

The figure of Ottorino Respighi: the tragedy of an artist under Italian fascism

Olena Ye. Vereshchahina-Bilyavska

Vinnitsia Mykhailo Kotsyubynsky State Pedagogical University

Candidate of Art History, Associate Professor (Ukraine)

email: beverlena@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4559-0230>

Web of Science ResearcherID: <https://www.webofscience.com/wos/author/record/AEZ-6362-2022>

Scopus Author ID: <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57216869285>

Natalia G. Mozgalova

Vinnitsia Mykhailo Kotsyubynsky State Pedagogical University

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ukraine)

email: mozgaliovan@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7857-7019>

Web of Science ResearcherID: <https://www.webofscience.com/wos/author/record/1955404>

Abstract.

The aim of this article is to provide a balanced assessment of the Italian composer Ottorino Respighi and his work within the socio-cultural context of Italy during the Mussolini regime, and to determine how the artist's apolitical stance made him a hostage to circumstances under the fascist dictatorship. **The research methodology** is based on a combination of the principles of historicism, cultural and systemic approaches, general scientific methods (analysis, synthesis, generalization), and musicological tools (holistic and comparative analysis). **The scientific novelty** of the work lies in the fact that, drawing on foreign sources regarding cultural history and Italian music, as well as the results of a comprehensive comparative analysis of Respighi's musical heritage, the composer's creative biography and music are analyzed for the first time in domestic musicology within the socio-cultural context of 1920s and 1930s Italy. The article reveals how the artistic content of Respighi's music was manipulated by the leaders of the fascist dictatorship, leading to its integration into the process of myth-making and the reinforcement of the cult of personality. **Conclusions.** Respighi's reliance on national tradition exemplified the centripetal forces in the development of European music in the first half of the 20th century. The cultivation of the national spirit, the inherent decorativeness of the composer's music, and Benito Mussolini's admiration for it led to accusations of «grand nationalism». However, the composer's focus on early Italian music was directed toward genre, style, and content rather than the pursuit of nationalist ideologies. The tragedy of Ottorino Respighi's persona and his music lies in the fact that his traditionalist style and references to Roman history resonated with fascist ideals. It was precisely this resonance that for a long time prevented a balanced assessment of the composer and his creative legacy.

Keywords: Ottorino Respighi, Benito Mussolini, neoclassicism, symphonic poem, fascist dictatorship.

Постать Отторіно Респігі: трагедія митця в умовах режиму італійського фашизму

Олена Верещагіна-Білявська

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна)
email: beverlena@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4559-0230>

Web of Science ResearcherID: <https://www.webofscience.com/wos/author/record/AEZ-6362-2022>

Scopus Author ID: <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57216869285>

Наталія Мозгальова

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
доктор педагогічних наук, професор (Україна)
email: mozgaliovan@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7857-7019>

Web of Science ResearcherID: <https://www.webofscience.com/wos/author/record/1955404>

Анотація.

Мета статті – надати збалансовану оцінку особистості італійського композитора Отторіно Респігі та його творчості у контексті соціокультурної ситуації Італії часів режиму Б. Муссоліні; визначити, як аполітичність митця та національне спрямування його музики зробили його заручником обставин життя в умовах фашистської диктатури. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні принципу історизму, культурологічного та системного підходів, загальнонаукових (аналізу, синтезу, узагальнення) та музикознавчих (цілісного та компаративного аналізу) методів. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що, спираючись на зарубіжні джерела з історії культури, історії італійської музики та на результати попередньо здійсненого цілісного та компаративного аналізу зразків музичної спадщини О. Респігі, вперше у вітчизняному історичному музикознавстві проаналізовано творчу біографію та музику композитора у соціокультурному контексті Італії 1920–1930-х років. У статті розкрито маніпуляції верхівки фашистської диктатури художнім змістом музики О. Респігі, що призвели до її інтеграції у процес міфотворення та зміцнення культу особи. **Висновки.** Опора О. Респігі на національну традицію стала ознакою дії центрспрямованих сил у розвитку європейської музики першої половини ХХ ст. Культивування національного духу, певна декоративність музики композитора та захоплення нею Б. Муссоліні призвели до звинувачення митця у «грандіозному націоналізмі». Проте орієнтир композитора спрямовано на старовинну італійську музику, зокрема, на жанрово-стильові та змістовні аспекти, а не на пошук у ній націоналістичних ідей. Трагедія особистості О. Респігі та його музики полягає у тому, що його традиційний стиль, звернення до тем з історії Риму резонували фашистським ідеалам. Саме це й заважало довгий час надати збалансовану оцінку самої постаті композитора та його творчості.

Ключові слова: Отторіно Респігі, Беніто Муссоліні, неокласицизм, симфонічна поема, фашистська диктатура.

Постановка проблеми. В умовах глобальних політичних криз та відкритої військової боротьби українського народу з країною-агресором, в якій панує гібридний авторитарний режим, актуалізувалася необхідність переосмислення ролі митця та його творчості у тоталітарних системах. Теза про «мистецтво поза політикою» не витримала випробовування історією, адже результати художньої творчості часто використовувалися тоталітарними режимами з метою ідеологічного впливу на населення. Навіть за умов відсутності відкритої підтримки німецького нацизму, італійського фашизму, радянського тоталітаризму чи іншого режиму, коли митець занурювався у так звану «внутрішню еміграцію», провідники тоталітарної ідеології часто використовували його славу для міжнародної легітимізації режиму поза бажанням самого митця. Особливої активності ці процеси набували щодо творчості всесвітньовідомих особистостей, які вирішили обрати конформістський шлях без публічної підтримки режиму, але й без його засудження. Якщо творчість відомих музикантів, письменників, художників, режисерів та акторів, які відверто стали на позицію підтримки тоталітарної системи у своїй державі, отримала однозначну оцінку в історії культури, то історична цінність спадщини митців-конформістів, «внутрішніх емігрантів» до сьогодні дискутується у колі культурологів та мистецтвознавців.

Прикладом трагічної долі творчості митця в умовах тоталітарного режиму може слугувати музика Отторіно Респігі. Його симфонічна поема «Pini di Roma» («Сосни Риму») тривалий час асоціювалася з фашистським режимом. Це був один з найулюбленіших творів Беніто Муссоліні, проте сам митець жодного разу публічно не підтримав дуче. З приходом до влади Б. Муссоліні, вже визнаний в Європі композитор, тримався осторонь політики, що не завадило фашистському режиму використовувати його музику з метою пропаганди. Це й призвело до упередженого ставлення значної частини музичної спільноти до композитора як профашистського діяча. Зосередження О. Респігі виключно на творчості є зразком «внутрішньої еміграції» та з особливою гостротою актуалізує проблему «етичного вибору» митця. В умовах політичного тиску на творчість, що у 1930-ті роки значно посилювався, композитор послідовно дотримувався ідеї естетичного відродження італійської інструментальної традиції, що згасла у другій половині XVIII ст., та опору пангерманському і панфранцузькому впливам, що зміцнилися у багатьох національних композиторських школах на початку XX ст. Проте його прагнення зберегти культурний код італійської музики не отримало виваженої та обґрунтованої оцінки як сучасниками, так і наступним поколінням істориків музики.

Аналіз життя та сучасний погляд на творчу спадщину композитора дозволить відокремити її естетичну цінність від ідеологічних нашарувань тоталітарного режиму, а також усвідомити хитку межу між конформізмом, який дозволив йому займатися творчістю, та відвертою колаборацією, що таврує митця як ідеологічного поплічника фашистського режиму.

У часі глобальних політичних катаклізмів і становлення нових тоталітарних систем критичне дослідження мистецького минулого дозволяє не лише зрозуміти теперішнє, але й спробувати здійснити прогност розв'язку культури загалом й музики зокрема в майбутньому.

Аналіз джерел та останніх досліджень. Проблема долі митців, які співпрацювали чи були в опозиції до нацистської влади, досить розлого представлена у дослідженнях австро-німецьких науковців. Так, у монографії М. Катера проаналізовано кар'єрний шлях восьми композиторів, на який безпосередньо вплинув режим Третього Рейху (Kater, 2000). На тлі соціокультурної ситуації часів гітлерівської Німеччини дослідник аналізує систему етичних та естетичних поглядів К. Орфа, А. Шенберга, П. Гіндеміта, Р. Штрауса, К. Вейла, В. Егка, К. А. Гартмана та Г. Пфіцнера. Естетичні передумови нацистської концепції музики проаналізовані у статті Г. Шуберта (Schubert, 2003). Загальну концепцію музики у контексті ідеології та політики Третього Рейху досліджують у монографіях Е. Леві (Levi, 1994) та М. Мейєр (Meyer, 1993).

Особливості та спільні риси мистецтва Третього Райху та СРСР розкрито у статті Є. Ланюка (Ланюк, 2020). А. Литвиненко проблему митця у тоталітарному режимі розкриває на прикладі життєтворчості українського бандуриста Володимира Кабачка (Литвиненко, 2016). Хроніки опору трьом тоталітарним режимам – італійському, німецькому та радянському – відтворені й проаналізовані у статті О. Верещагіної-Білявської та К. Швець, де авторки розкривають громадянську позицію видатних диригентів А. Тосканіні, Г. фон Караяна, В. Фуртвенглера, О. Клемперера та композиторів П. Гіндеміта і Б. Мартіну (Верещагіна-Білявська, Швець, 2024).

У статтях Верещагіної-Білявської та ін. досліджено антропологічну специфіку музики пострадянського періоду тих композиторів, етико-естетичні погляди яких формувалися ще у часі панування тоталітарної ідеології (Vereshchahina-Biliavska, Cherkashyna, Moskvichova, Yakymchuk, Lys, 2021; Vereshchagina-Biliavska, Mozgalova, Baranovska, Moskvichova, Cherkashyna, 2021).

Діяльність італійського Міністерства популярної культури (MinCulPop) часів Б. Муссоліні в його впливах на зміст мистецтва проаналізовано у статті «Масова культура та тоталітаризм: облік пропаганди в Італії під час фашистського режиму (1934–1945)» (Antonelli, Bigoni, Funnell, Safaro, Deidda Gagliardo, 2023). На основі аналізу архівних матеріалів MinCulPop автори розкривають, як шляхом фінансування лише тих культурних проєктів, що популяризували ідеали фашизму, демонстрували лояльність до режиму та відповідали цінностям державної політичної системи, влада отримувала підтримку мистецької еліти чи хоча б її мовчання. У статті наголошено, що через фінансування та ідеологічний контроль театр, кіно, преса формували образ так званого «нового італійця».

Особливості впливу влади на діяльність італійських культурних діячів часів панування режиму Б. Муссоліні досліджує і Паоло Куаттроне, також спираючись на зміст архівних матеріалів Міністерства популярної культури (Quattrone, 2024).

Специфіку формування образу «людини радянської» як найважливішого завдання політики більшовиків у 1920-ті роки розкрито Т. Гуменюк і Б. Драмарецьким (Gumenyuk, Dramaretskyi, 2023). Н. Гогохія цю проблему розглядає на прикладі радянської культури масових свят в Україні 1930-х рр., до яких з виховною метою обов'язково залучалися школярі і молодь (Гогохія, 2022). Згадані українські науковці у тлумаченні понять тоталітаризму, фашизму

та націоналізму спираються на праці О. Зайцева, зокрема ґрунтовне дослідження «Український інтегральний націоналізм 1920–1930-х років: нариси інтелектуальної історії» (Зайцев, 2013), та В. Єрмоленка, зокрема монографію «Плинні ідеології: ідеї та політика в Європі XIX–XX століть» (Єрмоленко, 2018). Так, В. Єрмоленко розглядає тоталітаризм як результат змішування радикальних елементів різноманітних рухів. На численних прикладах дослідник демонструє послідовний перехід від критичного мислення до сліпої віри ідеологічним штампами у тоталітарних культурах, втрати гуманізму з його розумінням людського життя як найвищої цінності. Ці ознаки стали типовими для всіх тоталітарних режимів, також італійського.

Проблематика розвитку італійської музики за режиму Муссоліні досліджена у дисертації Томаса Вітцума «Націоналізм в італійській фашистській музиці: «Покоління вісімдесятих» між неокласицизмом і модернізмом» (Vitzthum, 2006). Німецький політолог детально аналізує творчість композиторів так званого «покоління 1880-х років», до якого належали чотири митці з європейським визнанням – Джан Франческо Маліп'єро (1882–1973), Ільдебрандо Піццетті (1880–1968), Альфредо Казелла (1883–1947) та Отторіно Респігі (1879–1936). Усі вони прагнули створити специфічну «італійську» музичну мову на основі старовинних джерел, що походять ще від григоріанського хоралу та музики доби Відродження, народної італійської пісенності в осучасненому вигляді. Проте їхні ідеї щодо національної музичної мови використав режим Б. Муссоліні, щоб постулювати національну велич в ідеологічному аспекті фашизму. Т. Вітцум аналізує особливості культурно-політичного використання музики італійським режимом.

Аналізу впливу ставлення до фашизму на критичну оцінку музики О. Респігі присвячено статтю Л. Г. Барроу (Barrow, 2011). У ній розкрито, як музика композитора стала «заручницею» авторського конформізму, що призвело до її використання режимом як символу національної величч. Зазначимо, що інші названі вище композитори пережили тоталітарний режим і після закінчення Другої світової війни здійснили спроби реабілітації своєї творчості. Смерть О. Респігі ще до початку цієї війни не дозволила митцю реабілітуватися перед музикознавцями та істориками, які таврували його творчість визначенням «реакційної» або «пропагандистської», попри її популярність у виконавців та слухачів. Тому проблема визначення художнього змісту музики О. Респігі, розкриття її етичного сенсу та пояснення громадянської позиції митця потребує свого ретельного вивчення.

На сьогодні музика О. Респігі часто звучить на світових сценах, проте композитор та його творчість пережили тривалу історію не просто упередженого та критичного, а часто й відверто принизливого ставлення з боку музикознавців та істориків музики. Пояснюємо цей факт асоціаціями музики О. Респігі з фашизмом. Огляд статей зарубіжних науковців про музику композитора виявляє значну кількість посилань на Беніто Муссоліні та фашизм. У працях українських дослідників творчість О. Респігі у соціокультурному контексті Італії часів фашистського режиму ще не була проаналізована.

Мета статті. Спираючись на джерела з історії культури, історії італійської музики та на результати попереднього здійсненого цілісного аналізу зразків музичної спадщини О. Респігі, надати збалансовану оцінку особистості митця та його музики у контексті соціокультурної ситуації, створеної фашистським режимом Б. Муссоліні. У статті здійснено спробу розв'язати упередження та довести, що композитор, в силу своєї аполітичності, став заручником свого часу та соціокультурних обставин життя.

Виклад основного матеріалу. Усвідомлення особливостей творчості митця неможливе без дослідження соціокультурного контексту, що безпосередньо впливає на її зміст та ідейне спрямування. Тому розкриття трагедії творчості О. Респігі неможливе без занурення в італійську політичну й культурну атмосферу 1920-х – 1930-х рр. Ключовою державною фігурою того часу був диктатор Італії Беніто Муссоліні (1883–1945). Саме він виступив засновником і керівником італійського фашизму, який став першим в Європі та у світі загалом прикладом тоталітарної системи і вплинув на розвиток державної ідеології нацизму у Німеччині. Заснований дуче «Італійський союз боротьби» («Fasci Italiani di Combattimento») у 1921 р. реорганізовано у Національну фашистську партію, яка після сумнозвісного «Маршу на Рим» (1922) встановила у державі диктатуру. Вихідною тезою партії фашистів стало твердження про те, що італійці є середземноморською складовою «арійської раси» з її різноманітними та міцними культурно-духовними зв'язками.

Вимоги до нового мистецтва, що повинно служити фашистській ідеології, були сформульовані ще у 1909 р. Філіппо Томазо Марінетті (1876–1944) в його знаменитому «Маніфесті футуризму» (1909). Згодом він встановив мистецькі принципи футуристичного мистецтва та вимоги до його стилістики у музиці, малярстві, скульптурі, літературі («Маніфест малярів-футуристів», 1910; «Маніфест футуристської музики та футуристської скульптури», 1912; «Слова на свободі», 1913). Вихідне положення мистецтва футуризму полягало у запереченні культу старовини і традицій, оспівуванні досягнень індустріального світу, агресії та війни як «гігієни світу». Вимоги до стилю нової італійської музики були конкретизовані у

.....
маніфесті Луїджі Русоло (1885–1947) «Мистецтво шумів» (1913). Композитор, художник і соратник Ф. Т. Марінетті запропонував музикантам вийти за межі кола «чистих звуків», тобто звучання традиційних інструментів, залучаючи до своїх композицій «шуми-звуки», тобто звуки сучасного міста – шуми двигунів, літаків, потягів тощо. Для цього Л. Русоло пропонував створювати нові інструменти, на кшталт сконструйованого ним шумогенератора (intonarumori).

Нагадаємо, що створена Ф. Т. Марінетті у 1918 «Політична партія футуризму» («Partito Politico Futurista») покликана втілити футуристичні ідеї у політичну боротьбу. Згодом вона об'єдналася з «Італійським союзом боротьби», а її погляди на мистецтво на певний час стали програмними для італійського фашизму.

Зауважимо, що жоден з принципів футуристичного мистецтва не резонував із творчістю О. Респігі від самого її початку. Концепція нової італійської музики полягала не лише в її зануренні у звуки сучасного індустріального світу, оспівуванні величчя його досягнень та повній відмові від традиції, але й у руйнуванні тональних основ композиторського мислення. О. Респігі, вихований у глибокій пошані до національної старовини, розпочав свій творчий шлях у річищі італійського неокласицизму з використанням колористичних надбань французького імпресіонізму, що суперечило концепції Ф. Т. Марінетті та Л. Русоло.

Ґрунтовний і переконливий аналіз ідеології фашизму здійснив видатний сучасний культуролог, філософ та письменник Умберто Еко (1932–2016) у статті «Ур-фашизм» (Еко, 1996). Цінність оцінки У. Еко полягає у тому, що він був живим свідком подій у тогочасній Італії, адже його дитинство припало на часи Б. Муссоліні, ідеологією якого він по-дитячому щиро захоплювався, зрозумівши всі її вади й викривлення у подальшому процесі становлення власної громадянської позиції. У. Еко виділяє чотирнадцять характерних ознак, які вважає спільними для усіх фашистських рухів, включно і з сучасними, що маскуються під різними політичними формами, не називаючи себе власне фашистами. Тому під Ур-фашизмом (Ur-Fascism) філософ розуміє не конкретну історичну форму фашизму, а свого роду «архетип», «корінь», здатний отримувати різні прояви як «вічно присутній» та постійно готовий «прокинутися» знову (Еко, 1996).

З-поміж вказаних італійським дослідником чотирнадцяти ознак виділимо лише ті, які виявилися дотичними до творчих пошуків італійських композиторів-вісімдесятників, а саме: 1) культ традиції; 2) неприйняття модернізму; 3) ностальгію за ідеалізованим минулим.

Після закінчення Першої світової війни в Італії образ Римської імперії досить швидко перетворився майже в державний культ. Таке бачення історичного минулого є цілком зрозумілим, адже молода держава, що отримала незалежність у 1861 році, ще добре пам'ятала часи іноземного рабства. З таким підходом до історичного минулого пов'язані прагнення італійців до відродження величчя Римської імперії, що реалізувалися у розширенні територій та спробах відновлення статусу могутньої світової держави. Ідеалізоване сприйняття минулого породило культ традиції і призвело до неприйняття будь-яких проявів модернізму, що спостерігаємо у композиторській творчості й теоретичних трактатах «генерації вісімдесятників», яскравим і чи не найвідомішим поза межами Італії представником якої був О. Респігі. У такому підході до традиції ідеологія фашизму у 1920-х роках вже починає суперечити ідеям футуристів, що призвело до появи взаємно опозиційних рухів *Strapaese* та *Stracittà*.

У багатьох джерелах вказується на любов італійського диктатора до музики та його музикування на скрипці, що дозволило Б. Муссоліні інтегрувати її у процес міфотворення задля побудови та зміцнення культу особи. На відміну від ставлення до музичного мистецтва німецького і радянського режимів, в Італії досить вільно розвивалися різні конкуруючі між собою музичні напрями з протилежними естетичними системами. Навіть більше – дуче й сам майстерно маніпулював образом захисника музики, пристрасного виконавця-скрипаля та слухача. Тому абсолютно природно, що музика була однією з привілейованих сфер прямої дії Б. Муссоліні. Він особисто контролював зв'язки з композиторами та виконавцями, сприяв і спонсорував міжнародні фестивалі сучасної музики у Венеції та Флоренції, підтримував діяльність оперних театрів (Zorpo, 2016). Зазвичай диктатор підпорядковував собі музичне керівництво та художні програми музичних закладів. Музиканти, чия творчість знаходилася у сфері уподобань дуче, мали від нього підтримку, а часто й професорські посади *ad personam* в Римській академії музики. Для цього від них не вимагалось відверто підтримувати та пропагувати фашистський режим, достатньо було звичайного мовчання, що й обрала більшість музикантів. Лише невеличка група майстрів чинили відкритий опір режиму. До них належав один з найвидатніших диригентів світу Артуро Тосканіні (1867–1957). У 1919 р. диригент підтримував Б. Муссоліні і навіть балотувався до парламенту за списком «*Fasci Italiani di Combattimento*», проте після розгромної поразки їхні погляди на майбутнє країни кардинально розійшлися. Публічний протест А. Тосканіні полягав у тому, що він відмовлявся перед початком оперних вистав і концертів виконувати з оркестром фашистський гімн «*Giovinetta*», чого влада постійно вимагала. Його чергова відмова 21 квітня 1924 р. виконати гімн на оголошеному Б. Муссоліні

.....
святі Дня імперії призвела до цькування диригента «чорносорочниками». У 1931 р. А. Тосканіні емігрував до США, а його протистояння дуче стало символом боротьби мистецтва проти диктатури.

Переважна більшість митців залишалася в Італії, адже, порівнюючи з нацистським режимом, ставлення влади до них було більш терпимим, а мистецтво могло розвиватися у різних стилєвих напрямках. Їх представляли два протилежні інтелектуально-культурні рухи – Страпаезе (Strapaese) та Страчітта (Stracittà), що набули розвитку у 1920-х роках. Їхні естетичні системи стали наслідком внутрішньої боротьби за визначення ідентичності країни в епоху фашизму. Рух Strapaese (Над-село) декларував ідеї ультратрадиціоналізму, цінності католицизму та італійської провінції, села, рішуче виступаючи проти іноземних впливів, здатних зруйнувати національний дух. Представники руху Stracittà (Над-місто), навпаки, декларувати модернізм, космополітизм, орієнтацію на великі міста та європейську культуру, що співпадало з принципами футуризму. Мистецтво Італії вони сприймали частиною великої європейської цивілізації.

У музиці таке протистояння втілювалося в орієнтації одних композиторів (Strapaese) на неокласичну традицію у національному італійському варіанті, відродження здобутків національної музики від середньовічного григоріанського хоралу до опер К. Монтеверді, а інших (Stracittà) – до сміливих модерністських експериментів у вигляді додекафонної техніки, конструктивізму та ін. Влада Б. Муссоліні впродовж десяти років майстерно маніпулювала обома рухами, адже в кожному з них було корисне для неї: культ землі, опора на традиційні національні цінності Strapaese відповідали фашистському культу традиції та його ностальгії за ідеалізованим минулим, а захоплення експериментаторством та ідеями сучасної цивілізації у Stracittà резонували баченню Італії як модернової імперії. Та вже на початку 1930-х років офіційна фашистська пропаганда поглинула обидва рухи і вони втратили свою автономність.

На час приходу до влади Б. Муссоліні О. Респігі вже був зрілим і визнаним митцем постромантичної доби, у творчості якого старовинна музика посідала важливе місце. Це свідчить про те, що композитор сповідував ідеї руху Strapaese, проте його свідомо ретроспекція італійського інструментального мистецтва розпочалася набагато раніше виникнення цього руху і була закладена ще в роки становлення митця.

Початок його творчості не був раннім, адже систематичні заняття музикою О. Респігі розпочав лише у підлітковому віці у музичному ліцеї рідної Болоньї. Там він навчався у відомого музикознавця Луїджі Торкі (1858–1920), який привернув увагу початківця до старовинної музики. Л. Торкі є автором фундаментальної праці з історії італійської музики XIV–XVII ст. (*L'arte musicale in Italia*, 1907), над якою працював впродовж декількох десятиріч і з якою, безперечно, був ознайомлений О. Респігі у часі, коли формулював естетичну платформу італійського неокласицизму. З п'ятнадцяти років майбутній композитор займається композицією у класі директора ліцею Джузеппе Мартуччі (1856–1909).

На початку XX ст. О. Респігі опинився поза межами Італії: нетривалий час він працював артистом оркестру (альт) у Санкт-Петербурзі. Користуючись такою нагодою, він взяв декілька приватних уроків композиції у Н. Римського-Корсакова (1844–1908), знаного майстра оркестрування. Можемо стверджувати, що колористичні риси свого оркестрового письма італієць, як і французькі композитори-імпресіоністи, перейняв безпосередньо від Н. Римського-Корсакова. Згодом О. Респігі неодноразово наголошував на тому, що ці заняття стали дуже важливими для його розвитку як композитора, особливо у площині оркестрових навичок. Під час перебування у Берліні у 1902 р. також займався композицією з Максом Брухом (1838–1920), проте німецький митець не здійснив на молодого музиканта такого впливу, як російський композитор.

Після повернення до Болоньї у 1903 р. О. Респігі, продовжуючи свою кар'єру артиста оркестру, займається аранжуванням музики XVII–XVIII ст., яка до цього була практично невідомою широкому музичному товариству. Сприяла такій роботі була Папі Пія X *Motu proprio* «*Tra le sollecitudini*» (1903), присвячена питанням духовної музики. У ній він закликав композиторів до вивчення старовинної музики і разом з тим дозволив їм використовувати у літургійних творах сучасні техніки. Після оприлюднення були опубліковані твори стародавніх майстрів К. Монтеверді, А. Скарлатті, Ф. Каваллі та ін., які зберігалися у фондах Ватиканської бібліотеки і були монополізовані Папською державою. Отже, молодий О. Респігі отримав доступ до вивчення творів барокових майстрів, інтерес до яких у нього був ще з учнівських часів. Музика композитора початку 1900-х років базується саме на дослідженні творчості ранніх композиторів. В оркестровій Сюїті мі мажор, Сюїті соль мажор для органу та струнних, Концерті all'antica можна відчувати алюзії на музику Й. С. Баха, А. Кореллі, К. Монтеверді та інших давніх майстрів.

У 1913 р. О. Респігі переїжджає до Риму, де проживатиме до кінця життя. Тут він розпочинає працювати на посаді професора композиції у Національній консерваторії Санта-Чечілія, а в 1923–1926 роках також був її директором.

1917 став роком першого композиторського тріумфу – симфонічну поему «Фонтани Риму» (*Fontane di Roma*, 1916) з величезним успіхом виконано під орудою А. Тосканіні. Твір створено у тональній техніці з яскравим імпресіоністичним гармонічним мисленням. «Фонтани Риму» стали першою частиною «Римської трилогії» О. Респігі. За свідченням дружини композитора Ельзи, звернення до теми римських фонтанів інспіровано не бажанням втілити ідеї величі Риму, а любовним романом композитора з двома сестрами, який він пережив у 1913 році (Respighi, 1993).

У цей час композитор працював над сюїтою «Стародавні арії та танці», в якій демонструє майстерність вільного аранжування для оркестру творів XVI ст. Її популярність у значній мірі була спричинена чіткою та зрозумілою оркестровкою.

У 1920-і роки музика О. Респігі потрапляє у сферу естетичних інтересів Б. Муссоліні. Дуже надзвичайно сподобалося дві наступні частини його «Римської трилогії» – симфонічні поеми «Сосни Риму» (*Pini di Roma*, 1924) та «Римські свята» (*Feste romane*, 1928). З притаманним композиторові прагненням до програмності у чотирьох частинах поеми «Сосни Риму» засобами звукопису втілено чотири замальовки – «Сосни вілли Боргезе» (*I pini di Villa Borghese*), «Сосни біля катакомб» (*Pini presso una catacomba*), «Сосни пагорба Янікул» (*I pini del Gianicolo*) та «Сосни Аппієвої дороги» (*I pini della Via Appia*). Зазначимо, що саме сосни є неофіційним символом Риму. Перша частина втілює безтурботні ігри галасливих дітей, тому швидко музика сповнена сонячного світла, дитячого сміху, маршів та імітації пісеньок. У частині «Сосни біля катакомб» музика отримує урочисто-похмуре забарвлення. Використання григоріанського хоралу символізує християнську молитву. Третя частина є проникливим ноктурном, в якому слухач впізнає спів солов'я. Це стало революційним прийомом, адже композитор вперше використав у симфонічній партитурі фонограму – запис співу солов'я. У четвертій частині «Сосни Аппієвої дороги» змальовано туманний світанок на знаменитій античній дорозі, що навіює спогади з історії Стародавнього Риму.

Б. Муссоліні почув у музиці О. Респігі оспівування Риму як імперської столиці та заклик до відродження його військової слави. Захоплення диктатором симфонічною поемою «Сосни Риму» призвело до критики композитора та звинувачення митця у профашистській позиції. Найбільше нібито фашистські симпатії О. Респігі, на думку критики, проявилися у зображенні давньоримських легіонів на Аппієвій дорозі у фіналі поеми. Вважаємо, що досить мало ймовірно є те, що композитор мав якісь політичні наміри при створенні музики. Якщо ж Б. Муссоліні побачив у ній щось більше, то це не є провиною композитора. У такому випадку звинувати у фашизмі можна усіх митців, хто торкався теми славетної історії свого народу, що узгоджувалося з фашистською ідеологією.

Усі факти засвідчують, що О. Респігі залишався поза політикою, на відміну від багатьох італійських митців, які писали улесливі листи фашистським лідерам. Дослідники, зокрема Сільвія дель Дзоппо (Zorpo, 2016), стверджують, що композитор не намагався завоювати прихильність режиму. Режим підтримував О. Респігі поза його проханнями. І в цьому була унікальність постаті О. Респігі. Дійсно, в архівах митця немає жодного рядка тексту, в якому він би вихваляв фашизм. Проте критика режиму композитором також відсутня. Він приймав почесні від влади, зокрема, визнання членом Королівської Академії Італії. Дивним видається той факт, що автор знаменитої опери «Сільська честь» П'єтро Масканьї був відкритим прибічником фашистської диктатури, однак критики і режисери не заперечували можливість постановок його опери після повалення режиму.

У біографії О. Респігі був цікавий факт відмови композитора від запрошення відвідати Б. Муссоліні у Палаццо Венеція в Римі. Для інших композиторів це була б жадана зустріч, якої вони прагнули. О. Респігі, за розповідями його дружини, шукав причини не відвідати дуче і врешті вирішив не робити цього. Його дружина Ельза змушена була звертатися до адміністрації Б. Муссоліні з вибаченнями за такий вчинок композитора (Respighi, 1993). Ця історія слугує свідченням небажання О. Респігі ставати на шлях колабораціонізму з фашистським урядом.

Варто зазначити, що відношення італійської влади до музики у 1920-і роки суттєво відрізнялося від ідеології Третього Рейху, де несмак фюрера оголошено мірилом художньої цінності. Все, що не подобалося А. Гітлеру, оголошено дегенеративним мистецтвом. Італійський фашизм, на відміну від німецького нацизму, залишав за митцями можливість вибору стилю і засобів художньої виразності, якими композитори могли скласти славу Італії. Прикладом такого лояльного ставлення може слугувати програма фестивалю «Maggio musicale fiorentino» 1940 року, заснованому фашистами. У цей рік виконано додекафонний твір Луїджі Даллапикколи «Volo di Notte». Нацисти вважали додекафонну техніку «дегенеративним мистецтвом», жорстоко забороняючи виконання подібних творів, а в Італії ця музика мало право на концертне життя.

Тому й у більшості італійських митців не виникало жодних думок про еміграцію і лише після запровадження у країні з 1938 року німецьких расових законів деякі, але зовсім не усі, діячі культури змінили своє ставлення до режиму. Проте до цього часу О. Респігі вже не дожив. Він помер від важкої хвороби серця на п'ятдесят сьомому році життя 18 квітня 1936 року у Римі. Композитор належав до тієї більшості, для яких важливішою була можливість самореалізації навіть у складній політичній ситуації, не покидаючи батьківщину, але вдаючись до «внутрішньої еміграції».

Упродовж 1924–1928 років О. Респігі створив композиції, які демонструють досконале знання ним старовинної музики, зокрема й італійської, а також уміння майстерно використати її елементи. Наприклад, можна навести вишуканий «Триптих Ботічеллі» (1927), натхнений спогляданням картин ренесансного майстра, що зберігаються у галереї Уффіці у Флоренції – «Весна», «Поклоніння волхвам» та «Народження Венери». У музиці використані не лише алюзії давньої музики, але й середньовічний гімн «О, прийди, Еммануїле» (*Veni, veni Emmanuel*).

Зміст симфонічної поеми «Римські свята» звернений до сцен святкування у давньому та сучасному Римі. Кожна з чотирьох частин відтворює атмосферу певного свята – глadiatorські бої у Цирку Максимус у «Циркових іграх» (*Circenses*); радість паломників, що прибувають до міста у ювілейний рік, щоб пройти усі Святі Брама у «Ювілеї» (*Il Giubileo*); святкування збору урожаю та початку мисливського сезону у «Жовтневому святі» (*L'Ottobrata*); яскраві вуличні гуляння взимку на площі Навона у фіналі «Бефана / Богоявлення» (*La Befana*). І знову Б. Муссоліні почув у музиці поеми суголосність з його імперськими ідеями. Ми ж схильні своєрідну етноцентричність і символізм симфонічних поем «Римської трилогії» сприймати поза політичними ідеями, усвідомлюючи, що фашистський режим маніпулятивно використав їх зміст задля демонстрації прогресивності власних ідей. Також звертаємо увагу на той факт, що перша симфонічна поема трилогії створена у 1916 році, а Б. Муссоліні прийшов до влади восени 1922 року.

Про те, що у «Римських святах» О. Респігі не було закладено жодного політичного підтексту чи бажання отримати схвальну оцінку фашистської влади, свідчить хоча б той факт, що А. Тосканіні одразу після еміграції до США виконав цей твір у Нью-Йорку. Диригент, який був відвертим опозиціонером режиму Б. Муссоліні, не став би виконувати музику, яка оспівувала цей режим. Зазначимо, що композитор не лише внутрішньо підтримував позицію А. Тосканіні, але й навіть захищав його від натовпу, коли «чорносорочники» влаштовували перед початком концертів чи вистав диригента провокативні акції. «Так, 15.05.1931 р. вони оточили диригента біля Teatro Comunale в Болоньї, накинлись на нього, почали наносити удари кийками, а поліцейські, які були поруч, вдавали, що нічого не помічають. Наслідки подій у Болоньї були для фашистів неочікуваними: у Мілані на підтримку диригента на мітинг на центральну площу міста зібралися студенти під гаслами «Хай живе Тосканіні!» та «Геть фашистів!». На підтримку диригента почали зривати оперні вистави у Римі, Мілані та Турині» (Верецагіна, Швець, 2024). Свідчення підтримки диригента містяться у мемуарах Ельзи Респігі (1894–1996), удови композитора, яка ретельно змалювала соціокультурний контекст західноєвропейської музики першої половини XX століття (Respighi, 1993). Переживши чоловіка на 60 років, по його смерті та після повалення фашистського режиму Е. Респігі займалася справою реабілітації особи композитора в очах істориків і музичних критиків.

Повоєнні італійські уряди прагнули дистанціюватися від націоналістичних митців, представлених іменами І. Піццетті, Д. Ф. Маліп'єро та П. Масканьї, які відверто підтримували ідеї дуче та прагнули його покровительства. О. Респігі несправедливо поставили з ними в один ряд, дискредитуючи постать композитора. Удові таки вдалося досягти мети реабілітації творчості композитора і в 1993 році в Лондоні засновано «Товариство Респігі», представники якого сприяли популяризації його музики та донесення неупередженої інформації про особистість митця.

Висновки. У результаті попередньо здійсненого цілісного аналізу музики композитора можна дійти висновку, що О. Респігі, як і всі європейські митці його покоління, прагнув віднайти шляхи майбутнього розвитку музики свого народу. Опора на національну традицію у випадку з О. Респігі, основою якої стали григоріанський хорал та музика італійських майстрів XVII–XVIII ст., стала ознакою дії центроспрямованих сил у розвитку європейської музики першої половини XX ст. Орієнтація на старовину в її національному варіанті була загальноєвропейським явищем, що втілювалося в естетичній системі музичного неокласицизму. Неокласицизм у творчості О. Респігі поєднується з яскравим імпресіоністичним письмом. Проте наголошуємо, що у захопленні композитора старовинною музикою ключовими були жанрово-стильовий та змістовний орієнтири, а національні настрої, що панували в Італії 1920-х – 1930-х років займали другорядне місце. Тому звинувачувати його музику у «грандіозному націоналізмі» було б несправедливо. Її трагедія полягає у тому, що традиційний стиль, звернення до тем з історії Риму були співзвучними фашистським ідеалам, а сама його музика викликала захоплення у

Б. Муссоліні. Власне, це й заважало тривалий час надати збалансовану оцінку самій постаті композитора та його творчості.

Водночас трагедія О. Респігі слугує прикладом того, як тоталітарні режими маніпулюють та використовують світове визнання національних митців з метою легітимізації на міжнародній арені своєї ідеології. У сучасних умовах авторитарні режими, зокрема й російської федерації, також вдаються до таких маніпуляцій, що потребує від світової культурної спільноти активного опору та викриття.

Подяка. Автори виловлюють щиру вдячність членам редколегії збірника за консультації, надані під час підготовки статті до друку.

Фінансування. Автори статті не отримали фінансової підтримки для авторства та публікації цієї статті.

Джерела та література:

- Верещагіна-Білявська, О., Швець, К.** (2023). Тоталітарні режими в Європі і музика: хроніки протистояння. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. № 2. С. 55–63. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-07](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-07).
- Гогохія, Н. Т.** (2022). Українські радянські діти і святкова культура тоталітаризму у 1929–1939-х рр. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Історичні науки*, (4 (352), 60–73. [https://doi.org/10.12958/2227-2844-2022-4\(352\)-60-73](https://doi.org/10.12958/2227-2844-2022-4(352)-60-73).
- Еко, У.** (1996). Ур-фашизм. *Сучасність*, (5), 43–51.
- Ермоленко, В.** (2018). Плинні ідеології: ідеї та політика в Європі XIX–XX століть. Київ: Дух і Літера, 480 с.
- Зайцев, О.** (2013). *Український інтегральний націоналізм 1920–1930-х років: нариси інтелектуальної історії*. Київ: Критика, 488 с.
- Ланюк, Є.** (2020). Мистецтво і тоталітаризм: Нарис взаємозв'язку. *Українська музика*, 36(2), 5–12. DOI: <https://doi.org/10.33398/2224-0926-2020-2-36-43-51>.
- Литвиненко, А. І.** (2016). Митець у тоталітарному режимі (Лабіринтами професійної долі Володимира Кабачка). *Молодий вчений*, (38)11, 280–283.
- Марінетті, Ф. Т.** (2009). Маніфест футуризму (О. Мокровольський, пер.). *Всесвіт*, (9–10), 112–116.
- Antonelli, V., Bigoni, M., Funnell, W., Cafaro, E. M., & Deidda Gagliardo, E.** (2023). Popular culture and totalitarianism: Accounting for propaganda in Italy under the Fascist regime (1934–1945). *Critical Perspectives on Accounting*, 96, 102524. doi.org
- Barrow, L. G.** (2011). Guilt by association: The effect of attitudes toward fascism on the critical assessment of the music of Ottorino Respighi. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 42, № , 79–95
- Gumenyuk, T. & Dramaretskyi, B.** (2023). Cultural Policy in the Ukrainian Socialist Soviet Republic in the 1920s. *Skhidnoievropeyskyi istorychnyi visnyk [East European Historical Bulletin]*, 27, 128–139. doi: <https://doi.org/10.24919/2519-058X.27.281523>.
- Kater, M. H.** (2000). *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. Oxford: Oxford University Press.
- Levi, E.** (1994). *Music in the Third Reich*. London: Macmillan.
- Meyer, M.** (1993). *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: Peter Lang.
- Quattrone, P.** (2024). Accounting for propaganda: The mobilization of the Ministry of Popular Culture (1937–1945). *Critical Perspectives on Accounting*, 98, 102554. doi.org
- Respighi, E.** (1993). Fifty years of a life in music, 1905–1955. Edwin Mellen Press.
- Schubert, G.** (2003). The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music. In *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933–1945*. ed. Michael H. Kater and Albrecht Riethmüller. Germany: Laaber.
- Vereshchahina-Biliavska, O. Y., Cherkashyna, O. V., Moskvichova, Y. O., Yakymchuk, O. M., & Lys, O. V.** (2021). Anthropological view on the history of musical art. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2). 108–120. DOI: <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS2.1334>.
- Vereshchagina-Biliavska O., Mozgalova N., Baranovska, I., Moskvichova, Y. Cherkashyna, O.** (2021). Anthropological dimensions of the modern musical art of Eastern Europe society. *Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference. Rēzeknes Tehnoloģiju akadēmija*. 716–726 DOI: <https://doi.org/10.17770/sie2021vol4.6331>.
- Vitzthum, T.** (2006). *Nationalismus in der italienischen Musik des Fascismo: Die „Generazione dell'Ottanta“ zwischen Neoklassik und Modernismus*. Sinua-Verlag.
- Zoppo, S.** (2016). Mussolini e i compositori del Ventennio: Estetizzazione della violenza, processi mitopoietici e riti del consenso nel contesto musicale italiano (1922-1939). *Gilgamesh*, 1(1), 61–74. DOI: <https://doi.org/10.13130/2531-9515/7782>.

References:

- Antonelli, V., Bigoni, M., Funnell, W., Cafaro, E. M., & Deidda Gagliardo, E. (2023). Popular culture and totalitarianism: Accounting for propaganda in Italy under the Fascist regime (1934–1945). *Critical Perspectives on Accounting*, 96, 102524. doi.org [In English].
- Barrow, L. G. (2011). Guilt by association: The effect of attitudes toward fascism on the critical assessment of the music of Ottorino Respighi. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 42, № , 79–95. [In English].
- Eko, U. (1996). Ur-fascism. *Suchasnist*, (5), 43–51. [in Ukrainian].
- Gumenyuk, T. & Dramaretskyi, B. (2023). Cultural Policy in the Ukrainian Socialist Soviet Republic in the 1920s. *Skhidnoevropeyskyi istorychnyi visnyk [East European Historical Bulletin]*, 27, 128–139. doi: <https://doi.org/10.24919/2519-058X.27.281523> [In English].
- Hohokiia, N. T. (2022). Ukrainian Radian Days and the Holiday Culture of Totalitarianism in 1929–1939. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Istorychni nauky*, (4 (352), 60–73. [https://doi.org/10.12958/2227-2844-2022-4\(352\)-60-73](https://doi.org/10.12958/2227-2844-2022-4(352)-60-73). [in Ukrainian].
- Kater, M.H. (2000). *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. Oxford: Oxford University Press. [In English].
- Laniuk, Ye. (2020). Art and Totalitarianism: An Essay on the Interconnection. *Ukrainska muzyka*, 36 (2), 5–12. DOI: <https://doi.org/10.33398/2224-0926-2020-2-36-43-51>. [in Ukrainian].
- Levi, E. (1994). *Music in the Third Reich*. London: Macmillan. [In English].
- Lytvynenko, A. I. (2016). The Artist in a Totalitarian Regime (The Labyrinths of Volodymyr Kabachko's Professional Destiny). *Molodyi vchenyi*, (38)11, 280–283 [in Ukrainian].
- Marinetti, F. T. (2009). Futurist manifesto (O. Mokrovolskyi, per.). *Vsesvit*, (9–10), 112–116. [in Ukrainian].
- Meyer, M. (1993). *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: Peter Lang. [In English].
- Quattrone, P. (2024). Accounting for propaganda: The mobilization of the Ministry of Popular Culture (1937–1945). *Critical Perspectives on Accounting*, 98, 102554. doi.org [In English].
- Respighi, E. (1993). *Fifty years of a life in music, 1905–1955*. Edwin Mellen Press. [In English].
- Schubert, G. (2003). The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music. In *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933–1945*. ed. Michael H. Kater and Albrecht Riethmüller. Germany: Laaber. [In English].
- Vereshchahina-Biliavska, O. Y., Cherkashyna, O. V., Moskvichova, Y. O., Yakymchuk, O. M., & Lys, O. V. (2021). Anthropological view on the history of musical art. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2). 108–120. DOI: <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS2.1334> [In English].
- Vereshchagina-Biliavska O., Mozgalova N., Baranovska I., Moskvichova Y., Cherkashyna O. (2021). Anthropological dimensions of the modern musical art of Eastern Europe society. *Integration. Education*. Proceedings of the International Scientific Conference. Rēzeknes Tehnoloģiju akadēmija. 716–726. DOI: <https://doi.org/10.17770/sie2021vol4.6331> [In English].
- Vereshchahina-Biliavska, O., Shvets, K. (2023). Totalitarian regimes in Europe and music: chronicles of confrontation. *Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia*. № 2. S. 55–63. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-07](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-07) [in Ukrainian].
- Vitzthum, T. (2006). *Nationalismus in der italienischen Musik des Fascismo: Die «Generazione dell'Ottanta» zwischen Neoklassik und Modernismus*. Sinua-Verlag. [In German].
- Yermolenko, V. (2018). *Fluid ideologies: Ideas and politics in Europe in the 19th and 20th centuries*. Dukh i Litera. [in Ukrainian].
- Zaitsev, O. (2013). *Ukrainian integral nationalism of the 1920s–1930s: Essays in intellectual history*. Krytyka. [in Ukrainian].
- Zoppo, S. (2016). Mussolini e i compositori del Ventennio: Estetizzazione della violenza, processi mitopoietici e riti del consenso nel contesto musicale italiano (1922–1939). *Gilgamesh*, 1(1), 61–74. DOI: <https://doi.org/10.13130/2531-9515/7782> [In Italian].

Надійшла до редакції / Received: 09.12.2025

Схвалено до друку / Accepted: 11.02.2026