



Дзвенислава Саф'ян

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,

в. о. професора Сакало О. В.

ОБРАЗ КАРДИЛЬЯКА В ОПЕРІ «КАРДИЛЬЯК» ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА В АСПЕКТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕНЕСАНСНОЇ ТИПОЛОГІЇ ГЕРОЯ

Актуальність дослідження визначається прагненням доповнити аналітичні розвідки, що зазвичай націлені на вивчення опер більш пізнього періоду творчості Пауля Гіндеміта, та дослідити один з аспектів ранньої опери «Кардильяк» (всебічний розгляд якої ще лишається перспективою вітчизняного музикознавства). Мета: виявити риси ренесансної концепції Митця в образі Кардильяка з однойменної опери П. Гіндеміта. Методи: порівняльно-історичний, композиційно-драматургічний та системний. Результатом дослідження є спостереження про втілення ренесансної типології у образі оперного героя Кардильяка. У висновках зазначається, що образ Кардильяка, створений у опері, відображає композиторсько інтерпретований тип ренесансного героя-митця.

Ключові слова: опера «Кардильяк», Пауль Гіндеміт, ренесансний герой.

Safyan Dzvenislava. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. Supervisor - Candidate of Art History, Associate Professor O.V. Sakalo.

The character of Cardillac in Paul Hindemith's opera Cardillac in the aspect of the interpretation of the Renaissance typology of the hero.

The relevance of this study is determined by the desire to supplement the analytical research, which is usually aimed at studying operas of a later period of Paul Hindemith's work, and to explore one aspect of the early opera "Cardillac" (a comprehensive analysis of which still remains the prospect of Ukrainian musicology). The main objective of the study is to identify and reveal the features of the Renaissance concept of the Artist in the image of Cardillac from the opera by P. Hindemith. The tasks of the research are to consider the above components through the prism of shaping as realized in the paradigm of tendencies in the work of Anna Korsun. Research methods: with the help of comparative-historical, compositional and systemic approaches which help to determine the characteristics of the material in the selected work. The result of the study is the observation of the embodiment of the Renaissance typology in the image of the opera character Cardillac. The conclusions state that the image of Cardillac created in the opera reflects the compositionally interpreted type of the Renaissance hero and artist.

Keywords: contemporary music, extended vocal techniques, non-traditional instruments, "Ulenflucht", works by Anna Korsun.

Саф'ян Дзвенислава. Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Научный руководитель - кандидат искусствоведения, в. о. профессора Е. В. Сакало

Образ Кардильяка в опере «Кардильяк» Пауля Хиндемита в аспекте интерпретации ренессансной типологии героя.

Актуальность исследования определяется стремлением дополнить аналитические разведки, которые обычно являются нацеленными на изучение опер более позднего периода творчества Пауля Хиндемита, и исследовать один из аспектов ранней оперы «Кардильяк» (всесторонний анализ которой еще остается перспективой отечественного музыковедения). Цель: выявить черты ренессансной концепции Художника в образе Кардильяка из одноименной оперы П. Гиндемита. Методы: сравнительно-исторический, композиционно-драматургический и системный. Результатом исследования является наблюдение о воплощении ренессансной типологии в образе оперного героя



Кардильяка. В выводах отмечается, что образ Кардильяка, созданный в опере, отражает композиторски интерпретированный тип ренессансного героя-художника.

Ключевые слова: опера «Кардильяк», Пауль Гиндемит, ренессансный герой.

XX століття – новий культурний етап перетворень та змін у бік переосмислення минулих засад та ідеалів, час формування нових понять та напрямів. Поряд з напрямками, що міцно закріпились у творчій свідомості європейських композиторів – романтизмом та його граничним утіленням, експресіонізмом, – утворюються прямо протилежні їм – антиромантичні: це насамперед символізм, імпресіонізм, урбанізм, неокласицизм, неофольклоризм.

Серед композиторів, які гостро реагували на культурні тенденції своєї епохи, був Пауль Гиндемит – один з класиків XX століття, теоретик, педагог, диригент, виконавець непересічного масштабу, чії праці – від камерно-вокальних циклів до симфоній – мають беззаперечне значення для розвитку новітньої культури. Твори, у яких поєднались класична стрункість форм та потужна філософсько-обумовлена логіка втілення їхнього змісту, позначені різномасштабними та різмаїтими авторськими задумами, однак завжди є спрямованими на високохудожній результат.

Як вказує С. Павлишин, оперні опуси П. Гиндемита «охоплюють головні новаторські тенденції того часу» [4, с. 67]. І постромантизм, і експресіонізм, і комічна опера та неокласицизм мали вплив на зразки його оперної спадщини. Однак і досі музикознавчий погляд на оперну галузь музики німецького композитора страждає інерційністю. Музикознавчі розвідки досі часто були зосереджені на осмисленні творів митця, які або з'являлися на зламах його творчих шукань, або виходили з-під пера зрілого майстра. Статті, що перебувають у музикознавчому обігові, торкаються насамперед найвідоміших опер, в той час як всебічний аналіз «Кардильяка» (тв. 39) ще лишається справою майбутнього.

О. Казарінова у дисертації про триптих опер малої форми доходить висновку: «Його ранні одноактні опери були не випадковими експериментами, а все ж логічним і закономірним явищем, і мали суттєве значення для формування подальшого стилю композитора...» [2, с. 164]. Тобто, вже початкові роботи П. Гиндемита в цьому жанрі –



одноактні опери «Вбивця – надія жінок», «Нуш-Нуш» та «Свята Сусанна» – слід розглядати як самостійну та цілісну картину тенденцій тогочасного музичного театру, період свідомого використання певних стилістичних комплексів та засобів виразності. У наступній, першій повномасштабній оперній роботі Гіндеміта – «Кардильяці» (1926) – серед інших інновацій сюжет позначив концепцію ренесансного трактування типології образу героя романтичного твору.

Відомо, що естетика епохи романтизму корелює з естетикою Відродження. В обох центром художньої системи є людина-творець. В романтичному мистецтві зокрема, роль митця індивідуалізується, він відокремлюється від решти середовища та усвідомлює себе як креатор.

Першоджерелом лібрето опери (лібретист – Ф. Ліон) стала новела «Панна де Скюдери» (1820) романтика Е. Т. А. Гофмана. Поштовхом для розвитку головного циклу дії стає проголошення героїнею новели – літньою поетесою де Скюдери – типово романтичного маніфесту: коханець, який боїться крадіїв, недостойний кохання. Сюжет новели починається зі стану стривоженості парижан серією вбивств та пограбувань. Злочини об'єднує те, що вбиті мали при собі дорогоцінні коштовності. Натомість часто в романтичній практиці з'являється тіньова фігура, або сюжетний щабель, що на перший погляд є тлом усіх зовнішніх подій, але насправді керує дією: у новелі це життя і доля ювеліра-митця Рене Кардильяка. У його характеристиці Гофман концентрує комплекс протилежних рис унікальної особистості. Його творіння несуть у буденний світ звичайних людей Красу. Водночас зворотнім боком його існування є злочини, які він коїть під покровом ночі, вбиваючи своїх замовників, які отримали очікувані прикраси, і врешті несе у той же буденний світ людей Смерть.

За цим двійництвом гофманівського Кардильяка не важко роздивитися типові особливості суперечливого ренесансного героя-митця, який тяжіє до поєднання протилежних форм стихійного волевиявлення. Романтичне коригування відбувається на рівні містичного обґрунтування особистісних рис ювеліра. Кардильяк є головним носієм концепції вседозволеності ренесансної людини. Він є образом, прототипом якого міг би слугувати справжній історичний персонаж – Бенвенуто Челліні,



італійський митець доби Відродження, скульптор, ювелір, живописець, воїн та музикант. Челліні є канонічним уособленням стихійного індивідуалізму, оскільки проявляє себе амбівалентно – як митець та вбивця, геній та лиходій. Кардильяк повторює сутність вчинків Челліні: той теж створював ідеальні ювелірні вироби і вбивав тих, хто ними заволодівав. Цей принцип проявлений у феномені «зворотній бік титанізму», обґрунтованому О. Лосєвим. Науковець приділяє увагу становленню начала індивідуальності – Творця Нового часу та його відчуттю амбівалентності: «Тут середньовічна маска раптом спадає і перед нами оголюється творчий індивідуум Нового часу, який творить за своїми власними законами» [3, с. 34].

Відродження прославилось численними випадками підступності, вбивства з-за кута, жорстокості, авантюризму і всілякого розгулу пристрастей величних талантів, «людських богів» (за висловом М. Кузанського), що йшли на скоєння злочинів, інколи вчинених так само віртуозно, як і їхні високі починання та звершення. Саме ренесансні риси Кардильяка, можливо, і привернули увагу Гіндеміта. Хоча про це він не писав, але, переосмислюючи літературне першоджерело, зробив головним персонажем саме ювеліра, про що свідчить і назва опери.

Твір має дві редакції, що містять певні відмінності, розгляд яких не передбачений цією статтею. Опера у першій редакції (якій присвячена стаття) складається з трьох актів та чотирьох картин. Драматургія сюжету вибудована на кшталт бароково-класицистичних зразків опери-*seria* і не лише тому, що має номерну структуру. Усі її сюжетні ряди майже самостійні, пов'язані лише темою злочинів Кардильяка, замкнені на ньому і спрямовані на розкриття концепції твору. Симбіотичне існування генія та злочинця у головній особі як одна з типових ренесансних ознак підтверджується не тільки ідейною, а й музично-драматичною стороною опери. Красномовним є те, що лише Кардильяк має особисте ім'я, решта персонажів означена узагальненим соціальним статусом. Те, що саме ювелір є головним героєм, довкола якого концентрується розвиток усіх музично-театральних параметрів, доводить кількість його появи «на публіці», номерів, у яких він виконує



сольні арії, взаємодіє із іншими дійовими особами, згадується ними та посередництвом музичних засобів.

Головний персонаж на етапі розвитку І дії опери спершу отримує характеристику від інших героїв: про нього розповідають хор та Кавалер. Експозиція і зав'язка короткої любовної колізії Кавалера і Дами проходять біля ювелірної лавки майстра, з обговоренням цінності його виробів. Стислий розвиток і трагічна розв'язка відбуваються за Кардильякової участі – він інкогніто, кривавим чином повертає собі куплений Кавалером шедевр (сцена вбивства), в той час як музична презентація героя звучить у оркестрі.

Стосунки Офіцера і Дочки у II дії розгортаються також під «знаком» Кардильяка: Офіцер прагне придбати роботу ювеліра, знаючи, що ціною може стати власне життя. У восьмому номері показовою є фраза Дочки (яку митець віддає заміж без вагань, переймаючись тільки своїми творами) «Я часто бачу його за роботою, наче Бога, коли він створює світ». У цьому ж акті нарешті герой з'являється з власною арією (вокальне амплуа – баритон), де в оркестровому вступі з'являються дві теми, що характеризують персонажа: перша сувора, чітко визначена ритмічно, розпочинається із затакту [Приклад 1]. Другу можна назвати лейтмотивом Митця, служіння мистецтву, оскільки вона неодноразово з'являється при згадці про творіння Кардильяка) – дещо лірична, виконується теноровим саксофоном – лейттембром героя (що є не типовим для складу оперного оркестру). Цим, зокрема, підкреслюється визначальна роль інструментального начала у творі. Інструмент набуває додаткового знакового значення завдяки асоціативному зв'язку кольору саксофону і золота (металу, з яким працює ювелір)¹.

Приклад 1

¹ Крім того, до предметного світу належать пояс, куплений Кавалером, золото, до якого звертається Кардильяк у своїй арії та ланцюжок, що врешті забирає Офіцер для своєї коханої: у момент нападу на Офіцера важливим є і плащ, що зраджує Кардильяка.



Аналізуючи інтонаційний склад лейтмотивів Кардильяка, можна виділити лейтінтервали – малу терцію та чисту квінту. Їхнє семантичне навантаження також підкреслює двобічність образних сфер, характерних для Кардильяка. Мала терція – типовий інтервал романтичного інтонаційного словнику, а квінта – резонує до середньовічних пластів сакральної музики.

Музична складова опери характеризується зверненням до тенденцій минулих епох. Однією з них постає широка поліфонізація музичної мови, яка пронизує і оркестрові партії, і вокальні лінії. Останні виявляються «вписаними» у симфонічне плетиво. В дуеті Кардильяка та Дочки (Пдія) їхні партії виконують функції поліфонічних голосів та використовують матеріал теми у шестиголосному фугато [Приклад 2]. Т. Гнатів також зазначає, що така інтерпретація традицій стала «основним принципом творчості композитора й виявилася в поліфонічності мислення на рівні технік, форм відродження старовинного принципу інструментального концертування, побудові тем з інтонаційно-концентрованого ядра, григоріансько-



монодичного типу, варіюванні як домінуючому принципів розвитку і навіть на ідейному рівні – у зверненні до барокової категорії “гармонії світу”» [1, с. 45].

Приклад 2

У партитурі П. Гіндеміт звертається до різноманітного жанрового матеріалу. Суто модерністські синтезуючі риси, які «поєднують непоєднуване» – строгі поліфонічні форми та джазові мотиви, зустрічаються у вступі до третьої дії. З їхньою допомогою створюється образ народу: «жителів» таверни німецький композитор змальовує через контраст усталеного словника академічної професійної музики та нового для неї на той час джазового виміру.

Сюжетна лінія «Кардильяк – парижани» розгортається поступово, від сприйняття Митця загалом, – як оповитого таємницею Майстра, чії геніальні роботи приносять містифіковані смерті, – до його викриття та всезагального, народного



бажання його розплати за гріхи. Хор, що у опері уособлює народ, з'являється у першій сцені першої дії та у останній, третій дії. Друга, більш камерна, не містить хорових номерів. Значення хору можна порівняти із його роллю в античній трагедії: хор коментує, аналізує, реагує на дії героїв. Поведінка натовпу майже цілком керується ставленням до ювеліра і його вчинками: крізь №1 та №16 іще проходять епізоди, які репрезентують низку реакцій, а вже передостанній номер опери – надає цілковиту відповідальність хору за хід подій (розправу над Кардильяком), їхню розв'язку (його смерть) та нагороджує колективний образ натовпу рисами чи не найважливішої дійової особи після головного героя.

Середовище як дійова особа постає перед нами крізь призму експресіонізму. «Вічна ніч» першого акту, таємнича майстерня ювеліра у другому акті та таверна – з посиланням на трактир з «Воццека» А. Берга (шедевр, написаний чотирма роками раніше) – у третьому акті. У кожному з випадків обраному сценічному інтер'єру передує симфонічний антракт, що музичними засобами змальовує те чи інше тло. Зазвичай воно похмуре, песимістичне, відображає душевний стан героїв, апелює до їхніх же найпотемніших внутрішніх незугарностей та викриває їхні злочинні наміри.

Така драматургічна модель спрямована на розкриття головної проблеми «геній і злочинство» [6], рішення якої є розвінчанням ренесансно-романтичної ідеї богорівності Митця, який, з одного боку, є Творцем гармонії оточуючого світу, а з іншого – його ж руйнівником.

Так, Кардильяк – визнаний креатор. Це доводить порівняння його з Богом, що звучить з уст Дами, він художник, що досяг найвищої майстерності: коштовності у нього замовляє сам король, і (цитуючи Кавалера) «нема кращого майстра у всьому світі, навіть у Флоренції». Поряд з цим, Кардильяк характеризується як людина, що керується (як здається, романтичним) мотивом неможливості перетворювати витвори мистецтва на товар. Проте його шедеври все одно народжують страшні вбивства.

Гіндеміт зосереджується на інтерпретації цих двох боків його суперечливої сутності, які є відповідними до типової характеристики ренесансного генія як центральної особи твору. Кардильяк не рефлексує щодо вчиненого, навіть гордиться



цим, не кається, хоча і приймає свою вину та помирає. Його образ надто цілісний та гармонійний у своїй геніальності: він справді постає Богом своєї долі. Композитор фокусується на головній ідеї: важливість мистецтва понад життя, його «супрематичність», найвищість та незнищенна вічність.

Таке докладне розгортання образу головного героя, утвердження його посередництвом інших дійових осіб, хору, оркестрових засобів впродовж твору дозволяє стверджувати про особливу композиторську інтерпретацію ренесансної типології героя через закладені у цей образ риси. У контексті звернення Гіндеміта до ренесансної естетики, яка так влучно піддається означенню «зворотній бік титанізму», сюжетний вибір виявляється природним та виправданим. На вербальному рівні він проявляється через відповідні слова ювеліра, що надто береже свої творіння від зовнішнього світу, на музичному – у неопроявах класицизму та бароко (як епох, що зазнали впливу Відродження), адже всеохопне значення модернізму відіграло вирішальну роль у звуковій характеристиці героя, та, врешті, на ідейному рівні – коли перфектна майстерність призвела до втрати відчуття грані між добром і злом: між головними устоями, що вирівнюють світовий баланс, «гармонію світу», Митця та його шедеври.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть : Клод Дебюссі. Моріс Равель: Нав. посібник для вищ. та сер. муз. учб. закл. Київ, : Музична Україна, 1993. 207 с.
2. Казарінова О. Опера малої форми в австро-німецькій музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі ранніх оперних триптихів П. Хіндеміта і Е. Кренека). Дисерт. на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2010.
3. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
4. Павлишин С. Музыка двадцатого століття. Львів: БаК, 2005. 232 с.
5. Попович Є. Ернст Теодор Амадей Гофман. Панна Скюдери (Оповідання з часів Людовіка ХІV). (переклад). Джерело: Книга пригод. К.: Веселка, 1986. 279 с.: іл. С. 7–63.
6. Пушкин А. Собр. соч. в 10 тт. Т. 4. «Моцарт и Сальери».