

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Н. Сиянская

**ОСОБЕННОСТИ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
ЭВОЛЮЦИИ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА
ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА**

Л е к ц и я

ЛЕНИНГРАД
1988

Министерство культуры РСФСР
Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория
им. Н.А.Римского-Корсакова

Н. Сиянская

ОСОБЕННОСТИ ИДЕИНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ
ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА

Л е к ц и я

Ленинград

Синянская Н.А. Особенности идейно-эстетической эволюции оперного творчества Пауля Хиндемита. Лекция по курсу "История зарубежной музыки". - Л., Изд-во ЛОЛГК, 1988. - 58 с.

В лекции дается анализ оперного творчества композитора не только в исторической перспективе, но и во взаимосвязи с другими музыкальными жанрами, в которых работал композитор.

Намечена периодизация творчества Хиндемита, прослежена связь процесса формирования его идейно-эстетических взглядов с конкретной исторической обстановкой в Германии рассматриваемого периода.

С Ленинградская ордена Ленина
Государственная консерватория
имени Н.А.Римского-Корсакова

В обширном разножанровом творческом наследии Пауля Хиндемита заметное место занимают его одиннадцать оперных произведений, из которых оперы "Кардильяк" (в обеих редакциях), "Художник Матис" и "Гармония мира" по праву причислены к лучшим достижениям современной западноевропейской оперы. Творчество Хиндемита - оперного композитора, - пока еще мало изученное в советском музыковедении по сравнению с его же инструментально-симфоническим творчеством, представляет, между тем, глубоко своеобразное и самобытное явление в панораме европейской оперы первой половины XX века ¹.

Оперное творчество П.Хиндемита представляет особый интерес в условиях 20-30-х годов, когда опера как жанр, переживая глубокий кризис, нередко утрачивает свои исторически сложившиеся признаки, стремясь к обновлению за счет слияния с драматическим театром (К.Вайль, Э.Кшенок, К.Орф) или ораториально-концертными формами (И.Стравинский, А.Онеггер, Д.Мийо). В период между двумя войнами Хиндемита ищет выход из кризисной ситуации, мобилизуя внутренние ресурсы жанра и культивируя "чистый" жанровый тип оперы.

Хотя музыкально-театральное наследие Хиндемита не ограничивается только операми (он - автор четырех хореографических сочинений и трех музыкально-драматических произведений синтетического характера ²), но именно оперы явились значительным вкладом композитора в развитие современного музыкального театра. Разнообразные и разнохарактерные оперы Хиндемита занимают особое место среди музыкально-сценических произведений современников и соотечественников композитора - Э.Кшенека, К.Вайля, К.Орфа, - избравших музыкальный театр предпочтительной областью своих творческих интересов.

Разносторонность жанровых устремлений определялась как одна из основных черт творческого облика молодого композитора уже в самом начале его творческого пути ³, но идейно-стилистическое становление Хиндемита в оперном жанре протекало не столь стремительно, как в области камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки, где такие произведения, как серия инструментальных сонат оп.11 (1919), 2-й струнный квартет (1921), вокальные циклы "Молодая служанка" на стихи Г.Траля и "Жизнь Марии" на стихи Р.М.Рильке (1923), явились ярким выражением стиля

димости поисков нового решения проблемы оперного жанра на путях отказа от вагнерианских традиций характерно для таких различных композиторов, как Берг и Шёнберг, Хиндемит и Кшенек, Р.Штраус и К.Вайль. Один из путей позитивного решения оперной проблемы был намечен Ф.Бузони. Бузони отвергал стремление оперы XIX века к жизненному правдоподобию (не делая при этом различия между Верди и Вагнером) и провозгласил законное право различного рода условности, опираясь на традиции итальянского народного театра масок. В "Эскизе новой эстетики музыкального искусства" (1905) Бузони выдвинул ряд интересных соображений по вопросам "конкретной" оперной драматургии (в частности, нашедших реализацию в "Кардильяке"). Но, как справедливо заметил Э.Кшенек в статье "Опера между двумя войнами" ⁷, "освободиться от вагнеровской идеологии оказалось легче теоретически, чем практически". Другим наиболее действенным способом, уводящим, однако, за пределы жанра, оказался метод радикального разъединения сценических элементов музыкального спектакля, который нашел наиболее полную реализацию в "эпическом" музыкальном театре Брехта-Вайля. Поиски принципиально новых основ музыкальной драматургии в послевоенной австро-немецкой опере ("инструментализация" оперных форм) и обновление (осовременивание или урбанизация) ее сюжетно-тематического диапазона - таковы две наиболее важные тенденции ее развития, представляющие тесно взаимосвязанные стороны одного и того же явления.

Оперное творчество Хиндемита 20-х годов составляют шесть чрезвычайно различных произведений. Не выходя за рамки жанра, они последовательно и показательно отражают эти общие процессы развития немецкой оперы первого послевоенного десятилетия, преломляемые в индивидуальной эволюции необычайно самобытного и наделенного огромной силой творческой энергии таланта.

II

Обращению Хиндемита к оперному жанру способствовала его работа в качестве концертмейстера во Франкфуртском оперном театре (1915-1923). В начале 20-х годов в репертуре Франкфуртской оперы преобладали произведения Вагнера и его последователей. На

сцене театра шло "Кольцо нибелунга"; дирижер Франкфуртской оперы Людвиг Ротенбергер был страстным почитателем Р.Штрауса; Ротенбергеру регулярно отдавал свои новые оперы Ф.Шрекер⁸. Американский биограф композитора Дж.Скелтон пишет о восхищении молодого Хиндемита Р.Штраусом, чьи оперы шли на сцене Франкфуртского театра. Но в то же время композитор живо интересовался новейшими течениями. Скелтон указывает на то, что Хиндемит был знаком с октябрьским номером журнала *"Kunstblatt"* за 1917 год, который целиком был посвящен творчеству художника и драматурга-экспрессиониста О.Кокошки, чью пьесу "Убийца - надежда женщин" (опубликованную в этом номере журнала) композитор спустя два года положил на музыку. Сравнивая начавшийся одновременно путь Хиндемита - инструментального композитора и оперного драматурга, необходимо отметить, что если в камерных жанрах Хиндемит быстро находит собственный оригинальный стиль линейной полифонии (серия инструментальных сонат оп. II 1917-1919 гг.), то в опере этот процесс протекает гораздо более медленно. Ранние одноактные оперы по пьесам драматургов-экспрессионистов - "Убийца - надежда женщин" по пьесе О.Кокошки, 1919; "Нуш-Нуши" по пьесе Ф.Блея для кукольного театра; "Святая Сусанна", либретто Г.Уткие по пьесе А.Штрамма, 1920, - которые обычно определяют как экспрессионистические, являют собой в каждом отдельном случае пеструю смесь поствагнерианских, экспрессионистских и импрессионистских тенденций, черт декаданства, стилизаторства и пародийности. Они обнаруживают сильную зависимость от господствующих в австро-немецкой опере поствагнерианства и экспрессионизма, но в то же время свидетельствуют о стремлении преодолеть их. Их принципиальная художественно-эстетическая и музыкально-стилистическая неоднородность являлась показателем этих поисков и стимулировала дальнейшее развитие жанра.

В "Убийце..." нужно отметить наиболее тесное соприкосновение Хиндемита с экспрессионистской музыкальной драматургией, причем литературная и музыкальная стороны оперы генетически восходят к различным экспрессионистским традициям. Если символистские черты пьесы Кокошки роднят ее с такой "классической" экспрессионистской драмой, как "Счастливая рука" Шёнберга, то музыкальный язык "Убийцы..." напоминает о стиле "экспрессионистских" опер Р.Штрауса - "Саломея" и "Электры". Как и в

III

"Художник Матис" занимает центральное место в оперном наследии Хиндемита. Опера, сюжет которой был подсказан композитору его издателем В. Штрекером, была начата в 1932 году проходила в обстановке фашистского переворота и последовавших затем резких перемен в культурной жизни Германии, которые повлекли за собой крутой перелом в судьбе композитора. Захватив власть 30 января 1933 года, национал-социалисты приступили к немедленному проведению политики жесткого подавления неугодных режиму деятелей искусства, в числе которых оказался и П. Хиндемит. На протяжении 1933-1934 годов растущее недоброжелательство официальных кругов по отношению к Хиндемиту окончилось открытой кампанией публичной травли композитора в национал-социалистической прессе. Спасаясь от репрессий, Хиндемит с женой в конце 1934 года переехали в Швейцарию, где в местечке Ленцкирх в Шварцвальде была написана большая часть начатой в Германии оперы, а 20 мая 1938 года состоялась ее премьера в Цюрихском городском театре.

Созданная в такой обстановке опера, посвященная теме взаимоотношений художника и общества, была воспринята как своеобразная художественная декларация антифашистской позиции Хиндемита²¹. Продолжая возникшую в "Кардильяке" тему "художник и общество" композитор, который явился также и автором либретто, в "Художнике Матисе" дает ей совсем иное, несравненно более глубокое истолкование. В "Художнике Матисе" Хиндемит ставит вопрос о месте и роли художника в общественной жизни в период острых социальных конфликтов. В новой опере Хиндемита тема "художник и общество" предстает в событиях немецкой истории XVII века, периода Реформации и Крестьянской войны, и в судьбе крупнейшего художника немецкого Возрождения Маттиаса Готхарта=Нитхарта, прозванного Грюневальд. События и образы людей Германии эпохи Реформации встают со страниц оперы Хиндемита, где все действующие лица, вплоть до самых незначительных, имеют реальные исторические прототипы, за исключением Регины, жной дочери восставших крестьян Швальба. Используя в сюжете исторические факты и строго воспроизводя в образах оперных героев характер их исторических прототипов, композитор заявляет о своем праве на художественную концепцию в ее многообразных связях с современ-

великие гуманистические заветы немецкого искусства. Редкостная органичность соединения глубокого этически значительного идейного замысла, обновленной на традиционной основе музыкально-театральной формы и глубоко национального по характеру музыкального языка делают это произведение одним из шедевров оперной музыки XX века.

IV

Хотя замысел следующей оперы о немецком астрономе XVII века Иоганнесе Кеплере возникает у Хиндемита почти сразу же после успешной премьеры "Художника Матиса" (Цюрих, май 1938 года), но вплотную к работе над одним из своих самых капитальных оперных произведений композитор смог обратиться почти двадцать лет спустя. Созданию "Гармонии мира" (1957) предшествовали новые редакции "полнометражных" опер 20-х годов ("Кардильяк", 1952 и "Новости дня", 1953), где - особенно в "Кардильяке" - изменение и углубление идейно-философского замысла определили ряд новых черт музыкальной драматургии сформировавшегося в "Художнике Матисе" жанрового типа "*Ideen-drama*" ("драмы идей").

Новая редакция "Кардильяка", появившаяся четверть века спустя и вызванная к жизни, с одной стороны, стремлением многих европейских театров в послевоенные годы осуществлять постановки сценических произведений Хиндемита 20-х годов и, с другой стороны, неудовлетворенностью композитора идейно-смысловой стороной своих ранних опер, представляет, по существу, новую оперу на тот же сюжет. Либретто, основанное на сценическом действии Ф.Лиона, было сочинено композитором заново, заменены и введены новые главные действующие лица (примадонна оперы Цевца вместо Дамы, Подмастерье вместо Офицера) и сценические ситуации. Действие расширено до четырех актов (третий акт изображает представление оперы Лялли "Фазтон"). Во второй редакции текст становится не просто поводом к музыке, как это было в первой редакции, но основной идеей для создания многопланового психологически мотивированного действия и подробно детализированных отношений основных и неосновных персонажей, для выделения и действия особого интеллектуального слоя - морально-философских дискуссий-

У

В истории создания "Гармонии мира", задуманной вскоре после успешной цюрихской премьеры "Художника Матиса" в 1938 году, можно выделить два основных этапа: период работы композитора над либретто, который (как явствует из писем Гертруды Хиндемит к В. Штрекеру) был наиболее труден, и создание музыки, протекавшее спокойно, ровно и без больших перерывов, несмотря на то, что композитор в это время много гастролировал, дирижируя своими произведениями. 1 сентября 1956 года Хиндемит приступил к сочинению музыки, завершение которой датируется 30 мая 1957 года - за два с половиной месяца до премьеры в Мюнхенском "Принципалтеатре" 11 августа 1957 года.

"Гармония мира", подобно "Художнику Матису", - это философская драма идей, которая на историческом материале осмысливает сложные духовные и нравственные проблемы современности. Преемственность замысла этих двух опер очевидна: в обоих случаях мы видим творческую личность (художника, ученого), ищущего смысл и оправдание своей деятельности в связях со своим временем. Однако есть и существенные различия, предопределенные выбором главной исторической фигуры и трактовкой ее отношений с современной эпохой.

Время действия - эпоха Контрреформации и Тридцатилетней войны; персонажи - реальные исторические лица: астроном и математик Иоганнес Кеплер, полководец Валленштейн, император Рудольф II, мать Кеплера Катарина и его брат Кристоф; подробности воспроизводимых в опере исторических событий документально достоверны. Однако, несмотря на присущее композитору стремление к точности исторических и бытовых реалий воссоздаваемой эпохи, художественно-философский замысел привел не только к хронологическим смещениям, но - что гораздо важнее - к существенному пересмыслению характеров персонажей и их взаимоотношений, к их выросшему на исторической основе авторскому художественно-философскому "наполнению".

Жизнь центрального героя оперы астронома Кеплера подчинена поискам научного понимания некоего универсального закона мироздания - "гармония мира". Если для реально существовавшего немецкого ученого XVII века обращение к пифагорейскому учению о