ISSN (print) 2309-8813
ISSN (online) 2663-0362

«Сповідальна музика» Карла Амадеуса Гартмана як вияв громадянської позиції
Karl Amadeus Hartmann's "Confessional Music" as a Form of Public Stance

УДК 78.071.1(430)«19»:316.42
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319150

Катерина Суглобіна
Аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: suglobina@gmail.com

Kateryna Suglobina
Ph.D. Student at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0009-0009-0572-8475

Анотація. Стаття присвячена культурологічному феномену — концепту сповідальності у мистецтві на прикладі «сповідальної музики» («Bekenntnis Musik») Карла Амадеуса Гартмана (1905–1963). Проаналізовано термін «Bekenntnis Musik», що його сам композитор використовував для позначення музичних творів, які стали виразом його громадянської позиції в умовах тоталітарного режиму нацистської Німеччини. Особлива увага приділяється впливу релігійної сповідальності та естетики єврейського театру на творчий процес Гартмана. Окрему увагу приділено творам композитора, зокрема «Concerto funebre» для скрипки, які стали виразом мистецького протесту проти нацистської агресії та окупації Чехословаччини. Дослідження показує, як музика Гартмана, створена в умовах внутрішньої еміграції, стала потужним інструментом вираження гуманістичних цінностей і протесту проти тоталітаризму.

Ключові слова: сповідальність, мистецький протест, музика, громадянська позиція.

Постановка проблеми. Сучасні культурологічні студії передбачають залучення і використання у дослідженнях методологічних підходів із різних сфер знань. Зокрема, культурологи повсякчасно послуговуються напрацюваннями із сфери філософії, літературознавства, мистецтвознавства, соціальних наук. Розширення спектру наукових підходів дає можливість розглянути те чи те явище культури під новим кутом зору і завдяки несподіваній оптиці виявити його особливості. Серед периферійної сфери знань, до яких в разі потреби звертаються культурологи, є, зокрема, релігієзнавство.

Напрацювання релігієзнавства винятково важливі при дослідженні різних видів сакрального мистецтва: від музики до архітектури. Значно рідше релігієзнавчі імперативи стають в нагоді дослідникам світського мистецтва, не пов'язаного із церковним життям, богослужінням. Водночас, вироблені саме в релігійному середовищі морально-етичні поняття й концепти можуть бути важливими ціннісними орієнтирами світського життя і, відповідно, впливають на мистецьку сферу.

До сутнісних явищ релігійного життя християн належить акт сповіді, тобто каяття в своїх гріхах перед Богом, мистецькому відтворенню якого присвячено тисячі творів. Починаючи від Середньовіччя у європейському мистецтві можна виокремити твори, в центрі яких перебуває тема сповіді. Власне, християнська культура сама по собі є тим джерелом, тим ґрунтом, з якого виростають ці теми. Перлиною музичного мистецтва, написаною в сповідальному дусі, є, до прикладу, знаменита «Чакона» для скрипки соло Йогана Себастіана Баха, у літературі XIX століття аспект сповіді заявлений у назві роману Альфреда де Мюсе «Сповідь сина століття», у модерному живописі своєрідною сповіддю перед людством за гріх війни є знаменита «Герніка» Пабло Пікасо.

Основні результати дослідження. Як свідчать вищенаведені приклади, сповідь як акт

особливого одкровення дала імпульс не лише появі відповідних сюжетів у світській творчості, а й особливому емоційному забарвленню та поетиці творів. Для акцентування таких характеристик використовується означення сповідальний, що вказує одночасно як на відвертість, так і на інтимність художньої мови твору. Отож, очевидним є залучення понять сповідь і сповідальний щодо з'ясування змістовних та естетичних якостей творів у мистецтвознавчих дослідженнях, і для музичної творчості також.

Характеризуючи власну творчість, до поняття сповідальності вдавалися і самі митці, таким чином натякаючи на певну її програмність та інтимний характер. Зокрема, терміном «Bekenntnis Musik», тобто «сповідальна музика», називав з певного етапу свою творчість німецький композитор-симфоніст Карл Амадеус Гартман (1905–1963), постаті якого присвячено дане дослідження [3, с. 114].

Термін «Bekenntnis Musik» містить в собі широкий спектр потенційних трактувань. Розмірковуючи про смислове наповнення терміну, варто звернути увагу на початковий смисл німецького слова «Bekenntnis», яке може означати «визнавання», а також «зізнання», «виявлення» та, зрештою, «сповідь» у релігійному значенні.

Другий варіант перекладу слова «Bekenntnis» у значенні «зізнання» відкриває спектр тлумачень пов'язаних зі сферою «зізнання» в коханні, зізнання у різного роду «переповнювальних», піднесених почуттях, семантикою яких особливо сповнене романтичне мистецтво. Утім, у випадку творчості Гартмана важливий радше аспект «каяття», на якому буде зосереджено увагу цього дослідження. Тож для здійснення аналізу музичного надбання К. А. Гартмана ми вирішили зупинитися саме на сповіді, оскільки, зважаючи на тематику та програмний зміст його музики, саме цей переклад видається найбільш влучним.

Карл Амадеус Гартман — композитор, чий творчий злет припав на часи Третього Райху. Він був одним з тих митців, які замість непокори або ж опору обрали шлях внутрішньої еміграції, тобто написання творів «у шухляду». Він один з небагатьох серед тих, хто чинив опір мовою мистецтва. Народившись у Мюнхені — колисці нацистського режиму, він провів у цьому місті все своє життя, за винятком поїздок до місць виконання своїх творів. Значний вплив на світосприйняття композитора справила родина: Гартман виховувався в лібертаріанських традиціях у колі творчих людей, адже його батько був художником, відомим своїми квітковими натюрмортами, а мати ставила вистави для родичів та знайомих, та й сам майбутній композитор роздумував, чи не обрати йому шлях художника.

Музичну освіту Гартман здобував у Мюнхенській академії музики за класом композиції і тромбону — батьки наполягали, аби Гартман отримав «прикладну» професію, якою можна заробити «на хліб». Це був час, коли популярність національно-соціалістичної партії тільки-но набирала обертів. Захоплений сучасним авангардним мистецтвом, джазом, єврейським театром, Гартман ніби не помічав грозової хмари. Він перебував у творчому вихорі духу свободи, притаманному Європі 1920-х років, який був брутально перерваний наступом праворадикальних сил у Німеччині.

1933 рік — рік обрання Адольфа Гітлера канцлером — став поворотним (і невідворотним) для багатьох німців, зокрема і для Гартмана. Відповідаючи всім критеріям «правильного», «чистокровного» німця, Гартман не мав би відчувати екзистенціальної загрози або ж загрози своєму кар'єрному зросту. Ба більше, він, як і чимало тогочасних «арійських» митців, міг би побудувати блискучу кар'єру, в той час як сцена «звільнялась» від єврейських діячів. Таким чином надзвичайних успіхів досяг, до прикладу, відомий диригент Герберт фон Караян, який не нехтував виступами на різноманітних урочистих подіях нацистської партії і навіть не намагався виявляти опір несправедливості стосовно своїх єврейських колег. Можемо згадати принагідно і відомого німецького композитора Рихарда Штрауса, автора гімну до Олімпіади 1936 року у Берліні і керівника імперської палати музики, який на повну користувався фінансовими та організаційними можливостями, які йому надавав Третій Райх.

Втім, Карл Амадеус Гартман був митцем абсолютно іншого ґатунку - митцем, для якого людські цінності стояли вище вигоди або ж слави. Саме тому композитор від 1933 року добровільно прирік себе до внутрішньої еміграції — фактично,

до «писання в стіл». Внутрішня еміграція стала порятунком від співпраці зі злочинною владою для тих митців, які з різних причин не мали змоги залишити країну. Вони творили, втім, намагалися не йти на контакт з владою, не обіймати офіційних посад, тощо. На щастя для композитора, родина його дружини, Елізабет Гартман, мала змогу фінансово утримувати їх, і Гартман міг займатися творчістю, не примушуючи себе до компромісу із совістю, тобто до співпраці з владою.

Від 1933 року композитор ніби приймає на себе певну обітницю таємного творчого опору і відтоді називає свою музику «Сповідальною музикою» («Bekenntnis Musik»). Що це означало для митця? Це означало, що з тих пір кожен його твір був актом своєрідної творчої спокути, каяття за весь німецький народ. Сам Гартман пише так про цей переломний рік у своїх спогадах: «Того року [1933-го. — *К. С.*] я зрозумів, що необхідно сповідатися, але не з відчаю і страху перед тією владою, а в дусі протидії. Я сказав собі, що свобода переможе, навіть якщо нас знищать — принаймні так я вірив у той час. У цей час я написав свій перший струнний квартет, симфонічну поему "Miserae" і першу симфонію на слова Волта Вітмена "Я сиджу і дивлюся на всі чуми світу, на всі скорботи і безчестя"» [5, p. 154].

Окрім зазначених творів, у роки ізоляції і внутрішньої еміграції (1933–1945) Гартман створив серед іншого такі опуси: оперу на тему тридцятилітньої війни «Simplius Simplicissimus» (1934), концерт для скрипки зі струнним оркестром «Concerto funebre» (1939), фортепіанну сонату «27-ме квітня 1945-го року» (1945). Давши собі обітницю, що кожен акт творіння відтепер стане і актом опору, композитор всі написані в цей час твори наділяв глибоким смисловим навантаженням спокути у більш («Concerto funebre») чи менш (алегоричний «Simplius simplicissimus») відкритій формі.

1933 року з'являться симфонічна поема «Miserae» («Нещасні») Гартмана (прем'єра відбулася 1935 року в Празі), яка для композитора стала вираженням протесту проти нацистського режиму. Гартман залишив таку присвяту: «Моїм друзям, які встигли сто разів вмерти, які навічно заснули, ми вас не забудемо. Дахау, 1933/34» [5, p. 154]. Це музика дуже похмура, заглиблена; майстерно володіючи прийомами інструментовки, використовуючи нижні діапазони мідних духових, Гартман ніби малює тут найтемнішими фарбами. Використовуючи естетику «іронічної надломленості» через введення в матеріал твору мотивів «кульгавого вальсу», Гартман ніби змальовує скалічені душі. Безпросвітна безнадійність, перервана експресивними сплесками надії-опору, далі знову пустельний звуковий пейзаж, за яким слідує гірка іронія ґлісандових туб — такі засоби формують неповторний авторський стиль композитора, який продовжує викристалізовуватися у наступних творах композитора.

На прикладі цього твору помітне формування особливої художньої мови через потребу вираження певних образних кластерів. Ця експресивна і контрастна естетика музики Гартмана є напрочуд близькою до єврейського театру «Габіма», вистави якого надзвичайно вразили композитора ще 1928 року, коли цей театр гастролював у Мюнхені. У Німеччині «Габіма» показав наповнені містицизмом вистави «Дибук», «Ґолем» і «Вічний єврей», які свого часу вплинули на таких відомих театральних діячів, як Макс Райнгардт і Ґордон Креґ. Останній, зокрема, писав: «Європа цінує "Габіму" так високо не за організаційні якості — це не найголовніше, — а за здатність створювати прекрасні вистави. Ми в Англії знаємо, що значить грати достовірно, тримати ансамбль, йти за лідером, не дивитися направо і наліво. І у нас немає жодної компанії в театральному світі, яка керується здоровим глуздом, яка змогла б зробити все це за двадцять років» [4].

Естетика єврейського театру, насичена перепадами настроїв від медитативної філософської споглядальності до кричущої експресивності, глибокою чуттєвістю та інтимною сповідальністю, була близькою естетиці творчості композитора, а тому так захопила Гартмана. Не менш важливим є і містичне підґрунтя та релігійність вистав, які вразили композитора. Сюжети усіх трьох спектаклів, «Дибук», «Ґолем» та «Вічний єврей», засновані на містичних переказах. Зокрема, для своєї п'єси «Дибук» («Між двох світів») письменник і фольклорист Семен Ан-ський

використав і побутовий сюжет, і хасидські фольклорні легенди, які він зібрав у маленьких містечках України, на Поділлі [1, с. 50–51]. Цей драматургічний шедевр був вперше поставлений в театрі «Габіма» 1922 року, на сцені якого він протримався до середини 1970-х років, вплинувши суттєво на кіно, балет і музику.

Отож, до «сповідальної» музики, сформованої, зокрема, під впливом естетики єврейського театру, Гартман свідомо перейшов в момент остаточної узурпації влади нацистами 1933 року, у зв'язку з чим німецький музикознавець Константин Флорос назвав його представником так званого «заангажованого мистецтва» [3, S. 113]. Справа в тім, що ще з юності Гарман симпатизував антагоністам нацистів у Німеччині — комуністам, що віддзеркалилося у його Кантаті для шестиголосного чоловічого хору на слова Йоганеса Бехера і Карла Маркса. Ще одним масштабним твором композитора схожого спрямування була симфонічна увертюра «Китай бореться» (1942), заснована на інтерв'ю радянського драматурга Сергія Третьякова з китайським студентом Ден Ши-хуа [6, S. 109].

Разом з тим варто мати на увазі, що всі ці симпатизування комуністам були для Гартмана радше виявом опору нацистському режиму, аніж щирим захопленням лівою ідеологією. Не знаючи на практиці, якою може бути комуністична влада, Гартман романтизував її, сподіваючись на те, що вона могла б бути більш людяною альтернативою нацистам. Однак він швидко збагнув суть червоної влади, тільки-но радянські війська взяли Берлін. Не зважаючи на те що йому пропонували професорське крісло, він з принципових міркувань відмовився, адже нова влада була так само просякнута пропагандою, просто іншого кшталту.

Усі ці факти дали підстави німецькому науковцю Кристофу Лукасу Брехлеру у статті «Карл Амадеус Гартман — політичний композитор?» звернути увагу на загрозу сприйняття творчості Гартмана виключно з політичної точки зору, применшуючи мистецьке значення надбання композитора [2, S. 186]. У той же час розглядати спадщину Гартмана, ігноруючи ідеологічний контекст, яким пронизано буквально кожен твір композитора (принаймні від 1933 року), теж неможливо. Адже це позбавляє його твори суттєвого смислового навантаження, яке є невід'ємним. Водночас варто пам'ятати, що Гартман передусім був митцем, і, незважаючи на наявність чітких і стійких переконань, мотивацією вступу до музичної академії було передовсім бажання писати музику, творити, а не відстоювати ті чи ті політичні позиції. Гартман став композитором не через соціально-політичні переконання, а через відчуття покликання, наполягає Брехлер [2, S. 186]. Тож дослідникам Гартмана доводиться балансувати поміж полюсів цієї амбівалентності, намагаючись, з одного боку, не применшити художню цінність його творчості, акцентуючи увагу на змісті, а з другого боку, відсуваючи на другий план ідейне наповнення, не пропустити важливих емоційно-образних акцентів, що знов ж таки впливають на сприйняття художнього цілого.

Напевно, найяскравішим виявом сповідальної музики Гартмана став його «Concerto funebre» для скрипки з камерним оркестром, який спочатку мав назву «Музика трауру» («Musik der Trauer»). Твір був написаний у другій половині 1939 року під враженням від окупації Чехословаччини і спершу задумувався як одночастинний твір для струнного оркестру. Про це композитор пише у листі від 20 липня 1939 року до свого наставника й учителя Германа Шерхена: «Зараз я починаю писати "Траурну музику" в одній частині для струнного оркестру. Коли повернувся з зимового відпочинку, сподіваюся вам вже показати свою роботу» [5, p. 54]. Показово, що початковий задум одночастинного твору віддзеркалився на фінальній, фактично чотиричастинній формі твору, написаній ніби на одному диханні. Концерт має арочну структуру, яка нетипово починається стриманою монодією, а завершується також стриманим хоралом, що суттєво відрізняється від типового загонистого фіналу романтичних скрипкових концертів. У даному випадку має сенс провести паралелі зі ще одним шедевром сповідальності XX століття — скрипковим концертом Альбана Берґа «Концерт пам'яті янгола». В цьому творі також центральними є теми спокути, смерті, скорботи та невідворотності.

У своїй збірці мемуарів «Kleine Schriften» композитор так пише про один з найважливіших в його доробку твір: «Мій "Concerto Funebre" з'явився восени 1939 року. Цей час натякає і на основний характер, і на привід до написання мого твору. <…> Я хотів записати все, що я думав і відчував, і це наповнило форму і мелос» [5, p. 53].

Стосовно того, що саме наповнило форму і мелос «Concerto funebre», можна припустити, що Гартман хотів максимально донести крик, тому він вдався до великої кількості цитат та алюзій, які би точно виключили можливість двозначного трактування. Для вираження скорботи з приводу долі чеського народу композитор використовує мелодію гуситського гімну XV століття «Хто ви, воїни Бога», який виник в період героїчного опору народу католицькій церкві та, знов ж таки, німецькому засиллю. В четвертій частині концерту Гартман використовує революційну народовольську пісню «Вы жертвою пали в борьбе роковой», що знов ж таки більше є символом надії на порятунок від нацизму, аніж даниною лівим силам.

У скрипковому концерті композитор максимально розширює емоційну палітру, випробувану в «Miserae» та інших творах. Експресивність Гартмана, здається, досягає піку, посилюється образна сфера боротьби й опору, а медитативна молитовність виводить на новий рівень сповідальність у музиці. Не в останню чергу така експресивність досягається за рахунок того, що як сольний інструмент композитор обирає скрипку — напевно, найекспресивніший з наявних музичних інструментів, який «крає душу» і, до слова, набув особливої популярності у єврейському культурному середовищі.

Висновки. Наприкінці нашого дослідження видається необхідним коротко торкнутися проблеми рецепції музики К. А. Гартмана та сповідальної музики в цілому. Кому сподобається дивитися у відображення, що віддзеркалює неприємні сторони людської природи? Кому до вподоби примус до визнання помилок та спокути, якщо можна насолоджуватися величчю людської природи, змальованої, до прикладу, у «Заратустрі» Рихарда Штрауса?

Саме таким неприємним дзеркалом нам видається музика Гартмана, яка зображає людину у всій її складності та неоднозначності. Незважаючи на те що після Другої світової війни Карл Амадеус Гартман був дуже шанованою особою, одним з небагатьох, хто не заплямував себе співпрацею з націонал-соціалістами, його музика важко прокладала собі шлях на міжнародну сцену. Лише в останні десятиліття творчість композитора поступово набуває заслуженого визнання. Це пов'язано не тільки зі складною багатошаровою авангардною мовою, а й з тим, що образи його творів важкі до сприйняття і потребують великої емоційної співпраці та нерідко переоцінки цінностей слухача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сергєєва І. А. Архівна спадщина Семена Ан-ського у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Київ: Дух і Літера, 2006. 544 с.
2. Brehler C. L. Karl Amadeus Hartmann—ein politischer Komponist? // Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 5–7 Oktober 2005 / Hrsg. I. M. Groote. Tutzing: Schneider, 2010. S. 185–202.
3. Floros C. Karl Amadeus Hartmann. Musik als Bekenntnis // Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule / hrsg. H. Krones. Wien: Böhlau Verlag, 2002. S. 113–123.
4. Hartmann K. A. Kleine Schriften. Mainz: Schott, 1965. 114 S.
5. Schwartz S., Hanoch G. Habima: English Publication of "Bama," Theatre Art Journal of the Habima Circle in Palestine. Tel Aviv: Hapoel Hazair Ltd, 1939. 48 p.
6. Zeller H. R. Concerto Funebre und die Modifikation // Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990 / hrsg.: H.-K. Metzger, R. Riehn. München: edition text + kritik, 1989. S. 106–118.

REFERENCES

1. Serhieieva, I. (2006). *Arkhivna spadshchyna Semena An-skoho u fondakh Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho* [The Archival Heritage of Semen An-sky in the Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
2. Brehler, C. L. (2010). Karl Amadeus Hartmann—ein politischer Komponist? [Karl Amadeus Hartmann—A Political Composer?]. In *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 5–7 Oktober 2005* (S. 185–202). (I. M. Groote, Hrsg.). Tutzing: Schneider [in German].
3. Floros, C. (2002). Karl Amadeus Hartmann. Musik als Bekenntnis [Karl Amadeus Hartmann. Music as Confession]. *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule* (S. 113–123). (H. Krones, Hrsg.). Wien: Böhlau Verlag [in German].
4. Hartmann, K. A. (1965). *Kleine Schriften* [Short Writings]. Mainz: Schott [in German].
5. Schwartz, S. & Hanoch, G. (1939). *Habima: English Publication of "Bama," Theatre Art Journal of the Habima Circle in Palestine.* Tel Aviv: Hapoel Hazair Ltd.
6. Zeller, H. R. (1989). Concerto Funebre und die Modifikation [Concerto Funebre and the Modification]. *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990* (S. 106–118). (H.-K. Metzger & R. Riehn, Hrsg.). München: edition text + kritik [in German].

KATERYNA SUGLOBINA

KARL AMADEUS HARTMANN'S "CONFESSIONAL MUSIC" AS A FORM OF PUBLIC STANCE

Abstract. This article explores the cultural phenomenon of confessionality in art through the example of "confessional music" (*Bekenntnismusik*) by Karl Amadeus Hartmann (1905–1963). It examines the term *Bekenntnismusik*, which the composer himself used to describe musical works that expressed his civic stance under the totalitarian regime of Nazi Germany. The study pays particular attention to the influence of religious confession and the aesthetics of Jewish theater on Hartmann's creative process. Special focus is given to specific compositions, notably the *Concerto funebre* for violin, which served as an artistic protest against Nazi aggression and the occupation of Czechoslovakia. The article demonstrates how Hartmann's music, composed in the context of internal emigration, became a powerful medium for expressing humanistic values and resistance to totalitarianism.

Keywords: confession, artistic protest, music, civic stance.

Стаття надійшла до редакції 14.08.2024.
Стаття прийнята до друку 30.08.2024.
Дата публікації: 18.11.2024.

© Катерина Суглобіна 2024