
МАТЕРІАЛИ

УДК 78.05

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-15

Льоос Гельмут
професор-емерит,
Інститут музикознавства
Лейпцизького університету

СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД МУЗИКОЮ ПІД ЧАС ВОЄН ТА ПОЛІТИЧНИХ КОНФЛІКТІВ

Відколи вивчення історії рецепції музичних творів стало інтегральною частиною музикознавства, з'ясувалось, наскільки неоднаково більші спільноти загалом та й кожен зі слухачів зокрема в різні історичні періоди та у конкретному суспільному середовищі сприймають, інтерпретують та оцінюють як самі музичні твори, так і їхніх творців. Історія рецепції надто часто стосується не тільки самого артефакту *per se*, але й значно більше – різних контекстів, у яких виконується і оцінюється музика, з узгодженням історичних, культурних чи політичних обставин її суспільно-культурної екзистенції.

Загалом, можна впевнено стверджувати, що історія рецепції – це вивчення та розуміння розвитку історії впливу твору у ширшій хронологічній парадигмі. Подана концепція ґрунтується на об'єктивних спостереженнях і висновках щодо того, що художні твори не мають єдиного, фіксованого значення, їх зміст розуміється та інтерпретується зовсім по-різному в різні часи, переосмислюється у змінних історичних обставинах сприйняття та відповідності до їх очікувань. Тому змінюються колективні, субкультурні та індивідуальні горизонти знання і уявлень про такий музичний артефакт. Це твердження торкається також зміни іміджу відповідного композитора.

Наведемо конкретний приклад. Арнольд Шмітц (Schmitz) у 1927 році створив романтичний образ Бетховена. Цей образ, що виник століття після відходу композитора у вічність, уже не має нічого спільного з реальною історичною особистістю композитора, а функціоналізує його як стихійного генія, революціонера, чарівника чи пророка¹. У 1902 році Макс Клінгер у своїй скульптурі навіть зробив Бетховена богом². Таким чином, він став символом ліберальної, прогресивної німецької буржуазії, яка претендувала не тільки на особливу національну позицію, але й на особливу місію у світовому масштабі. Про те, наскільки довільно такий образ можна перенести на інший суспільно-історичний ґрунт, свідчить сприйняття Бетховена в Радянському

¹ Arnold Schmitz. Das romantische Beethoven-Bild. Darstellung und Kritik. Bonn. 1927.

² Helmut Loos, Beethoven – The Zeus of Modernity, in: The Culturology Ideas. Research Work's Collection, National Academy of Arts of Ukraine. Institut for Cultural Research 18. 2020. S. 67–84. URL: <https://www.culturology.academy/en/beethoven-the-zeus-of-modernity.html>.

Союзи, де тоталітарна комуністична влада привласнила собі його як символ пролетарського митця.

Для численних національних рухів ХІХ–ХХ ст. у Європі культура і, зокрема, музика, яка високо цінувалася як об'єднуючий фактор суспільства, стала засобом національної ідентифікації, відповідно композитор піднявся до статусу суспільного лідера, тож і сам артефакт, і його творець стали еталоном виняткового статусу нації. Це призвело до конкуренції, якщо не до світової війни між національними культурами, особливо тому, що нібито вищий культурний рівень також був пов'язаний із претензією на владу над нібито нижчими народами.

Утвердження національної музики у цій іпостасі відбувалася за однаковою схемою у всій Європі: ім'я вибраного національного композитора (жінкам-композиторкам було відмовлено у цій честі³) надавалось найважливішим музичним установам, зокрема концертним залам і консерваторіям. Як у Бонні з 1845 року існує Зал Бетховена (Beethovenhalle), так і в Москві є Консерваторія імені Чайковського, заснована в 1866 році. В ній портрет Чайковського у Великому залі символічно розташований поруч із портретом Бетховена. У випадку останнього йдеться про вищезгадане «привласнення» іноземного композитора в конкретній історичній ситуації, на засадах ідеологічного тлумачення його творчості і діяльності відповідно до пануючої комуністичної доктрини і пристосування до штучно утвореного образу «пролетарського» митця.

Отже, слід усвідомити, що немає раз і назавжди даної вічної цінності мистецтва, воно існує в хронологічно і територіально обмеженій сфері, а музиці надто часто надається функція специфічної мистецької релігії сучасності⁴. Перехід композитора та його музики в інший соціальний контекст завжди передбачає зміну значення, смислів, у ній закладених. Часто цитований вислів Йозефа Гайдна «Мою мову розуміють у всьому світі» може вводити сучасного читача в оману, оскільки він у жодному разі не мав на увазі ствердження універсальної і незмінної суті музики для будь-якої аудиторії, а мислив цілком конкретно, згадуючи свій вельми успішний візит до Лондона та прекрасний прийом його творів англійською публікою.

Навпаки, маємо численні підтвердження протилежного: про відкритість до індивідуальної інтерпретації кожного музичного твору свідчать різні підходи слухачів навіть у тому самому соціокультурному та історичному середовищі. Позірна однорідність концертної аудиторії, в якій «всі люди <...> стають братами» (чи точніше братами і сестрами), приховує той загальновідомий факт, що залежно від рівня розвитку, культурних інтересів, національних, вікових та інших соціальних чинників формуються диференційовані групи реципієнтів за спільними ознаками кореляції з такою музикою. А остаточно і кожен індивід у процесі сприйняття вибудовує власний неповторний образ музичного твору. Ідентифікація ж цілого народу з його національною музикою базується саме на тому, що соціальні відмінності між окремими групами і представниками такої нації умовно редукуються, хоча ніколи не зникають, та й не можуть зникнути повністю.

³ Очевидно, автор статті має на увазі Клару Шуман – не лише талановиту піаністку, якою вона і залишилась в історії музики, але й дуже обдаровану композиторку, що талантом не поступалась своєму чоловікові, проте саме тому, що була жінкою, у тогочасному суспільстві не мала шансів на визнання її творчості (прим. перекл. – Л.К.).

⁴ Див. до того: Helmut Loos. E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter, Kassel. 2017.

Тож природно, що культурний трансфер у чуже середовище тим більше пов'язаний зі зміною значення музичного артефакту. Вирішальними обставинами для успішності чи неуспішності такого трансферу є спосіб його здійснення. Добровільне привласнення творчої спадщини композитора чи конкретного артефакту здебільшого викликає загальне зацікавлення та симпатію, натомість нав'язування зазвичай викликає опір, навіть якщо іноземна музична культура насаджується у іншому середовищі з добрими намірами. В будь-якому випадку таке насадження сприймається як провокація, як вияв імперської зверхності. Те, що музика стає важливим меседжем у подібних процесах, можна побачити на незліченних прикладах.

Франко-німецька ворожнеча, що тривала впродовж кількох поколінь XIX століття, призвела до жорсткого несприйняття музики «ворога». Слід згадати не лише Ріхарда Вагнера та його інвективи проти французької музики, але й загально поширені переконання у Німеччині, що безапеляційно відстоювали «світове панування німецької музики». Французькі композитори, як правило, у відповідь висміювали німецьку музику. Гектор Берліоз зауважив: «Німці не відчувають музики. У них є лише потужна техніка для поєднання тонів». Френсіс Пуленк іронізував: «Німецька музика схожа на німецьку кухню: важка, жирна і позбавлена витонченості». Ще більш саркастично висловлювався Ерік Саті: «У всіх німецьких композиторів одна проблема: вони не можуть перестати думати».

Зважаючи на суттєву роль національної музики у суспільно-політичних процесах, цілком закономірно, що політичні обставини неодноразово впливали на зміну репертуару оперних театрів і концертних інституцій. Початок Першої світової війни супроводжувався бурхливими виступами проти музики ворога, яку слід було виключити з власного репертуару. Необхідність таких кроків підкріплювалась псевдонауковими аргументами соціал-дарвіністського кшталту⁵ і знаходила жвавий відгук у музичній критиці і музикознавстві. Свідченням цього може бути невелика замітка, що з'явилась за іменем Вільгельма Тапперта (насправді невідомий автор використав прізвище знаного берлінського письменника і музикознавця, що помер у 1907 р. – прим. авт. Г.Л.) у винятковій ситуації початку активних воєнних дій жовтня 1914 року. Замітка має назву «Вороги навколо!», в ній обговорюється «війна проти німецького музикознавства», і цей постулат сприймається як обґрунтування до осуду всього чужого в мистецтві та зосередженні виключно на німецькій музиці, в тому числі й на забутих артефактах давніх епох, для подолання чужих впливів. Автор патетично розмірковує:

«Коли Німецьке товариство музичних досліджень відкриває нам давно поховані джерела сучасного мистецтва, коли воно показує нам <...> етапи розвитку втраченого культивування музики. Це відкриття збагачує наш світогляд, подібно до того, як учений-природознавець спостерігає процес еволюції від нижчих створінь до вищих ступенів розвитку живого світу»⁶.

На завершення Тапперт пропонує «дієвий спосіб» порятунку німецької музичної культури:

«Не виконуйте більше творів російських, французьких та інших композиторів, оскільки вони виражають дух цих народів! <...> Цієї вказівки необхідно суворо

⁵ Соціальний дарвінізм – ідеологічна платформа, яка еволюційну теорію дарвінізму переносить на суспільство і політику, тому стверджує, що конфлікти є рушіями суспільного прогресу. Притаманний тоталітарним суспільствам, таким як нацистська Німеччина, СРСР, Куба і т.д.

⁶ Wilhelm Tappert, Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft. Neue Zeitschrift für Musik 81, 1914. S. 517.

дотримуватись, якщо ми не хочемо наразити себе на заслужені докори за брак сильного характеру. А поки ми вимушені слухати інші звуки, які неодмінно прозвучать у військовому концерті, що щойно розпочався: брязкіт шабель і залпи рушниць на високих частотах, іноді перервані пронизливим гуркотом наших кулеметів, до якого вистріли нашої зброї грають основний бас із безперестанним потужним гуркотом; цей пандемоніум⁷ відбувається у жакливій тональності ненависті (Has(s)moll) наших супротивників, яка проникає до нас також і через свою культуру, – зі сліпою люттю і ненавистю, затьмарюючи здоровий глузд»⁸.

Як з початком Першої світової війни розгорнулася кампанія проти французьких і російських композиторів у Німеччині, так само і в Росії виникло войовниче протистояння німецькій культурі, що призвело до усунення німецьких опер з репертуару театрів. Ігор Стравінський, який глибоко шкодував про те, що не міг воювати, писав: «Моя ненависть до німців зростає не щодня, а щогодини»⁹.

Хоча німецькі війська взагалі не брали участь на цій ділянці фронту, він писав у 1916 році про перемоги росіян на Кавказі: «Смерть німецьким виродкам (наволочі)! Ура російському народу і армії з нагоди взяття Ерзурума!!!»¹⁰.

Композитор також вітав «очищення» музичного репертуару, хоча й не був переконаний в ефективності цього заходу:

«Виключенням Вагнера з репертуару (захід, який я дуже вітаю) і заміною 9/10 репертуару продукцією (вітчизняних – прим. перекл. Л.К.) мистецьких діячів (чого я зовсім не вітаю) ви нічого не досягнете. Тут потрібно щось більше! Після знищення німецької армії вам доведеться вести ще більш важку війну проти німецької ментальності»¹¹.

Стравінський висловив своє презирство до німецької культури в невеликій п'єсі для фортепіано, карикатурному *Souvenir d'une marche boche* («бош» – презирливе прізвисько німців у той час – прим. авт. Г.Л.). Однак дебати про бойкот іноземної культури розгорталися в Росії значно ширше, як доводить Крістоф Фламм, на підставі листа до редакції однієї з газет восени 1914 року¹². Наміри націоналістичних кіл об'єднати у час війни ненавистю до чужинців усе населення ніколи не були успішними протягом історії.

Особливо похмурий розділ історії німецької музики становить пропаганда німецької музики, концерти на завойованих територіях, які демонстративно проводилися під час Другої світової війни. Ці концерти були частиною зусиль нацистів використовувати музику як засіб просування своєї ідеології та придушення культури та самобутності окупованих країн.

У вересні 1941 року Вільгельм Фуртвенглер диригував концертом у Львові, під час якого виконав 5-ту симфонію Бетховена та уривки з творів Вагнера. Концерт влаштували німецькі окупаційні війська на знак своєї культурної переваги над «відсталим» слов'янським населенням. У червні 1943 року Карл Бем диригував концертом у Парижі,

⁷ Пандемоніум – у грецькій міфології скупчення злих духів, фурій.

⁸ Wilhelm Tappert, Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft. Neue Zeitschrift für Musik 81, 1914. S. 517f.

⁹ Цит. за: Christoph Flamm, vergessener Krieg, vergessene Klänge? Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück, hrsg. von Dietrich Helms, Osnabrück: Electronic Publishing 2020. S. 88f.

¹⁰ Там само. S. 89.

¹¹ Там само. S. 88.

¹² Там само. S. 89–94.

на якому в основному виконував твори Бетховена і Вагнера. Концерт був організований німецькими окупантами з метою зневаження французької культури та популяризації власного мистецтва. Герберт фон Караян провів концерт в окупованому Парижі 14 березня 1942 року, на якому виконав твори Ріхарда Вагнера та Антона Брукнера. Іншим прикладом є його концерт в Амстердамі 4 листопада 1943 року, на якому він диригував музикою Бетховена і Брамса. В обох випадках ці концерти були організовані німецькими окупаційними військами зі спеціальною метою і використані як засоби пропаганди.

Зловживання німецькою класичною музикою як пропагандистським засобом нацизму не похитнуло, однак, її авторитету в мистецькому житті розділеної післявоєнної Німеччини, і вона продовжувала так само, як і раніше, домінувати в концертних залах. Критично-об'єктивне ставлення до інтерпретації класичної спадщини сформувалося у зв'язку з так званим рухом 1968 року у Федеративній Республіці Німеччина, що в довгостроковій перспективі призвело до усвідомлення релятивності, несталості оцінки класичної музики, викликані суспільними обставинами її трактування в той чи інший історичний період. Винятком із цього загалом непорушного правила стала симфонічна поема «Прелюди» Ференца Ліста. Після нападу Німеччини на Радянський Союз у червні 1941 року головна тема цієї симфонічної поеми послужила пропагандистській машині націонал-соціалістів як музичні позивні спеціальних повідомлень з фронту верховного командування Вермахту на радіостанціях Reichs-Rundfunk-Gesellschaft і в німецькій кінохроніці, отримавши назву «Російські фанфари». У Німеччині (очевидно, саме через його небажані історико-політичні конотації – прим. перекл. Л.К.) твір не виконувався в концертах протягом багатьох десятиліть, хоча офіційно і не був заборонений.

Порівняно з жертвами воєнних дій та Голокостом культурне приниження супротивників нацистів у Другій світовій війні може здаватися не настільки жорстоким, навіть другорядним, але воно свідчить про ретельно організований інтелектуальний і духовний терор націонал-соціалістичної системи щодо всіх інакомислячих. Думка про те, що німецьке мистецтво вийшло неушкодженим із цього періоду зловживань, є ілюзорною не лише у самій Німеччині, а й тим паче (!) в інших країнах. Музику Ріхарда Вагнера тривалий час не виконували в Ізраїлі після Другої світової війни, подібні спостереження можна зробити і щодо інших країн та творів інших композиторів. Якою б зрозумілою не була відмова від виконання твору, усвідомлюючи його негативний рецептивний досвід у конкретних історико-політичних обставинах, безглуздо покладати на композитора особисту відповідальність за це. Для цього треба було б історично з'ясувати в кожному окремому випадку, в якій ситуації і з яким задумом композитор створював ті чи інші твори. Навіть якби це вдалося довести на основі найретельнішого дослідження музикознавців, пізніший досвід сприйняття в інших історичних і суспільно-політичних реаліях усе одно надто суттєво відрізнявся б від ситуації, в якій та чи інша музика була створена і вперше виконана. Впродовж тривалого періоду екзистенції в культурному обігу як сама постать композитора, так і його творчість набувають зовсім іншого значення.

То ж постає закономірне питання: чи слід, як і раніше, без упереджень виконувати музику, яка була використана для пропаганди нищих злочинних діянь, чи ім'я композитора, яке брудна політика заплямувала, виправдовуючи ним вбивства і нелюдські тортури, все ще здається доречним для назви репрезентативних концертних чи освітніх інституцій. Це складне питання, яке можна вирішити лише в рамках широкого соціального обговорення. Саме тут вступають у дію ті суспільні механізми, які визначають відмінності

інтерпретації музичного твору залежно від особистої позиції реципієнта. Кожен, хто вірить у незнищенну вічність музики поза будь-якими контекстами, судитиме інакше, ніж той, хто особисто пережив ототожнення агресора і вбивці з музикою, використаною ним для виправдання своїх злочинів. Наука не може вирішити цього питання, вона може лише спробувати зробити процес прийняття рішення більш ясным і виваженим.

Література

1. Schmitz A. Das romantische Beethoven-Bild. Darstellung und Kritik, Bonn : Dümmler, 1927. 183 s.
2. Loos H. Beethoven – The Zeus of Modernity. The Culturology Ideas : Research Work's Collection. National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv : Institut for Cultural Research 18, 2020. S. 67–84. URL: <https://www.culturology.academy/en/beethoven-the-zeus-of-modernity.html> (дата звернення: 15.05.2023).
3. Loos H. E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2016. 160 s.
4. Tappert W. Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft. Neue Zeitschrift für Musik. 81 (1914), S. 517f.
5. Flamm Ch. Vergessener Krieg, vergessene Klänge? Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück, hrsg. von Dietrich Helms, Osnabrück : Electronic Publishing, 2020. S. 85–99.

