

УДК 78.071.1(430)(092):124.1

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-43.11>

### **Мізітова Аділя Абдуллівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: [adilya.misitowa@gmail.com](mailto:adilya.misitowa@gmail.com); ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

### **«Кардільяк» П. Хіндемита у світлі психології хаосу**

*Оперна творчість Пауля Хіндемита<sup>1</sup> мало представлена в українському музикознавстві. Не є винятком і «Кардільяк», хоча твір дає привід зарубіжним дослідникам для постановки та розв'язання різних проблем: від з'ясування особливостей лібрето опери та співвідношення її з традицією до порівняння змістових розбіжностей двох її редакцій. Попри подібне розмаїття наукових праць, відкритим залишається питання щодо чинників, які вплинули на жанрове рішення та особливості концепції першої версії цієї опери. Тому мета пропонованої статті – виявити першооснови, що розкривають логіку вибору композитором засобів втілення нетрадиційного для оперного жанру лібрето Ф. Ліона. Новизна дослідницького підходу полягає у розгляді найбільш популярного варіанта твору з точки зору пари-опозиції «хаос / порядок», яка притаманна творчій натурі. Завдяки цьому усі «неузгодженості» з погляду усталеного сприйняття жанру опиняються підпорядкованими головній ідеї.*

**Ключові слова:** несвідоме / свідоме; хаос / порядок; опера XX століття; антиромантична тенденція; традиція та новаторство; нова об'єктивність; лібрето; пантоміма в оперному жанрі; індивідуальна композиторська концепція; «Кардільяк» П. Хіндемита.

---

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

---

<sup>1</sup> В українському музикознавстві наразі співіснують два варіанти написання прізвища німецького композитора – Хіндеміт / Гіндеміт. Обрання автором статті першого з них зумовлене, зокрема, зверненням до відповідного цитування та прагненням запобігти строкатості тексту.

### Постановка проблеми.

Творчість Пауля Хіндемита можна віднести до хрестоматійної царини знань, незмінно пов'язуючи її з неокласичною тенденцією в музичній культурі 20–30-х років минулого століття, з утворенням нової жанрової гілки «камерної музики», розробкою індивідуальної концепції музичної мови на противагу як традиційній ладотональності, так і додекафонії А. Шенберга. Проте відчуття доброго знання розмаїтої жанрової спадщини митця є оманливим, оскільки чимало її сторінок і дотепер залишаються малодослідженими в українській музичній науці. Зокрема, це оперна сфера творчості композитора, представлена, окрім утраченого фрагмента першої «спроби пера», зингшпілю «Кузен у гостях» («*Der Vetter auf Besuch*», 1912/13), дев'ятьма творами, враховуючи і «Дидактичну п'єсу» («*Lehrstück*», 1929), написану у співпраці з Б. Брехтом. Не занурюючись у проблематику визначення їхньої жанрової приналежності, підкреслимо, що звернення П. Хіндемита до опери протягом усього життя свідчить про масштабність доробку композитора і певні прогалини у вивченні специфіки авторського бачення можливостей жанру в атмосфері критичного ставлення до традиції. Якщо такі опери, як «Художник Матіс» («*Mathis der Maler*», 1934/35) і «Гармонія світу» («*Die Harmonie der Welt*», 1956/57), відомі завдяки однойменним симфоніям, то інші твори ще чекають свого всебічного розгляду в українському музикознавстві. У цьому сенсі «Кардільяк» не є винятком.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Українська виконавська практика дещо випередила наукові розробки у сфері оперної творчості П. Хіндемита. Зокрема, 2015 року у Львові відбувся, за словами С. Олійник, «неформатний фестиваль», у центрі якого була музика П. Хіндемита. Водночас ця унікальна подія дозволила авторці ревію констатувати «недостатню обізнаність музикантів із творчістю» митця, існування певних клішованих визначень на кшталт «композитор-модерніст, неокласик, поліфоніст» (Олійник, 2015). Музикознавча думка останніх десятиліть, присвячена творчим надбанням

П. Хіндеміта, хоча і засвідчує прагнення науковців розширити проблематику та коло залучених зразків, зосереджується переважно на загальновідомих питаннях. Зокрема, О. Муравська розглядає особливості циклу «Житіє Марії» у широкому контексті пошуків німецького мистецтва першої половини минулого століття (Муравська, 2019), Н. Юрійчук концентрує увагу на поліфонічній техніці композитора на прикладі останнього циклу із серії *Kammermusik* (Юрійчук, 2021), Д. Ткаченко значно доповнює уявлення про зв'язки німецького майстра з бароковою музикою, зупиняючись на творах з віолі д'амур в якості сольного інструмента в камерно-інструментальному та концертному жанрах (Ткаченко, 2024). З різноманітної оперної спадщини композитора лише опера «Гармонія світу» продовжує привертати увагу дослідників. На думку В. Батанова, вона є одним із зразків, який доводить «універсалізм П. Хіндеміта», що «поєднує відпрацьований від кінця XVIII ст. творчий симбіоз композитор – виконавець з параметрами творчості, завойованими в XX столітті: теоретик-естетик-фізик / математик» (Батанов, 2019: 291). Не применшуючи цінності обраних ракурсів вивчення досвіду митця, зауважимо, що їхнє розмаїття підкреслює відсутність розвідок щодо його опер, які б дозволили досягнути напрямки пошуків опанування жанру в умовах значущих художньо-естетичних і стилістично-стильових зсувів.

Про ретельне та уважне ставлення німецьких учених до творчості П. Хіндеміта свідчить унікальний щорічний збірник статей, який виходив понад пів століття (1971–2024) й налічує 53 томи. Його незмінним видавцем та редактором був колектив Інституту Хіндеміта у Франкфурті-на-Майні, який діяв від імені Фонду композитора. Назва видання – «Щорічник Хіндеміта / Анналі Хіндеміта» («*Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith*») – указує на прагнення всебічно висвітлити спадщину митця, його життя і творчість, оприлюднити документальні матеріали, що стимулюватиме подальший розвиток наукової думки. З наведеного у книзі З. Брун переліку наукових праць щодо вибраних авторкою для розгляду опер (Bruhn, 2009: 267–270)

чимало були надруковані саме у названому «Щорічнику» (до 2009 року), серед них і низка досліджень, пов'язаних із різними аспектами опери «Кардільяк», від змістових до соціокультурних. Про увагу до цього твору, як і до оперного доробку композитора взагалі, свідчить інформація у різноманітних спеціалізованих путівниках, а також книга Х. Л. Шиллінга, де порівнюються дві редакції «Кардільяка» з метою визначення авторських стильових критеріїв (Schilling, 1962), докторська дисертація К. Громмель (Grommel, 2002), публікація якої здобула захоплений відгук рецензента (Rezensionsnotiz, 2002). Водночас згадані роботи порушують певне коло питань щодо незвичного трактування головного героя та інших дійових осіб, різного співвідношення музики та сценічної дії, яке виявляється при порівнянні двох наявних редакцій опери, впливу в першій версії твору таких протилежних художньо-естетичних напрямів, як експресіонізм та «нова об'єктивність». Проте наведені авторами приклади, аргументація, залучення відповідних наукових теорій, розкриваючи своєрідність первісного втілення лібрето, залишають без відповіді питання сутності запропонованого композитором у «Кардільяку» підходу до жанрових рішень. Це дає підстави для подальших розвідок у цьому напрямі, з огляду на загальні процеси жанрових метаморфоз, які відбувалися в першій половині XX століття.

**Метою статті** є виявлення підвалин для узгодження невідповідностей, що заважають досягненню специфіки трактування жанру в опері П. Хіндеміта «Кардільяк», з погляду усталеної оперної традиції, основних жанрових складових та індивідуальної авторської концепції.

**Методологія дослідження.** Аксиологічний і структурно-функціональний методи аналізу залучено як основні в комплексному підході до розгляду оперного твору П. Хіндеміта.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Обмеженість інформації щодо «Кардільяка» в українських музикознавчих джерелах, так само як і у виконавській практиці, викликає необхідність нагадати деякі загальновідомі факти.

П. Хіндеміт звернувся до новели Е. Т. А. Гофмана «Мадемуазель де С্কюдері» (1818), уже маючи досвід створення трьох одноактних опер («Вбивця, надія жінок», 1919; «Нуш-Нуші», 1920; «Свята Сусанна», 1921), які відбивають вплив експресіонізму, символізму, східних мотивів, еротизму, загалом антиромантичної тенденції в художній, зокрема музичній, культурі перших десятиліть ХХ сторіччя. Це пояснює особливості лібрето Ф. Ліона та композиційно-драматургічне рішення П. Хіндеміта в першій версії твору (1926), яка стала приводом для запропонованих роздумів. Якщо про експресіонізм склалися певні уявлення, то феномен «нової об'єктивності» потребує деяких пояснень, оскільки композитор орієнтував лібретиста на його критерії. Цей напрям сформувався пізніше за експресіонізм, але співіснував із ним у єдиному часопросторі німецької культури, висувуючи незвичні художньо-естетичні вимоги: відмову від психологізму, прийомів пояснення вчинків, натомість зосереджуючись на суто фактичних подіях. Посилаючись на З. Шиблі (*Sigfried Schibli*), автора статті про концептуальні засади нової об'єктивності, З. Брун розшифровує відповідні завдання митців: «уникати будь-якого ілюстративного “омузичення” і натомість складати драматичний цілісний твір мистецтва, у якому події на сцені та в оркестровій ямі відбуваються як два одночасних процеси» (Bruhn, 2009: 47). Зауваження надзвичайно влучне, бо пояснює нетрадиційні риси лібрето «Кардільяка».

Отже, в новелі Е. Т. А. Гофмана є характерна для цього майстра слова інтрига, таємниця, оповита мороком злочину, магія темних сил; водночас – прояв геніальності на межі неймовірного, світ, у якому реальність та ілюзія постають як нероздільна цілісність. Тому і в «Мадемуазель де С্কюдері» головним героєм є не Кардільяк, ювелір «з великої літери», а літня поетеса, яка кидає виклик долі. Усім, хто знайомий із твором німецького романтика, є очевидною наявність рис детективної історії: прагнення досвідченої жінки допомогти закоханим, зняти обвинувачення з безвинного, глибокі почуття, шляхетність і підступні вбивства, майже маніакальна захопленість своїм

ремеслом, коли ювелірні дрібнички цінуються більше за людське життя. Близькі за змістом колізії знайдуть свій подальший розвиток у романах Агати Крісті або у «Парфумері» П. Зюскінда, герой якого був настільки одержимий своєю мрією, що став холоднокривним душоубом. Проте чи вичерпується такими легко пізнаваними мотивами новела Е. Т. А. Гофмана? Чи не відчутне в ній бажання зазирнути по той бік людської свідомості, у те й досі нерозгадане несвідоме, яке є невід'ємною частиною людської психіки? Відповідь не змушує на себе чекати, якщо враховувати особливу зацікавленість романтиків внутрішнім світом особистості й бурхливий розвиток психоаналітичних концепцій у другій половині XIX століття. Власне, вони стверджують не тільки наявність, але й природність існування несвідомого.

Не заглиблюючись ані у фройдівську, ані в юнгівську теорії та концепції їхніх послідовників, відзначимо, що завдяки ним поняття «несвідоме / свідоме» в різних модусах свого прояву стали основою багатьох сфер наукового знання: психології, психіатрії, філософії, соціології, мистецтвознавства тощо. Вони враховуються й при розв'язанні численних питань у царині нейронауки, наприклад, при вивченні людського мозку. Зокрема, Н. К. Андреасен (Andreasen, 2011) має на меті за допомогою нейровізуалізаційних досліджень виявити зв'язки між несвідомим, здібністю до креативу та схильністю до психічних розладів. Привертає увагу, що пара-опозиція «свідоме / несвідоме» здобула різноманітне тлумачення залежно від певної царини наукового знання та цільових настанов. Але вихідними позиціями є розуміння «свідомого» як структурно-організованої системи психіки людини, що пов'язана зі здібністю до осмисленого та усвідомленого сприйняття дійсності, здатністю до абстрактного мислення, самоконтролю, оцінки тощо, у той час як «несвідоме» постає як зона неконтрольованих переживань, емоцій, ідей та вчинків. Посилаючись на усталені погляди психоаналітиків, О. Бідюк підкреслює, що «людина від природи має двояку сутність: одна її сторона (свідома, раціональна, культурна) вважає все ж таки на яскраво виражені табу (певні

заборони робити що-небудь, продиктовані мораллю й свідомістю), а інша – низька, несвідома, ірраціональна, некультурна актуалізує низькі, приземлені, витіснені у підсвідоме (за З. Фройдом) бажання, потяги, прагнення. Останні антиморальні за своєю суттю» (Бідюк, 2010: 189). Тобто свідоме забезпечує організацію та порядок, а несвідоме як його зворотний бік – безлад та анархію. Симптоматично, що деякі вчені, продовжуючи дослідження функцій мозку, різних форм поведінки, спілкування, сприйняття світу тощо, як альтернативний «порядку» смислообраз обирають «хаос» (Kriz, 1997, «Про хаос і порядок»). У орбіті термінів та понять, які пов'язані із цими двома гранями психіки та підпадають під розгляд, опиняються також «творчість» і «креативність». Достатньо звернути увагу на назви деяких праць: «Подорож у хаос: творчість і несвідоме» (Andreasen, 2011), «Динаміка порядку-хаосу у творчості» (Lambert, 2020) та ін.

Водночас, за зауваженням Д. Сидорова, використання дефініцій «креативність» і «творчість» як синонімів привело до розмитості граней між ними. Тому вчений на підґрунті існуючого дослідницького досвіду пропонує творчість розуміти як «велику креативність», а саме – професійну, що пов'язана з наукою, винахідництвом, мистецтвом, дизайном тощо (Сидоров, 2024: 202). Уагальнюючи наукові спостереження, автор виокремлює такі характеристики творчості, як спонтанність, відсутність контролю свідомості, планування, порушення правил і таке інше, завдяки чому питання «порядку», сприйнятого як обов'язкова складова творчого процесу, підлягає сумніву. Із цього приводу доцільно навести аргументовані спостереження Ю. Кріза (Kriz, 1997). Серед численних ґрунтовних міркувань та влучних зауважень автора цінності набувають для нас «виходи» в царину культурного досвіду. Зокрема, Ю. Кріз нагадує, що смислообраз хаосу зустрічається в міфах та багатьох стародавніх оповідях, й тлумачиться з часів Античності як «темна безодня», «первинна космічна маса», «розчинення всіх цінностей, плутанина» (Kriz, 1997: 198). Як приклад, наведено оркестровий вступ ораторії Й. Гайдна «Створення світу»,

музика якого відповідає назві – *Die Vorstellung des Chaos* («Представлення /образ хаосу»). Водночас Ю. Кріз наголошує на іншому розумінні хаосу як творчої сили, характерному для східної філософії та праць деяких європейських мислителів і психотерапевтів. «Розкладаючи по полицях» людське сприйняття навколишньої дійсності, вчений висуває низку важливих тез, що допомагають досягнути, по-перше, процесуальний, а не усталений образ світу, по-друге, існування впорядкованого життя не як первісно даної, а як «вирваної» з хаосу реальності. Тобто життя складалося завдяки уникненню хаосу, через «надзвичайно складну систему правил, яку ми називаємо “суспільством” та “культурою”» (там само: 201). Цей механізм поширюється на всі форми життя, утім не нівелює безперервного, вічного балансування між тяжінням до порядку і стихією хаосу. За словами дослідника, «зведення складного, унікального процесу до повторюваних класів явищ надає хаосу структури, зменшує невизначеність, робить можливою передбачуваність і надійність і створює, так би мовити, знайомість. Але тепер ми повинні додати, що це зведення до того, що є надто знайомим, обмежує здатність досягнути унікальності і закриває очі на творчу сторону життєвого процесу» (там само: 204). Отже, можна констатувати проблемну ситуацію співіснування /співвідношення у життєво-світовому процесі хаосу та порядку, ступінь напруження між якими визначає або збереження зв'язків із соціокультурним простором, або їх втрату при осяянні та відкритті у будь-якій царині.

Повертаючись до першої версії «Кардільяка», висунемо гіпотезу, згідно з якою своєрідність опери П. Хіндемита полягає в моделюванні дуальності людської, у цьому випадку творчої, психіки засобами музично-театрального жанру. У підсумку це сприяє появі нової індивідуально-стильової моделі, яка, не відвертаючись демонстративно від традиції, руйнує її зсередини. Обґрунтування цього положення становить **наукову новизну пропонованої статті**.



Звернімося до лібрето, яке написане всупереч усталеним нормативам, позаяк у ньому відсутній типовий сюжет, притаманний оперному твору. Йдеться про відмову від причинно-наслідкових зв'язків між сюжетними мотивами, від аргументованості вчинків героїв, розкриття їхніх характерів, взаємовідносин, розвитку любовної лінії при наявності закоханої пари, зав'язки конфлікту тощо. Згідно з постулатами «нової об'єктивності», немає й жодного натяку на психологізм: доволі дивно сприймаються миттєве усвідомлення дочкою ювеліра батькових злочинів і раптове визволення з-під його влади над нею. Так само, як і поява серед натовпу дами у паланкіні та кавалера, який виявляється її залицяльником. Прагнучи домогтися любовного побачення, він готовий ризикнути життям і, за її бажанням, принести від ювеліра найпрекрасніше, що ним створено. Саме від кавалера ми дізнаємося, що витвори ювеліра вкриті кров'ю, тому що всіх покупців було вбито. Ця сцена нагадує чимало сторінок з пригодницьких романів А. Дюма (батька), герої яких заради прекрасних дам не шкодували своїх життів.

Отже, можна констатувати, що для сюжетної лінії опери характерна точкова (мозаїчна) подача окремих фактів. Змістові «прогалини» мають компенсуватися завдяки асоціативному мисленню на підґрунті художньо-естетичного досвіду реципієнта. Ба більше, сцена любовного побачення дами та кавалера, яка, за очікуваннями внаслідок усталеної традиції, має бути дуєтом, сповненим чутливих інтонацій, несподівано вирішена засобами жестів та рухів (№ 6, *Pantomime*). Їхній зміст і характер, хоч і прописані в лібрето й, відповідно, у партитурі, жодним чином не причетні до оперного жанру, оскільки концепція Хіндеміта / Ліона не передбачає виявлення почуттів, а лише констатує спалахи емоційних імпульсів. Не менш показовою є сцена з королем та його свитою. Її можна вважати одним із поодиноких зразків монопантомімічної сцени в повномасштабній опері XX століття, бо вокальними є лише репліки Кардільяка, тоді як поведінка інших персонажів нагадує гру акторів у німому кіно. Як бачимо,

зберігаючи синтетичну природу оперного жанру, автори «Кардільяка» виходять далеко за межі його усталених нормативів.

Ще одна, не менш важлива, деталь – деперсоналізація дійових осіб, виключаючи Кардільяка. Узагальнені визначення певного статусу персонажів замість імен, як-от «дочка», «офіцер», «дама», «кавалер», «торговець золотом», «начальник жандармерії», свідчать про уникнення будь-якої індивідуалізації через те, що ім'я так чи інакше передбачає окреслення характеру його носія. Не випадково поняття «ім'я» з часів Античності належить філософії, розглядаючись як ключ до осмислення сутності будь-якого явища й виступаючи як одна з її основних категорій. Інші персонажі опери – король, придворні, поліцейські, городяни – вносять додаткові елементи, що конкретизують загальну ситуацію, яка складається навколо ключової фігури. Проте вони не слугують композиторові приводом для створення так званого «локального колориту», хоча дія опери відбувається в Парижі XVII століття. Над усіма височить постать Кардільяка, яка, за словами В. Бернхарта<sup>2</sup>, «набуває демонічного вигляду, дивного та моторошного різновиду гідності, і ця гідність натякає на космічний, елементарний та метафізичний контекст, у який поміщається Кардільяк типово романтичними образами Ліона: його світ – це світ золота і землі, ночі та темряви і місяця, що чітко протиставляється світу дня та сонячному світлу. Кардільяк стає міфічною та надлюдською фігурою, яка ставиться до короля як до рівного собі і не виявляє жодних ознак людської любові та співчуття. Він богоподібний творець, але водночас ангел пекла, сатанинський бунтівник, який відмовляється покаятися, у традиціях Сатани Мільтона чи байронічного героя» (Bernhart, 1997: 137–138). Дійсно, йому не знайомі природні людські почуття, навіть до власної єдиної дочки, яку він, не замислюючись, згоден віддати першому-ліпшому – офіцерові, не вважаючи її чимось дорогим. Проте ювелірові дарована влада над дорогоцінним металом, сила підкоряти

---

<sup>2</sup> Збережено написання прізвища відповідно до звучання німецькою мовою.

безформну масу власному задуму, надаючи їй вишукано упорядкованого вигляду. Уособлюючи образ митця, постать Кардільяка віддзеркалює антагонізм хаосу та порядку в людській психіці. У першій версії опери, оточений людьми-маріонетками, ювелір не отримує прийнятого в суспільстві осуду, жодної моральної оцінки, його позбавляються як злих чарівників у легендах чи казках, коли темні сили, явлені в людській подобі, звергаються у безодню – породження хаосу повертається в хаос. Отже, складно погодитися з висновком В. Бернхарта про героїчне перетворення Кардільяка наприкінці опери: «...герой-художник гине як жертва соціального тиску» (там само: 138). По-перше, безіменність усіх дійових осіб, наділених вокальною партією – це не зовнішній прийом для створення додаткової інтриги, він відбиває прагнення авторів підкреслити відсутність моральних мотивів, адже між такими особами не може утворитися спільнота, об'єднана певними нормами та культурними цінностями. По-друге, натовпом керують страх та бажання позбавитися загрози життю. Ще на початку опери (№ 1, Вступ до 1 картини та Хор) городяни обіцяють віддати вбивцю суддям та кату, чи зарізати його або забити камінням. Вони здатні розправитися з кожним, хто викликає підозру: в них (як і в Кардільяка) прокидається «темний» бік людської сутності, засвідчуючи відсутність того, що прийнято вважати «соціумом». Це влучно підкреслено режисерським прочитанням Брайана Ларджа та костюмами Пета Хальмена у виставі Баварської державної опери (1985), де люди натовпу постають у однакових масках та схожому одязі біло-сірого кольору, що позбавляє їх історичної приналежності, соціального статусу, індивідуальності, справляючи враження руху однорідної маси. Отже, фінальна сцена, перекидаючи арку до першого хору, сприймається як логічне здійснення проголошених раніше намірів, одночасно попереджаючи про небезпеку стихійних сил.

Здається, що будь-які непорозуміння знімає сам П. Хіндеміт своєю другою версією «Кардільяка» (1952). Проте це не заважає В. Бернхарту задатися питанням, чому саме перший варіант опери здобув

більше визнання, ніж останній, який він називає менш успішним, хоча композитор власноруч написав нове лібрето і мав уже неабиякий творчий досвід. Не вдаючись у деталі й теоретичне обґрунтування аргументації дослідника, нагадаємо про вказані ним принципові концептуальні розбіжності між двома втіленнями новели Е. Т. А. Гофмана. По-перше, головний герой у новій інтерпретації «більше не є демонічною фігурою з міфічним виміром», а постає як звичайний злочинець (там само: 138); по-друге, введення нових персонажів – підмайстра, примадонни, багатого маркіза (розмовна роль), чужої музики та виконавців із опери Ж.-Б. Люллі «Фаeton», театрального персоналу (крім народу та варті) – посилює соціальний контекст, сприяє актуалізації моральних мотивів. У цьому сенсі, на думку В. Бернхарта, нова редакція «стала дидактичною п'єсою та драмою ідей, яка, безсумнівно, є більш витонченою, глибшою, багатшою своєю людською сутністю, морально та інтелектуально перевершуючи попередню версію» (там само). Утім у подальших своїх роздумах, спираючись на ідеї та термінологію У. Х. Одена, дослідник доходить висновку, що «Кардільяк І» є «відображенням “вторинного” [тобто естетичного – А. М.] світу», тому головний герой, який постає як міфічна фігура, перетинає межу будь-яких етичних правил. Як уточнює автор, «Кардільяк просто існує, і його екзистенційна вбивча пристрасть не засуджується морально, а зрештою прощається як така, що не мотивована імпульсами із цього світу» (там само: 139). У другій версії опери, навпаки, композитор підкреслює у різний спосіб приналежність героя до «емпіричного соціального світу», тому він «морально засуджується своїм суспільством» (там само). Дві редакції, дві різні інтерпретації одного й того самого літературного твору представляють два погляди на можливості опери в мистецтві ХХ століття – естетизацію художнього світу з метою показу дуальності творчої натури, вічного протистояння в ній хаосу та порядку та оновлення жанру завдяки сюжету, музичній мові, композиційно-драматургічному рішенням. Показово, що редакція 1952 року, власне, дає привід

для її розгляду як «метаопери» в проблемному полі музичної саморепрезентації (Danuser, 2013).

А що відбувається в музиці, яка відзначена власним «життям», утворюючи, за спостереженнями музикознавців, самостійний процес? Тут також можна спостерігати дихотомію: тяжіння музичної мови до експресіоністської стилістики та її організацію з опорою на номерну структуру з використанням різноманітних упорядкованих форм – рондо, фугато тощо. Такі риси першої версії «Кардільяка», що особливо вирізняються на тлі сценічної дії, уможливили виявлення її зв'язків із так званим «генделівським відродженням», ініційованим 1920 року. Ґрунтовна стаття В. Звари спрямована на осмислення опери П. Хіндеміта в широкому контексті стильових тенденцій того часу та своєрідності й стилістичної неоднорідності твору (Zvara, 2004).

Детальний аналіз опери в її первісному рішенні наданий З. Брун у першому томі – «Великі сценічні твори Хіндеміта» – її авторської трилогії, де другий том присвячений вокальним, а третій – інструментальним опусам майстра. У передмові науковиця пояснює: «Атрибут “великий” стосується значення композиції, з одного боку, в історії рецепції всієї творчості Хіндеміта, а з іншого, у стилістичному розвитку митця» (Bruhn, 2009: 7). Така оцінка є додатковим свідченням визнання концепції першої версії «Кардільяка» як особливого явища в музичному театрі П. Хіндеміта, й ширше – в оперному мистецтві ХХ століття. Дослідниця наводить чимало цікавих зауважень інших вчених щодо опису постаті головного героя в лібрето Ф. Ліона, зокрема використання ним порівнянь зі стерв'ятником, метафор на кшталт «появи начебто нізвідки», «вірування повітря», «зникнення у небі», що підкреслюють демонічну природу ювеліра. Нагадування таких змістових моментів є важливим для розуміння специфічних рис цього оперного твору, оскільки вони передбачають не вокальне, а пластичне втілення. Невипадково пантоміма стає одним із засобів презентації не тільки образу головного героя, але й окремих сцен, як-от згаданого вище візиту Короля в майстерню ювеліра або побачення

Дами та Кавалера (№ 6), де усі рухи прописані на зразок вокальних партій. Вражає додаткове уточнення жанру останнього зі згаданих номерів: «Дует для двох флейт». Починаючись канонічним викладенням основної теми, грайливий характер якої не відповідає традиційним уявленням про любовні почуття, хоча виконавцями розігрується доволі еротична сцена, інструментальний дует переростає у вільне музикування з послідовним зростанням кількості різноманітних тембрів. За структурним принципом нагадуючи барокову музику, ритмоінтонаційно «Дует» відбиває новітні тенденції музичної мови перших десятиліть минулого століття (атональність, мінливість метра, вишуканість ритмічного малюнку, лінеарність, терпкість загального звучання). Не менш виразним є закінчення номера: композитор повністю знімає звучання оркестру в момент появи зловісної фігури Кардільяка у вікні та його вкрадливої ходи. Лише трагічний сплеск оркестрової партії на *ff*, що завершує сцену, дешифрує зміст події.

3. Брун з метою пояснення композиційного рішення твору занурюється в особливості музики часів Людовіка XIV, щоб обґрунтувати, з одного боку, появу пантоміми як частини оперного дійства тісними зв'язками французької опери з танцювальними рухами. З іншого боку, дослідниця зазначає, що розвиток інструменталізму став імпульсом для появи нових форм і жанрів, серед яких вагоме місце посів прийом «протиставлення тембрів або навіть структурних блоків» (Bruhn, 2009: 50). На думку музикознавиці, П. Хіндеміт використовує всі характерні для тієї епохи форми, навіть більше, «виводить з них змістове визначення, відповідно до якого його сцени (що перетинають хронологічний хід дії) можуть бути музично згруповані» (там само: 51). На цих підставах авторка виокремлює «галантний епізод» (сцени 3–6), тематичну групу «батько, дочка і коханий» (сцени 7–10, частково 12), особливо приділяючи увагу, зокрема, позначеному в партитурі фугато зі сцени 10 (Дует Дочки з Кардільяком), оскільки вважає, що тут композитор «створив “перлину”, яка поєднує поліфонічну роботу із символічною симетрією» (там само: 59); нарешті,

музично пов'язані, завдяки сольному звучанню саксофона, сцени, дія яких відбувається в майстерні ювеліра (7, 11, 13). Ці та всі інші спостереження науковиці підкріплюються ретельним аналізом, доповненим схемами, що надає їй дослідженню фундаментальності й переконливості. У висновку З. Брун наголошує, що, «крім панівної драматургії злочину, у відповідній складності музично зображено й другу нитку змісту – художню природу з її небезпечною оманною особливою моральною позицією генія» (там само: 79). Як бачимо, тлумачення Кардільяка як «жертви соціального тиску» (В. Бернхарт) або генія з «особливою моральною позицією» (З. Брун) свідчить про оцінку з погляду усталених, соціально зумовлених нормативів, які зберігають свою актуальність для сюжетів та героїв оперного жанру. У цьому сенсі постать ювеліра в інтерпретації Хіндемита / Ліона не підпадає під загальноприйняті критерії.

### **Висновки.**

Численні звернення дослідників до першої версії опери «Кардільяк» П. Хіндемита за лібрето Ф. Ліона свідчать про невичерпаність її змісту, загадковість у вимірах жанрової традиції, можливість розглядати кожну з її складових як самостійну, самодостатню одиницю твору. Накопичений досвід аналізу та фактологічний матеріал загострюють проблему сутності тих протиріч, які приводять до невідповідності музики сценічній дії. Запропонована у статті спроба відійти від сформованих музичною наукою нормативів у пізнанні оперного жанру дозволяє осмислити нові закони смислової підпорядкованості на засадах пари-опозиції «хаос / порядок». Цей принцип уможлиблює не тільки сприйняття постаті Кардільяка в її особливості, яка не вписується в існуючі уявлення як про оперного героя, так і про нормальну, соціально адаптовану людину. Він також допомагає досягнути неповторності, унікальності концепції опери.

Дійсно, відсутність традиційної логіки розгортання сюжету, порушення каузальності не виключають, згідно з аргументацією З. Брун, угруповання сцен за змістом; використання сучасної мови,

яка в часи створення опери сприймалася як руйнування попередньої традиції гармонічного мислення, не стало на заваді залученню відомих, апробованих історичною практикою форм; еротичні ігри Дами та Кавалера, не нагадуючи романтичних любовних дуєтів, відроджують характерну для барокової французької опери пов'язаність із балетом та пластичними засобами виразності й одночасно візуалізують *quasi*-вільне, але підпорядковане закономірностям канону музикування (дует флейт із поступовим залученням різноманітних тембрів-персонажів). Виникаючі перехресні зв'язки є свідомством прояву антиномії «хаос / порядок» на вищому рівні: між сценічною дією та організацією музичної композиції.

Узагальнюючи, можна сказати, що подальше вивчення оперного театру німецького композитора як цілісного явища вноситиме корективи у творчий портрет митця, розкриваючи нові грані його обдарування, чутливість до різних художньо-естетичних тенденцій, небайдужість до проблем людської природи. Свідомо чи несвідомо, П. Хіндемиту вдалося знайти адекватно «неадекватні» засоби для розкриття незвичного для опери лібрето Ф. Ліона, вписавши нову сторінку в історію жанру.

## ЛІТЕРАТУРА

- Батанов, В. (2019). Універсалізм творчої діяльності П. Хіндемита. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 290–295. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166983>
- Бідюк, О. (2010). Свідоме та несвідоме як психологічні чинники творення й аналізу інформації. У *Нова інформаційна ситуація та тенденції альтернативного розвитку ЗМК в Україні. Матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та молодих вчених* (с. 188–196). Національний університет «Острозька академія». <https://evnuir.vnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6a1e25a0-2d54-4d4c-9688-6015cb1d7b67/content>
- Муравська, О. (2019). Поетика вокального циклу П. Хіндемита «Життя Марії» в руслі духовних і стильових шукань німецької культури і музики першої половини XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів*



- культури і мистецтв, 3, 161–166. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191733>
- Олійник, С. (2015, 21 листоп.). *Чому саме Гіндеміт?* Music-review Ukraine. <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/7CB992EDA146ED3FC2257EFA007276F7?OpenDocument>
- Сидоров, Д. (2024). Загальне та відмінності у дефініціях «творчість» та «креативність». *Нові технології навчання*, 98, 198–204. <https://doi.org/10.52256/2710-3560.98.2024.98.24>
- Ткаченко, Д. (2024). Віоль д'амур у творчості Пауля Гіндеміта: відкриття інструмента в умовах модерністської естетики (на матеріалі Kammermusik op. 46, № 1 і Kleine Sonate op. 25, № 2). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 51, 43–50. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-51-07>
- Юрійчук, Н. (2021). Поліфонічні принципи в Kammermusik № 7 Пауля Хіндеміта. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 21, 454–467. <https://doi.org/10.33287/222158>
- Andreasen, Nancy C. (2011). A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious. *Brain, Mind and Consciousness: An International, Interdisciplinary Perspective, MSM*, 9(1), 42–53. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3115302/>
- Bernhart, W. (1997). Cardillac, the criminal artist. A challenge to opera as a music-literary form. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (Eds.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (pp. 137–143). Rodopi. [https://www.google.com/books/edition/\\_/wV8DInksrCcC?sa=X&ved=2ahUKEwjhrWdurmUAxW9UqQEhc5EOdAQre8FegQICxAG](https://www.google.com/books/edition/_/wV8DInksrCcC?sa=X&ved=2ahUKEwjhrWdurmUAxW9UqQEhc5EOdAQre8FegQICxAG)
- Bruhn, S. (2009). *Hindemiths große Bühnenwerke*. Waldkirch: Edition Golz.
- Danuser, H. (2013). Self-representation in music: The case of Hindemith's meta-opera Cardillac In J. S. Walden (Ed.), J. B. Robinson (Trans.), *Musical representations in opera and cinema* (pp. 224–246). Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/books/abs/representation-in-western-music/selfrepresentation-in-music-the-case-of-hindemiths-metaoperacardillac/55DC404B33B04F4CFC960C5D4F4B9B24>
- Grommel, C. (2002). *Prosa wird Musik: Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
- Kriz, J. (1997). On chaos and order. *Gestalt Theory*, 19(3), 197–214. [https://www.gestalttheory.net/uploads/pdf/GTH-Archive/1997KrizOn\\_Chaos\\_and\\_Order.pdf](https://www.gestalttheory.net/uploads/pdf/GTH-Archive/1997KrizOn_Chaos_and_Order.pdf)
- Lambert, P. A. (2020). The Order-Chaos Dynamic of Creativity. *Creativity Research Journal*, 32(4), 431–446. <https://doi.org/10.1080/10400419.2020.1821562>

- Rezensionsnotiz. (2002, September 28). *Neue Zürcher Zeitung*. <https://www.perlentaucher.de/buch/caroline-grommel/prosa-wird-musik.html>
- Schilling, H. L. (1962). *Paul Hindemiths "Cardillac": Beiträge zu einem Vergleich der beiden Opernfassungen. Stil Kriterien im Schaffen Hindemiths*. Würzburg: Konrad Triltsch.
- Zvara, W. (2004). Paul Hindemiths "Cardillac" zwischen Expressionismus und deutscher Händelrenaissance. *Hudební věda*, 41(1–2), 95–106. [https://www.researchgate.net/publication/31913380\\_Paul\\_Hindemiths\\_Cardillac\\_zwischen\\_Expressionismus\\_und\\_deutscher\\_Handelrenaissance](https://www.researchgate.net/publication/31913380_Paul_Hindemiths_Cardillac_zwischen_Expressionismus_und_deutscher_Handelrenaissance)

## REFERENCES

- Andreasen, Nancy C. (2011). A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious. *Brain, Mind and Consciousness: An International, Interdisciplinary Perspective, MSM*, 9(1), 42–53. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3115302/> [in English].
- Bernhart, W. (1997). Cardillac, the criminal artist. A challenge to opera as a music-literary form. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (Eds.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (pp. 137–143). Rodopi. [https://www.google.com/books/edition/\\_/wV8DInksrCcC?sa=X&ved=2ahUKewjhrWdurmUAxW9UqQEhC5EOdAQre8FegQICxAG](https://www.google.com/books/edition/_/wV8DInksrCcC?sa=X&ved=2ahUKewjhrWdurmUAxW9UqQEhC5EOdAQre8FegQICxAG) [in English].
- Bidiuk, O. (2010). Conscious and unconscious as psychological factors in creating and analyzing information. In *New information situation and trends of alternative development of mass media in Ukraine. Proceedings of the First All-Ukrainian scientific-practical conference of students and young scholars* (pp. 188–196). National University "Ostroh Academy". <https://evnuir.vnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6a1e25a0-2d54-4d4c-9688-6015cb1d7b67/content> [in Ukrainian].
- Bruhn, S. (2009). *Hindemiths große Bühnenwerke [Hindemith's main stage works]*. Waldkirch: Edition Golz [in German].
- Batanov, V. (2019). Universality to creative activity of P. Hindemith. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 290–295. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166983> [in Ukrainian].
- Danuser, H. (2013). Self-representation in music: The case of Hindemith's meta-opera Cardillac In J. S. Walden (Ed.), J. B. Robinson (Trans.), *Musical representations in opera and cinema* (pp. 224–246). Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/books/abs/representation-in-western-music/selfrepresentation-in-music-the-case-of-hindemiths-metaoperacardillac/55DC404B33B04F4CFC960C5D4F4B9B24> [in English].

- Grommel, C. (2002). *Prosa wird Musik: Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“* [Prose becomes music: From Hoffmann's "Fräulein von Scudery" to Hindemith's "Cardillac"]. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag [in German].
- Kriz, J. (1997). On chaos and order. *Gestalt Theory*, 19(3), 197–214. [https://www.gestalttheory.net/uploads/pdf/GTH-Archive/1997KrizOn\\_Chaos\\_and\\_Order.pdf](https://www.gestalttheory.net/uploads/pdf/GTH-Archive/1997KrizOn_Chaos_and_Order.pdf) [in English].
- Lambert, P. A. (2020). The Order-Chaos Dynamic of Creativity. *Creativity Research Journal*, 32(4), 431–446. <https://doi.org/10.1080/10400419.2020.1821562> [in English].
- Muravska, O. (2019). The poetics of the vocal cycle of P. Hindemith "Life of Mary" in the context of the spiritual and stylistic quest of German culture and music of the first half of the twentieth century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 161–166. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191733> [in Ukrainian].
- Oliinyk, S. (2015, November 21). *Why Hindemith in particular?* Music-review Ukraine. <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/7CB992EDA146ED3FC2257EFA007276F7?OpenDocument> [in Ukrainian].
- Rezensionsnotiz [Review note]. (2002, September 28). *Neue Zürcher Zeitung* [New Zurich Newspaper]. <https://www.perlentaucher.de/buch/caroline-grommel/prosa-wird-musik.html> [in German].
- Schilling, H. L. (1962). *Paul Hindemiths "Cardillac": Beiträge zu einem Vergleich der beiden Opernfassungen. Stil Kriterien im Schaffen Hindemiths* [Paul Hindemith's "Cardillac": Contributions to a comparison of the two opera versions. Stylistic criteria in Hindemith's works]. Würzburg: Konrad Tritsch [in German].
- Sydorov, D. (2024). General and distinct aspects in the definitions of "creativity" and "innovativeness". *New Learning Technologies*, 98, 198–204. <https://doi.org/10.52256/2710-3560.98.2024.98.24> [in Ukrainian].
- Tkachenko, D. (2024). Viola d'amore in Paul Hindemith's life and compositional practice: the discovering of the instrument in a modernist aesthetic (on examples of Kammermusik op. 46, No 1 and Klein Sonata op. 25, No 2). *Scientific collections of the Lviv Mykola Lysenko National Music Academy*, 51, 43–50. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-51-07> [in Ukrainian].
- Yuriichuk, N. (2021). Polyphonic principles in Kammermusik No. 7 by Paul Hindemith. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk region*, 21, 454–467. <https://doi.org/10.33287/222158> [in Ukrainian].

Zvara, W. (2004). Paul Hindemiths “Cardillac” zwischen Expressionismus und deutscher Händelrenaissance [Paul Hindemith’s “Cardillac” between Expressionism and the German Handel Renaissance]. *Hudební věda*, 41(1–2), 95–106. [https://www.researchgate.net/publication/31913380\\_Paul\\_Hindemiths\\_Cardillac\\_zwischen\\_Expressionismus\\_und\\_deutscher\\_Handelrenaissance](https://www.researchgate.net/publication/31913380_Paul_Hindemiths_Cardillac_zwischen_Expressionismus_und_deutscher_Handelrenaissance) [in German].

### **Adilia Mizitova**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
Professor at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music  
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

## **P. Hindemith’s “Cardillac” in the light of the psychology of chaos**

**Statement of the problem.** The name of Paul Hindemith is associated with the neoclassical trend, with the creation of a new genre formation “chamber music”, the development of an individual concept of the musical language. However, the opera legacy still remains little studied in Ukrainian musicology. In this sense, “Cardillac”, the first edition of which in 1926, is considered the most popular, is no exception.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** Foreign scientific opinion indicates various aspects of the consideration of the opera “Cardillac”. But the question of the essence of the composing concept remains unanswered. The identification of fundamental principles of the reconciliation of contradictions from the point of view of an established tradition determines the purpose of the article. Axiological and structural-functional methods of analysis become the methodological basis for solving the set tasks. The novelty of the proposed approach is determined by the actualization of the pair-opposition “chaos / order” as a marker of the nature of the creative personality.

**Research results.** The first three one-act operas by P. Hindemith reflect the influence of the anti-romantic tendency in the musical culture of the first decades of the 20<sup>th</sup> century. This explains the peculiarities of F. Lyon’s libretto and P. Hindemith’s compositional and dramaturgical decision in the first version of the composition Cardillac. The rejection of psychologism, of the methods of explaining actions, and the focus on purely actual events as signs “New Objectivity” in the libretto determine the mosaic nature of the plot line in the opera,

*the use of pantomime instead of the traditional love duet, the parallelism of musical development and stage action. The depersonalization of all the characters except Cardillac emphasizes his dominant position, the actual focus on his personality. Not falling under the established evaluative criteria, the figure of the jeweller is revealed in a new way in the context of scientific developments devoted to the study of various modes of the relationship between the unconscious / conscious, chaos / order in human nature. This provides the key to understanding the modelling in the first version of Cardillac of the duality of the creative psyche by means of the musical-theatrical genre.*

**Conclusions.** *The departure from traditional approaches in the understanding of the opera genre allows us to comprehend new laws of subordination based on the pair-opposition “chaos / order”. This principle helps to perceive the figure of Cardillac as a non-opera and socially unadapted personality, to comprehend the uniqueness of the libretto, the uniqueness of the composing concept of the opera. The emerging cross-connections indicate the manifestation of the antinomy “chaos / order” at all levels of the composition, in particular, between the stage action and the organization of the musical composition.*

**Keywords:** *opera of the 20<sup>th</sup> century; unconscious / conscious; chaos / order; anti-romantic tendency; tradition and innovation; New Objectivity; libretto; pantomime in the opera genre; individual composing concept; P. Hindemith’s “Cardillac”.*

*Стаття надійшла до редакції 23.04.2026,  
рекомендована до друку 5.05.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

---

---