

и закономерностями, движущей силой, и лучше осмыслить музыку самого Л. Бетховена.

**Ключевые слова:** Л. Бетховен, Й. Вельфль, Д. Штейбельт, Й. Н. Гуммель, фортепиано, техника, виртуозность, исполнительство, пианистические состязания.

**Chernyavska M. S. Dueling piano by Beethoven and his contemporaries virtuosos.** The article analyzes investigates the problem of the relationship of piano works of Beethoven with the activities of his famous pianists contemporaries. The article provides an objective assessment of the contribution of known performers pianists, who was a contemporary of Beethoven and participated in the formation of piano art, along with works by Beethoven. This will display a completely coherent picture of formation and evolution of piano performance of Beethoven's era with its features and patterns, the driving force, and better understand the music of Beethoven. Keywords: Beethoven, Y. Velfl, D. Shteybelt, Y. N. Gummel, Fort piano, technique, virtuosity, performance, piano competitions.

**Key words:** Beethoven, Y. Velfl, D. Shteybelt, Y. N. Gummel, Fortpiano, technique, virtuosity, performance, piano competitions.

УДК 7.071.1 : 785.11 (430)

*Олександра Козак*

## **СИМФОНІЗМ БЕТХОВЕНА: СЕНСИ КОНФЛІКТУ**

Розгляд семантики конфлікту в симфонізмі Бетховена є актуальним і понині, тому що його твори розкривають поліфонічне багатоголосся смислів в актах сьогоденного їх сприйняття і виконання. В становленні симфонічної драматургії в європейській музиці значення симфоній композитора неперевершено. Відмінності тлумачення конфлікту в сучасних теоретичних і виконавських аспектах припускають різні версії інтерпретації – залежно від певного соціокультурного контексту.

*Мета* дослідження – визначити семантичні конфігурації конфлікту в симфонізмі Л. Бетховена в співвідношенні зі сферою конфліктності, що є характерною ознакою колективних та індивідуальних форм свідомості, психіки, світовідчуття, втілених у творчості композитора.

Вивчення сенсів конфлікту в симфонізмі Л. Бетховена спирається на музикознавчий підхід щодо використання іманентних для цього мистецтва методик опису, порівнювання. Оскільки художній конфлікт утримує в собі й соціальні ідіоми, в розгляді його особливостей використовуються також інші інноваційні технології: принципи міждисциплінарності, особистісного підходу, пошуку прихованого змісту конфліктів, еволюціонізму, які складають корпоративну систему засобів контент-аналізу в дослідницькому полі мистецтвознавства. Застосовується системний підхід, який орієнтує на усвідомлення конфлікту як складно організованого об'єкта, структура котрого містить пов'язані підсистеми та поверх-системи. Сутність конфлікту в мистецтві виявляється в його кореляції з поверх-системою – *конфліктністю*, що через особистість автора, формує способи художнього сприйняття реальності, мистецтва, компоненти світогляду людини-митця.

Постановці питання сприяло вивчення робіт: Б. Асаф'єва «Про симфонічну та камерну музику» [3], розділи якої присвячені творчості Бетховена і деталізують тезу про те, що витoki конфліктності обумовлені як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками, монографії В. Протопопова про принципи музичної форми Бетховена [7], Т. Чернові [9] щодо ролі геніального композитора у становленні симфонічної драматургії, А. Петрова [6], який досліджував специфіку конфлікту в інструментальній музиці, диференціював поняття «конфлікт» і «конфліктність».

Дослідник А. Петров, сконцентрований на тому, що наявність протиріч в «ліричній» сфері, як і в «драматичній», позначається одним терміном – конфлікт, вважав за необхідне здійснити термінологічне уточнення. Він стверджував, що конфліктність відповідає саме ліричній «формі віддзеркалення», спростовуючи той момент, що художній конфлікт може бути компонентом змісту всіх трьох виразних сфер поетики: драматичної (дієвості), ліричної (переживання), а також епічної (події). В результаті А. Петров дістав помилкового висновку про те, що конфлікт є прерогативою драматичної сфери, а конфліктність – ліричної. Така теорія є прикладом типової радянської традиції, до речі, не тільки радянської, яка задля створення єдності концепції штучно підпорядковувала окремі значення, нехтуючи висновками, що не «вписувалися» в «задану» ієрархію.

Згідно такому підходу *конфлікт і конфліктність* характеризують різну ступінь напруженості втілюваних протиріч: якщо конфлікт орієнтований на їх загострення, то конфліктність може «приховувати» їх предмет у формі шару смислу, що припускається. Зіставлення даних понять зумовлено значною квотою спільності їх інформативного змісту, який виявляється в розумінні амбівалентного взаємозв'язку елементів буття і свідомості. Сенс цього зіставлення, на наш погляд, подібний кореляції *знаку і значення* суперечностей, які втілюються у сфері музичної творчості.

Позначимо терміном *конфліктність* реакції Л. Бетховена-творця: у ранньому «Егмонті» – проти іспанського панування, у Героїчній (Третій) симфонії – проти монархічної австропруської коаліції, у дусі боротьби за гуманістичні ідеали – проти зла і тиранії – у Дев'ятій симфонії. Композитор створив у симфонічних жанрах низку стереотипів музичного конфлікту, використовував сонатну форму як певний *знак* смислу подолання, перемоги добра над злом.

Різноманітно застосовані у творчості Л. Бетховена принципи одноразового контрасту, котрий склався ще в стильовій естетиці бароко, тематичного контрасту як головної властивості драматургічного мислення в симфонізмі, визначення драматичного роду в інструментальній музиці. Контраст, використовуваний не тільки як *послідовний, а й одночасний* фактор конструювання в темах конфліктного характеру, міститься в основі способів їхнього переінтонування, виявлення внутрішніх протиріч. Саме Л. Бетховен у жанрі драматичної симфонії розумів принципи конструювання тематизму як *єдність множинності*. Істотною ознакою конфліктної драматургії стала дієвість головних партій перших частин Третьої, П'ятої, Дев'ятої симфоній, що пов'язана з процесом вольової та цілеспрямованої боротьби героя, який не примирився з поразкою та вірить в перемогу добра над злом. Теми, які втілювали такі образи, мали свою специфіку – здатність до розвитку. Доречно згадати думку Б. Асаф'єва про так звану тріаду розвитку музичної форми: *i (initium – початок): m (movere – рух, рухати): t (terminus – кінець, межа)* або поштовх – продовження руху – гальмування й замикання (каданс) [2, с. 287].

Характеризуючи тематизм композитора, Б. Асаф'єв неодноразово говорив і про «ініціативні інтонації», зберігаючи за ними значен-

ня функції, а не конкретних музично-тематичних побудов [2, с. 289]. Детально розкриваючи функцію поштовху, вчений відносив до неї будь-які вступні побудови сонатних алегро Л. Бетховена: початкові формули тем, подібні першим тактам у «Юпітері» В. А. Моцарта, закличні фанфари або вступ в першій частині Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, що викликали почуття очікування. У всіх випадках бетховенські теми містять ці три зазначених моменти. Розбіжності типів тем полягають у ступені індивідуалізації та самостійності саме їх першої інтонації. Типовим у будь-якому разі є *initium* – зачин сонатної форми, визначена тематична інтонація, що є початковою частиною головної теми, яка легко засвоюється слухом, запам'ятовується і не «байдужа» до того, що піде за нею. Таким чином, кристалізувалися *патерни* конфлікту – музичні знаки втілення протиріччя в структурі симфонії.

Формування структури такого тематизму пов'язано з творчістю ранніх віденських класиків: Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Виконання подібних функцій окремими інтонаціями теми можливо навести також з творчості Й. С. Баха, інших представників стилю бароко в європейській інструментальній творчості. Яка ж роль Л. Бетховена в становленні знаків музичного конфлікту і чим відрізняється його творче надбання в порівнянні з попередниками?

Дослідник драматургії в інструментальній музиці Т. Чернова вважає, що творчість Й. Гайдна, В. А. Моцарта й, особливо, Л. Бетховена, надалі композиторів-романтиків – час активного становлення та розквіту симфонічної драматургії – в її надрах формуються змістовні та стильові варіанти, удосконалюються структурно-технологічні засоби, адекватні драмі як способу поетичного вираження. Поступово формується конфліктна драматургія, що виявляється домінуючим способом організації інструментальних творів, її принципи поширюються й впливають на всі жанри і форми музики, а також збагачуються завдяки іншим [9, с. 88–89]. До семантичних елементів тематичного контрасту як провідної властивості драматургічного мислення в симфонізмі Бетховена відносяться різноманітно трактована мажорно-мінорна ладогармонічна система з акцентованою тактовою ритмікою, яка в часи віденського класицизму та Просвітництва утворює композиційно-синтаксичний «трафарет» конфлікту. На рівні драма-

тургії та жанрових різновидів симфонічного конфлікту обов'язково присутні яскраві контрасти образних антитез, бурхливі кульмінації-етапи напруженого наскрізного розвитку, що захоплював репризу і коду музичної форми твору. Внесок саме Л. Бетховена у становленні цієї моделі музичного мислення визначається шляхом застосування *принципу еволюціонізму*, який орієнтує дослідника на пізнання еволюції основних макро- та мікроеволюційних тенденцій конфліктної взаємодії, розвитку соціальних та внутрішньоособистісних конфліктів у мистецькому континуумі європейського симфонізму.

Відомий культуролог Леслі Уайт слушно вважав, що будь-яке явище культури можна інтерпретувати з позицій еволюційної, історичної чи функціональної точок зору [8, с. 484]. Ці категорії-підходи стосуються різниці не реальних явищ як таких, а понятійних контекстів, до яких науковець за своїм розсудом може «віднести» реальні явища. Відповідно до визначених Л. Уайтом трьох категорій, існують три типи інтерпретації:

- з точки зору *часового* процесу, що становить собою хронологічну послідовність одиничних подій, вивченням яких займається *історія*;
- з точки зору *формального* процесу, який «виражає» явища в їх позачасовому аспекті, що уможлиблює їх розгляд з урахуванням *структури і функції*, вивченням яких займається *теорія*;
- з точки зору *формально-часового* процесу, що подає явища як тимчасову послідовність форм, визначення чого претендує на *еволюціонізм*.

Такий підхід щодо природи симфонізму демонстрував Б. Асаф'єв, характеризуючи добуток Бетховена в контексті історії та еволюції європейської музики: «Епоха до Бетховена – епоха *слуг* музики, що мислиться як велика самодостатня замкнута сфера, зовсім не залежна від коливань – приливів і відливів – людської психіки. Таємниці музики доступні лише деяким і даються важкою пробою. Творчості, як і особистості, в нашому розумінні, немає. Композитор – це не самостійна особистість, а працівник, який перебуває в служінні її величності Музики. Лише творчість Бетховена набуває повною мірою індивідуального характеру, тому з його епохи можна вже відверто говорити про симфонізм» [3, с. 68]. Мова йде саме про драматичний симфонізм,

заснований на конфлікті, який став найважливішою ланкою в становленні симфонічної драматургії.

Використання методу деконструкції – розбирання на складові елементи – є цілком природним при аналізі конкретних симфонічних творів композитора, спрямованим на визначення їх структурних особливостей, які в різних комбінуваннях створюють нові смисли конфлікту в жанрі симфонії. Показова своєрідність співвідношення задуму і його реалізації – *конфліктності і конфлікту* – в Третій симфонії Бетховена. Розуміння образу Наполеона як героя сучасності було близьким багатьом представникам епохи Просвітництва, було притаманним і молодому Бетховену, який, як відомо, присвятив йому свою Третю «Героїчну» симфонію: правда, посвята згодом була автором відкинута. В аспекті розгляду особливостей втілення конфлікту, потрібно зазначити, що сонатна форма Алегро Героїчної симфонії має ряд нововведень. Складність форми впливає зі складності змісту, бо героїчне трактується не тільки як перемога в боротьбі, але як сповнене драматизму переживання при досягненні перемоги. На шляху до втілення цієї мети автором були використані улюблені прийоми: варіантність і варіаційність, рельєфно виявлялася і поліфонічність – фугато, контрапункти з канонічних імітацій.

Драматургія експозиції складалася в «нарощуванні» різноманітного тематичного матеріалу, в якому варіаційне проростання використано п'ятикратно, що зумовило розвиток вже в експозиції, можливість створювати багаторазові «вузли» емоційної напруги. Головна індивідуальна якість сонатної форми в I частині «Героїчної симфонії» – у нових драматургічних співвідношеннях саме в розробці, які впливають на загальну композицію: драматичне наростання доводить трагедійні елементи симфонії до кульмінації, а подальший перехід в нову тему (e-moll) виконує роль катарсису. В результаті цих нововведень бетховенська сонатна форма в Третій симфонії збагатилася взаємодією з розвиненою багатотемною варіаційною формою.

Визначення сенсу симфонічного конфлікту здійснюється завдяки фактору «одиниці аналізу» його підсистеми – *конфліктної ситуації*, яка має певне структурне і змістовно-сислове навантаження. Ідентифікацією такої одиниці у симфонії є її перша частина, найчастіше – перший розділ сонатної форми – експозиція, що демонструє

протистояння сил конфлікту. Отже, конфліктна ситуація за своєю природою містить *смыслову двоїстість*, є динамічною системою, яка не зводиться до простої суми елементів. Про це свідчать тематичні трансформації у 1 частині П'ятої симфонії, які ґрунтуються на матеріалі головної теми: вона панує навіть у сфері побічної партії, контрапунктуючи з нею. У «монотематичних умовах» Бетховен розгортає грандіозну картину боротьби і величі людського духу. Досконалість та повнота конфліктного розвитку досягнуті за допомогою тематичних модифікацій, які призводять до виникнення варіантів теми, що отримують своє «життя» в другому плані форми. Він існує як би самостійно, але внаслідок загальної тематичної єдності здається глибоко прихованим, утворюючим специфіку АLEGRO П'ятої симфонії. Типовий для творчості Л. Бетховена відкритий конфлікт втілюється у структурі суперечливого образу головної партії, моделюючи одночасно й «злу» силу, й боротьбу з нею, оскільки в образній сфері тогочасної інструментальної музики ще відсутня «портретизація сил зла».

Підкреслимо, симфонізм Л. Бетховена явно пов'язаний із *зовнішнім – відкритим* типом конфлікту, який моделює процеси активної боротьби, вольового протистояння особистості ворожим силам, психологічному дискомфорту. Внутрішній же конфлікт, який можна ще позначити як латентний, зазвичай, міститься поза текстом твору. Дослідник сонатної форми у творчості Бетховена Г. Єрмакова відзначає, крім технологічних її особливостей, наявність різних смислових аспектів конфліктності в його творах, що виявляються в зовнішньому і внутрішньому конфлікті. У бетховенських творах емоційним показником внутрішнього конфлікту, який полягає в граничній дисгармонії, невірноваженості, образної нестійкості, є наявність двох начал – драматизму і скорботи. Скорботне начало є, на думку Г. Єрмакової, проявом драматизму на новому, більш високому рівні, як суб'єктивна реакція особистості на певні колізії [4, с. 241]. Визначення цих сфер як внутріконфліктних випливає з тези про те, що драматичне в мистецтві завжди виникає як підсумок зовнішнього конфлікту, який залишився за межами даного музичного твору. За нашим розумінням, він саме і співпадає з *конфліктністю*, яка стимулює наповнення драматичних образів глибинними смисловими пластами, зумовленими особливостями світосприйняття композитора.

Конфліктність в симфонізмі Бетховена необхідно розглядати в контексті соціальних протиріч, що формували долю композитора, який так і не став «спорідненим» своєму світському оточенню. Джерелом конфліктності стали для нього не тільки перешкоди філістерського середовища, а й загроза страшної для музиканта-професіонала хвороби – наступаючої глухоти, яка сковувала могутність його таланту, викликала гнівний протест проти життєвої несправедливості, що відбивалося в поведінці людини-борця. Як писав про нього Б. Асаф'єв: «Людина, яка не змогла, здавалося би, створити собі затишку, залишила нам величні твори, в яких вражає насамперед розмах світосприйняття, організованість мислення, сила волі і непохитність енергії» [3, с. 24].

Підсумовуючи зазначимо: конфлікт у драматичному симфонізмі Л. Бетховена виступає як предметно-тематичний, структурно-композиційний зріз жанру, він може бути охарактеризований як трагічний, драматичний, відкритий, внутрішній і т. п. Конфліктність же відноситься до кожного інваріанта, детермінуючи художні структури їх втілення, «приховуючи» або прояснюючи його предмет в ламанні соціальних, міжособистісних, внутрішньо особистісних проявів кризь призму авторської композиторської оцінки. Якщо поняттям «конфлікт» можна визначити компонент симфонічної драматургії, то під поняттям «конфліктність» розуміємо також і естетичні прояви протиріч, властивих стилю певної епохи («пристрасть – борг» у класицизмі, «мрія – побут» в романтизмі), які втілюються в творах мистецтва.

Розуміння конфлікту в симфонічній драматургії перманентно змінюється, і будь-яка спроба зупинити ці зміни, створити «площинне» відображення – з метою найадекватнішого вигляду останнього, за висловом С. Левікової, буде «порівняна з препаруванням трупа» [5, с. 234]. Отже, для дослідження конфлікту в симфонічній творчості Л. Бетховена необхідні різні методологічні засоби, які дозволять виявляти смисли знакових параметрів амбівалентності у даному виді мистецтві.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Г. Музыка и мышление / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М. : КомКнига, 2007. — С. 10–44.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 576 с.
3. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
4. Єрмакова Г. До питання про конфлікт у фортепіанних сонатах Бетховена // Українське музикознавство. Вип. 7. — К. : 1972. — С. 233–246.
5. Левикова С. Молодежная субкультура : учеб. пособие / С. И. Левикова. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. — 608 с.
6. Петров А. Выражение конфликта в инструментальной музыке / Диссертация на соискание кандидата искусствоведения. — М., 1982. — 178 с.
7. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. — М. : Музыка, 1970. — 330 с.
8. Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры : пер. с англ. / Л. Уайт. — М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. — 1064 с. — (Серия «Культурология. XX век»).
9. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. — М. : Музыка, 1984. — 144 с.

**Козак О. І. Симфонізм Бетховена: сенси конфлікту.** Конфлікт у симфонічних концепціях Л. Бетховена визначає обрії розуміння й інтерпретації творів, усвідомлюється як полісемантичний знак, що відкриває свої змісти в контексті соціокультурних комунікацій. Однак, за зовнішньою художньою цілісністю відомих творів виявляється суперечливий набір структурних елементів, відношення між якими не є однозначними і потребують подальшого вивчення.

**Ключові слова:** симфонізм, симфонічна драматургія, конфлікт, конфліктність, знакові параметри, музична семантика.

**Козак А. І. Симфонизм Бетховена: смыслы конфликта.** Конфликт в симфонических концепциях Л. Бетховена определяет горизонты понимания и интерпретации его произведений, осознается как полисемантичный знак, который обнаруживает свои смыслы в контексте социокультурных коммуникаций. Однако, за внешней художественной целостностью известных произведений обнаруживается противоречивый набор структурных элементов, отношение между которыми не являются однозначными и требуют дальнейшего изучения.

**Ключевые слова:** симфонизм, симфоническая драматургия, конфликт, конфликтность, знаковые параметры, музыкальная семантика.

**Kozak A. I. Beethoven symphonism: meaning conflict.** The conflict in symphonic concepts Beethoven defines the horizon of understanding and interpretation of his works. It's polysemantic sign shown special content and value in the contexts of cross-cultural communication. Externally, integrity famous works, however, is controversial set of structural elements, relations between them are ambiguous and need further study.

**Key words:** symphony, symphonic drama, conflict, conflictness, symbolic parameters, musical semantic.

УДК 7.071.1 : 78.087.61 (430)

*Григорій Ганзбург*

## СКЛАДНА СТРОФІЧНА ФОРМА 2-ГО РОДУ – ЕКСПЕРИМЕНТ БЕТХОВЕНА

**Об'єкт** дослідження в цій статті – вокальний опус Л. Бетховена «Sehnsucht» WoO 134 (музику створено 1808 р., видано 1810 р.).

**Предмет** дослідження – співвідношення віршів і музики, **мета** – встановити форму твору, дати їй визначення і на підставі описаних композиційних особливостей внести відповідні корективи до систематики музичних форм.

Вірш зі «Шкільних років Вільгельма Мейстера» В. Гете «Nur wer die Sehnsucht kennt...» багаторазово надихав композиторів і ставав основою пісень К. Цельтера, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа, А. Рубінштейна, П. Чайковського, Н. Метнера (і то є далеко не повний перелік).

Перед нами дванадцятирядковий текст, що допускає симетричне розділення на дві половини по шість рядків, де 11-й та 12-й, обрамляючи, повторюють 1-й та 2-й рядки, – ставив не просто рутинне технічне завдання, це був виклик, на який композитор вимушений відповісти пошуком адекватної музичної форми, завідомо нестандартної.