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

Козак А. І. Beethoven symphonism: meaning conflict. The conflict in symfonic 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.

Johann Wolfgang von Goethe	Еквіритмічний переклад Миколи Зерова, пристосований для співу:
Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide! Allein und abgetrennt Von aller Freude, Seh' ich an's Firmament Nach jener Seite. Ach! der mich liebt und kennt, Ist in der Weite. Es schwindelt mir, es brennt. Mein Eingeweide. Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide!	Хто лише муку зна, Муку кохання, Лиш той пізнав до дна Моє страждання! Сам я без втіхи й сна Смутний блукаю… Хто мене любить, зна, В дальньому краю!.. Душа моя смутна В огні страждання… Хто лиш кохав, той зна Жагу кохання!

Існує думка, що Л. Бетховен створив чотири пісні (чи чотири версії пісні) на текст В. Гете «Sehnsucht», після чого, не обравши одну з них, опублікував усі чотири. Про цей досить незвичайний і своєрідно дивний вчинок композитора є висловлювання музикознавців різних століть, деякі з них доречно тут привести. Наприклад, Дмитро Ревуцький, коментуючи в 1927 році українське ювілейне видання пісень Бетховена, що вийшло друком до 100-річчя смерті композитора, процитував висловлювання Адольфа Маркса: «Бетховен чотири рази написав музику на “Прагнення” Гете і видрукував усі чотири композиції, цей яскравий доказ тому, як серйозно намагався він покласти вірш на музику, отже ні разу не був задоволений, ні разу почуття його не сказало йому, що він вірно влучив, бо инакше вибрав би він до друку одну якусь композицію, а не інші спроби» [2, с. VIII]. Слідом за цією цитатою Д. Ревуцький саркастично додає: «На нашу думку, висновки Марксові не зовсім тверді: а чому не можна сказати, що музикант умістив усі чотири композиції тому, що був усіма рівно задоволений?» [2, с. VIII].

Хто є правий у цій заочній (віртуальній) суперечці австрійського музикознавця XIX століття й українського музикознавця XX століття? Обоє не праві. Але не в питанні про те, чи надрукував Бетховен усі чотири пісні з тієї причини, що визнав їх усі невдалими (як ду-

мав А. Маркс), або, навпаки, тому, що визнавав усі чотири вдалими (як припустив Д. Ревуцький). Обоє не праві в іншому: в тому, що "Sehnsucht" Л. Бетховена WoO 134 нібито містить *чотири* пісні, з яких автор замість обрати для публікації одну (кращу), надав виконавцеві можливість самому вибрати будь-яку з чотирьох надрукованих. Насправді тут немає *чотирьох* пісень, а є *одна* пісня, але створена вона в такій оригінальній новій формі, яка не значилася в систематиці музичних форм (і не зустрічалася ні раніше, ні потім у піснях інших композиторів), що її століттями не вдавалося виявити й зафіксувати в теорії форм вокальної музики.

Пізніше, спостереження, виконані Ларисою Кирилліною та опубліковані вже в XXI столітті, навели на думку, що, можливо, Бетховен друкував «Sehnsucht» не для того, аби виконавці вибирали одну мелодію з чотирьох, а для того, щоб усі чотири виконувалися послідовно, одна за одною, – про це свідчить і логіка тональних співвідношень (g – g – Es – g), характерна для чотиричастинного цілого (таке навряд чи могло скластися випадковим чином). Л. Кирилліна, не заперечуючи проти можливості автономії кожної з чотирьох композиційних одиниць, з достатньою обережністю припускає і варіант циклічності. Вона пише: «Не задовольнившись однозначним рішенням [Бетховен] опублікував у 1810 році відразу чотири версії, які можна сприймати або як рівноправні варіанти, або – що незвичніше, проте цілком можливо – як єдиний цикл, що починається і завершується в g-moll і що має середину (третю пісню) в Es-dur» [3, с. 101]. Л. Кирилліна говорить про «**чотири мініатюри**», які «втілюють різні відтінки безвихідної туги по коханій людині, – безнадійну скорботу, мрійливий смуток, блаженну мрійливість, пронизливу ніжність» [3, с. 101]. Як бачимо, відносно складу аналізованого опусу Бетховена (чотири пісні), дослідниця безперечно дотримується тієї ж думки, що і цитовані вище автори (а відкритим залишає лише питання про те, чи окремі ці пісні, чи циклізовані).

На нашу думку, Бетховен тут створив нову композиційну структуру, йдучи не шляхом циклізації пісень, а шляхом видозміни строфічної форми.

Для розуміння місця бетховенського варіанту форми строфічної пісні в систематиці форм вокальної музики, зауважимо, що при

аналізі вокальних творів враховуються одночасно 1) співвідношення музичного й словесного тексту; 2) співвідношення частин музичного тексту (періодів, а також речень, фраз і мотивів усередині періодів); 3) співвідношення розділів словесного тексту (строф, а також речень та інших синтаксичних структур усередині строф, плюс система римування).

Проста строфічна пісня містить музичну побудову, що повторюється (строфу), частіше у формі періоду (A+A+A+A...), і словесні строфи, що не повторюються (a+b+c+d...). Формулу строфічної пісні можна представити такою: $A^a+A^b+A^c+A^d$. Різновидом строфічної форми є куплетна форма, де музична побудова, що повторюється, містить два розділи (AB+AB+AB+AB...), яким відповідають дві словесні побудови: заспів, що не повторюється, і приспів, що повторюється (ar+br+cr+dr...). Формулу куплетної пісні можна представити такою: $A^aB^r+A^bB^r+A^cB^r+A^dB^r$. Зауважимо, що термін «куплет» походить від французького слова couple (пара, чіт), відповідно, терміном «куплетність» схоплюється якраз повторюваність *пари* побудов (заспів і приспів) в їх незмінній зв'язці. Тому не логічно слово куплет застосовувати для строфи непарної структури, так само як і термін «куплетна форма» – застосовувати до пісень, де строфа не містить пари заспів плюс приспів.

На жаль, в ужитку терміном «куплетна форма» іноді стали помилково називати строфічну форму (а строфу називати куплетом). На цю помилку спеціально звернув нашу увагу Ю. М. Хохлов, коли надіслав свою статтю про строфічну пісню для публікації в харківській науковій збірці [9]. Пізніше, в книзі «Строфічна пісня та її розвиток від Глюка до Шуберта» він пише: «Дослідники, що означають поетичну строфу як куплет, використовують термін «куплетна пісня» або ж «куплетна форма». Викликає здивування, що ці терміни застосовують і автори навчального посібника «Аналіз вокальних творів» (Л., 1988), які говорять одночасно про поетичні і музичні строфи, а не про куплети» [10, с. 24]. У цьому делікатному критичному висловлюванні під неназваними авторами Ю. М. Хохлов має на увазі К. О. Ручьєвську, (яка назвала строфічну форму куплетною і класифікувала її різновиди як «куплетну форму без приспіву» і «куплетну форму з приспівом» [1, с. 121–122]), і О. П. Коловського, відповідального редактора

цього навчального посібника. Додам, що в книзі 1988 року лише повторена термінологічна неточність І. В. Лаврентьєвої з її методичної роботи «Вокальні форми в курсі аналізу музичних творів», опублікованої 1978 року [6], а вона, у свою чергу, наслідує цю особливість слововживання від фольклористських робіт Л. В. Кулаковського [4], [5]. Помилка полягала в тому, що Кулаковський убачає куплетну парність не в сукупності заспіву й приспіву, а в сукупності мелодії та словесної строфи, що є термінологічно беззмістовним, оскільки при такому слововживанні усю вокальну музику довелося б називати куплетною. Пізніше до тієї термінологічної плутанини, яка пов'язана із строфічною формою, додалося особливе, оригінальне слововживання в кандидатській дисертації Л. Б. Решетнікова про інструментальні форми Бетховена, де автор означає терміном «строфа» музичну побудову, яка не утворює періоду. Проте оспорювати тут дуже спірні і легко уразливі термінологічні рішення, прийняті в цій дисертації, немає необхідності, оскільки вони не отримали поширення в публікаціях інших авторів, а містяться тільки в авторефераті [7] та в резензии на нього [8].

Ми грунтуємося на визначенні Ю. М. Хохлова (з тією різницею, що він, аналізуючи структуру вокальних творів, вважав за краще говорити не про музичні форми, а про «пісенні типи»). Згідно з Хохловим, «визначальна ознака простої строфічної пісні – виконання тієї ж музики з різними поетичними строфами» [9, с. 3]. Куплетна форма є різновидом, окремим випадком строфічної форми. Ю. М. Хохлов пише про це наступне: «Вирішальним видається чинник повторення музики. Тому до простої строфічної пісні можна віднести і пісню з приспівом, в якому зазвичай повторюються ті ж слова» [9, с. 15].

Яку ж нову музичну форму побудував Бетховен для вірша Гете? Нагадаємо принцип строфічної пісні: «музика, що звучала з першою строфою тексту, повторюється далі з кожною із наступних його строф» [10, с. 105]. Бетховен зробив в точності навпаки: в його "Sehnsucht" повторюється не музика, а словесний текст. Музика ж при кожному наступному проведенні словесного тексту – нова. Тобто форма залишилася строфічною, але в ній помінялося співвідношення вербального і музичного компонентів: стабільний компонент став мобільним (музика), а мобільний компонент став стабільним (поетичний текст). Назвемо це *строфічною формою другого роду*.

Але Бетховен цим не обмежився. У нього разом із строфічностю другого роду продовжує діяти й старий принцип строфічності першого роду: у трьох проведеннях поетичного тексту (із чотирьох) музична строфа охоплює половину гетевского тексту і тим самим ділить його на дві напівстрофи по шість рядків у кожній, при цьому музика, що звучала з першою напівстрофою, повторюється, тобто при кожному проведенні поетичної строфи виникає проста строфічна форма. Формулу пісні Бетховена можна представити такою:

$$(A^a + A^b) + (B^a + B^b) + (C^a + C^b) + (D^{a+b})$$

Назвемо це *складною* строфічною формою другого роду, оскільки складною прийнято називати таку форму, в якій хоча б одна з частин написана була в простій формі. Тут, як бачимо, кожну з перших трьох частин створено в простій формі. Кожне із перших трьох проведень поетичного тексту утворює просту строфічну форму (першого роду, тобто з повторенням музики, а не слів). Музична строфа в усіх трьох випадках написана в формі періоду з серединою (у кожному періоді по 11 тактів: в першому і другому випадках розмежування всередині періоду: 4+3+4, в третьому випадку: 4+4+3). При четвертому проведенні поетичного тексту застосована змішана форма, яка поєднує властивості наскрізної і репризной форм. При цьому тональний план розділів усередині частини (g – g – Es – g) повторює, як би збирає у вузол тональні співвідношення, що існують між усіма чотирма частинами складної форми.

Таким чином, аналіз показує, що «Sehnsucht» WoO 134 Л. Бетховена являє собою не чотири пісні, а одну, створену в оригінальній формі. Ця новація Бетховена змушує доповнити систематику музичних форм новим різновидом, який може бути названий *складною строфічною формою другого роду.*

Чи торкається цей висновок тільки одного локального епізоду довгої еволюції музичних форм, – епізоду, пов'язаного із бетховенськими пошуками й знахідками на шляху від багаточастинної пісні до багатопісенної цілісної композиції (вокального циклу)? Чи має нова класифікаційна рубрика, що додається до систематики форм вже у XXI столітті, значення для з'ясування рухів думки художників, які

працювали на межі XVIII–XIX віків і керовані були тими уявленнями про систему форм і жанрів, що існували, усвідомлювалися й теоретично фіксувалися саме в ті часи?

Можна думати, що теоретичні уявлення однієї епохи є непридатними для роз'яснення творів інших епох і що застосовувати нові класифікаційні рубрики до художніх явищ далекого минулого – значить не бачити відмінностей композиторської ментальності, відповідних різним історичним періодам, і впадати у науковий анахронізм.

Але можна стояти й на іншій позиції та бачити завдання музикознавчої науки в створенні такої універсальної теорії форм, яка охоплює всі існуючі різновиди структур творів, що існували в усі історичні періоди. Для цього треба постійно удосконалювати та переглядати класифікацію музичних форм і при необхідності поповнювати її, описуючи нові різновиди, виявлені при аналізі музики.

Із нашого висновку про те, що розглянутий у цій статті вокальний твір Л. Бетховена написаний у складній строфічній формі 2-го роду, слідує також і необхідна практична рекомендація для виконавців (співаків, концертмейстерів, інструментувальників, диригентів): для вірного відтворення «Sehnsucht» WoO 134 – не вичленяти одну частину з чотирьох (як це нерідко роблять), а виконувати всі частини твору підряд як єдине ціле.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие / Отв. ред. О. П. Коловский. — Л. : Музыка, 1988. — 352 с.

2. Бетховен Л. Збірка пісень / Бетховен / Редакція, стаття, прим. Д. Ревуцького. — Вип 1. — Київ : Книгоспілка, [1927]. — 32 с.

3. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : В 2-х томах. Том I / Л. В. Кириллина. — М. : Московская консерватория / Государственный институт искусствознания НИЦ «Московская консерватория», 2009. — 536 с.

4. Кулаковский Л. В. Песня, ее язык, структура, судьба / Л. Кулаковский. — М. : Сов. Композитор, 1962. — 344 с.

5. Кулаковский Л. В. Строение курлетной песни / Л. Кулаковский. — М.–Л. : Гос. муз. издат., 1939. — 192 с.

6. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. — М. : Музыка, 1978. — 80 с.

7. Решетников Л. Б. О форме строфы и периода в фортепианных сонатах венских классиков / Решетников Леонид Борисович. — Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — Киев, 1990. — 24 с.

8. Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці. Зб. наук. ст / Надія Супрун-Яремко. — Рівне : Видавець О. Зень, 2010. — 574 с.

9. Хохлов Ю. Н. Простая строфическая песня в творчестве Шуберта и его предшественников / Ю. Н. Хохлов // Шуберт и шубертианство : Сб. материалов науч. музыковедч. симпозиума / Сост. Г. И. Ганзбург. — «Харьковские ассамблеи», Ин-т музыкознания. — Харьков, 1994. — С. 3–16.

10. Хохлов Ю. Н. Строфическая песня в ее развитии от Глюка к Шуберту / Ю. Хохлов. — М. : Куншт, 1997. — 404 с.

Ганзбург Г. Складна строфічна форма 2-го роду – експеримент Бетховена. Розглянуто пісню Л. Бетховена на вірші Й. В. Гете «Sehnsucht» WoO 134, скомпоновану 1808 р. і видану друком 1810 р. На основі аналізу співвідношення віршів і музики виявлений не описаний раніше різновид музичної форми, названий в статті складною строфічною формою другого роду. Дані практичні рекомендації для виконавців (співаків, концертмейстерів, інструментувальників, диригентів).

Ключові слова: Музична форма, вокальна форма, строфа, строфічна форма, пісня Бетховена, вірш Гете, поезія і музика.

Ганзбург Г. Сложная строфическая форма 2-го рода – эксперимент Бетховена. Рассмотрена песня Л. Бетховена на стихи И. В. Гете «Sehnsucht» WoO 134, сочиненная в 1808 г. и изданная в 1810 г. На основе анализа соотношения стихов и музыки выявлена не описанная ранее разновидность музыкальной формы, названная в статье сложной строфической формой второго рода. Даны практические рекомендации для исполнителей (певцов, концертмейстеров, инструментовщиков, дирижеров).

Ключевые слова: Музыкальная форма, вокальная форма, строфа, строфическая форма, песня Бетховена, стихотворение Гете, поэзия и музыка.

Hansburg G. A difficult strophe form of the 2nd sort – Beethoven's experiment. L. Beethoven's song on J. W. Goethe's verses of «Sehnsucht» WoO 134), composed in 1808 and published in 1810 is considered. On the basis of the analysis of a ratio of verses and music the kind of a musical form which isn't described

earlier called in article a difficult strophe form of the second sort is revealed. Practical recommendations for performers are made (singers, leaders, instrumentovshchik, conductors).

Key words: Musical form, vocal form, strophe form, Beethoven's song, Goethe's poem, poetry and music.

УДК 782.1 : 792.54 (82.31)

Валерий Панасюк

БЕТХОВЕН И «LE CHARVE DISCRET DE LA BOURGEOISIE»: М. С. ШАГИНЯН О ПРАЗДНОВАНИИ ЮБИЛЕЯ КОМПОЗИТОРА В ФРГ

Очерк М. С. Шагинян «Бетховенский фестиваль в ФРГ», созданный более четырех десятилетий назад (в 1970 году), сегодня интересен во многих отношениях.

Во-первых, в историко-культурологическом. Этот текст не только дает представление о художественной жизни Западной Германии сорокалетней давности, но и является важным фактологическим источником для всякого, так или иначе занимающегося проблемой «Бетховен и его творчество в исторической перспективе».

Во-вторых, в литературоведческом. М. Л. Гаспаров в средине 1990-х годов, исследуя одну из ранних – «дооктябрьского периода» – работ писательницы по филологическому анализу, «замаскированную под рассказ», отмечает: «Ранние произведения Мариэтты Шагинян – как в стихах, так и в прозе – мало привлекают внимание современных исследователей. Конечно, это объясняется их неприязнью к поздней ее литературной продукции, крайне обильной и крайне неравноценной. Тем не менее это несправедливо. В них возможны самые неожиданные открытия» [2, с. 178].

Действительно, за М. С. Шагинян закрепилась (и не без оснований) репутация «безнадежно советской», чьи произведения «идеологически безупречны» и лишены каких бы то ни было «художественных достоинств». При этом в творческой среде была всем хорошо известна открытая и бескомпромиссная борьба писательницы со вся-