

ФОРМУВАННЯ ГЕРОЇКО-ДРАМАТИЧНОГО КОНЦЕПТУ В СИМФОНІЗМІ Л. БЕТХОВЕНА

Розглядаються досягнення Л. Бетховена у сфері симфонічної драматургії, які зумовили розвиток європейської музики наступних століть, породили феномен «бетховеноцентризму» в музичній інструментальній творчості ХІХ-ХХ ст.

Ключові слова: симфонізм, симфонічна драматургія, конфлікт, героїко-драматичний концепт, музична семантика.

Рассматриваются достижения Л. Бетховена в области симфонической драматургии, которые предопределили развитие европейской музыки последующих веков, породили феномен «бетховеноцентризма» в инструментальном творчестве ХІХ-ХХ вв.

Ключевые слова: симфонизм, симфоническая драматургия, конфликт, героико-драматический концепт, музыкальная семантика.

Achieving Beethoven symphonic drama in many ways led to the development of European music of later centuries, gave rise to the phenomenon of «bethovenotsenryzm» in the instrumental creation ХІХ-ХХ centuries.

Key words: symphony, symphonic drama, conflict, heroic and dramatic concept, musical semantics.

Дослідження семантики героїко-драматичного пафосу в симфонічних творах Л. Бетховена є актуальним для сучасного мистецтвознавства: створення комплексів такої музичної виразності безпосередньо пов'язане зі структурами сонатної форми та симфонічного циклу. Переважна більшість сонат, симфоній, симфонічних увертюр, квартетів, концертів композитора втілюються методами драми — з конфліктним розвитком образних антитез, яскравими контрастами, кульмінаціями, напруженим наскрізним розвитком, що починається в експозиції сонатної форми, захоплює репризу і коду музичного твору. Контрастність між розподілами форми, методи викладу тематичного матеріалу, принципи ситуаційного і похідного контрасту, котрі сформувалися у творчості ранніх віденських класиків, набувають у його симфоніях з конфліктною драматургією найяскравішого втілення.

У спеціальній науковій літературі співвідношенню задумів композитора, образного змісту зі структурою сонатної форми присвячені праці Г. Єрмакової [5], О. Петрова [8], Ю. Тюліна [7], Т. Чернової [10] та ін., в яких розглядаються різні аспекти такої взаємодії. З урахуванням новацій Л. Бетховена в становленні сонатної форми сформульована прогресивна точка зору Ю. Тюліна, який зазначав: «Саме в динамічному сполученні (а не в контрастному

зіставленні) виникає те протиріччя тематизму й розподілів форми (ділянок дії), що найяскравіше і найповніше виявилось в драматургії сонатної форми» [7, с. 31]. Однак дослідники недостатньо чітко виявляють зв'язок між ментальністю геніального творця, сформованою під впливом певних тогочасних обставин, та комплексами музичної виразності, створюваними в його симфоніях, що були взірцем для багатьох поколінь музикантів і сприяли становленню семантики в цьому виді мистецтва.

Мета статті — визначити особливості симфонічних новацій Л. Бетховена, підпорядкованих утіленню героїко-драматичних концепцій, семантично зорієнтованих на образність людини-борця, котра здатна підкорити всесвіт.

Істотною ознакою конфліктної драматургії, що широко застосована у творчості Л. Бетховена, можна вважати принципи одноразового контрасту, котрий склався ще в стилевій естетиці бароко, а також тематичного контрасту головної властивості драматургічного мислення в його симфонізмі, якістю музичної мови, визначенням драматичного роду в інструментальній музиці. Різноманітний контраст, використовуваний не тільки як послідовний, а й одночасний фактор конструювання в конфліктних темах міститься в основі принципів їхнього переінтонування, виявлення внутрішніх протиріч. Це зробив саме Л. Бетховен у жанрі драматичної симфонії, який розумів принципи конструювання тематизму як єдність множинності. Саме так реагував Л. Бетховен у своєму «Егмонті» проти іспанського панування, в Героїчній (Третій) симфонії — проти монархічної австро-пруської коаліції, в душі боротьби за гуманістичні ідеали, проти зла і тиранії — у Дев'ятій симфонії, використовуючи сонатну форму і створюючи в симфонічних жанрах певні стереотипи подолання конфліктів, перемоги добра над злом.

Симфонізм Л. Бетховена явно пов'язаний із зовнішнім — відкритим — типом конфлікту, що моделює процеси активної боротьби, вольового протистояння особистості ворожим силам, психологічному дискомфорту. Внутрішній же конфлікт, що міститься поза текстом твору [5, с. 241], наповнює створені композитором драматичні образи глибинними смисловими пластами, зумовленими особливостями його світосприйняття. Частіше у творчості Л. Бетховена конфлікт відкритого типу втілюється в структурі суперечливого образу головної партії, котрий моделює одноментно «злу» силу й боротьбу з нею, оскільки в образній сфері тогочасної інструментальної музики ще відсутня «портретизація сил зла».

Дієвість головних партій перших частин Третьої, П'ятої, Дев'ятої симфоній пов'язана з процесом вольової та цілеспрямованої боротьби героя, який не змирився з поразкою та вірить

у перемогу добра над злом. Теми, що втілювали такі образи, мали свою специфіку: здатність до розвитку, переінтонування та ін. Доречно згадати думку Б. Асаф'єва, котрий обґрунтував так звану тріаду розвитку музичної форми: і (initium — початок): m (movere — рух, рухати): t (terminus — кінець, межа) або поштовх — продовження руху — гальмування й замикання (каданс) [2, с. 287].

Детально розкриваючи функцію поштовху, вчений відносить до неї будь-які вступні побудови до сонатних алегро Л. Бетховена: початкові формули тем, подібні першим тактам в «Юпітері» В. А. Моцарта, закличні фанфари або вступ у першій частині Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, що викликає почуття очікування. Характеризуючи тематизм композитора, Б. Асаф'єв неодноразово говорить і про «ініціативні інтонації», зберігаючи за ними значення функції, а не конкретних музично-тематичних побудов [2, с. 289]. У всіх випадках бетховенські теми містять ці три зазначені моменти. Розбіжності типів тем полягають у ступені індивідуалізації та самостійності саме їх першої інтонації. Типовим у будь-якому разі є initium — зачин сонатної форми, певна тематична інтонація, що є початковою частиною головної теми, яка легко сприймається на слух та запам'ятовується.

Розгляд особливостей утілення конфлікту в сонатній формі Allegro із Героїчної симфонії потребує визначення певних композиторських нововведень. Природно, що складність форми зумовлюється складністю змісту, оскільки Л. Бетховен трактує героїчне не тільки як таке, що перемагає в боротьбі, а й як повне драматизму під час досягнення перемоги героя.

На шляху до втілення цієї мети використані прийоми варіантності та варіаційності. Драматургія експозиції полягає в нарощуванні різного тематичного матеріалу, в якому варіаційне проростання є п'ятикратним. Це зумовило високий ступінь розвитку експозиції, можливість створити емоційні вузли напруження завдяки поліфонічним (фугато, контрапунктування тем, канонічні імітації) та варіаційним засобам.

Слід зазначити, що композитор розробив, таким чином, свою систему варіаційності: свідомо вводить повторення тем, щоб розвинути їх варіаційно. Це саме ті повторення, що, як вважається, не впливають на форму. Необхідно уточнити: не впливають на кристалічну форму, але дуже впливають на процес утворення форми, на поєднання частин циклу. Героїчна симфонія надає чудовий приклад у цьому сенсі: від однієї частини до іншої проходить яскрава лінія варіаційності — то приховуючись у розосереджених варіаціях, то виходячи на перше місце в зібраних разом. Фінал «триває» хвилеподібно: його варіації то зімкнуті, то розчиняються в розробці (фугато), потім звучать поодиноці (варіація

c-moll — B-dur, центральна «угорська», ще одна — в C-dur), щоб через розробленість (друге фугато) набути нового розмаху та в подальшому русі узагальнити все — й контрастне, й неконтрастне.

Утім, що до проблеми єдності Героїчної симфонії існує й протилежна думка, яка, начебто, повертається до того, що колись писав О. Серов, але пізніше відкинув. Маємо на увазі характеристику, яку надав Героїчній симфонії І. Рижкін: «Все єство ідейного змісту [Героїчної] симфонії потребує єдності дії, проведення єдиної думки музично-драматургічного розвитку від перших до останніх тактів, але музично-драматургічний розвиток обмежується кожною частиною, взятою окремо. Замість чотирьохактної п'єси нашої увазі пропонують чотири одноактних, що складають цикл філософсько-героїчного типу, які потребують поєднання на основі поступального розвитку, але не набувають його. Ще не встановилася логіка розвитку, що неухильно веде нас від однієї частини до іншої. Така логіка пізніше була надана Бетховеном у П'ятій симфонії. У Третій симфонії її ще немає» [9, с. 38].

Отже, головна індивідуальна ознака сонатної форми в першій частині Героїчної симфонії — у нових драматургічних співвідношеннях, що утворюються в розробці й змінюють загальну композицію. Вони зумовлені драматичним наростанням, яке доводить трагедійні елементи симфонії до кульмінації та переходу в нову тему (e-moll), що відіграє роль своєрідного катарсису після трагедійної кульмінації. Таким чином, бетховенська сонатна форма збагатилася розвинутою багатотемною варіаційною формою [6, с. 92], заглиблення ж у смисл героїко-драматичного концепту можна позначити як перемогу людини-борця над негативними обставинами.

Стосовно тогочасних філософських позицій, ідей, які зумовили світогляд діячів епохи Просвітництва, слід згадати геніального Й. В. Гете та його вплив на соціокультурний контекст того періоду. Зіставлення фігур такого масштабу як Й. В. Гете та Л. Бетховен викликає відчуття їх інтелектуальної близькості, що виявилася в осмисленні глобальних суспільних і художніх протиріч, що втілені за допомогою різних засобів виразності: у творчості поета-драматурга — вербальних, а в композитора — музично-звучкових.

Феномен глибокого впливу волелюбних ідей Гете-мислителя на формування світосприйняття композитора відбивався в пафосі боротьби, страждань і загибелі героя, що породжує, проте, оптимізм і впевненість у перемозі людини-борця. Інтерес Л. Бетховена до творів Й. В. Гете конкретно визначився у створенні музики до драми «Егмонт», пісень на тексти поета, в задумах написати музику до «Фауста» та ін.

Й. В. Гете і Л. Бетховен — представники епохи Просвітництва в Німеччині, які жили і діяли в суперечливих соціальних умовах, що характеризуються найвищими досягненнями людського духу

в різних сферах наукової та творчої діяльності, на побутовому тлі німецького закоснілого філістерства. Як типову ситуацію для того соціокультурного періоду Німеччини Й. В. Гете відзначав відсутність належного зв'язку між письменником і живильною для творчості суспільно-історичною основою, зумовленою відсталістю німецького соціального буття. «Ми, німці, люди вчорашнього дня», — говорив він у бесідах з Еккерманом [3, с. 117].

Склалося поширене уявлення про надзвичайну нібито гармонійність Й. В. Гете, незалежність його світогляду від протиріч, що надломлюють єдність. «Уявлення це, — зазначає В. Асмус, — явно помилкове й непереконаливе. В уявленні цьому приваблює лише одне: воно правильно помічає глибоку відповідність і справді гармонійне відношення між особою Гете та його поведінкою. Письменник дійсно все життя робив лише відповідне тому, ким він був [3, с. 114]. Те, що Гете ніколи не зраджував самому собі, аж ніяк не свідчить, що нібито «в надрах його власного «я» не було ніяких протиріч.

Навпаки, вони були й, у міру велетенських розмірів його росту та значення, повторювалися й відбивалися в його поведінці та свідомості: «в пропорціях ще більших, сформованих в образ, повний внутрішнього роздвоєння невирішених конфліктів» [3, с. 114]. Його діяльна натура, яка прагнула лише продуктивності, змушена була на кожному кроці, в найзаповітніших своїх мріях і задумах натикатися на перешкоди, що «споруджувало» перед ним життя.

Поняття продуктивності не було для Й. В. Гете абстрактним гаслом, що зумовлено найглибшими основами його особистості та різностороннього життєвого досвіду: він цінував життя, насамперед, як діяльне, продуктивне, плідне, і цьому розумінню він залишився вірним до останніх днів.

Вищою формою цього явища мислитель вважав продуктивність діючу, в цьому смислі називав Наполеона «одним із найпродуктивніших людей, які коли-небудь жили» [3, с. 122], а його найважливішими якостями вважав ті, що ніколи не зраджували Наполеонові: чіткість думки, рішучість і енергію, достатні для того, що він вважав вигідним і необхідним.

Уявлення про Наполеона, як героя сучасності, властиве і Л. Бетховенові, який присвятив йому свою Третю «Героїчну» симфонію, щоправда, присвяту згодом анулював. Важливо підкреслити, що теза про дієвість музичного «героя» симфоній композитора залишилася актуальною й для подальшої його творчості як характеристика драматичності характеру, який перебуває в конфлікті.

Плодотворними для Л. Бетховена стали такі ідеї Й. В. Гете: про продуктивну діяльність, революційність мистецтва, ставлення до політики, ролі особистості художника у творчому процесі й контексті культури, хоча ситуації зустрічей двох геніальних сучасників

принесли їм не тільки дружнє задоволення, а радше й взаємне розчарування. Молодий Л. Бетховен, котрий сформувався як особистість під враженням революційних ідей напруму «Бурі і натиску», до кінця життя зберігав їм свою відданість (звернення до тексту Ф. Шиллера в Дев'ятій симфонії).

Основна розбіжність художньо-ідеологічних поглядів найвидатніших представників епохи Просвітництва пов'язана з розумінням героїко-революційного пафосу боротьби: якщо Л. Бетховен до кінця своїх днів вірив у революційність людського духу, що здатна перетворити силу мистецтва, змінити світ («Обійміться, мільйони»), то Й. В. Гете заперечував революційну дію, не тільки зважаючи на часткові втрати та руйнування, а й тому, що вважав самі цілі принципово неправильними й нездійсненними, а світ — недоступним удосконаленню [4, с. 211].

Новий крок у створенні драматичного симфонізму — концепція П'ятої симфонії Л. Бетховена: в цьому творі вперше досягнута логіка конструювання циклу, що підпорядковується наскрізному драматургічному розвитку як у сферах інтонаційно-тематичної послідовності, так і трактуванні принципів використання варіаційних і поліфонічних форм. Усі елементи в сукупності підкорюються меті вираження героїчної ідеї, кожний із них містить у собі й контрастність, і єдність, однорідність. П'ята симфонія надає свій варіант художньої концепції: уперше в історії сонатно-симфонічної літератури Л. Бетховен увів систему монотематизму. Драматизм та його подолання, боротьба та досягнення перемоги привели до того, що тема-образ долі, пройшовши через багато етапів, поступово трансформується в радісний стан, перетворюється на дзвінку тему переможного фіналу.

Іншими — порівняно з Третьою — засобами втілюється образний розвиток першої частини П'ятої симфонії, який ґрунтується в цілому на матеріалі головної теми — вона панує навіть у сфері побічної партії, контрапунктуючи з нею. В цих «монотематичних умовах» Л. Бетховен розгортає грандіозну картину боротьби та величч людського духу. Повнота образу й художня досконалість досягнуті через тематичний розвиток, що сприяв утворенню варіантів теми, котрі набувають утілення в другому плані форми, який існує в першій частині наче самостійно, але внаслідок загальної тематичної єдності глибоко прихований.

Лаконізм мови та напружений розвиток «думок» в її першій частині, пластичність викладення плавної мелодії в другій частині, нервово екзальтоване скерцо зі славнозвісним переходом до фіналу, до величного гімну-маршу — усе це охоплено єдиним поривом, єдиним спрямуванням та натиском. Бетховенська реприза — це закономірний етап драматургії сонатної форми. Зміни Л. Бетховена в репризу (в головну партію та сполучну, що до неї

примикає) під впливом принципу наскрізного розвитку не вичерпуються тим поняттям «динамічної репризи», що покликано зафіксувати наявність суттєвої її переробки. Ретельне вивчення цього питання та з'ясування прийомів, які Л. Бетховен застосовував для віддзеркалення процесуальних моментів у сонатній репризи, узагальнено під поняттям «збагачення репризи» і трактується як ладотональне, структурне, жанрове, фактурне й темброве, нарешті, як динамічно-гучне.

Дослідник сонатної форми у творчості Л. Бетховена Г. Єрмакова відзначає, крім технологічних її особливостей, різні значеневі аспекти конфлікту в його творах — зовнішній і внутрішній. Оскільки конфлікт є ознакою бетховенської симфонічної драматургії, то поняття конфліктність визначає феномени колективної та індивідуальної свідомості, притаманні певній добі, наразі Просвітництва, стильовим її проявам, що втілюються в симфонізмі, реалізуються в знаках його музичної мови. Відомий контекст соціальних протиріч, в якому складалася доля Л. Бетховена: нескінченні конфлікти композитора, який так і не став «рідним» своєму світському оточенню, посилювалися особистою трагедією глухоти. Джерелом конфліктності стали для нього не тільки перешкоди філістерського середовища, але й загроза жахливої для музиканта-професіонала хвороби, що сковувала могутність його таланту.

Процес наростання інтерсуб'єктивності звукового світу, обмеженого лише внутрішнім слухом, викликав логічну лють у його поведінці, протест проти несправедливості долі. Як писав про нього Б. Асаф'єв, «змінюються часи, приходять і йдуть нові покоління, а гора залишається горою — така бетховенська творчість... Великий слід його боротьби — його музика — могутній гімн людській волі, волі, завойованої працею і героїчною боротьбою, а не волі від почуття обов'язку і від творчої роботи» [2, с. 19].

Показово, що і Й. В. Гете був переконаний: найвищі вершини художньої творчості, котрі представлені діяльністю геніальних художників, характеризують підпорядкування мистецтва не доказам абстрактного розуму й ідейній тенденційності, а особливій силі, «демонічному» началу в людині, сутність якого здавалася йому ірраціональною. До музики сказане про несвідоме «стосується в надзвичайному ступені, пояснював Й. В. Гете, — тому що вона стоїть «настільки високо, що не піддається розумовому тлумаченню, й від неї виходить така дія, яка все собі підкоряє й яку ніхто не в змозі усвідомити» [4, с. 569]. Непереборну, майже стихійну силу має, на його думку, хист музиканта: «Музика, — говорив він, — є щось цілком уроджене, внутрішнє, таке, що не потребує ніякого живлення ззовні, ніякого досвіду, що виходить з життя» [4, с. 551]. Безумовно, філософ «мав рацію» у своїх глибинних визначеннях.

Отже, підсумовуючи результати вивчення симфонічних новацій Л. Бетховена, підпорядкованих утіленню героїко-драматичного концепту, конкретизуємо висновки:

- втілення героїко-драматичного концепту в симфонічних творах композитора зумовлене філософсько-естетичними, стильовими нормами епохи Просвітництва, а також інтер'єктивними факторами його життя та творчості;
- семантичні комплекси становлення героїко-драматичних образів у симфонізмі Л. Бетховена вочевидь пов'язані із зовнішнім — відкритим типом конфлікту, наявність же внутрішнього його еквівалента, конфліктності наповнює твори глибинним смислом, розшифровка котрого актуальна понині;
- дієвість, суперечливість головних партій перших частин Третьої, П'ятої, Дев'ятої симфоній моделює процеси вольової та цілеспрямованої боротьби героя, що детерміновано структурними новаціями сонатної форми згідно з логікою конфліктної драматургії.

Перспективним напрямом дослідження може бути аналіз особливостей концептів симфонічної драматургії у творчості європейських композиторів — послідовників Л. Бетховена — у наступних століттях.

Список 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. Асмус В. Гете в «Разговорах» Эккермана / В. Асмус // Избранные философские труды. — М. : Издательство МГУ, 1969. — Т. 1. — С. 102–187.
4. Гете И. В. Об искусстве / И. В. Гете. — М. : Искусство, 1975. — 623 с.
5. Єрмакова Г. До питання про конфлікт у фортепіанних сонатах Бетховена / Г. Єрмакова // Українське музикознавство : наук. метод. зб. — К., 1972. — Вип. 7. — С. 233–246.
6. Козак А. Когнитивные аспекты конфликтности в симфонизме Л. Бетховена / А. Козак // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — К., 2006. — Вип. 59. — С. 87–94.
7. Музыкальная форма / Ю. Тюлин [и др.] ; под общ. ред. Ю. Н. Тюлина. — М. : Музыка, 1974. — 395 с.
8. Петров А. Выражение конфликта в инструментальной музыке : дис. ... канд. искусствоведения / А. Петров. — М., 1982. — 178 с.
9. Рыжкин И. Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма (Пятая и Девятая симфонии) / И. Рыжкин // Бетховен. — М. : Музыка, 1972. — Вып. 2. — С. 30–62.
10. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. — М. : Музыка, 1984. — 144 с.

Надійшла до редколегії 04.10.2011 р.