

УДК 821.111Гоф7Бет=821.112-2.09

СПЕЦИФІКА МУЗИЧНО-СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ В “ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ БЕТОВЕНА”

Е. Т. А. ГОФМАНА

Світлана Маценка

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Есе Е. Т. А. Гофмана “Інструментальна музика Бетовена” (“*Beethovens Instrumentalmusik*”) розглянуто як критичну статтю, надруковану в “*Allgemeine Musikalische Zeitung*”, а також як художню імпровізацію композитора Крайслера зі збірки “Крайслеріана” (“*Kreisleriana*”, “*Fantasiestücke*” Bd. 1, 1814). Жанрвий аспект уможливив співставлення музично-семантичного аналізу музики Бетовена Гофманом у музично-критичному тексті та художньому творі й унаочнення в них взаємодії різних типів дискурсу. Відтак, порушено проблеми становлення творчого методу Гофмана-письменника, художнього осмислення музики на тлі її критичного огляду, розширення функцій критичного тексту в художньому просторі, розрізнення об’єктивної правильності та поетичної правди.

Ключові слова: Е. Т. А. Гофман, інструментальна музика Бетовена, критична стаття, імпровізація Крайслера, художнє мовлення про музику.

Говорячи про музику як літературну тему, дослідники вказують на позицію налаштованості літератури на музичне мистецтво, і то у подвійному сенсі: схопити та інсценувати, щоб відобразити ситуації в їхній “феноменальній повноті”, тобто возвеличеними до ідеї. Особливо проблематичною видається адекватна вербалізація інструментальної музики, яка допускає лише оцінку майстерності компонування й втілення закладеної в ній чуттєвості. До того ж, із позиції герменевтики, музичне слухання німе й не налаштоване ані на відповідь, ані на комунікування. “Дрейфування у своєрідних часових хвилях належить до нього так само, як і пізнання безмежності простору. Нікому б не спало на думку називати тут якісь конкретності” [1, с. 180]. І все ж німецький літературознавець-славіст Г.-Ю. Герік вважає, що саме це забезпечує літературі як засобу вербалізації специфічну компетенцію. Її реалізацію спричиняють переконливі результати, як тільки до справи береться композитор, письменник і музичний критик в одній особі.

Отже, вихідною є теза про те, що есе “Інструментальна музика Бетовена” (“*Beethovens Instrumentalmusik*”) Е. Т. А. Гофмана можна вважати іншим текстом, читаючи його як критичну статтю в “*Allgemeine Musikalische Zeitung*” й як розділ у художньому циклі “Крайслеріана” (“*Kreisleriana*”, 1814). **Справа в тому, що музичний критик Е. Т. А. Гофман спочатку написав рецензії на симфонію № 5, C-moll, op. 67 (1810) та на два тріо,**

ор. 70 (1813) Людвіга ван Бетовена, які надруковані в музичній газеті. Йшлося про з’ясування поняття інструментальної музики, яким вичерпувалися ці тексти. За систематизацією Г.-Ю. Герігк, – це приклад “музики як не-літературної теми”. Об’єднані й дещо змінені рецензії письменник Е. Т. А. Гофман використав у “Крайслеріані” теж з метою пояснити суть інструментальної музики Бетовена. Проте цим автор не обмежився. Ставши частиною спадку капельмайстра Крайлера, текст набув додаткових функцій у просторі художнього твору. З цього приводу Г.-Ю. Герігк зазначив: “Щоб прочитати статтю про інструментальну музику Бетовена як літературний текст, необхідно володіти подвійним баченням: розумінням предмету, про який мовиться, та розумінням герменевтичної ситуації того, хто цей предмет формулює: Йоганнеса Крайлера” [1, с. 181]. За таких обставин цікавим є Гофманове співставлення музично-семантичного аналізу Гофманом інструментальних творів Бетовена у музично-критичному тексті та художньому творі й унаочнення в них взаємодії різних типів дискурсу. Це уможливило порушення проблем художнього осмислення музики на тлі її критичного огляду, розширення функцій критичного тексту в художньому просторі, розрізнення об’єктивної правильності та поетичної правди. При цьому виявляється важливість музичної критики не просто як відображення того, що відбувається в музичній практиці композиції, інтерпретації та рецепції, а як у певному сенсі організаційного моменту самої музики. “Бо позаяк музика в акустичному субстраті не вичерпує того, що закладено в її основі, а виникає лише через категоріальне формування сприйнятого, зміна категоріальної системи рецепції безпосередньо втручається у стабільність предмету”, – зауважив музикознавець К. Дальгаус [2, с. 67].

Відомо, що з 1809 року Е. Т. А. Гофман з великим натхненням працював співробітником “Всезагальної музичної газети” й багато у чому прислухався до авторитетної на той час думки досвідченого у царині музики письменника, музичного критика й редактора Йогана Фрідріха Рохлітца. Почавши писати у традиційній для газети манері, посилаючись на її публікації, талановитий музикознавець незабаром продемонстрував свій оригінальний художній стиль письма. Передусім це виявилось у п’ятьох рецензіях на твори Бетовена, музику якого, як і музику Гайдна та Моцарта Гофман цінував найбільше. Саме тому майже всі його музичні есе розглядають як “відгалуження його письменницьких інтересів” (П. Шнаус). Головно, як зазначив П. Шнаус, це пов’язано з художньою формою, критична позиція автора залишалася тою ж: це був погляд дистанційованого, але доброзичливого, зацікавленого, але розважливого, не позбавленого гумору та дотепності, але конструктивного спостерігача. Й що особливо примітно: “Лише в рецензіях на Бетовена Гофман у великих уривках тексту відмовився від цього місця чи позиції на користь поетично піднесеної апологетики, яка як конструктивна риса романтичної критики мистецтва відома не тільки з музичної літератури, але й з інших галузей. До того ж лише у цьому випадку музика сучасного композитора так захопила Гофмана, що він висловився про це в образах та поняттях, які звичайно використовує лише у своїх новелах та романах, й які розкривають суть його сприйняття мистецтва та музики. Тому п’ять рецензій на Бетовена правомірно розглядають як найважливіші публікації Гофмана у цій сфері” [3, с. 45]. Відтак, уже в музично-критичному дискурсі виявляються риси художнього письма, особливо, коли мовиться про семантику музичного твору. До того ж важливо, що для Гофмана-рецензента вокальна музика Бетовена,

тобто та, яка викликає певну ідею, рангом значно нища, аніж інструментальна, тобто та, яка втілює “самостійне мистецтво” [4, с. 34]. Очевидно, що спосіб зображення романтичного й розроблення специфічної літературної форми у Гофмана впливають із невіршеної музичної проблеми.

У попередньому слові до рецензії на симфонію № 5 автор зауважив, що він “сповнений предметом”, про який йтиметься, тому, щоб передати словами свої переживання від зазначеної композиції, він вдаватиметься до порушення меж звичайного відгуку. Цим порушенням є введення художньої образності та аргументації художнього дискурсу. З одного боку, для окреслення суті музики й мистецтва загалом Гофман використовує абстрактні поняття, які постійно повторюються, з іншого, – для характеристики виражальної сфери у Гайдна, Моцарта і передусім Бетовена задіяно яскраві поетичні описи. Центральними поняттями, які по-різному об’єднуються, представлені в різних варіантах, доповнені іншими виразами, є “романтизм” (“романтичний”), “царство”, “томління”, “уявлення”, “безмежний”, “неосяжний”, “невимовний”, “невизначений”, “музика”. Одним із найважливіших поєднань, з якого розпочинається текст рецензії, є зв’язок музики та романтизму – “вона найромантичніша з усіх мистецтв”, “абсолютно романтична” [4, с. 34]. Це дуже важливо враховувати, з погляду Гофмана, у намаганні вербалізувати інструментальну музику: “Музика відкриває людині незнайоме царство, світ, який немає нічого спільного з оточуючим її зовнішнім чуттєвим світом, в якому вона залишає всі понятійно визначальні почуття, щоб присвятити себе невимовному” [4, с. 34]. Саме “романтичність” музики спричиняється до того, що вона здатна розширювати межі інших видів мистецтва – “Чарівність музики така велика й діє все сильніше, так що вона може розривати кайдани іншого мистецтва” [4, с. 35]. Із тексту рецензії зрозуміло, що Гофман виділяє в романтичному аспект відкритості, згідно з яким інструментальна музика через і понад себе вказує на трансцендентальне тло, яке найліпше можна пізнати лише в ній. Вона слугує посередником між людиною та недосяжним “царством”, яке відкривається тій завдяки цьому посередництву. Через “томління” та “уявлення” відбувається зв’язок слухача із “царством безмежного”. І саме “уявлення” відіграє вирішальну пізнавальну роль у тому, що не підлягає осягненню розумом. П’ята симфонія Бетовена викликала у Гофмана “емфатичну апологію томління як головної романтичної тенденції музики й музичного взагалі” [3, с. 61]. “Томління” виявляється не лише почуттям, а й способом, за допомогою якого “царство безмежного” стає для людини пізнаваним. Виходячи із цього, в рецензії абстрагують типову для романтизму тенденцію до об’єднання: музика – це романтизм, романтизм – томлінням, томління – безмежністю, безмежне є царством духу. З іншого боку, багатозначне вживання головних для романтизму понять уможливує для Гофмана відзеркалення й взаємну репрезентацію різних аспектів того, що він розуміє під суттю музики, знаходячись під впливом п’ятої симфонії Бетовена.

Одним із ключових понять рецензії є “характер”. Якщо Гайдн та Моцарт, творці інструментальної музики, показали нам мистецтво в його величі, то саме Бетовен проник у його найглибшу суть. “Інструментальні композиції всіх трьох майстрів дишають романтичним духом, який полягає саме у схожому внутрішньому проникненні у своєрідну суть мистецтва; і все ж характер їхніх композицій суттєво відрізняється” [4, с. 35]. Для унаочнення Гофман намагався описати словами у метафорично-поетич-

них парафразах характер музики Гайдна, Моцарта та Бетовена, як уточнив П. Шнаус, “відтворити” його [3, с. 66]. Суттєво, що поняття “характер” автор вжив, виходячи із симфонії, щодо всієї музики Бетовена. “Біль безмежного томління”, за Гофманом, характеризує її: “Так інструментальна музика відкриває нам також царство дивовижного та неосяжного. Палаюче проміння пронизує глибоку ніч цього царства, й ми помічаємо велетенські тіні, які врівноважуються й вгамовуються, оточують нас все тісніше й знищують у нас усе, окрім болю безмежного томління, в якому будь-яке бажання після швидкого зростання в радісних тонах спадає й згасає, й лише у цьому болі, який поглинаючи в собі любов, надію, радість, але не руйнуючи їх, хоче розірвати наші груди повноголосим співзвуччям усіх пристрастей, ми продовжуємо жити й залишаємося захопленими духовидцями” [4, с. 36]. Перед Гофманом стояло складне завдання – показати реалізацію романтичної ідеї, тобто єдиного, всюди однакового, безпонятійно безмежного, на прикладі відразу трьох композиторів та відрізнити їх один від одного відповідно до звукового й виражального образу їхньої музики. Для цього рецензент вдався до опису викликаних звуками почуттів, колористичної образності, введення у парафразований контекст суб’єкта переживання [3, с. 67]. Фарби, тони та рух визначають метафорику парафрази Моцарта й при цьому не представлено жодних конкретних образних асоціацій. Характеризуючи Моцарта, Гофман говорить про “невимовне томління”, не виділяючи компоненту болю: “В глибини царства духів веде нас Моцарт. Ми відчуваємо страх, але без страждань він є більшою мірою передчуттям безмежного. Любов та туга звучать у чарівних голосах, ніч світу духів зароджується у світлому багрянотому мерехтінні, й у невимовному томлінні ми слідуємо за постатями, які дружньо кличуть нас у свої ряди й у вічному танці сфер летять через хмари” [4, с. 35–36]. Щодо музики Гайдна взагалі ще не йдеться про “томління”, а лише про “меланхолійне бажання”. “Щастя”, “кохання”, “блаженство” суттєво відрізняють її від музики Моцарта та Бетовена. У випадку Бетовена рецензент безпосередньо звертається до “царства дивовижного та неосяжного”. “Глибока ніч” та “велетенські тіні” репрезентують після “вечірньої зорі” (Гайдн) та “ночі у світлому багрянотому мерехтінні” (Моцарт) лише темні кольори. І динаміка образів Бетовена найбільша: проміння пронизує, тіні оточують, бажання зростає й згасає. Глибоко враженим виявляється суб’єкт переживання. Якщо слухачі музики Моцарта знаходяться лише в дорозі до повноцінної ідентифікації з нею, то це остаточно стається в музиці Бетовена. П. Шнаус пояснив: “Образні події поширюються на суб’єкт переживання, дистанція поміж ними повністю зникає. Можна навіть точно навести місце у тексті, з якого ми більше не дивимося на образи (“ми помічаємо велетенські тіні”), бо вони оточують і переслідують нас... Те, що водночас саме у цьому найвищому пункті розвитку, там де відкривається “царство дивовижного та неосяжного”, суб’єкт у своєму найвужчому й найбільш внутрішньому ядрі опиняється враженим і під загрозою (“все в нас знищують”), належить до романтичного топосу, який висловлює вміщену в ньому суперечність. Здається, що Гофман, і в загальній манері, і в манері, яку заледве можна було б конкретизувати ближче, знаходився у цьому місці особливо під впливом думок філософії ідентичності Шеллінга (трансформація суб’єкта через радикальну внутрішню зміну, безпосереднє споглядання універсуму як болісно-містичне переживання Я), думки, які він музично-поетично транскрибував

для свого естетичного та стилістичного контексту” [3, с. 69–70]. І все ж найважливішим для трьох видатних композиторів залишається спільний для них безмежний характер – інструментальна музика.

Очевидно, що про найвищу якість рецензованого твору мовить організація “цілості”. Щодо цього, Гофман характеризує рівні єдності симфонії № 5, якими є “єдність матеріалу”, тривале почуття “безмежного томління”, органічне єднання всередині твору, “глибша спорідненість”, яка часто “промовляє від духу до духу”. Рецензент пише: “Із захопленням спостерігаєш, як він завдяки ритмізованому способу дій так вміло на низує на ту просту тему всі паралельні думки, вставні пасажі, що вони слугують лише для того, щоб все більше і більше розгортати характер цілості, на який та тема лише натякає” [4, с. 43]. І в іншому місці: “Вимірювачі від естетики часто жалілися, що у Шекспіра цілковито не вистачає справжньої єдності та внутрішнього взаємозв’язку, тоді як лише за глибокого погляду помітно, що красиве дерево виростає, розпускаючи із паростка бруньки та листя, квіти та плоди; так само тільки дуже глибоке проникнення у внутрішню структуру Бетовенівської музики розкриває високу обдуманість майстра, яка є нерозривною зі справжнім генієм та живиться тривалим вивченням мистецтва” [4, с. 37]. Важливу роль відіграє у цьому разі “розгортання”: Гофман часто говорить про музичні деталі, які чіткіше й сильніше розвивають “характер цілості”. Але це “розгортання” не доходить свого завершення. “Для нього “характер цілості” переростає цілість твору, не відкривається в ньому, а лише проявляється у постійно зростаючому імпульсі розмаху”, – ствердив П. Шнаус [3, с. 76]. Аналогія художнього твору із органічно-природним ростом теж містить елемент “розгортання”. Отже, аналізуючи структуру симфонії, Гофман прагнув показати її органічну природу та універсальну творчу свідомість (“обдуманість”) Бетовена.

У Гофманівській критиці Бетовена музикознавець Карл Дальгауз помітив категоріальну фундаментальну модель, яка відображена у поділі рецензії на дифірамбічну та аналітичну частини, й, на його думку, орієнтована на теорію оди Клопштока та поетів Гьоттінгенського “Союзу діброви” [5, с. 81]. Мислитель пов’язав Гофмана також із традицією “естетики піднесеного”, започаткованою у XVIII ст. Захоплений музикою великого композитора, Гофман-рецензент звичайно опирається й на музичні факти, які кладе в основу своєї романтичної інтерпретації. Цитуючи нотний текст, він аналізує гармонію, ритміку, систему мотивів, мелодику, динаміку, інструментування. Гофман розуміє свою критику музики як наслідок інтенсивного заняття музичним твором, який він слухав і ноти якого міг “читати”. Відповідно, враження від слухання збігаються в рецензії із прочитаним. І нотні приклади, і фахова лексика, і настроєві та чуттєві образи допомагають відслідкувати “тенденцію” твору або його “дух”. Ледь помітні переходи від рівня описовості до інтерпретаційного та оцінювального рівнів характерні для мовлення Гофмана про музику. У разі цієї зміни рівнів у центрі уваги знаходиться процесуальність музики. Передусім рецензенту залежить на впливові музики на слухача, тому образно організована мова має сприяти збудженню фантазії. І все ж з історії рецепції Бетовена відомо, що його Гофманівське прочитання у співставленні з константною системою понять Бетовенівської рецепції не відзначається охопленням найсуттєвішого або навіть тлумачить його неправильно. Незважаючи на це, літературознавці зауважують досягнення та новаторство Гофмана-рецензента: єдність теоретично обгрунтованого

судження та пізнання музики, сприйнятого романтично й висловленого поетично; "потрійне нашарування" образного відображення музичних вражень, основ загальної естетики інструментальної музики та детального аналізу твору [6, с. 195; с. 245]. Це дає підстави стверджувати, що бачення Гофманом творчості Бетовена не позбавлене суперечностей, проте воно важливе для розуміння естетичних поглядів самого інтерпретатора, а також є прикладом змістовного та захопливого аналізу.

Цікаво, що у "Фантазіях в манері Калло" ("Fantasiestücke in Callots Manier", 1814–1815), частиною яких є "Крайслеріана", Гофман-письменник змістовно модифікував оповідну манеру рецензії, спрямовану на аналіз, і пристосовував її до проблематики Крайслера. Ще Йоган Фрідріх Рохлітц вказував на відмінності між рецензією та розділом "Крайслеріани": "Цей твір [*"Інструментальна музика Бетовена"*] містить вступи та загальні речення з деяких рецензій бетовенівських інструментальних творів [...]. Він [Гофман] спробував їх в міру можливості об'єднати, був, очевидно, змушений ще попрацювати над викладом, щоб пристосувати його до манери пана Йоганнеса. [...] І тому виявляється, що наш сумлінний капельмайстер навчає мистецтву не як мистецтвознавець, а фантазує як митець. Ну проти цього ніхто нічого не може мати; щобільше, йому це справді належить, і хто хоче, то й сам для власної освіти може щось із того взяти: лише, подумали ми, пан Йоганнес не мав би так сердитися із приводу тих, хто повчає повчаючи, а не фантазуючи. Але, звичайно, він був би тоді менше паном Йоганнесом, а більше паном Гофманом, який зумів у тих влучних рецензіях із цими візіями та уявленнями поєднати чіткі думки, ґрунтовні розбори та наукові оцінки" [7, с. 277]. Окрім зазначених відмінностей, важко зауважити ще якісь текстові розбіжності, лише пропуски та вилучені нотні приклади. Важливе спосередження щодо цього належить Оліверу Гуку. На відміну від Рохлітца, для якого констатація відсутності розборів означала втрату субстанції, сучасний німецький літературознавець ствердив, що сам скорочений текст треба сприймати як власне субстанцію тексту: "Тоді як Гофман у рецензії змушений спочатку довести вимірникам від естетики Бетовенівську обдуманість (у цьому я вбачаю функцію аналізу), у ролі капельмайстра Крайслера у "Фантазіях" Бетовену обдуманість він може просто стверджувати" [8, с. 92]. О. Гук вбачає в описах Гофмана відкритий комунікативний процес: у цьому разі "обдуманість" означає продуктивно-естетичний аспект, "невимовне томління" – позицію реципієнта, "царство безмежного" відповідає внутрішньому царству звуків (джерела натхнення для композитора, а для слухача – резервуар його почуттів). Мовиться про понятійно невизначені почуття, які передає інструментальна музика. Єдність цього музичного комунікування позначає "романтичне", умовою якого є нероздільність твору та слухача. У рецензії Гофман постійно посилається на очікування суб'єкта сприймання, виходить з інтеракції поміж твором та слухачем. На відміну від аналізу в рецензії у "Фантазіях" він описує ці інтеракції. Відтак, дослідник вважає Гофмана ідеальним слухачем свого часу, бо він об'єднує музично-теоретичні знання з новими слуховими уявленнями, не орієнтованими, як у вокальній музиці, на естетику наслідування; бо йому вдається реалізувати таке розуміння Бетовена, основи якого він передає своїм читачам як пропозицію та настанову для їхнього власного розуміння. У такий спосіб Гофман не вичерпує Бетовенівський твір, а увиразнює його смисловий потенціал. Отже, "Фантазії" письменник свідомо реконструює, забравши аналіз і посиливши напади на "музичну

чернь” і “мудрих суддів”: “Музичну чернь пригнічує могутній геній Бетовена; вона даремно намагається протестувати. – А мудрі судді, розглядаючись із поважною міною навколо себе, запевняють, що їм як людям великого розуму й глибокого проникнення можна вірити на слово, що доброму Б. зовсім не бракує багатой й живої фантазії, однак він не вмiє її стримувати” [9, с. 29–30]. На противагу до “обдуманості”, наголошеної в рецензії, у “Крайслеріані” мовиться про безмежне томління, чим, на думку О. Гука, Гофманівський Бетовен завойовує серця прихильників мистецтва.

Носієм романтичного ентузіазму у Гофмана є Крайслер, який не в ладу із самим собою. Це лише посилює напружені стосунки між романтичною мрією про ідеальний світ та реальністю. Більше того, музика у “Крайслеріані” стосовно буденності сама потрапляє у ситуацію недоказовості. Однак саме “Крайслеріана” чітко демонструє, як із роздумів про музику викристалізовується художня манера автора. Це очевидно передусім у структурі твору, який раніше вважали імпровізаційним поєднанням окремих фантазій, пов’язаних між собою лише музичною темою. Уважне прочитання твору наводить на думку, що за його основу взято саме той принцип, про який так розгорнуто написав Гофман в “Інструментальній музиці Бетовена”: “Проста, але плідна, придатна до найрізноманітніших контрапунктних виражів, скорочень і т. д. співуча тема є основою кожної фрази, всі інші побіжні теми та фігури внутрішньо споріднені з головною думкою, так що все за допомогою всіх інструментів переплітається та упорядковується до найвищої єдності. Такою є структура цілості; але у цій штучній споруді змінюють один одного в невтомному польоті найчудовіші образи, в яких то виринають поряд, то одне через одного радість та біль, смуток та насолода. Дивні образи розпочинають повітряний танок, то затихаючи до світлової цятки, то розходячись іскрами та спалахами, ганяючи й переслідуючи один одного розмаїтими групами; і всередині цього розкритого для неї царства духів дослухається до незнайомої мови захоплена душа й розуміє найпотаємніші уявлення, якими вона глибоко зворушена” [9, с. 35]. На принцип контрапунктного способу дій у “Крайслеріані” вказує, зокрема, Клаус-Дітер Добат, виділяючи новий значеннєвий рівень: “тематичні натяжки та варіації проте не вказують більше на романтичний смисловий зв’язок поза явищами дійсності. Музичний досвід Гофмана втілено більшою мірою у тому, що він окреслив багатозначну суть музики через майстерно закладене асоціативне плетиво пов’язаних між собою та взаємно співвідносних перспектив. На основі цього композиційного принципу всі висловлювання “Крайслеріани” знаходяться під знаком того, що музичний твір не є маніфестацією ліпшої дійсності, а, будучи твором, сам стає частиною зашкарублої дійсності й існує лише як відображення розбіжних зразків уяви” [10, с. 156]. Із ввідних зауважень Крайслера про музику можна зробити висновок про те, що він досить складно інтегрується в існуючий музичний процес, у нього “дратівлива вдача”, він невірніважений, запальний, у нього помічають сліди божевілля. Після таких натяків імпровізації Крайслера, до яких належать “Музичні страждання капельмайстра Йоганнеса Крайслера”, “Ombra adorata!”, “Думки про високе призначення музики”, “Інструментальна музика Бетовена”, “Надзвичайно розсіяні думки”, “Досконалий машиніст”, набувають додаткового значення, виказуючи збудження свідомості під впливом музики й водночас глибоке розуміння останньої. За допомогою Крайслера контрапунктні форми в “Інструментальній музиці Бетовена” представлено як арабески та чудові ієрогліфи незрозумілих романтичних

поєднань. Для цього, наприклад, додатково введений пасаж з метою схарактеризувати фортеп'яний тріо, опус 70 за допомогою рослинної метафорики: “З яким задоволенням я сприйняв твій сімдесятий твір, обидва чудових тріо, тому що я добре знав, що трохи повправлявшись, я буду чути взагалі дивовижно. Й так мені сьогодні ввечері стало добре, що я ще й зараз ніби блукаю лабіринтами фантастичного парку, обвитими різними рідкісними деревами, рослинами і квітами, й все глибше й глибше занурююся, не бажаючи виходити із дивовижних виражів та переплетень твоїх тріо” [9, с. 33]. У смисловому аспекті “Крайслеріани” музика Бетовена перестає бути незаперечною репрезентацією чудесного. Мовиться про те, що міщанська публіка сприймає музичні твори за їхньою споживчою вартістю. Музикант на кшталт Крайслера розуміє, що музика втілює значно більше, ніж “придатний артефакт” (К.-Д. Добат), однак і він, як філістер, помиляється у художньому характері музики, лише у протилежному напрямі [10, с. 161]. Основоположні сумніви Крайслера щодо художнього твору викликані бажанням того, що ідентичність висловлювання та форми в музиці тотожна романтичній ідентичності сутті та явища. Однак романтичний герой змушений неодноразово висловлювати підозру, що його уявлення можуть мати зв'язок з образами божевілля.

Отже, Е. Т. А. Гофман постійно змішує дискурси музичної прози та музично-теоретичних рецензій, так що вони витікають одні з одних: у рецензіях наявні художні пасажи, а в новелах – музично-теоретичні екскурси. Митець керувався подвійним прагненням, щоб музика, яку “повністю зрозуміла близька душа”, проникла у “глибину твору” й могла повідомляти про це, і щоб “обговорення музичних творів”, в яких дотримано цих принципів, стимулювали слухання й у такий спосіб самі піклувалися про чутну чуттєвість.

Виходячи з рідкісного випадку побутування одного тексту в різних дискурсах (музично-критичному та художньому), треба підкреслити специфіку Гофманового музично-семантичного аналізу інструментальної музики Бетовена у контексті романтичної естетики. З великим натхнення і водночас глибоким розумінням німецький музикознавець і митець написав про предмет свого найбільшого зацікавлення в музичній сфері, демонструючи аналітичний розум і художній таланти. У цьому зв'язку “семантизацію” музики треба розуміти як відкриття нових мовних та виражальних можливостей музичного матеріалу. Це відкриття у випадку Гофмана означало ще й формування його власної художньої манери письменника. Тривалий зв'язок музики та літератури в його творчості спричинився до того, що Ф. Ніцше у праці “Людське, надто людське” констатував як спостереження: “музична форма нарешті повністю переплетена поняттєвими та чуттєвими нитками” [11, с. 573]. Гофман перекоонує, що мова про семантичний зміст музики означає, що музичне мистецтво спричиняється до того, що у суб'єкта сприйняття під її впливом може щось промайнути, що не належить до властивостей музики. Цьому відчуттю музика уможливує, з одного боку, вступити у відносини взаємного заломлення та висвітлення зі словом чи іншими засобами мистецтва, що, з іншого боку, викликає в інтепретації музики семантичні поля, за допомогою яких ми намагаємося увиразнити специфічний світовий зв'язок певної музики, тобто те, як, що і в яких стосунках із позамузичним ми її чуємо. Музика відкриває слухачам такий неповторний виражальний світ, якого б не було без неї. Тому, із погляду естетики вираження, вона є місцем становлення диференційованішого суб'єкта сприйняття.

Саме такий має на увазі Гофман, коли зі зміною дискурсів змінюється перспектива зображення: об'єктивна дистанційована позиція рецензента, яка передбачає відповідну аргументацію й унаочнення на узагальненому, хоча й предствленому в романтичних образах прикладі сприймання музики Бетовена, скорочується в імпровізації Крайслера до його власного світовідчуття, й цим у центрі уваги стає музичне світосприймання героя, а не музика Бетовена, яка його сформувала. До того ж в обох варіантах тексту музику Бетовена можна вважати ідентифікаційним началом, яке породжує емансипаторські прагнення суб'єкта сприйняття. З цього приводу А. П. Шамрай зазначив: "Вони відчували однаковою мірою, хоч і по-різному трактуючи їх у своїй творчості, драматизм життєвих суперечностей, динаміку контрастів людських почуттів, пафос зльотів і падінь людської душі – словом, патетику внутрішнього світу нової людини XIX ст." [12, с. 55]. І все ж ця патетика адекватніше звучить у художньому просторі, в якому виявляється взаємозв'язок емоційних та образних переживань героя-ентузіаста й нового романтичного тлумачення музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Gerigk H.-J.* Musik als literarisches Thema in phänomenologischer Systematisierung / Horst-Jürgen Gerigk // *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer / Udo Bernbach und Hans Rudolf Veget.* – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006. – S. 177–187.
2. *Dahlhaus C.* Die Idee der absoluten Musik / Carl Dahlhaus. – Kassel : dtv, 1978. – 151 S.
3. *Schnaus P. E. T. A.* Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung / Peter Schnaus. – München-Salzburg : Musikverlag Emil Katzschichler, 1977. – 149 s. – (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft).
4. *Hoffmann E. T. A.* Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie / E. T. A. Hoffmann // Hoffmann E. T. A. Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen / E. T. A. Hoffmann. – München : Winkler Verlag, 1977. – S. 34–51.
5. *Dahlhaus Carl.* E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen / Carl Dahlhaus // *Archiv für Musikwissenschaft / Hans Heinrich Eggenbrecht.* – Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1981, XXXVIII. Jahrgang. – S. 79–92.
6. *Lichtenhahn E.* Über einen Ausspruch Hoffmanns und über das Romantische in der Musik / Ernst Lichtenhahn // *Musik und Geschichte. Leo Schrade zum 60. Geburtstag.* – Köln : Arno Volk-Verlag, 1963. – S. 178–198.
7. *Friedrich Schnapp.* E. T. A. Hofmann in Aufzeichnungen seiner Freude und Bekannte / Friedrich Schnapp. – München : Winkler, 1974. – 974 s.
8. *Huck Oliver.* E. T. A. Hoffmann und "Beethovens Instrumental-Musik" / Oliver Huck // *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft / H. Steinecke, F. Loquai, S. P. Scher.* – Berlin : Friedrich Schmidt Verlag, 1994. – Band 2. – S. 88–99.
9. *Hoffmann E. T. A.* Kreisleriana / E. T. A. Hoffmann / Hanne Castein. – Stuttgart : Philipp Reclam, 2005. – 155 s.
10. *Dobat K.-D.* Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk / Klaus-Dieter Dobat. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1984. – 309 s.
11. *Nietzsche F.* Menschliches, Allzumenschliches / Friedrich Nietzsche // *Werke in drei Bänden / Karl Schlechta.* – Darmstadt : Wiss. Buchgesellschaft, 1958. – Band I. – 1279 s.

12. Шамрай А. П. Ернст Теодор Амадей Гофман. Життя і творчість / Агапій Филипович Шамрай. – К. : Дніпро, 1969. – 232 с.

Стаття надійшла до редколегії 22.10.2011

Прийнята до друку 02.11.2011

**PECULIARITIES OF MUSICAL AND SEMANTIC
ANALYSIS OF “BEETHOVEN’S INSTRUMENTAL MUSIC”
BY E.T.A. HOFFMANN**

Svitlana Macenka

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska St., Lviv, 79000,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

The essay Beethoven’s Instrumental Music (“Beethovens Instrumentalmusik”) by E.T.A. Hoffmann is analyzed both as a critical material published in Allgemeine Musikalische Zeitung and a fictional improvisation by the composer Kreisler from “Kreisleriana” “Fantasiestücke Bd. 1, 1814. The genre aspect enables us to compare Hoffmann’s musical and semantic analysis of Beethoven’s music in a piece of music criticism and fiction and to explicate the interaction of diverse discourse types. Hence, the issue of the development of Hoffmann’s the writer creative method is explored. In addition, artistic interpretation of music against the background of its critical vision, functional expansion of a critical text in the artistic plane and a differentiation between objective truth and poetic truth are studied.

Key words: E.T.A. Hoffmann, Beethoven’s instrumental music, critical article, Kreisler’s improvisation, artistic language of music.

**СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
В “ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ БЕТХОВЕНА”
Э. Т. А. ГОФМАНА**

Светлана Маценка

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, г. Львов, 79000,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Эссе Э. Т. А. Гофмана “Инструментальная музыка Бетховена” (“Beethovens Instrumentalmusik”) рассматривается как критическая статья, напечатанная в “Allgemeine Musikalische Zeitung”, и как художественная импровизация композитора Крейсlera из сборника “Крейслериана” (“Kreisleriana”, “Fantasiestücke” Bd. 1, 1814). Жанровый аспект дал возможность сопоставить музыкально-семантический анализ инструментальной музыки Бетховена в музыкально-критическом тексте и художественном произведении и показать в них взаимодействие различных типов дискурса. В связи с этим подняты проблемы становления творческого метода Гофмана-писателя, художе-

ственного осмысления музыки на фоне её критического обзора, расширения функций критического текста в художественном пространстве, различения объективной правильности и поэтической правды.

Ключевые слова: Э. Т. А. Гофман, инструментальная музыка Бетховена, критическая статья, импровизация Крейсера, художественная речь о музыке.