

УДК 82-94:78.071

## МУЗИКА ЯК СКЛАДОВА БІОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ

*Світлана Павлівна Маценка*

[fiskova@yandex.ru](mailto:fiskova@yandex.ru)

*Кандидат філологічних наук, доцент*

*Кафедра німецької філології*

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

*Бул. Університетська, 1, 79000 м. Львів, Україна*

**Анотація.** Розглянуто роль музики в біографії музиканта. Увагу зосереджено на тлумаченні життя видатних композиторів через їхню творчість, а також на ролі музики у структуруванні, естетизації, додатковій семантизації життєпису. Вказано, що митець виступає в контексті своєї епохи як центр продуктивної гравітації, відтак біографія музиканта демонструє зв'язок життєвого і творчого шляху, виокремлюючи основні його віхи й водночас наголошуючи на індивідуальних змінах митця і тих його новаціях, які визначили образ епохи. Мовиться про семантизацію музики автором-біографом, про прагнення сформулювати з її допомогою (також шляхом відсилання до слухання музичних творів) суть індивідуального начала митця, зрозумілого як його музичний текст. На прикладі біографій В. А. Моцарта, Л. ван Бетговена і Ріхарда Штрауса показано специфіку жанру біографії музиканта.

**Ключові слова:** біографія музиканта, музичний текст, розуміння музики, біографічність музики, В. А. Моцарт, Л. ван Бетговен, Р. Штраус.

Співвідношення життя та музики суттєво визначає жанрову специфіку *біографії музиканта*. Музика є невід'ємною складовою такого життєпису і навіть може переважати в ньому. За такої констеляції життя стає твором мистецтва, а музика – формою життя. Біографічна контекстуалізація музики передбачає, що музичні твори здатні виображувати їхнього творця, який залишається центром рецептивного інтересу, натомість музикалізація біографії надає їй музикологічного характеру, демонструючи її спрямованість на витлумачення творчого життя митця. „Адже нам зовсім не відомо, – коли звернутися до великих прикладів, – як жилося, радісно чи тяжко, Йоганнові Себастьянові Баху або Вольфгангові Амадеєві Моцарту. У Моцарта ми вбачаємо надзвичайно зворушливу, милу грацію рано дозрілого генія, а в Баха – повчально-втішне

погодження зі стражданням і смертю як з батьківською волею бога, але це знання про них ми винесли не з їхніх біографій чи з фактів їхнього приватного життя, що дійшли до нас, а тільки з їхніх творів, з їхньої музики. Далі, до того Баха, біографію якого ми знаємо й образ якого склали собі з його музичних творів, ми несамохіть доточуємо і його посмертну долю... Там, де лишився твір, історик не може діяти інакше – він розглядає той твір разом з життям його творця, як дві нероздільні половини живого цілого”, – пояснював у „Грі в бісер” принцип музичної біографії Герман Гессе [2, с. 28]. І Цайтблом, біограф Адріана Леверкюна в романі „Доктор Фаустус” Томаса Манна, пишучи біографію „геніального музиканта”, також робив усе для того, щоб читач так само дивився на музику і так само відчував її, як його приятель.

„Біографічно інтенсивною” вважають передусім ритуальну музику, із занепадом якої музика не лише втратила здатність організовувати життєвий шлях, але й припинила збагачувати біографію як втілене іншобуття (Ріхард Вагнер у листі до Теодора Уліга від 12 січня 1852 року висловив думку про те, що мистецтво розпочинається саме там, де завершується життя). „Послаблення сили до альтернативи, зважаючи на втрату ритуальності; зростаюче втягування у професійну життєву прозу, навіть прозаїзація самої альтернативи: це – важко узагальнити по-іншому – координати, в яких музика і життя, життя і музика в європейській культурі, нашій культурі зближаються одне з одним”, – діагностує К. Каден [12, с. 24]. Та ця в цілому невтішна для сучасної музичної культури ситуація надає смислової спрямованості та значимості поступальному життю у процесі його текстуалізації, створює його смислову напругу: біограф розглядає біографовану постать не тільки з погляду самого життя, але й з її позажиттєвої активної творчої позиції. Бо, що важливо, „митець – це той, хто вміє бути позажиттєво активним, хто не лише всередині причетний до життя (практичного, соціального, політичного, морального, релігійного) і зсередини його розуміє, але й любить його ззовні – там, де його немає для себе самого, де воно звернене всередину себе самого і потребує позасмислової активності, яка знаходиться за його межами. Божественність митця – в його належності до позазнаходження вищого. Але це позазнаходження щодо подій життя інших людей і світу цього життя, – звичайно, особливий і виправданий вид причетності до події буття. Знайти суттєвий підхід до життя поза ним – ось завдання митця. Цим митець і мистецтво взагалі створюють зовсім нове бачення світу, образ світу, реальність

смертної плоті світу, якої жодна з інших культурно-творчих активностей не знає. І ця зовнішня (і внутрішньо-зовнішня) визначеність світу, яка знаходить своє вище вираження й закріплення в мистецтві, супроводжує завжди наше емоційне мислення про світ і про життя”, – міркує М. Бахтін [1, с. 165–166]. Відтак біограф, заглиблюючись у життя і творчість музиканта, зважає на обидві форми його активності, щоб біографія як текст відобразила цілісність його життя з погляду „трансгредієнтних цінностей завершення”. Тому мислитель вважає біографічні цінності по суті загальними для життя та мистецтва – „це форма і цінності естетики життя” [1, с. 133]. Отже, основоположним для біографії музиканта стає переконання, згідно з яким і життя, і творчість є рівноправним засобом та матеріалом мистецького вираження.

Як зазначають дослідники, біографія музиканта як жанр музичного письменництва існує із середини XVIII ст., а особливого розквіту вона набула в епоху романтизму. Спочатку такі біографії були короткими зображеннями зовнішнього життя музикантів, їхньої професійної кар’єри, доповнені анекдотами, які мали висвітлювати характер портретованої особи. Деякі біографії вміщували також детальний перелік найважливіших композицій. „Великою епохою біографіки” (Г. Данузер) стало XIX ст., коли відбулися суттєві зміни, започатковані Готфрідом Гердером і Йоганом Вольфгангом Гете. Критикуючи зовнішню історію життя в біографії, Гердер висунув вимогу концентрування на внутрішньому, на індивідуальності, її „душі”, „відбитком” якої він вважав усе зовнішнє. У передмові до першої частини „Поезії і правди” Гете проголосив необхідність зображення взаємозв’язку індивідууму та світу, людини й обставин її життя. „Поza всяким сумнівом, біографії музикантів орієнтувалися на літературну модель роману становлення, згідно з якою історію життя представляли як узгоджений, послідовний зв’язок, повний перебіг, який веде від початку до кінця. Без спрямованої на певну мету селекції й інтерпретації існуючих фактів, без „естетичної сили щеплення” і „нарративної гармонізації” досягти цього було неможливо. Запропоновані романом оповідні техніки, які уможливлювали читачеві засобами естетичної ілюзії ідентифікувати себе з портретованими героями, безсумнівно, були відповідальними за неймовірне піднесення біографій музикантів у пізньому XIX і на початку XX ст.”, – зазначає музикознавець Г. Данузер [8, с. 575]. У доповіді „Про завдання й мету музичної біографії” 1920 року Герман Аберт проголосив ідею „переживання митця як єдності”,

яка стала основною лінією біографіки, пов'язавши її з музичною герменевтикою. Міркуючи над зв'язком між біографією та герменевтикою, Г. Данузер пояснює: „Ідея „органічного розвитку” відіграла при обґрунтуванні мотивно-тематичного зв'язку музичної форми, помірно-виражальні чи „настроєво-змістові” відповідності якої були витлумачені герменевтикою, таку ж важливу роль, як і в біографічному намірі відображення наслідків окремих життєвих етапів композитора у сенсі зв'язної, внутрішньо мотивованої життєвої історії. Передумовою такої паралелі є той факт, що в обох дисциплінах основоположним став індивідуальний суб'єкт, у біографіці – велика людина, особиста історія життя і творчості якої розповідається, а в герменевтиці – естетичний суб'єкт самої музики, що як головна інстанція експресивного рівня має стосуватися зв'язної в собі виражальної лінії музики” [8, с. 575–576]. Поряд із морально-психологічними, патріотичними і метафізичними мотивами за основу біографії музиканта взято естетичний мотив, який відомий німецький музикознавець Карл Дальгаус називав основоположним. У статті „Для чого все ще біографії?” 1975 року він указував на важливу роль „розуміння музики” за допомогою біографії музиканта. „Розуміння музики – термін перенесли в музичну рецепцію лише в 1800 році – означає, з одного боку, осягнення музичної логіки (тобто гармонійно-тонального та мотивно-тематичного зв'язку), а з іншого – чуттєве проникнення в композитора, який – у що вірили – мовою музики говорить про самого себе. Й оскільки смисл музичної композиції полягав у тому, щоб бути частиною віри й звучною біографією, то слухачі, щоб ізсередины сприймати музику, мали знати життя композитора. Від біографії очікували, що вона відкриє зміст музики” [7, с. 82]. Однак те життя, яке дуже хотіли бачити в музиці, було або зовнішнім, емпіричним, або внутрішнім, зрозумілим, суб'єкт, відображення якого бачили в музиці, був або реальним композитором, яким представляли його документи, або ідеальним Я. Така ідеалізація, за яку критикували біографії ХІХ ст., була вираженням естетичного переконання в тому, що музика – це віросповідання, але не емпіричного суб'єкта, а ідеального. У руйнуванні цих естетичних передумов К. Дальгаус звинуватив сучасні біографії музикантів, сумніваючись у необхідності їхнього подальшого існування.

І все ж музика продовжує, з поетологічного погляду, відігравати суттєву роль у текстуалізації життя її творця. Типові для біографії такого роду „біографічні формули”, повторювані мотиви, пов'язані, наприклад, з геніальністю, віртуозністю, самотністю,

екстравагантністю, фіксують певну традицію біографічного письма і водночас інсценують власний шлях. Саме музика визначає подієву схему, закладену в основу життєпису. Вона змінює звичний для біографії лінійний і хронологічно-впорядкований виклад матеріалу, наслідком чого є фрагментарність, перервність, реверсивність біографічної оповіді. Музикалізація біографічного тексту завдяки інтерпретації музичних творів, аналізу специфіки виконавської практики і концертної діяльності, відсиланню до конкретних композицій привносить, з одного боку, художнє начало у фактографічний біографічний текст, бо музика існує завжди тільки як мистецтво, а з іншого – посилює його музикологічний характер. Біографи визначних музикантів беруть участь у великому діалозі культури, долучаючись у такий спосіб до структурування музичних текстів видатних митців. Це означає, що біографія музиканта демонструє зв'язок життєвого і творчого шляху, виокремлюючи основні його віхи і водночас наголошуючи на індивідуальних змінах митця і тих його новаціях, які визначили образ епохи. Відповідно, велика увага в біографіях музикантів приділяється аналізу тих музичних творів, які вважаються репрезентативними для їхньої творчості, що робить цей жанр привабливим для музикознавства. Біографії притаманна есеїстичність, яку у вузькому значенні тлумачать як „спробу” наближення до видатної постаті. Як наслідок, біографія суттєво сприяє канонізації митців, завдяки чому вона відіграє важливу роль в історії музики. Відтак мовиться про семантизацію музики автором-біографом, про прагнення сформулювати з її допомогою (також шляхом відсилання до слухання музичних творів) суть індивідуального начала митця, зрозумілого як його музичний текст. До того ж зосередження на музичній творчості, порушуючи звичну лінійність біографічної оповіді, надає їй ефекту надструктурованості.

За таких умов однією з важливих проблем біографії музиканта є проблема вираження життя через музику. У цьому зв'язку слід зазначити, що каталізатором музичної біографіки вважають В. А. Моцарта (див.: [10, с. 359]). Пояснюється це тим, що в його житті певні моменти збіглися так, що його почали сприймати як прототип митця взагалі: у період дитинства Моцарт був зразком дитини-вундеркінда, тоді він став надзвичайно цікавим об'єктом для вивчення із просвітницького погляду, а також із позиції естетики генія; як той, хто обрав вільну професію музиканта, він сприймався як геніальний бунтівник у сенсі романтичної ідеалізації. Внаслідок цього виникла ціла низка біографій славетного

композитора. Один із його відомих сучасних біографів, письменник В. Гільдесгаймер („Моцарт”, 1977) дійшов висновку, що Моцартові реакції на обставини свого життя та душевний настрій, якими вони презентовані документально, в його творчості не висвітлені. Більше того, біограф переконаний, що Моцарт, свідомо чи несвідомо, систематично приховував їх. Тому В. Гільдесгаймер характеризує музику Моцарта як „музику з музики”, як таку, яка передусім наділена чудовою здатністю постійно досягати нової актуальності, нового зміненого буття. Письменник стверджує, що Моцарт komponував „супроти текстів своїх листів, нарисів і тим самим супроти зовнішнього вигляду, своєї поведінки і манер. Або навпаки: його справжня мова, музика, наближається до нас із невпізнаваних джерел, вона живиться сугестивною силою, яка так далеко підіймається над предметом своєї сугестії, що ми не можемо його пізнати. Її творець залишається для нас недоступним” [11, с. 59]. Сучасний біограф Моцарта Мартін Гек („Моцарт. Біографія”, 2005) теж усвідомлює марність зусиль, затрачених на пізнання музики Моцарта, та, незважаючи на це, він віддає перевагу „творчій біографії” („Schaffensbiographie”), бо „по-справжньому складне не життя, про яке ми можемо розповідати тільки фрагментарно, яким воно дійшло до нас, а творчість, яка часто видається нам досконалістю, хоч описана все ж може бути тільки недосконало” [9, с. 207].

У книзі „Людвіг ван Бетховен і його час” („Ludwig van Beethoven und seine Zeit”, 1987) музикознавець Карл Дальгаус реконструює „музичне мислення” митця з його творів та ідейної атмосфери тієї доби. Автор переконаний у продуктивності біографічного методу в його взаємозв’язку з музичним аналізом. Біографіка, яка виникає в результаті, складається із „зовнішньої сторони”, реконструйованої з документів, і „внутрішньої сторони”, окресленої на основі творів. До того ж, переконаний дослідник, слід пов’язати одні з одними не окремі деталі, а значно більше тотальність творчості та життя. „Честолюбна й монументальна біографіка, якою її практикували в пізньому ХІХ і на початку ХХ ст. – від „Баха” Шпітта до „Моцарта” Аберта – передбачала ніяк не менше, аніж те, що музичну творчість для того, щоб зрозуміти її зсередини, слід інтерпретувати як „твір життя”: як твір, в якому виявляється субстанція життя, з якої воно виникло” [6, с. 31]. Тому К. Дальгаус пропонує розрізняти біографічні умови виникнення творів та їхню естетичну цінність, що дозволяє замінити біографічний суб’єкт естетичним, презентованим у творі. Важливий при цьому момент процесуальності: „розуміння музичного

твору як формального процесу, за яким стоїть діяльний суб'єкт. Суб'єкт, який як імагінований носій музичного процесу творить частину естетичного досвіду й зовсім не „домислюється” поза ним, може ставати тепер замість емпіричної особи композитора, якою її реконструюють із документів, естетичним суб'єктом, презентованим виключно у творі як естетичному предметі й ніде більше” [6, с. 33]. Одним із виправдальних аргументів біографічної літератури, що звертається до концертної й оперної публіки з метою посередництва, музикознавець називає враження чужості та недоступності, яке складається під впливом езотеричних музичних творів: оскільки звучний смисловий зв'язок не стає очевидним безпосередньо, то пояснення шукають у біографії композитора, твір якого осягають як його „віросповідання”. Відомо, що на основі біографічної інформації про Бетговена, яка лише частково збереглася, не можна судити про суть бетговенівського феномену. „Емпірична особа, яка в нечітких контурах постає з документів, й „осяжний суб'єкт”, який стоїть „за” музичною творчістю, різко відрізняються одне від одного” [6, с. 37]. Тому, як тільки біограф переходить від зображення людини до композитора – автора монументальних творів, він змушений „конструювати інтуїтивно” – „найсуттєвіше”, хоч і оманливо, здається, може бути відкрите тільки в „романі”, а наука змушена визнати свою неспроможність”, – висновує музикознавець [6, с. 37].

Густав Малер улітку 1893 року висловився під час роботи над своєю Другою симфонією: „Обидві мої симфонії вичерпують зміст цілого мого життя; те, що я там описав, – це пізнане і вистраждане, правда і поезія у звуках. Й якщо хтось здатен добре читати, то, дійсно, моє життя в них має йому уявитися прозоро” (цит. за: [8, с. 583]). А Бела Барток 3 лютого 1909 року звірявся своїй дружині Марті Ціглер: „Раніше я не вірив, аж доки не пізнав цього сам, що саме твори точніше, ніж біографії, передають найважливіші події і пристрасті, які визначають життя” (цит. за: [8, с. 583]). Показав в цьому зв'язку також творчість видатного репрезентанта музичної культури ХХ ст. Ріхарда Штрауса. Так, Ромен Ролан, познайомившись з оперою Р. Штрауса „Згаслі вогні”, написав композитору, що у цьому творі стільки багатства, палкості й веселощів. Та передусім французького письменника здивувало і потішило те, що у Р. Штрауса деякі музичні фрази наче пов'язані з його особистістю; „вони так само нероздільні з Вами, як і вираз Вашого обличчя, Ваш лоб, Ваші очі: здається, що деякі фрази точно передають Вашу суть. Такою мірою я цього не помічав у жодного іншого композитора” [4, с. 15]. Прикметно, що

сучасні біографії Р. Штрауса прагнуть представити особистість митця як втілення його часу.

Музично-біографічний текст Ріхарда Штрауса структуровано згідно з логікою музичного мислення, що засвідчує, наприклад, книга Л. Лютекена „Ріхард Штраус. Музика модернізму” („Richard Strauss. Musik der Moderne”, 2014): із погляду основних умов та рушійних моментів творчості митця, його найважливіших творчих досягнень, жанрових уподобань, полеміки із традицією, ролі його мистецтва у контексті доби модернізму. Відзначаючи особливу креативну енергію композитора, біограф зауважає, що його особистість залишається недоступною, „бо у свою творчість, яка, здається, інколи майже зухвало виставляла біографічне напоказ, він не допускав котролю з боку тлумачень” [13, с. 7]. Тому автор наполягає, що пише „есе” у вузькому значенні „спроби” наближення до митця. Відтак специфіка музичного тексту Р. Штрауса визначається його програмністю й автобіографічністю. Мовиться про випробувану композитором нову форму музичної семантики, зумовлену „радикальною суб’єктивацією”, що стало підставою для визначення – „автобіографічна музика”. Нова семантика так званої звукової поезії Р. Штрауса виникла в результаті радикальної концентрації на сучасному суб’єкті, для якого автобіографія була засобом, а не метою. Тому на критичні запитання Р. Ролана Р. Штраус відповів, уточнюючи, що для нього поетична програма є не чим іншим, як формотворчим приводом до вираження й до суто музичного розвитку його відчуття, а не, як стверджував французький письменник, – „музичним описом” певних процесів життя. „Це було б зовсім проти духу музики. Однак, щоб музика не загубилася у чистій сваволі й не зникла у безкрайньому, для цього їй необхідна певна форма, яка визначає межі, й ці береги формує програма. Та більше ніж певним приводом вона, як аналітична програма, не має бути й для слухача. Хто цим цікавиться, той це використовує. Хто ж справді розуміється на слуханні музики, очевидно, цього зовсім не потребує” [13, с. 145–146]. „Вирішальною подією” у творчій біографії Р. Штрауса Л. Лютекен називає його знайомство з Гуго фон Гофмансталем. Як наголошував сам композитор, Г. фон Гофмансталь повністю відкрив йому „сферу невагнерівської ігрової, настроєвої опери, опери людини”. Така соціальна „опера людини”, яку він пізніше назвав „обхідною дорогою” навколо Вагнера, не потребувала абстрактних слів, натомість гри барвами, збагачення тим, що Г. фон Гофмансталь в есе „Поет і його час” назвав кольором. У продукуванні такого



„забарвлення” полягала вроджена роль музики. У післяслові до „Кавалера троянд” від 1911 року роль музики була описана як звільнення того, що приховано за словами. Тільки вона здатна надати поняттям справді багатозначного й водночас непрозорого смислу. У так званому концепті „навмисної опосередкованості” музиці відведено визначну роль. Кроком до цієї „опосередкованості” для Р. Штрауса було проникнення в можливості музики в її зв’язку з мовою (по той бік поспішної однозначності), не вдаючись до зразків автономного формального зв’язку. Ключовими для поєднання саморефлексивності та волі до історичного позиціонування біограф називає „Метаморфози” Р. Штрауса від 1945 року. Відзначено, що композитор працював, використовуючи мотиви Бетговена і Гете. „Штраусу, очевидно, йшлося про те, щоб використати ідею метаморфози Гете в концепті біографічного самопізнання та його матеріалізації в музиці, якій було навмисно відмовлено у претензії на значущість у художньому творі” [13, с. 259]. „Метаморфози” стали останнім шифром творчості композитора. Л. Лютекен зауважує, що у представленому у творі „самосприйнятті” відчутна приголомшлива паралель між фіктивною біографією Адріана Леверкюна і самотлумаченням справжнього композитора Ріхарда Штрауса. Імовірно, що Томас Манн не випадково змушує свого героя поїхати у Грац, де у травні 1906 року „під орудою самого композитора відбулася астрійська прем’єра „Саломеї”, на першу виставу якої Адріан кілька місяців тому їздив із Кречмаром у Дрезден, і тепер він заявив своєму вчителю й новим лейпцизьким друзям, що хоче за такої врочистої нагоди ще раз послухати цей вдалий революційний твір, який зовсім не приваблює його своїм естетичним боком, але, звичайно, цікавить з погляду техніки, особливо покладеним на музику прозовим діалогом” [3, с. 177]. Повернувшись до Лейпцига, Адріан розповідав про своє захоплення „могутньою оперою”. „Я досі ніби чую, як він каже про її творця: – Ну й обдарований, бісів син! Революціонер – і улюбленець долі, сміливий – і запобігливий. Ніколи ще новаторство і впевненість в успіхові не перепліталися так тісно. Спершу вдосталь афронтів і дисонансів, а тоді добродушний перехід на узвичаєну колію, щоб піддобратися до міщанина й натякнути йому, що нічого поганого не малося на думці... Але сміливий твір, сміливий” [3, с. 179]. Письменник, на думку біографа, змішує тут різні рівні, бо ця знаменита прем’єра 1906 року відбулася справді і присутніми на ній були не лише музичні знаменитості, але й Адольф Гітлер. Томас Манн усе ж не міг не торкнутися творчості Ріхарда Штрауса, який

свого часу підписав Протест вагнерівського міста Мюнхена. У січні 1952 року письменник писав Теодору Адорно: „Революціонер, який народився в сорочці, – це ж винятковий випадок і це кумедно у кращому сенсі слова. Він мені завжди був симпатичним, можливо, завдяки його легковажності щодо успіху. Його байдужість була симпатичною й поряд із своїм величезним талантом він мав ще й багато любові й захоплення. „Моцарт! Як він пише! Я не можу так!” [5, с. 97]. Після смерті композитора у 1949 році Томас Манн занотував у своєму щоденнику, що Адріан Леверкюн – це „післяштраусівський композитор, який обов’язково мав існувати” [13, с. 261].

Примітно, що асоціації виникають не тільки поміж реальним композитором Ріхардом Штраусом та фіктивним композитором Адріаном Леверкюном. Характерна для біографії музикантів тенденція співвідношення життя і творчості притаманна й роману, який тяжіє до музики, підтверджуючи, що біографічний текст структурує музичний, виображує його виражальні можливості. Натомість музичний текст надає біографічному семантичного потенціалу, увиразнює його роль у просторі культури.

1. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 422 с.*
2. *Гессе Г. Гра в бісер / Герман Гессе ; [пер. з нім. Євгена Поповича]. – К. : Дніпро, 1978. – 348 с.*
3. *Манн Т. Доктор Фаустус / Томас Манн ; [пер. з нім. Є. О. Поповича]. – Харків : Фоліо, 2011. – 575 с. – (Б-ка світової літ.).*
4. *Штраус Р. Переписка. Выдержки из дневника / Рихард Штраус, Ромен Роллан ; [пер. М. П. Волконский]. – М. : Гос. муз. изд-во, 1960. – Кн. 3. – 215 с.*
5. *Adorno Th. W., Mann Th. Briefwechsel 1943–1955 / Theodor W. Adorno, Thomas Mann ; [Hrsg. von Ch. Gösde und Th. Sprecher]. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2003. – 179 S.*
6. *Dahlhaus C. Werk und Biographie / Carl Dahlhaus // Dahlhaus C. Ludwig van Beethoven und seine Zeit. – Laaber : Laaber-Verlag, 1987. – S. 29–73.*
7. *Dahlhaus C. Wozu noch Biographien? / Carl Dahlhaus // Melos, 1975/II. – S. 82.*
8. *Danuser H. Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft / Hermann Danuser // Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag / [Hrsg. von Josef Kuckertz]. – Laaber : Laaber, 1990. – S. 571–601.*
9. *Geck M. Mozart. Biographie / Martin Geck. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 2005. – 480 S.*
10. *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien / [Hrsg. von Christian Klein]. – Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2009. – 485 S.*
11. *Hildesheimer W. Mozart / Wilhelm Hildesheimer. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1977. – 416 S.*

12. *Kaden Ch.* Musik als Lebensform / Christian Kaden // Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln / [Hrsg. von Giselher Schubert]. – Mainz; London; Madrid : Schott, 1997. – S. 11–25. – (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main ; Band VI).
13. *Lütteken L.* Richard Strauss. Musik der Moderne. Mit 17 Abbildungen / Laurenz Lütteken. – Stuttgart : Reclam, 2014. – 319 S.

## МУЗЫКА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА

*Светлана Павловна Маценка*

[fiskova@yandex.ru](mailto:fiskova@yandex.ru)

*Кандидат филологических наук, доцент*

*Кафедра немецкой филологии*

*Львовский национальный университета имени Ивана Франко*

*Ул. Университетская, 1, 79000, г. Львов, Украина*

**Аннотация.** Рассматривается роль музыки в биографии музыканта. Внимание сосредоточено на интерпретации жизни выдающихся композиторов через их творчество, а также на роли музыки в структурировании, эстетизации, дополнительной семантизации жизнеописания. Указывается, что художник выступает в контексте своей эпохи как центр продуктивной гравитации, поэтому биография музыканта демонстрирует связь жизненного и творческого пути, выделяя основные его вехи и одновременно подчеркивая индивидуальные изменения художника и те его новаторства, которые определили образ эпохи. Речь идет также о семантизации музыки автором-биографом, о стремлении сформулировать с ее помощью (также путем отсылки к слушанию музыкальных произведений) сущность индивидуального начала музыканта, воспринятого как его музыкальный текст. На примере биографии В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена и Рихарда Штраусса показано специфику жанра биографии музыканта.

**Ключевые слова:** биография музыканта, музыкальный текст, понимание музыки, биографичность музыки, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Р. Штраусс.

## MUSIC AS A COMPONENT OF BIOGRAPHIC TEXT

*Svitlana Macenka*

[fiskova@yandex.ru](mailto:fiskova@yandex.ru)

*The department of German philology*

*Ivan Franko National University of Lviv*

*Universytetska Str. 1, 79000, Lviv, Ukraine*

**Abstract.** The role of music in the biography of a musician is analyzed. The focus is on the life of famous composers interpretation via their work and the role of music in structuring, aestheticization, additional semantization of biography. It is indicated that the artist stands out in the context of his time as the center of productive gravity, thus a musician's biography demonstrates communication of the life and creative ways, distinguishing its major milestones and at the same time emphasizing the individual changes of the artist and those his innovations that

defined the image of the era. It goes about the semantization of music by an author-biographer, the desire to articulate the principles of an individual artist (also by reference to the listening to musical works), comprehended as his musical text, with its help. For example, the genre of musician biography is viewed as based on the corresponding biographies of W. A. Mozart, Ludwig van Beethoven and Richard Strauss. It is noted that W. A. Mozart is considered a catalyst for musical biographical writing, for certain events of his life were such that he started to be generally recognized as the prototype of the artist. Biographers of both Mozart and Beethoven are convinced of the efficiency of the biographical method in relation to musical analysis. Richard Strauss's musical-biographical text is also structured according to the logic of musical thinking. A tendency towards correlation between life and work inherent in the biographies of musicians is also peculiar to the novel which tends to music.

**Key words:** musician's biography, musical text, comprehension of music, music biographic aspect, W. A. Mozart, Ludwig van Beethoven, Richard Strauss.

### References

1. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorcestva* [Esthetics of verbal creativity]. Moscow, 1979, 422 p. (in Russian).
2. Hesse H. *Hra v biser* [The Glass Bead Game]. Kyiv, 1978, 348 p. (in Ukrainian).
3. Mann Th. *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Kharkiv, 2011, 575 p. (in Ukrainian).
4. Strauss R., Rollan R. *Perepiska. Vyderzhki iz dnevnika* [Correspondence. Excerpts from the Diary]. Moscow, 1960, Book 3, 215 p. (in Russian).
5. Adorno Th. W., Mann Th. *Briefwechsel 1943–1955*. Frankfurt am Main, 2003, 179 S.
6. Dahlhaus C. Werk und Biographie. In: Dahlhaus C. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber, 1987, S. 29–73.
7. Dahlhaus C. Wozu noch Biographien?. *Melos*, 1975/II, S. 82.
8. Danuser H. Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft. In: *Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*. Laaber, 1990, S. 571–601.
9. Geck M. *Mozart. Biographie*. Reinbek bei Hamburg, 2005, 480 S.
10. *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart, Weimar, 2009, 485 S.
11. Hildesheimer W. *Mozart*. Frankfurt am Main, 1977, 416 S.
12. Kaden Ch. Musik als Lebensform. In: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*. Mainz, London, Madrid, 1997, S. 11–25.
13. Lütteken L. *Richard Strauss. Musik der Moderne*. Stuttgart, 2014, 319 S.

### Suggested citation

Macenka S. Muzyka iak skladova biohrafichnoho tekstu [Music as a Component of Biographic Text]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2014, no. 89, pp. 29–40. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 13.11.2014 р