

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ: МУЗИКА В ЛІТЕРАТУРІ

УДК 821(436)Йонке:78.071.1(430)Бетховен
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257294>

МАЦЕНКА С. П.

Маценка Світлана Павлівна — доктор філологічних наук, професор, професор кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

svitlana.macenska@lnu.edu.ua

© Маценка С. П., 2022

МУЗИКА В ГОЛОВІ: ФІГУРА ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА ЯК АКУСТИЧНА СИСТЕМА В ТЕАТРАЛЬНІЙ СОНАТІ «НІЖНА ЛЮТЬ, АБО ОПЕРАТОР СЛУХУ» ГЕРТА ЙОНКЕ

Обґрунтовано продуктивність інтердисциплінарного діалогу літературознавства і музикознавства, враховуючи напрацювання поширених сьогодні інтермедійних студій, зокрема у вивченні музико-літературних зв'язків у новітньому літературознавстві культурознавчого спрямування. В умовах бурхливого розвитку нових медіа кожна з цих дисциплін може спиратись на спільний досвід з метою саморефлексії медійної присутності й самоутвердження. Наголошено на важливій ролі літературознавства у формулюванні основних засад і категорій теорії інтермедіальності в гуманітаристиці, які стали підґрунтям і для музикознавчих досліджень. Зазначено, що виявом інтермедіальності є конкретизація і деталізація вивчення діалогу літератури й музики, у межах якої виділяють студії взаємозв'язку між музикою і пам'яттю, ювілейну культуру, пов'язану з культурою пригадування, розгляд тіла як інтермедіума в музичній культурі. Художня література становить мисленнєву сцену тлумачення зазначених проблем. Ювілейний, 2020 рік Бетховена відзначали під гаслом «пригадування-осмислення», у центрі уваги були й літературні твори, присвячені композитору. Серед найвідоміших — театральна соната «Ніжна лють, або Оператор слуху» («Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist», 1990) австрійського письменника Герта Йонке (Gert Jonke, 1946–2009). На прикладі цього драматичного тексту проаналізовано інтермедійні зв'язки, пов'язані з концептами тіла як резонатора й ідеального музичного твору, репрезентованого завдяки йому. Увиразнено текстові стратегії, за допомогою яких Г. Йонке, знавець творчості Бетховена і музикознавчих праць про неї, реалізує свою естетичну програму. Ідеться про літературний твір із виразним виміром звучності. Виявлено, що текст організовано як виконання Великої сонати для гаммерклавіра опус 106, безпосереднє сприйняття якої майстерно забезпечують багато посередницьких засобів.

Ключові слова: інтермедіальність, ювілейна культура, тіло як резонатор, творчість Людвіга ван Бетховена, театральна соната Герта Йонке.

«Музична п'єса, якою є я сам».

Герт Йонке. «Ніжна лють, або Оператор слуху»

Постановка проблеми. Музико-літературна інтермедіальність як сучасна наукова парадигма, зосереджуючись на межових міжмистецьких явищах, обґрунтовує плідний інтердисциплінарний діалог літературознавства й музикознавства. Для цих дисциплін інтермедіальність дає змогу поглиблено вивчати взаємодію мистецтв, взаємно потенціювати виражальні можливості кожного чи конкурентно обстоювати власні межі. Зважаючи на бурхливий розвиток нових медіа, для обох важливо покликатися на спільний досвід медійності, що накопичувався, урізноманітнювався й усвідомлювався поступово й упродовж тривалого часу. Тому в сучасних дебатах щодо сутнісного питання про становище мистецтва і відношення між окремими його видами в умовах дигіталізації літературознавство й музикознавство можуть вдаватися до подібних аргументів. Адже, як зауважує німецька музикознавиця Фрідеріке Віссман (Friederike Wißmann), яка представляє робочу групу «Музикознавство в міждисциплінарному контексті», «з ажіотажем, що спостерігається навколо інтермедіальності, пов'язана не тільки (само-) рефлексія медійної наявності, а й самоутвердження»¹. Звертаючись до інтермедіальності, кожна з дисциплін зважає на інший спосіб бачення, суттєво зумовлений новими медіа, який означає «зсув перспективи і для історично детермінованих дискурсів»², тобто розширення методології і постановок проблем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У багатьох наукових працях з інтермедіальності представлені основні засади й категорії цього методу дослідження. Про його продуктивність і актуальність у сфері музико-літературних зв'язків свідчить ґрунтовний довідник «Література & музика» (2017) за редакцією Ніколя Гесса (Nicola Gess) й Александра Гонольда³ (Alexander Honold). У ньому інтердисциплінарно обговорюються основні питання і проблеми комбінування й трансформування мистецтв, проблемні комплекси формальних трансферів, метафоричності музики, музичної прози, звучності й текстуальності музики та літератури. Останнім часом з'явилися й праці, присвячені інтермедіальності в музикознавстві, авторки яких, Фрідеріке Віссман⁴ і Барбара Цубер⁵ (Barbara Zuber), специфікують цей метод дослідження в музичній сфері, спираючись на визначення медієзнавця Йоахіма Пеха (Joachim Paech) і на літературознавчі узагальнення Вернера Вольфа (Werner Wolf). Вагомими є думки літературознавця й культуролога Уве Вірта⁶ (Uwe Wirth), який розглядає інтермедіальність історично, звертаючи увагу на інтермедійну перформативність, систематизує інтермедійні відносини мистецтв. Напряма аналізу творчості Г. Йонке (Gert Jonke) в інтермедійному

¹ Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik / Hrsg. von M. Caella, B. Lessmann. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 239.

² Там само. С. 239.

³ Handbuch Literatur & Musik / Hrsg. von N. Gess, A. Honold. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2017. 680 S.

⁴ Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 239–263.

⁵ Zuber B. Intermedialität und Musik. Das Problem der ästhetischen Grenze // Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag / Hrsg. von K. Keim, P. M. Boenisch, R. Braunmüller. München : Utz-Verlag, 2003. S. 236–241.

⁶ Wirth U. Intermedialität // Handbuch Literaturwissenschaft : in 3 Bde. Band 1 : Gegenstände und Grundbegriffe / Hrsg. von T. Anz. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2007. S. 254–264.

аспекті заданий у дослідженні Фредеріка Шнеєвайса (Frederik Schneeweiss) «Медійність і музикопоетика. Межові вияви мови у творчості Герта Йонке»¹.

Мета статті — виділити основні тенденції розвитку новітніх музико-літературних інтермедійних студій і проаналізувати в цьому контексті театральну сонату «Ніжна лють, або Оператор слуху» Г. Йонке, наголосивши на концепті тіла як інтермедіума.

Виклад основного матеріалу.

Інтермедіальність на межі літературознавства й музикознавства.

У музикознавстві, за Ф. Віссман, поняття інтермедіальності постає тоді, коли йдеться про студії нової та новітньої музики, про звукове мистецтво, про Sound Art: «Незаперечною інтермедійна значущість здається передусім тоді, коли п'єсам притаманний технічний вимір, як от: запис на звукових доріжках, розташування замість інструменталістів гучномовців на сцені чи інших апаратів — видимих чи невидимих — як частини видобування звука»². Проте, справедливо вважає дослідниця, технічне визначення медіума надто вузьке, про що свідчать важливі для музики проблемні комплекси матеріальності звука, музичного перформансу, дискурси щодо системи нотації і теми письма-образності. «Якраз спостережуване напружене поле відносин між партитурою, видобуванням звука і відповідними умовами виконання виявляється плідним для медійного дослідження», — стверджує Ф. Віссман³. Літературні твори можуть слугувати для цієї проблематики музики мисленневою сценою її тлумачення. Літературознавство, своєю чергою, формулює основні засади інтермедійної теорії, створюючи цим основу і для музикознавчих досліджень.

У теорії інтермедіальності йдеться про «диференційну форму проміжного» (Й. Пех), про надлишок значень, який вказує за межі окремого акустичного чи оптичного медіума, про динаміку, притаманну таким феноменам. У зв'язку з кореляцією медіа наголошують на «концептуальній взаємодії», яка означає, що інтермедійний твір є більш аніж сума його складових. Юрген Мюллер (Jürgen E. Müller) уточнює, що в інтермедійний зв'язок медіум вступає тоді, «коли мультимедійне співіснування медійних цитат і елементів переводиться в концептуальну взаємодію, [естетичні] видозмінювання й відхилення якої відкривають нові виміри переживання й усвідомлення»⁴. Тому одним із центральних понять інтермедіальності є поняття «межі» і пов'язані з ним амбіційні програми її долання. «Передумовою такої дискусії є цільове визначення межі не тільки між різними медіа, а й часто також і між мистецькими дисциплінами»⁵. Однак суттєвою при цьому вважають відмінність корелюючих мистецтв і можливість спостерігати роздільну наявність щеплених медіа. «Інтермедійна дослідницька перспектива має бути спрямована на те, щоб у концептуальній взаємодії виокремити медійну різність щеплених знакових систем. Водночас завдяки цьому виявляється перформативний вимір інтермедіальності, який виражається у взаємозв'язку

¹ Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. 426 S.

² Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik / Hrsg. von M. Calella, B. Lessmann. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 240.

³ Там само.

⁴ Müller J. Intermedialität. Formen moderner Kommunikation. Münster : Nodus Publikationen, 1996. S. 127.

⁵ Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 241.

специфічно медійних умов утілення і можливостях “інсценування чужого медіума у творі” (В. Вольф)»¹, — наголошує літературознавець і культуролог У. Вірт. Натомість в актуальному інтермедійному дискурсі, як зазначає Ф. Віссман, ідеться не так про виявлення відмінностей між мистецтвами, як про «потенціали можливостей долання меж». «Інтермедійні перспективи ідентифікують не межі, а проникливість медійних рівнів. Саме в цьому полягає відмінність фокусу, проте не передумови огляду, бо йдеться, незалежно від якісного результату, про обмін різних медіа, медійних елементів чи форм медійної нарації. Тому інтермедійні феномени характеризуються не наявністю різних дисциплін, а заміністю медійних рівнів»². Позаяк генерування знання сьогодні відбувається під знаком медієзнавства, то й дослідницьким концептам слід виходити з того, що мистецтво цілісне і його треба сприймати інтермедійно.

Останнім часом важливий напрям інтермедійних досліджень становить ювілейна культура і тісно пов'язана з нею культура пригадування. Мелані Унзельд (Melanie Unseld), дослідниця музичної біографії та проблемного комплексу «музика і пам'ять», називає річниці «вузлами в наших хустинках минулого» і міркує про те, як впливають ювілейні роки на культуру пригадування, і чи справді колективні спогади сприяють самоутвердженню, чи, можливо, особливо з погляду медійного супроводу, їх можна сприймати як своєрідну платформу для «пригадування без пам'яті»³. Спираючись на метафору вузла, музикознавиця формулює основний конфлікт ювілейної культури: з одного боку, фіксованість, зосереджена в ювілейній даті, а з іншого — потреба в легкості як мисленнєвій гнучкості. Щодо композитора Людвіґа ван Бетховена, М. Унзельд констатує тривалу «екстремальну героїзацію» митця, «музеїзацію ХІХ століття і його мистецького образу»⁴. Тому в ювілейний, 2020 рік Бетховена рецепція його творчості була помітно скерована на «пригадування-осмислення». Виходячи з розуміння «місць пригадування» як конденсованої історії, у якій відчутні розриви, окреслені ідентичності, розглядаються й набувають вияву ключові питання, «Людвіґ ван Бетховен» теж осмислюється як «місце пригадування». «Звичайно, він історична особа і композитор, який написав багато творів. Проте з його іменем пов'язані понад це різні уявлення, ідентичнісні пропозиції і наративи, вони просто переплетенні з ним і дієві. Будь-який час, будь-яке покоління формує такі місця пригадування по-новому: наратив про Бетховена як героя став сильним, коли високої кон'юнктури набули мілітаризм і націоналізм, наратив про “революціонера” набув сили переконання в той момент, коли ним можна було аргументувати проти аристократії, проти Наполеона або, пізніше, проти буржуазності: близько 1800 року так само, як і в поколінні 68-го... Якщо розглядати культуру пригадування щодо Бетховена в історичному зрізі, стане зрозуміло, що у зв'язку з його іменем обговорювалися центральні історичні, суспільні та ідентичнісно-політичні питання: митець як геній, автономія суб'єкта, ідеї нації, Європа чи взагалі глобальність. Кожен час віддзеркалює, у цьому смислі, свої ідеї в музиці й особі Бетховена», — зазначають Ю. Акерман (Julia Ackermann) і М. Унзельд,

¹ Wirth U. Intermedialität // Handbuch Literaturwissenschaft : in 3 Bde. Band 1 : Gegenstände und Grundbegriffe / Hrsg. von T. Anz. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2007. S. 257.

² Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik / Hrsg. von M. Calella, B. Lessmann. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 241–242.

³ Unseld M. Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken // Mozart im Blick: Inszenierungen, Bilder und Diskurse / Hrsg. von A. Kreuziger-Herr. Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 2007. S. 33.

⁴ Там само. С. 36.

редакторки видання «Пригадати Бетховена. Ан-дер-Він-театр як місце пригадування»¹. Художня література про Бетховена, як важливий засіб пригадування й осмислення його творчості, відіграє важливу наративну роль у поглибленні та специфікації проблемних комплексів, пов'язаних із видатним митцем.

Тілесність музики. У цьому аспекті особливу увагу привертає інтермедійний концепт «виконання» музики в літературному тексті, який ґрунтується на поняттях «постановка», «інсценування», «тілесність». У центрі такого розгляду перебуває «тіло», зрозуміле як потенційне джерело автентичності. «Тим самим увиразнюється “подвійна організація людського тіла” між культурною і соціальною конструкцією семіотичного тіла як декодувального “тексту”, з одного боку, і неоманної індивідуальності феноменального тіла, з іншого, тож ідеться саме про цю полярність референційних і перформативних валентностей, які відповідають за специфічний досвід театрального», — уточнює Ф. Шнеєвайс². Музика розглядається як культурна практика. Традиційне розуміння виконання як репрезентації зміщується до його розуміння, запозиченого з театрознавства. Тілесний вимір музики відіграє в цьому особливу роль. Звернувшись до театру, австрійський письменник Герт Йонке (Gert Jonke, 1946–2009) зацікавився саме таким соматичним виміром конструювання значення музики в тексті, що виражає передусім перформативність його літературної мови.

«Мовний музикант» (Гюнтер Бламбергер / Günter Blamberger), Г. Йонке майстерно маніфестує у своїх творах акустичний вимір мови. Його стиль характеризується тим, що музичні відчуття і досвід відтворені в неповторних образах і звуках. «Музиці у творчості Герта Йонке, безперечно, належить визначна роль. Бо звукове мистецтво слугує Йонке не тільки невичерпним джерелом інспірації для його тем, матеріалу і фігур, а й передусім вирішальною інстанцією для опрацювання поетологічних проблемних полів», — зазначає Ф. Шнеєвайс³. Особливо в композиторському портреті «Голова Георга Фрідріха Генделя» («Der Kopf des Georg Friedrich Händel», 1988), п'єсі «Ніжна лють, або Оператор слуху» («Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist», 1990) про Людвіга ван Бетховена і в «Хоровій фантазії» («Chorphantasie»), театральна прем'єра якої відбулася 2003 року, музика фігурує як мистецтво, на яке покликається текст, поетологічно зумовлений нею. Тут ідеться про досягнення і здатність поетичної мови налагоджувати зв'язки з музичною сферою і утворювати вражаючі відповідності. У цьому аспекті, твори Г. Йонке — важлива складова ювілейної програми «пригадування-осмислення» творчості Бетховена.

Про роль тіла музики і в музиці писав зокрема французький філософ Ролан Барт (Roland Barthes), вказавши тим самим, як зауважує музикознавець Мартін Гек (Martin Geck), на особливий виражальний рівень, якого ще не виділяли до нього. Він запропонував поняття геноспіву, тілесної мови музики, перспективне для ословлення музичного досвіду і в літературознавстві, і в музикознавстві⁴. Аналізуючи творчість

¹ Beethoven. An. Denken: Das Theater an dem Wien als Erinnerungsort / Hrsg. von J. Ackermann, M. Unsel. Wien : Böhlau, 2020. S. 16.

² Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 117.

³ Там само. С. 11.

⁴ Geck M. Roland Barthes: Rasch // Musik und kulturelle Identität : in 3 Bdn. Bd. 2: Symposien B / Hrsg. von D. Altenburg, R. Bayreuther. Kassel ; Basel ; London ; New York, Praha : Bärenreiter, 2012. S. 449.

Бетховена в есе «Musica Practica» (1970), мислитель розглядає її як «могутній паросток розладу в цивілізації», складові якого він поєднував у собі, окреслюючи водночас шляхи його подолання¹. За Р. Бартом, німецький митець належав до тих, хто шукає «свою правду»; ці пошуки потрібно сприймати як організаційний принцип, послання, яке, незалежно від певних варіантів, прочитується загалом або «читабельність якого впливає зі своєїрідної тотальності митця: його кар'єра, його любовні стосунки, його ідеї, його характер і його висловлювання стали ознаками смислу»². Його «біоміфологію» становлять належність до роду титанів і фатальні страждання («глухота того, хто творив для насолоди наших вух»³). Визначальними ознаками його музики філософ називає загострення контрастів інтенсивності, узагальнене до символу неспокою виявлення мелодії, енергійну надмірність ударів, досвід межі, виділення музичних химер. «Тож цей романтичний образ (смысл якого врешті є певним дискордом) продукує розлад у виконанні: аматор не може опанувати музики Бетховена, і то не так через технічні труднощі, як значно більше через неспроможність коду тодішньої *Musica practica*; у цьому коді був фантазмагоричний (тобто тілесний) образ, який спрямовував виконавця, образ співу (який “прокручуєш” внутрішньо); з Бетховеном порив до наслідування став оркестровим <...> як наслідок, він ухиляється від фетишизму одного єдиного елемента (голосу чи ритму): тіло хоче бути тотальним <...> виконувати Бетховена означає проєктувати себе в диригента»⁴. Р. Барт пояснює це тим, що в музиці Бетховена є щось «нечутне» — «другий Бетховен». Саме глухість митця вказує на «недолік, у якому гніздиться будь-яке значення»: «Вона апелює не до абстрактної чи внутрішньої музики, а до такої, яка, так би мовити, оснащена чуттєво сприйнятним осяжним, осяжним як чуттєвим сприйняттям»⁵. Тож «цього Бетховена», вважає філософ, можна зрозуміти не шляхом виконання чи слухання, а тільки завдяки лектурі, перемістивши себе у стан перформатора, здатного перегруповувати, переставляти, комбінувати, зчіплювати. Тож і Г. Йонке, подібно до розмислів Р. Барта, «читає» Бетховена, залучаючи його музику «в незнайому практику».

Інтермедіальність театральної сонати Герта Йонке. Одним із мотивів драматичних творів Г. Йонке є мотив голови, що асоціюється зі сценою, на якій майже синхронно розгортаються думки і звуки. Звуки перебувають тільки у сфері надуманого — тобто в голові (а значить, на сцені). Головні персонажі театральної сонати «Ніжна лють, або Оператор слуху» — Людвіг ван Бетховен і його помічник Антон Шиндлер (Anton Felix Schindler), у двох сценах з'являється також художник Фердинанд Вальдмюллер (Ferdinand Georg Waldmüller), який саме завершує портрет митця. Ідеться про важливий період творчості композитора — 1817–1819 роки, коли він komponував об'ємну і технічно складну Велику сонату для гамерклавіра оп. 106. На той час композитор уже майже втратив слух і слухових трубок чи інших слухових апаратів було недостатньо, щоб компенсувати вади важливого органу чуття. Митець був акустично відмежований від світу і не міг порівняти своєї сонати з власним звуковим уявленням, щоб відповідно виконати її на роялі. Тож йому залишився радикальний

¹ Barthes R. *Musica practica* // Barthes R. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. S. 265.

² Там само. С. 266.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 266–267.

⁵ Там само. С. 267.

метод — озвучити сонату зі своєї голови, перетворившись на резонатор. Запропоноване в Г. Йонке поетичне рішення щодо історичного Бетховена було недоступне — композитор переживав глибоку екзистенційну кризу. Письменник звертається також до унікального в історії музики способу спілкування — конверзаційних зошитів, якими митець змушений був послуговуватись для порозуміння з людьми. З медійного погляду, це надає можливість Г. Йонке безмежно фантазувати щодо незафіксованих письмово висловлювань Бетховена в асиметричних записах зошитів, тоді як репліки секретаря Шиндлера і художника Вальдмюллера слугують для документації спілкування. Як показано у драмі, це спілкування залежить від різних посередницьких допоміжних засобів: усна мова замінена записами, використання слухових механізмів має надолужити втрати слуху, помічник Шиндлер транслює інформацію і втручається у процес транслювання.

Перед майже глухим Бетховеном постає проблема презентації своєї новаторської сонати музичній спільноті. У дослідницькій літературі відзначають складність і своєрідність цього музичного твору, зокрема його потужне розширення у велетенські зв'язки, мотивно-тематичне поєднання матеріалу, що вимагало від виконавців особливої майстерності й інтерпретаторських умінь, а від слухачів — готовності до сприйняття ні з чим не зіставної «абсолютної музики». Характеризуючи фортепіанну музику Бетховена, Ю. Уде зазначає: «Виклик <...> полягає в піаністській діалектиці, якої тут вимагає Бетховен: з одного боку, виконавець має мобілізувати всі свої віртуозні сили, тобто діяти повністю назовні, водночас він має також відчужитися, овнутрішнитися, щоб віддати належне духовному образу твору»¹. Драматичний конфлікт пов'язаний з несприйняттям Шиндлером нового твору Бетховена. Помічник усіляко намагається завадити втіленню намірів композитора. Паралельно відтворюється процес впливу на твір поступової зміни сприйняття і стану Бетховена: «тоді як митець усе більше стає здатним “дематеріалізувати” свою музику, виконуючи її — як “машиніст вух” — не на фортепіано, а випускаючи її зі своїх вух, він сам стає тілесною частиною своєї музики»². У тексті це витікання з вух більше не чутої музики виражається за допомогою електронного рояля. Його роль Моніка Майстер (Monika Meister) визначає так: «Тож цей інструмент є інструментом у справжньому сенсі цього слова, він уможливорює сценічне увиразнення / візуалізацію закритої в голові музики композитора. Тут зовсім не викликається враження метафоричної надінтерпретації музичної машини, натомість ідеться наче про ремісничий реквізит, за допомогою якого водночас реалізується нематеріальний уявний простір»³. В інтерв'ю з Петером Ціммерманом (Frank Peter Zimmermann) Г. Йонке називає серед дійових осіб також фортепіанну сонату: «...композитор перетворюється на неї, на музичну істоту, яка існує з гармонійного коловороту, вливаючись у саму себе. Вона має двійника, ще одну важливу дійову особу на сцені, а саме — цифровий рояль, який виконує цю сонату. Театральна п'єса на завершення стає мішаною формою з вечора фортепіанної музики і драматургії»⁴. Біографічний рівень драматичного тексту і рівень побудови сонати,

¹ Uhde J. Beethovens Klaviermusik : in 3 Bdn. Bd. 3 : Sonaten 16–32. Stuttgart : Reclam, 1974. S. 385.

² Corrêa M. Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk. Wien : Praesens, 2008. S. 80.

³ Meister M. Die RaumZeit des Theaters // Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie / Hrsg. von Klaus Amann. Wien : Sonderzahl, 1998. S. 122.

⁴ Zimmermann P. Daß man verrückt wird. Der Schriftsteller Gert Jonke im Gespräch // Die Presse. 1990. Spectrum vom VII 1. / 2. 9.

представлені тут, подібні до композиторських спроб Бетховена, завдяки його коментарям і щоденниковим записам, поєднаним інтертекстурою сонати для гаммерклавіра. З погляду інтертекстуальності, драматичний текст зітканий із цитат, узятих із листування Бетховена, а також з конверсаційних зошитів, що суттєво посилює біографічний контекст розповіді й відповідно наголошує на біографічному огляді сонати. У монологах Бетховена важливу роль відіграють роздуми про глухоту, тим самим змінене його світосприйняття, зосередження на самому собі і як наслідок «відчуження» музики, що Г. Йонке майстерно передає за допомогою синестезії. Важлива й естетична складова: перетворення постаті композитора на музичну форму, за Мариною Коррея (Marina Corrêa), навіть на «музичну форму п'єси»¹. Завдяки перформативності тексту, інсценуванню в ньому виконання сонати для гаммерклавіра і його осмисленню досягається неймовірна безпосередність тексту і його посиленій вплив на реципієнта.

Тож у драматичному тексті письменник інсценує уявлення нематеріального твору мистецтва. Цим пояснюється визначення жанру як «театральної сонати». Глухотою Бетховена зумовлено те, що комунікація в тексті відбувається письмово, тоді як усе, що звучить, голоси й музика, набуває амбівалентного статусу між зовнішнім і внутрішнім переживанням. Сам Бетховен наділений внутрішнім і зовнішнім голосами. «Інколи я можу сприймати свій власний голос у голові, бо він не завжди прив'язаний до власного слуху і, незалежно від барабаних перетинків та інших слухових органів, може знаходити шлях до мозку <...> Тож я більше не розумію світу навколо себе, а тільки себе самого, байдуже, чи я розмовляю з іншими, чи із самим собою. Проте трапляється й таке: те, що я кажу собі чи іншим, якоюсь внутрішньою стіною відлуння мого черепа відразу викидається з моєї голови, швидше, аніж я здатен це почути. Я думаю, можливо, й таке: те, що я саме сформулював і що так швидко й потужно виштовхується з лоба назовні, за межами моєї особи неминуче сприймається удвічі голосніше, аніж промовлене моїм голосом до цього»². Бетховен окреслює і зворотній процес, коли ледь промовлене його вустами повертається в його голову, не будучи почутим зовні, «натомість звучить усередині черепа так голосно, що годі зрозуміти бодай якесь власне слово, позаяк за чолом розгортається тільки невизначений гуркіт затинання»³. Його в такому стані, коли він не сприймає зовнішнього і не усвідомлює себе самого, осяває особливе знання, наслідком чого і є соната для гаммерклавіра. Цей твір композитор породив у своїй голові. «*(Певний час звучить тільки цифровий рояль, продовжуючи виконувати третю частину сонати для гаммерклавіра)*. <...> Проте так чітко і довершено красиво чи також ніжно люто, з такою ніжною люттю, скаженою м'якістю, незворушною шаленістю, скаженим спокоєм, лагідною шаленістю думки ще ніколи не могли звучати з мого чола назовні обличчя, усе моє тіло — велетенський резонатор такого досконалого інструмента, якого взагалі немає, уже не кажучи про те, що він міг би бути сконструйований»⁴. Співвідношення музики в голові й тієї, що звучить як супровід до його монологів, зіграної цифровим роялем, окреслене в ремарках, які повторюються: «*(Бетховен, зосередившись, сідає за рояль, і хоч він не торкається жодної клавіші, ніби з його голови чи тіла, із цифрового*

¹ Corrêa M. Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk. Wien : Praesens, 2008. S. 87.

² Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theatersonate. Salzburg ; Wien : Residenz Verlag, 1990. S. 36–37.

³ Там само. С. 37.

⁴ Там само. С. 48.

рояля, який тим часом перестав грати, знову звучить третя частина сонати для гаммерклавіра)»¹ або: «(Цифровий рояль продовжує грати сам, ніби звучить із бетховенської голови і тіла, із третьої частини сонати для гаммерклавіра)»². У такий спосіб за допомогою електронного музичного інструмента оприявнюється абсолютна музика, якою її уявляє композитор. Тим самим вона стає сприйнятною для публіки. У монолозі Бетховен стверджує, що голосно чує у своєму внутрішньому світі «внутрішніми вухами» не саму сонату, а «суму логарифмів усіх частот сонатних звуків»³. Оскільки його тіло стало «живим рухливим резонатором», він звучить із нього разом зі своєю сонатою і може чути себе і зсередини, і ззовні. «Я не тільки перетворився на живий рухливий музичний інструмент і весь мій корпус став велетенським вухом, я, власне, ще більшою мірою є рухливим тілом самої сонати, як таке, я сам продукую себе як свій власний органічний перебіг сонатної музики акустично, а також водночас чую; я тілесно існуюча музична істота, яка вільно рухається кімнатою як видиме звучне сонатне життя або також сидить на якомусь чи саме на цьому кріслі, залежно від того, як мені саме підходить, я став живим рухливим, самостійно продукуючим звуки за допомогою її звуково-витканого коловороту, кантилено-інтелігентним гармонійним існуванням остаточно пробудженого звучного індивідуума своєї сонати <...> Усе музичне життя, яке розгортається в мені, переоформлює себе, не тільки, наче я сам раптом став цим розгорнутим у мені шматком музики, який через мене чи я через нього правдиво зображується, і моя нова соната таким чином в усьому відповідає мені»⁴. У такий спосіб Г. Йонке наголошує на тілесному аспекті музики Бетховена, подібно, як про це у своєму есе говорить Ролан Барт, і виконує роль «перформатора», який осмислює своєрідність сонати і тому «читає» її як суттєво зумовлену глухістю композитора.

Цікаво, що як медіа продукування музики в драмі Г. Йонке слугують не лише тіло і цифровий рояль. Бетховен замислюється над тим, що мають бути можливості без великих витрат енергії «делогарифмувати» сонату з його голови, його тіла, так щоб її стало чутно прихильникам музики в будь-якому просторі чи концертному залі: «Треба було б якось прикріпити відповідні резонатори на моїй голові, вочевидь, досить великі, потужні і сповнені достатньої сили транслявання, зрозуміло, з відповідних матеріалів»⁵. Тут мовиться про «ще більші рупори, аніж мої труби слухового апарата» і «непомітні підсилювачі резонаторів»⁶. Натомість для посилення звучного виміру тексту письменник послуговується синестезійним сприйняттям, поєднуючи знайоме читачеві звучання сонати для гаммерклавіра з її візуалізацією, що помітно вплине на поетичну мову твору. Так, спостерігаючи затемнення сонця, Бетховен промовляє: «Кожна людина хоче належати своєму світлу»⁷. У світлі митець відкриває приховану синестезію: «Кожна людина хоче належати своєму світлу, також могли відчувати себе належною — я ж хочу навчитися світло також чути»⁸. Ф. Шнеєвайс

¹ Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theatersonate. Salzburg ; Wien, 1990. С. 49.

² Там само. С. 59.

³ Там само. С. 58.

⁴ Там само. С. 59.

⁵ Там само. С. 60.

⁶ Там само. С. 60–61.

⁷ Там само. С. 8.

⁸ Там само. С. 9.

вказує в цьому контексті на «філософсько-просвітницьке озвучення прагнення до світла», виражене дієсловом «належати» (*gehören*) у значенні здійсненого освоєння світу через сприйняття, прикметником «належний» (*gehörig*) як тісного зв'язку зі світом і врешті дієсловом «чути» (*hören*) як складової всеосяжних можливостей сприйняття. «Оглухлий Бетховен послуговується тут певною мірою суто мовно-іманентною можливістю відновити свою “належність” до світу, яка перебуває під загрозою, конструюючи із “належати” “слухати” (і навпаки)», — підсумовує дослідник¹. Врешті феномени звуку і світла поєднуються у складну синестезійну систему: «Для мене, можливо, це було б вирішенням: чути надалі не в чи через повітря, щоб сприймати за його допомогою вібрації та рухи звуків, що для мене з втратою слуху стало майже неможливим, натомість відтепер чутливіше дослухатися до світла, щоб за його допомогою сприйняти рухи звуку, які плывуть на хвилях світла всередину обличчя, співи повітря, які несе світлове проміння, почуті, бо піймані моїми поглядами»². Нематеріальний твір мистецтва полягає у взаємній метаморфозі звуку й образу в процесі імагінації: «Ідеться про музику, яка навряд чи більше складається зі звуків, бо значно більше Ви змогли опрацювати в ній у найвищому музичному формально довершеному вигляді різні градації мовчання і тиші, майже так, ніби Вам більше не треба жодних звуків, щоб творити музику», — захоплено і дещо скептично говорить про нову музику Шиндлер³. Тож виконавська ідея сонати, яку виношує в собі Бетховен, полягає в тому, що він просто сяде на подіумі в крісло, без інструмента чи поряд з ним, і соната звучатиме перед слухачами з нього самого: «просто так, якою вона є насправді і яким є я: повністю незалежний, самостійний, рухливий, що існує тільки у своєму звуковому організмі-кругообігу-гармоній, винятково звуковий, усім негодам і кліматичним умовам відпорний живий організм зі звуків цього мого гамерклавірного-сонатного-тіла»⁴. При цьому, уявляє собі Бетховен, глядачі в залі не помічатимуть його постаті, бо він розчиниться у «світлових танцях» і «сприйняттях-тіней-гармоній» звукових відчуттів і «кантиленів нервів» оповідно-мелодійних «органів-акордних-щеплень акустичної анатомії моєї сонатної форми, що озвучує моє тіло»⁵. Таке фантастичне перетворення композитора на самостійну акустичну систему, звукове тіло з чистих вібрацій, яке залишається недоторканим щодо зовнішніх впливів і виражає тільки саме себе, є, за визначенням Ф. Шнеєвайса, останньою консеквентністю, яка впливає із глухоти протагоніста і футуристичної концепції сонати для гамерклавіра. Розчинившись у своєму радикальному образі, Бетховен Г. Йонке ще радикальніше, ніж капелмейстер Йоганнес Крайслер, утілює «тілесну фігурацію абсолютної музики»⁶.

Отже, не маючи змоги протистояти глухоті за допомогою спеціальних приладів, композитор вдається до заміни втраченої акустичної здатності сприйняття «перцепцією оптичних феноменів»⁷. Перетворившись на свій твір, ставши самостійною музичною

¹ Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 318.

² Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theater-sonate. Salzburg ; Wien, 1990. S. 13.

³ Там само. С. 82.

⁴ Там само. С. 89.

⁵ Там само. С. 89.

⁶ Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 316.

⁷ Там само. С. 318.

істотою, Бетховен перестає бути залежним від суспільних, технічних чи медійних посередницьких допоміжних засобів. Абсолютна музика сонати, яку втілює композитор, виражає його поетологію, орієнтовану на музично-естетичну парадигму неміметичного мистецтва. Г. Йонке, вочевидь, покликається при цьому на збережені висловлювання Бетховена про те, що той, пишучи музику, бачив перед очима цілісний інструментальний твір і проєктував у голові всі голоси водночас¹. Із цього погляду, звукове мистецтво для письменника у продукційно- й рецептивно-естетичному аспектах є стосовно літератури привілейованим. «Відповідно, за доволі сугестивним тлумаченням, такий “не лінійний, а швидше точковий чи ще точніше вертикальний звуковий образ” <...> як “процес, який відбувається майже позасвідомо”, тепер має бути тільки перенесений у плинному русі горизонтально на нотний папір»². «Застиглий час», як його називає Г. Йонке, як «вертикальний звуковий образ», про що постійно в драмі говорить Бетховен («наче я чую перший акорд водночас з останнім»³), зумовлений прагненням на одному диханні записати імагінований твір як цілість. Це означає також і безперешкодну передачу такого твору з голови до голови, без жодних медійних операцій між ними. Зображуване і зображення збігаються, і в цьому досконалому збігові композитор знаходить відповідну форму свого існування. Ідеальна музика повністю відмовляється від інструмента, гамерклавіра. Звуки хоч і сприймаються тілесно, проте не прив'язані до жодних об'єктів. Так виражається концепція «нематеріального музичного твору», який попри це видається чутним завдяки особливим стратегіям тексту і звукам цифрового рояля.

Представляючи фугу сонати, Г. Йонке працює з контрастом світла і темряви. «Проте зі зростаючою інтенсивністю подвійної фуги все світло, яке зникло в композиторі чи разом із ним, знову якимось проступає із цифрового рояля чи ще звідкись, доки щонайпізніше в завершальному акорді все не поринає у прямо-таки зболювальну-очі світлість»⁴. Саме на цьому метафоричному рівні ідеальний зміст бетховенського опусу 106 кореспондує з театральною сонатою Г. Йонке. Ідеться про полярність «світла — темряви» сонати, яка музикологічно ґрунтується на особливому гармонічному напруженому відношенні між *сі-бемоль мажором* і «темною тональністю» *сі мінор*. Із цього погляду, для історії рецепції, за Ф. Шнеєвайсом, не менш важливим є топос «титанічної боротьби матерії і духу, а також дематеріалізована трансцендентність “музики майбутнього” Бетховена як її наслідок у сонаті для гамерклавіра і Діабеллі-варіаціях»⁵. Утілений у протагоністі мистецький ідеал «безпосередньої артикуляції» музичного твору письменник ґрунтує, з одного боку, на посередництві і на технічному використанні цифрового рояля, а з іншого, — прагне обіграти цей технічний момент, використовуючи поетичні стратегії, які викликають враження музичної мови. Влучно характеризує мову Г. Йонке австрійська письменниця Ельфріда Єлінек (Elfriede Jelinek): «Від речень Йонке годі ухилитись, бо вони самі є

¹ Див.: Beethoven L. van. Briefwechsel. Gesamtausgabe : in 3 Bdn. Bd. 3 : 1814–1816. München : G. Henle, 1996. 368 S.

² Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 326.

³ Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theatersonate. Salzburg, Wien, 1990. S. 48.

⁴ Там само. С. 91–92.

⁵ Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 338.

ухиленням від смислу, навколо якого вони проте маніакально обертаються, щоб тільки знову уникнути його, щоб тільки якомога чіткіше увиразнити його, оточеного, який завжди, власне, є видимістю, інколи також тільки дуже світлим блиском. Вони тут ні про що не говорять, ці речення, і все ж у них багато роботи. Вони, наприклад, покликані виробляти далеке звучання. Фантастично справляючись із цим, автор постійно проявляє себе, і це відомо про нього, як музикант, як мовний композитор, який, наспівуючи, щоб прикрити страх перед порожнечою, тиняється в цьому текстовому просторі <...> Він хапає слово за потилицю, трясє ним, видає кілька слів, і ось уже з'являється нова тема, яку можна гнати перед собою в оберненні, ракохідно, в оберненні теми ракохідних»¹. Якщо послуговуватися провідним мотивом голови, то письменник створює такі складні комбінації слів, щоб у читача (а також в акторів і слухачів) голова йшла обертом і фабула сприймалася важко, оскільки вона слугує тут тільки своєрідним каркасом для «словесної акробатики» (Лео Трухлер / Leo Truchlar), за допомогою якої «машиніст вух» komponує свою вишукану гру.

Висновки. З інтермедійного погляду, літературний твір (згідно з намірами Бетховена щодо ідеального виконання) постає як концертна постановка, звучання якої передається цифровим роялем у відповідних місцях, у яких діалоги змінюються монологами протагоніста. Звуки сонати, відтворені електронним інструментом, перекладають імагіновану музику в голові Бетховена на акустично чутний матеріал, драматичний текст паралельно до цього інтерпретує п'єсу своїми засобами. У творі Г. Йонке мистецтво інтерпретації і транспонування музичного матеріалу відбувається в різних тональностях, звукових нюансах, зміні темпу. Задумана в голові абстрактна соната впродовж її інсценування перетворюється на конкретний звуковий образ, утілюється в і через постаті Бетховена, щоб виобразити його музику. Відчутно, що Г. Йонке зважає на слуховий досвід реципієнтів і апелює до нього настроями, гармоніями, дисонансами і позначеннями темпу. Центральний у драмі концепт тіла як інтермедіума спирається на музикологічні міркування щодо впливу глухоти на пізню творчість Бетховена і суттєво пов'язаний із певними аспектами інтерпретації його пізніх творів (абсолютна музика, протистояння світла і темряви).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Barthes R. *Musica practica* // Barthes R. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III* / aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. S. 264–268.
2. Beethoven. *An. Denken. Das Theater an der Wien als Erinnerungsort* / Hrsg. von J. Ackermann, M. Unseld. Wien : Böhlau, 2020. 213 S.
3. Corrêa M. *Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk*. Wien : Praesens Verlag, 2008. 212 S.
4. Geck M. Roland Barthes: Rasch // *Musik und kulturelle Identität : in 3 Bdn. Bd. 2: Symposien B* / Hrsg. von D. Altenburg und R. Bayreuther. Kassel ; Basel ; London ; New York ; Praha : Bärenreiter, 2012. S. 448–451.
5. *Handbuch Literatur & Musik* / Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston : Walter de Gruyter, 2017. 682 S.

¹ Jelinek E. Hier ist Dort. Ein paar Überlegungen zu Gert Jonke. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/fjonke.htm> (accessed: 10.07.2021).

6. Jelinek E. Hier ist Dort. Ein paar Überlegungen zu Gert Jonke. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/fjonke.htm> (accessed: 10.07.2021).
7. Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theatersonate. Salzburg ; Wien : Residenz Verlag, 1990. 92 S.
8. Meister M. Die RaumZeit des Theaters // Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie / Hrsg. von K. Amann. Wien : Sonderzahl, 1998. S. 111–125.
9. Müller J. Intermedialität. Formen moderner Kommunikation. Münster : Nodus Publikationen, 1996. 336 S.
10. Schneeweiss F. Medialität und Musikpoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. 426 S.
11. Uhde J. Beethovens Klaviermusik : in 3 Bdn. Bd. 3 : Sonaten 16–32. Stuttgart : Reclam, 1974. 631 S.
12. Unseld M. Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken // Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse / Hrsg. von A. Kreuziger-Herr. Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 2007. S. 33–46.
13. Wirth U. Intermedialität // Handbuch Literaturwissenschaft : in 3 Bde. Band 1 : Gegenstände und Grundbegriffe / Hrsg. von T. Anz. Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler. S. 254–264.
14. Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik / Hrsg. von M. Calella, B. Lessmann. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 239–263.
15. Zimmermann P. Daß man verrückt wird. Der Schriftsteller Gert Jonke im Gespräch // Die Presse. 1990. Spectrum vom VII 1. / 2. 9.
16. Zuber B. Intermedialität und Musik. Das Problem der ästhetischen Grenze // Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag / Hrsg. von K. Keim, P. M. Boenisch, R. Braunmüller. München : Utz-Verlag, 2003. S. 236–241.

REFERENCES

1. Barthes, R. (1990). *Musica practica*. [Practical Music]. In: Barthes, R. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III [The Obvious and the Obtuse Meaning]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 264–268 [in German].
2. Ackermann, J., Unseld, M. (Hrsg.) (2020). *Beethoven. An. Denken [Beethoven. In Memory]*. Wien: Böhlau, 213 S. [in German].
3. Corrêa, M. (2008). *Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk [Musical Form in Gert Jonke's Works]*. Wien: Praesens Verlag, 212 S. [in German].
4. Geck, M. (2012). Roland Barthes: Rasch [Roland Barthes: Rasch]. In: Altenburg, D., Bayreuther, R. (Hrsg.). *Musik und kulturelle Identität [Music and Cultural Identity]*. In 3 Vols. Vol. 2: *Symposien B*. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, S. 448–451 [in German].
5. Gess, N., Honold, A. (Hrsg.). (2017). *Handbuch Literatur & Musik [Manual on Literature: Music]*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 682 S. [in German].
6. Jelinek, E. *Hier ist Dort. Ein paar Überlegungen zu Gert Jonke [Here is There. Some Thoughts on Gert Jonke]*. Available at: <https://www.elfriedejelinek.com/fjonke.htm> (accessed: 10.07.2021).
7. Jonke, G. (1990). *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theatersonate [Gentle Rage or the Ear Engineer. Theatre Sonata]*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 92 S. [in German].
8. Meister, M. (1998). Die RaumZeit des Theaters [Spacetime of Theatre]. In: Amann, K. (ed.) *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie [Eliminating Gravity. On Gert Jonke's Poetry]*. Wien: Sonderzahl, S. 111–125 [in German].

9. Müller, J. (1996) *Intermedialität. Formen moderner Kommunikation [Intermediality. Forms of Modern Communication]*. Münster: Nodus Publikationen, 336 S. [in German].
10. Schneeweiss, F. (2019). *Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke [Mediality and Musicopoetics]*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 426 S. [in German].
11. Uhde, J. (1974). *Beethovens Klaviermusik [Beethoven's piano music]*. In 3 Vols. Vol. 3: Sonatas 16–32]. Stuttgart: Reclam, 631 S. [in German].
12. Unseld, M. (2007). Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken [Every (Mozart-)years again? Thoughts on remembrance]. In: Kreuziger-Herr, A. (ed.). *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse [Mozart in view. Stagings, images and discourses]*. Weimar, Wien: Böhlau Verlag, S. 33–46 [in German].
13. Wirth, U. (2007). Intermedialität [Intermediality]. In: Anz, Th. (ed.) *Handbuch Literaturwissenschaft*. In 3 Vols. Vol. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe [Manual on Literary Studies]*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. S. 254–264 [in German].
14. Wißmann, F. (2020). Intermedialität in der Musikforschung [Intermediality in Music Studies]. In: Calella, M., Lessmann, B. (ed.). *Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik [Between Transfer and Transformation. Horizons of the Reception of Music]*. Wien: Hollitzer Verlag, S. 239–263 [in German].
15. Zimmermann, P. (1990). Daß man verrückt wird. Der Schriftsteller Gert Jonke im Gespräch [Writer Gert Jonke in Conversation]. In: *Die Presse [The Press]*. Spectrum from VII 1 / 2. 9. [in German].
16. Zuber, B. (2003). Intermedialität und Musik. Das Problem der ästhetischen Grenze [Intermediality and Music. Problems of Aesthetic Limit]. In: Keim, K., Boenisch, P. M., Braunmüller, R. (ed.). *Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag [Theatre without Limits]*. München: Utz-Verlag, S. 236–241 [in German].

SVITLANA MACENKA

Macenka, Svitlana — Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of German Philology of the Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

svitlana.macenka@lnu.edu.ua

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257294>

MUSIC IN THE HEAD: THE FIGURE OF LUDWIG VAN BEETHOVEN AS AN ACOUSTIC SYSTEM IN GERT JONKE'S “GENTLE RAGE OR THE EAR ENGINEER”

Relevance of the study. Intermedial studies are an important part of modern humanities requiring literary and music studies to reprofile and set new objectives. Literary studies occupy a principal place in developing theoretical frameworks and categories of intermediality, which, as relevant papers show, are widely used by music studies. Interdisciplinary studies are particularly promising in this respect as they not only promote a more profound look into problematic musical and literary complexes but also contribute to the self-establishment of both disciplines under new media conditions. Artistic literature serves as material for discovering musical and literary connections while relying on music studies achievements. The creativity of the Austrian writer Gert Jonke (1946–2009), in particular, offers narrative strategies and inter-artistic concepts through which the writer ensures the auditory dimension of a work of literature.

Research novelty lies in the specification of music and literary connections as a textual performance focusing on the embodiment of music.

Research objective is to identify the main trends in contemporary musical and literary intermedial studies and, within this framework, conduct an analysis of the theatre sonata *Gentle Rage or the Ear Engineer* (“Sanftwut oder Der Orenmaschinist”, 1990) by Gert Jonke, stressing upon the concept of the body as an intermedium.

Research methodology consists of a description of the underlying principles of mediality applied to the analysis of Gert Jonke’s drama.

Results and conclusions. During the 2020 Ludwig van Beethoven anniversary year, Gert Jonke’s theatre sonata *Gentle Rage or the Ear Engineer* became a particularly important element of remembering-understanding the artist’s creativity. The works of the Austrian writer are notable for their particular sonority. One of the central motives is that of a head which is associated with the stage where thoughts and sounds unfold practically at the same time. The presence of sounds belongs to the sphere of contrived — it exists in the head (consequently, on stage). From an intermedial perspective, the theatre sonata *Gentle Rage or the Ear Engineer* (according to Beethoven’s intentions of ideal performance) emerges as a concert in which the sounds are transmitted with the help of digital piano at the moments when the monologs of the protagonist change dialogues. The sounds of sonata rendered by the electronic instruments translate the imagined music in Beethoven’s head to acoustic material, while the dramatic text is simultaneously interpreting the play with its own means. The abstract sonata conceived in mind transforms into an actual acoustic image during its staging, embodied in and through the figure of Beethoven. It is apparent that Gert Jonke considers the auditory experience of recipients and appeals to it using specific moods, harmonies, dissonances, and tempo markings. The central concept of the body as an intermedium relies on musicological musings about the effect of deafness on Beethoven’s late creativity. It is closely connected to certain aspects of interpretation of his late works (absolute music, the opposition of light and darkness).

Keywords: intermediality, anniversary culture, body as a resonator, Ludwig van Beethoven’s creativity, Gert Jonke’s theatre sonata.