

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 781.22

САГАЛОВА ГАННА ВОЛОДИМИРІВНА
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**Семантика тональності d-moll: досвід історико-
виконавської реконструкції**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Г.В.Сагалова

Творчий керівник: Юшкевич Сергій Юрійович,

Заслужений артист України, доцент

Науковий консультант: Савченко Ганна Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри

Харків – 2022

АНОТАЦІЯ

Сагалова Г. В. Семантика тональності *d-moll*: досвід історико-виконавської реконструкції. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2022.

Метою наукового обґрунтування є дослідження семантики тональності *d-moll* на прикладі аналізу клавірних і фортепіанних творів музичної культури Нового і Новітнього часу, зокрема, творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста та М. Кармінського.

Задля досягнення зазначеної мети було сформульовано ряд дослідницьких завдань:

- Відстежити процес формування семантики тональностей в історії європейської музики;
- Окреслити семантичне поле тональності *d-moll*;
- Дослідити специфіку трактування семантики *d-moll* у клавірних і фортепіанних творах Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста та М. Кармінського;
- Дослідити зв'язок між тональністю *d-moll* і композиційно-драматургічними особливостями творів;
- Запропонувати виконавські стратегії (або їхні складові компоненти) творів, обраних для творчого мистецького проєкту.

Новизна проєкту полягає у тому, що вперше тональність (у даному випадку – *d-moll*) трактується як ключовий змістовий стрижень для вибору творів концертної програми; на науковому рівні обґрунтовується семантика тональності *d-moll* як чинника смислоутворення і витворення виконавської

стратегії. Подальшого розвитку набуває ідея про особливий статус тональності *d-moll* у композиторській творчості Нового і Новітнього часу.

В результаті наукового обґрунтування проєкту було зроблено **висновок** про перспективність укладання концертних програм на основі семантичного аспекту тональностей, що зумовлено активізацією когнітивної діяльності виконавця, зокрема досліджень музикознавчого та біографічного плану; розширенням меж репертуару для подолання певного обмеження можливостей формування концертної програми; спонуканням виконавця до проведення саме концертів-лекцій; придатністю до культурно-просвітницької роботи, в тому числі, з дітьми.

Ключові слова: семантика, тональність, *d-moll*, виконавство, виконавська стратегія.

Sagalova G. V. Semantics of key of D minor: attempt of historically-performative reconstruction. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Art in the speciality 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Art”). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2022.

The **aim** of scientific substantiation is to study semantics of key of *D minor* on example of analysis of works for klavier or piano belonging to musical culture of Early Modern, Modern eras and contemporaneity, including works by J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelssohn, F. Liszt and M. Karminskiy. In order to achieve this aim, several **scholarly tasks** have been formulated:

- To trace the process of creation of semantics of the keys in history of European music;
- To define semantic field of key of *D minor*;

- To study specifics of interpretation of key of *D minor* in works for klavier or piano by J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelssohn, F. Liszt and M. Karminskiy;
- To investigate a connection between key of *D minor* and compositionally-dramaturgical traits of these works;
- To propose new performative strategies (or their constituents) for the works chosen for creative scholarly project.

Novelty of the project lies in the fact that it is for the first time a key (in this case – *D minor*) is interpreted as a central point for choice of concert program; semantics of key of *D minor* is scholarly proven to be a factor of sense-creation and building of performative strategy. The project brings further development to the idea of a special status of key of *D minor* in works of composers of Early Modern, Modern eras and contemporaneity.

As a result of scientific substantiation several **conclusions** have been made regarding broad horizon of possibilities opened by creation of concert programs on the basis of semantic aspects of different keys, which is caused by stimulation of performer's cognitive activity, as musicological and biographical research become necessary; by inclusion of new works into repertoire in order to overcome limitations caused by restricting the choice of works to ones written in a one key; by encouraging the performer to give concert-lectures; by concert programs in one key being appropriate for cultural enlightenment, including for work with children.

Key words: semantics, key, D minor, performance, performative strategy.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ НАУКОВОГО ОБГРУНТУВАННЯ.....	11
1.1. Семантика тональностей: історичний та теоретичний аспекти.....	11
1.2. Поняття «виконавська стратегія» у наукових джерелах.....	22
Висновки до Розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ ТОНАЛЬНОСТІ <i>D-MOLL</i> У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ НОВОГО ТА НОВІТНЬОГО ЧАСУ.....	28
2.1. Тональність <i>d-moll</i> як смислоутворювальний чинник Французької сюїти №1 Й. С. Баха.....	28
2.2. Досвід виконавського розкодування <i>d-moll</i> 'них творів Віденських класиків (на прикладі аналізу творів В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена).....	39
2.3. Тракткування тональності <i>d-moll</i> композиторами ХІХ ст. в контексті романтичної смислотворчості (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст).....	59
2.4. Доля семантики тональності <i>d-moll</i> в умовах плюралізму звуковисотної організації музики ХХ століття.....	70
Висновки до Розділу 2.....	73
ВИСНОВКИ.....	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	76
ДОДАТОК А «МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА СПЕЦІАЛЬНОГО КУРСУ ДИСЦИПЛІНИ ЗА ТЕМОЮ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ».....	82

ДОДАТОК Б «АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ».....	88
--	----

ВСТУП

Актуальність теми наукового обґрунтування. За останні десятиріччя ставлення до музики значно змінилося. Сучасна людина майже постійно знаходиться серед музичного шуму. Радіо у транспорті, реклама, телефонні дзвінки. Окрім того якість сучасної музики також знижується, все більш популярною стає музика, яку не треба уважно слухати, яка є просто звуковим фоном. Масова популярна музика має характерні риси – використання субнизьких частот, монотонних ритмічних паттернів, великої динамічної потужності – усе це негативно впливає на нервову систему та психіку людини.

У таких умовах перед сучасними виконавцями класичної музики постають нові завдання. Виникає необхідність дуже прискіпливо ставитись до укладання свого концертного репертуару з метою усвідомлення таких питань: як це впливає на слухачів, як акустичні особливості кожної частоти допомагають або гармонізувати внутрішній стан людини, або, навпаки, руйнують його нервову систему (не випадково все більш популярною у всьому світі стає музична терапія, яка вивчає цілющі можливості музики). Низку питань можна продовжити, сконцентрувавшись на тональності як фізично-акустичному феномені, що здатний чинити вплив на реципієнта (виконавця, слухача): з яким смислом, з якою семантикою пов'язана певна тональність, чи є обрання композитором тональності продуманим і не випадковим та який вплив має тональність на виконавську інтерпретацію твору?

У зв'язку з поставленими питаннями можна сформулювати такий умовивід: у безлічі мотивацій і передумов укладання концертної програми одним із значущих чинників, котрий виконує функцію смислового організуючого коду, може бути саме тональність. Нагадаємо, що за усталеною традицією програма виступу будь якого виконавця, як правило, складається за монографічним, жанрово-стильовим, або історичним принципами. Висування тональності як ключового змістового стрижня для

вибору творів концертної програми може допомогти виконавцю глибше проникнути у композиторський задум через чуйне «налаштування» на семантику певної тональності, відповідно до семантичного поля витворити власні інтерпретацію і виконавську стратегію [27; 32].

Метою наукового обґрунтування є дослідження семантики тональності *d-moll* на прикладі аналізу клавірних і фортепіанних творів музичної культури Нового і Новітнього часу.

Завдання наукового обґрунтування:

- Прослідкувати процес формування семантики тональностей в історії європейської музики;
- Окреслити семантичне поле тональності *d-moll*;
- Дослідити специфіку трактування семантики *d-moll* у клавірних і фортепіанних творах Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, М. Кармінського.
- Дослідити зв'язок між тональністю *d-moll* і композиційно-драматургічними особливостями творів;
- Запропонувати виконавські стратегії (або їхні складові компоненти) творів, обраних для творчого мистецького проекту.

Матеріал та ресурси проекту. Матеріалом проекту є твори, виконані під час концертних виступів і проаналізовані в науковому обґрунтуванні:

Й. С. Бах. Французька сюїта *d-moll*;

В. А. Моцарт. Фантазія *d-moll*, К. 397;

В. А. Моцарт. Концерт *d-moll* № 20 К466;

Л. ван Бетховен. Соната op.31 №2;

Ф. Мендельсон. Серйозні варіації op. 54;

Ф. Ліст. Соната-фантазія за прочитанням Данте;

М. Кармінський. Партита.

Цільові групи, на творчу/наукову діяльність яких вплинула реалізація проекту – учні дитячих музичних шкіл та державних музичних

ліцеїв, студенти музичних закладів вищої освіти, викладачі закладів музичної освіти усіх ланок, музикознавці, композитори, спеціалісти арт-терапії.

Новизна проєкту полягає у тому, що вперше тональність (у даному випадку – *d-moll*) трактується як ключовий змістовий стрижень для вибору творів концертної програми; на науковому рівні обґрунтовується семантика тональності *d-moll* як чинника смислоутворення і витворення виконавської стратегії [27; 32]. Подальшого розвитку набуває ідея про особливий статус (навіть до значення символу) тональності *d-moll* у композиторській творчості Нового і Новітнього часу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним Темі №1 «Гіпертекст сучасного музичного виконавства». Тему наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 26.11.2020 р.), уточнено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №6 від 28.01.2021 р.).

Апробація. Апробація творчого мистецького проєкту проходила у вигляді публікацій статей в наукових фазових збірках, виступу на конференції, проведення майстер-класу та концерту-лекції, а також трьох концертних прогам.

1) Опубліковані статті:

Сагалова Г. Роль тональності у створенні інтерпретаційної версії барокової музики (на прикладі Французької сюїти *d-moll* Й. С. Баха). *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. 24. С. 71–89.

Сагалова Г. Фантазія *d-moll* KV 397 В. А. Моцарта і Соната Op. 31 № 2 Л. ван Бетховена: семантичний та виконавський аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 46. С. 76–97.

2) Виступ на конференції:

XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття». Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса. 8-9 грудня 2021 р. Тема доповіді: Тональність *d-moll* як чинник композиційно-драматургічних процесів і виконавської інтерпретації у клавірних/фортепіанних творах Моцарта та Бетховена.

3) Проведення **Всеукраїнського онлайн майстер-класу** з виконання музики Баха (Концерт ре-мінор). Харків. 27.02.2021.

4) **Концерт-лекція** «У тональності ре мінор». 17.03.2021.

5) **Концертні програми.**

Концерт №1: «Концерт у тональності *d-moll*», 20.05.2021, ХНАТОБ (за участі І. Чернявського). В програмі: А. Солер, Соната *d-moll*, Д. Скарлатті, Соната *d-moll* К1; В. А. Моцарт. Фантазія *d-moll*, К. 397; Ф. Мендельсон, Серйозні варіації ор. 54; С. Прокоф'єв, Соната №2, ор. 14; Й. Брамс, Соната для скрипки та фортепіано №3, ор. 108.

Концерт №2: «Концерт у тональності *d-moll*», 22.01.2022, ХНУМ імені І. П. Котляревського. В програмі: Й. С.Бах, Французька сюїта №1 *d-moll*; Л. ван Бетховен, Соната для фортепіано No 17 *d-moll* ор. 31 №2; Й. С. Бах – Й. Брамс, Чакона.

Концерт №3: «Концерт у тональності *d-moll*», Ванкувер – Олівер, 13.08.2022. В програмі: В. А. Моцарт, Концерт *d-moll* № 20 К466; Ф. Ліст, Соната-фантазія за прочитанням Данте; М. Кармінський, Партита.

Структура. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту складається з двох Розділів з поділом на підрозділи; Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 89 сторінок, з них основного тексту – 69 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ НАУКОВОГО ОБГРУНТУВАННЯ

1.1. Семантика тональностей: історичний та теоретичний аспекти

Ідея щодо укладання концертних програм на основі тональної єдності творів потребує обґрунтування через короткий екскурс в історію семантики тональностей і в історію тональностей як фізично-акустичних феноменів. Обидва аспекти визначають специфіку сприйняття тональностей. Почнемо з того, що крім семантики тональності на її сприйняття впливає фізико-акустичні її властивості, тобто сукупність частоти коливаль. Орієнтованість слуху сучасного професійного музиканта на висоту тону ля першої октави відповідно колюванням тону 440 Гц не співпадає зі стандартами минулих епох (у межах музичної культури Нового часу) – не тільки епохи бароко, але й класико-романтичної доби. Можна сказати, що довгий час єдиного стандарту не існувало. Лише 1885 року у Відні був встановлений міжнародний еталон, відповідно до якого ля першої октави рівнялось 435 Гц. Раніше він був прийнятий у Франції у середині XIX століття в результаті досліджень з акустики. Цей стандарт проіснував до кінця 30-х років XX століття (1939 рік), коли був встановлений новий еталон, що дорівнював 440 Гц. До того поняття еталону було вельми відносним. Так, у музичній практиці XVII-XVIII століть застосовувались так звані «камерний тон» та «хоровий тон», які відрізнялись один від одного майже на цілий тон (хоровий був нижчим, але згодом це співвідношення змінилось внаслідок еволюції інструментарію і міжкультурним взаємовпливам, на чому, однак, не буду загострювати уваги). На початку XVIII ст. були здійснені спроби більш чітко зафіксувати еталонну висоту звуків, що було зумовлено розвитком природознавчих наук, зокрема фізики. У Паризькій опері був встановлений еталон для ля першої октави 405,3 Гц, а перший камертон, який був винайдений 1711 року Д. Шором (англійським придворним трубачем), зафіксував ля першої октави на частоті 419 Гц. Наприкінці ж XVIII століття

еталон коливався в межах 400 та 450 Гц [12]. Цікаво, що встановлення еталону висоти наприкінці XIX століття (435 Гц) не призвело до єдиної системи: на початку XX століття в деяких американських оркестрах ля першої октави фіксувалось на частоті 461 Гц. Ще раз підкреслю – мою метою не є дослідження фізично-акустичних властивостей тональностей. Я лише хочу наголосити, що в межах музичної культури Нового і Новітнього часу одна й та сама тональність звучала на різних висотах. Чи має це принципове значення для формування семантики тональностей?

Для відповіді на це питання звернемось до наукових джерел, в яких висвітлюються питання семантики тональностей. Цікавою та плідною є думка О. Тимофеїчева, згідно з якою за часів епохи бароко музикантами ставали люди тільки з абсолютним слухом, які ясно уявляли собі виразові семантичні можливості кожного звуку і тональностей [35]. Тому можна з упевненістю сказати, що кожна тональність, вибиралася абсолютно свідомо. Продовжимо думку. Кожний композитор з абсолютним слухом творив (діяв) в межах тієї системи звуковисотних координат, яка була прийнята в його час і в традиціях його практичної діяльності. Ля першої октави було ля першої октави саме в цій системі (як суспільний договір між людьми і державою в даний історичний відрізок часу). Якщо відносність еталону висоти була частиною цієї системи («камерний тон» і «хоровий тон»), то це сприймалось, як належне (зауважимо, що мова йде про різні жанрові сфери, тобто знов діє принцип певних меж). Це були рамкові параметри творчості. Порівняти це можна з тим, як людство бачить зорі – кожний регіон Земної кулі бачить свій фрагмент зоряного неба, і кожний по-своєму. Виходячи з цієї позиції, відсутність єдиного еталону висоти не могла заважати формуванню семантики тональностей – тих позамузичних, створених людьми смислів, які є породженням мислення, думок, відчуттів, тонких асоціацій, є своєрідною культурною, власне людською надбудовою над фізичними властивостями звучання. За тональністю *g-moll* в бароковій опері закріпилась семантика жалю і туги (так звана семантика *lamento*) не тому, що звук соль відповідав

певній частоті, а тому що склався комплекс елементів разом із тональністю, який був стійко пов'язаний з трагічними образами. Крім того, нотна графіка (розташування нот на нотному стані, ключові знаки тощо) зберігалась в умовах відносності еталону висоти. Так само зберігались внутрішньотональні і внутрішньоладові відносини між звуками, конфігурація звуковисотний ліній. Тому семантика тональностей не залежала від певної частоти коливань.

Процес формування семантики тональностей був доволі складним і довготривалим. Він відбувався від епохи Бароко і був пов'язаний, як і формування семантики інших елементів, передусім, зі словесними жанрами (опера, кантата, ораторія). Формування музичної семантики як процес, що охоплює довготривалий період і передбачає взаємодію (своєрідне перетікання смислів) зі словесних жанрів до власне інструментальних, вивчено в численних наукових джерелах [10; 16; 18; 29, 42]. Так, наприклад, В. Конен вважає, що музична мова цілком специфічна і у певному сенсі замкнена, вона окреслює світ музики, сповнений власних образів, смислів і виразних засобів [16]. У той же час музична мова розімкнена у позамузичний контекст, має зв'язки, передусім, із літературою. В утворенні семантики авторка відводить велику роль опері, в якій відбувалось формування стійких словесно-музичних (в єдності інтонації, ритміки, часто – тональності) моделей, які згодом отримували стійке життя в сфері чистої інструментальної музики (у жанрі симфонії), відриваючись від своїх словесно-образних коренів, проте зберігаючи семантичне наповнення [16]. Саме в бароковій опері у зв'язку з образною типізацією арій згідно з теорією афектів відбулось закріплення за тональністю *g-moll* семантики тональності *lamento*, за тональністю *B-dur* – семантики бравурних образів тощо.

Однак, і це слід підкреслити, закріплення за тональністю певної семантики відбувалось комплексно, у взаємодії різних компонентів художньої цілісності (мелодії, ритміки, ладу, темпу, тембру). Тобто тональність не мислилась самотнім «гравцем» у широкому полі смислів.

Наприклад, в арії *lamento* композитори застосовували низхідні секунди (ламентозна інтонація, інтонація зітхання), пунктирний ритм, у цілому низпадаючий мелодичний малюнок, повільний темп, тональність *g-moll*. У бравурній арії передбачались ходи по звукам тризвуку, висхідний, спрямований вгору напрямок мелодії, жвавий, бадьорий темп, тональність *B-dur*. У зв'язку з цією «комплексністю» слід коротко з'ясувати специфіку музичної семантики.

Музична семантика досліджена в численних музикознавчих працях [2; 3; 4, 18; 39]. Закцентую увагу на аспекті «комплексності». М. Бонфельд [4] розглядає музику (музичну мову) як складну комунікативну систему і досліджує природу музичних знаків, які позбавлені стійких значень, на кшталт слів вербальної мови. На думку автора, у музиці є субзнаки, смисл яких є нестійким, виключно контекстуальним, він формується у зв'язку з іншими субзнаками. Лише цілий твір в об'єднанні субзнаків постає як знак і має цілісний зміст [4].

Контекстуальність (і «комплексність») семантики досліджується і в працях інших вчених. М. Арановський пише про інтрамузичну і екстрамузичну семантику. Перша утворює базову основу, без якої екстрамузична семантика не може реалізуватись, значення позамузичні не формуються. У свою чергу, екстрамузична семантика передбачає вихід у широкий контекст і задіяння феноменів психічної природи [3]. При цьому у формуванні семантики і у процесі її розшифрування важливе значення має зв'язок елементів і рух від найнижчих структур до найвищих. У процесі цього руху збільшується обсяг значень і відбувається перехід від семантики до змісту. Проте це неможливо, якщо елементи структури будуть діяти поодиноці, без взаємозв'язку. Наше сприйняття твору як смислової цілісності передбачає охоплення комплексів елементів, а не елементів окремих. Зворотній процес (увага до окремих елементів) притаманний дослідницькому аналізу. Слухачі націлені на синтез. При цьому слід пам'ятати, що в музиці не існує елементів, які мають однозначно стійке значення, адже семантика

народжується у контексті, у взаємозв'язку. Один і той самий елемент може бути носієм різної семантики в різних контекстах (інтрамузичних і екстрамузичних) [3].

Про семантику і контекст розмірковує Є. Чигарьова [39], проте вона мислить контекст передусім позамузично: художньо, історично, національно, культурно. Саме ці контексти відіграють важливу роль у розшифруванні музичної семантики, тому що митець завжди належить своєму часу, своїй культурі. Пізнання смислів виключно із середини інтрамузичного контексту є, на думку авторки, неповним. Дослідницька думка має рухатись від «контексту до тексту, від загального до індивідуального, від значення до змісту» [39, с. 3]. Цій тезі суголосною є думка М. Арановського про історичність семантики – теж дуже важлива теза в контексті моєї роботи. Абсолютно заданої на століття семантики не існує, вона є породженням певної культури, тому явищем історичним: «Семантика – явище певної культури, вона зароджується та функціонує лише в її рамках і з великими труднощами “конвертується” в категорії іншої культури» [3, с. 319]. В іншому культурному контексті семантика може змінюватись, збагачуватись шляхом нашарування смислів, або, навпаки, її поле може підлягати смисловим редукціям. Або може залишатись цілком незмінною, якщо її буття підтримується «комплексністю» (взаємозв'язком з іншими елементами і контекстом).

Отже, багато дослідників у формуванні і сприйнятті семантики підкреслюють важливість контексту (інтрамузичного і екстрамузичного), необхідність взаємозв'язку елементів цілісності, комплексність і історичність семантики.

Повертаючись до семантики тональностей, слід зазначити, що її формування у барокову добу почалось в оперному жанрі. Однак казати про стійку систему семантики тональностей в інструментальній музиці ми ще не можемо, для цього мав прийти час. Вибір тональностей у бароковій інструментальній практиці був обумовлений і обмежений технічними

можливостями духових інструментів, передусім мідних, які були натуральними [9, 11]. Так, наприклад, навіть Віденські класики використовували тональності з невеликою кількістю знаків – не більше трьох, що прямо було пов'язано з недосконалістю духових інструментів того часу. У бароковій опері композитори не завжди звертались до великих оркестрів, обмежуючись доволі мобільними складами, проте і там коло тональностей диктувалось технічною зручністю і тими образними типами арій, які склались в опері-*seria*. Так чи інакше, процес «міграції» тональної семантики з опери до інструментальних жанрів зайняв певний період, під час якого й інструментальна практика почала складати власне розуміння тієї чи іншої тональності. Цей процес зайняв майже два століття – до зрілого Класицизму, коли ми зустрічаємось з цілком свідомим оперуванням семантикою тональностей у творчості Л. ван Бетховена [14].

Не випадково у наукових джерелах, в яких досліджується художньо-образний світ музики Бароко, не часто мова йде про тональність. Так, наприклад, Ю. Кудряшов, досліджуючи музику Бароко як історико-художній парадокс, акцентує тезу щодо його антиномічності, об'єднання суперечливих тенденцій: сенсуалізму і символізму [18]. Останній передбачає смислові підтексти, відповідності із середньовічною картиною світу: «Залежно від умов тієї чи іншої національної музичної культури в ній превалює або одна, або інша з цих полярностей, однак складний, іноді нескінченний семантичний лабіринт, який утворюється сплетінням контрастних полюсів, які позначені – що є наочною демонстрацією культурного діалогу Нового часу і Середньовіччя, – є присутнім в художній структурі багатьох музичних творів того часу...» [18, с. 45-46]. Символізм як важливий бік барокового музичного мислення пов'язаний із «християнсько-релігійними ідеями і засобами раціонального проникнення в їхню світоглядну і моральнісну сутність...» [18, с. 56]. У самій композиторській практиці символічне мислення призводить до квітіння музичної символіки. Ю. Кудряшов називає її різновиди – мотивну, жанрову, буквену, числову [18, с. 61]. Як бачимо,

тональна символіка тут відсутня. Автор зазначає, що у XVII ст. в Італії та Німеччині у композиторській практиці та у наукових трактатах виникає класифікація афектів («раціонально-“темперованих”, типологічно вибудованих канонів зображення людських почуттів» [18, с. 48]. У наданій типологічній характеристиці барокових музичних афектів компонентами одного афекту є: лад (!), темп, інтервальний склад, характерний ритм, тип руху, музично-риторичні фігури. Наприклад, афект «радість» передбачає мажорний лад, темп *allegro* або *presto*, в інтервальному складі «радісні» терції, чисті кварта і квінти, ритміка майже без синкоп, риторичні фігури *anabasis, fuga* [18, с. 49]. Таким чином, тональність не є фіксованим компонентом музичного афекту, натомість афект пов'язується з мажорним або мінорним ладом.

Між тим, у контексті дослідження смислових глибин окремих прелюдій і фуг з «Добре темперованого клавіру» Ю. Кудряшов надає короткі влучні характеристики певним тональностям, вочевидь, спираючись на сформований композиторською практикою того часу досвід. Наприклад, щодо першого та другого мініциклів з I тому автор зазначає: «*C-dur* – тихе торжество Світла, спокою, космічної гармонії, *c-moll* – напроти, Мороку, гніву, дисгармонічного хаосу» [18, с. 91]. Дослідник підкреслює, що екстрамузична семантика I тому ДТК подвійна, як «подвійна і християнська світобудова в передвічній боротьбі протилежних сил» [18, с. 91]. Далі, говорячи про прелюдію і фугу *B-dur*, Ю. Кудряшов називає цю тональність пасторальною [18, с. 93]. Схожу характеристику – ідилічно-пасторальна – отримує і тональність *G-dur* [18, с. 99]. В іншому контексті, щодо іншого твору автор застосовує до тональності *G-dur* характеристику «тепла» [18, с. 53]. *Cis-moll* характеризується як «меланхолійно-задумливий» [18, с. 110], причому в цьому аспекті дослідник накреслює смислову лінію до «Місячної» сонати Л. ван Бетховена.

Майже не трактує семантику тональностей В. Носіна [30], проте теж коротко надає влучні характеристики, звертаючи увагу на такі моменти. По-

перше, на смислову (змістову) єдність прелюдій і фуг з I тому ДТК з великою кількістю бемолів: «Теми цих фуг цитують хорал “З безодні бід закликаю я до Тебе” в його першому варіанті. Обидва ці цикли відносяться до “Страдницького періоду”, в них розповідається про страсті Христа і Його смерть» [30, с. 42]. Цікавим є семантичне трактування тональності *Es-dur*, яка має три ключових знаки: ця тональність «асоціювалась зі священним поняттям триєдності – Трійці» [30, с. 27]. Нарешті, з посиланням на Б. Яворського дослідниця інтерпретує двоголосну інвенцію *d-moll* як таку, що втілює образ диявольської спокуси. Акцентується при цьому не тональність, а тематизм, музична характеристика змія-спокусника: «Їй притаманний той же “змієподібний”, колоподібний малюнок; падіння на зменшену септиму надають їй відтінок злобності» [30, с. 49].

I знов авторка оперує немов би готовим знанням, яке впливає з композиторської практики того часу. Практика формувала традицію, традиція поступово розросталась, охоплювала різні жанрові сфери. Так формувалась семантика тональностей – дуже тонка і «примхлива» сфера, яку не можливо було піддати чітко зафіксованим смислам, суворо типологізувати. Коло смислів, поле значень – ось так коректніше було б висловлюватись про семантику взагалі і семантику тональностей, зокрема. Тому, на мою думку, дуже обережні у своїх висловлюваннях дослідники.

На сучасному етапі розвитку гуманітарного знання, як в музичній науці, так і в суміжних сферах досліджень, питання семантики є вельми актуальними, про що свідчать численні праці зарубіжних науковців [43; 50; 51; 52; 54; 55; 57] . Однак у сучасному музикознавстві існує не так багато праць, спеціально присвячених семантиці тональності, хоча мова про неї виникає при розгляді художньо-естетичних засад барокової музики, в тому числі творчості Й. С. Баха [22; 40]. Таким чином, можна констатувати, що, на сьогодні існує недостатньо досліджень, присвячених, по-перше, вивченню семантики певних тональностей; по-друге, з'ясуванню зумовленості використання обраної композитором тональності: а) композиційно-

драматургічного параметру твору; б) виконавських засобів як адекватного механізму його «прочитання». Однак такі роботи є, і інтерес до семантики тональностей в науковому світі існує. Підтвердженням цього слугує низка праць, в яких дослідники намагаються надати своє розуміння семантики тональності, спираючись на складену музичну традицію. Л. Казанцева [11] у статті «Семантика тональності: питання методології дослідження» звертає увагу на те, що «сміслові початки тональності досягаються музикознавством поки що на емпіричному рівні пізнання. Говорити про якусь теорію в цій галузі знання поки не доводиться» [11].

Л. Казанцева пропонує власну класифікацію тональностей, виходячи з їх семантичних ознак. Три підгрупи, які виокремлює автор, маркуються наступними визначеннями: символічна, колористична та автобіографічна. Дослідниця наводить деякі приклади використання тієї чи іншої тональності без додаткових пояснень. Вона вважає, що символічне тлумачення деяких тональностей склалося ще за часів бароко і було успадковане композиторами наступних епох. Кольоровий слух, який базується на співвідношенні висотної позиції тональності та кольору, був притаманний Н. Римському-Корсакову, О. Скрибін, О. Мессіану та ін¹. Автобіографічності набувають, на думку дослідниці, наступні тональності: «*B-dur* у Й. С. Баха, *d-moll* у С. Рахманінова, *cis-moll* у Г. Свиридова, *D-dur* у Е. Денисова» [11]. Цінність наукових роздумів та спостережень Л. Казанцевої вбачаються в тому, що вони інспірують можливість узагальнення власного виконавського досвіду.

¹Співвідношення тональності та кольору (так званий кольоровий слух) належить до явищ синестезії. Відомо, що деякі композитори чули певні тональності у певних кольорах. Так, наприклад, *C-dur* Н. Римський-Корсаков уявляв як білий, а О. Скрибін – червоний, *G-dur*, відповідно Римський-Корсаков і Скрибін чули як зеленуватий та помаранчево-рожевий. У тональності *D-dur* обидва композитори збігаються у смаках – це жовтий. В *A-dur* кардинально розбігаються: для першого – це розовий, для другого – зелений. І знов більш-менш збігаються у *E-dur*: відповідно, синій та синьо-білий тощо. Явище кольорового слуху провокує до роздумів не тільки науковців-музикантів, а й психологів і тих фахівців, які досліджують людський мозок. Дослідники намагаються виявити зв'язок між тональністю, кольором та найпростішими елементами музичного звучання. Інтерпретації з точки зору кольору піддаються, наприклад, окремі щаблі ладу (нестійкі, які тяжіють у тоніку, зафарбовані у червоний), інтервали (чиста квінта описується як біла, чисті октава та кварта – червоні).

Серед праць, в яких містяться міркування щодо семантичного поля тієї чи іншої тональності, зокрема, тональності *d-moll* як однієї з найбільш символічних в історії професійного музичного мистецтва Нового часу, наведемо і роботу Е. Гекмі [47]. У своєму дослідженні автор вказує на величезну роль, яку відігравала тональність *d-moll* у творчості В. А. Моцарта [47]. Л. Кириліна в монографії, присвяченій творчості Л. ван Бетховена [14], в окремому розділі досліджує семантичне сприйняття тональностей композитором. Музикознавиця вважає тональність *d-moll* однією з найтрагічніших. Авторка також робить цікаві спостереження щодо впливу творів В. А. Моцарта, написаних у *d-moll*, на ставлення Л. ван Бетховена до цієї тональності.

Актуальною є, на наш погляд, стаття Д. П. Шрьодера «Берг, Стріндберг та *d-moll*» [56]. Навіть у її назві підкреслюється значимість тональності у творчості композитора та драматурга. Простежується вплив *d-moll*'ної музики Л. ван Бетховена на творчість відомого драматурга А. Стріндберга, який, у свою чергу, вплинув на А. Берга та його ставлення до символіки тональності.

Звертають на себе увагу дві статті, одна з яких належить поетові та прозаїку, інша – композитору, музикознавцю та педагогу. Окремої уваги заслуговує стаття «Семантика тональностей, або Як я чую і слухаю музику» О. Тимофєйчева, згадана вище, в якій автор детально описує свої враження від прослуховування фортепіанних творів, написаних у тональності *d-moll* від Й. С. Баха до Д. Кабалевського [35]. Як вважає автор циклу поезій «Двадцять чотири прелюдії-восьмивірша», для відчуття тональності важливим є не стільки абсолютний, скільки тембровий слух: «Найголовніше, – пише митець, – при звучанні навіть тонічного тризвуку в даній тональності почути в ньому цілком визначені емоційні відтінки, які практично не збігаються з комплексом емоцій при звучанні акорду в іншій тональності [35, с. 1]. Спираючись на власне сприйняття образно-емоційної змістовності тієї чи іншої тональності, О. Тимофєйчев зупиняється на

прелюдях та фугах другого тому «ДТК» Й. С. Баха, проводячи паралелі з почуттями, які він переживав при читанні Нового Завіту. На такому інтелектуально-чуттєвому підґрунті поет надає класифікацію тональної семантики в музиці визнаного майстра барокової культури [35]. Автор розгортає широку панораму семантичної забарвленості різноманітних творів, які належать композиторам різних епох та національних шкіл. Враховуючи суб'єктивність поглядів митця, все ж доволі складно оминати увагою його критику на адресу «24 прелюдій» Д. Кабалевського, котрі він наводить як приклад «тональної глухоти» композитора [35, с. 3]. Цінними видаються й спостереження О. Тимофеїчева про принципову різницю відчуття тональності у виконавців, теоретиків музики та слухачів. На відміну від поета, А. Сафронов зупиняється на одній тональності – *d-moll* – і розглядає її тлумачення в симфоніях, від мангеймських авторів до ХХ століття [33]. Це дозволяє музикознавцю охопити найбільш значні зразки, які були написані композиторами різних національних шкіл. Незважаючи на те, що стаття не претендує на теоретичну розробку питання, вона містить низку важливих історичних фактів. Звернемо увагу на її початкову тезу: «Ре-мінор (з одним бемолем при ключі) – тональність не менш культова, ніж до-мінор. Вона добре підходила до самих різних складів оркестру . Як і в однойменному Ре-мажорі, натуральна мідь використовувалася тут у строї “ре” (“*in D*”))» [33]. Таким чином, усвідомлення певних принципів вибору тональності вказує на ряд історичних закономірностей в розумінні її семантики та виразових можливостей.

Отже, резюмую. Питання семантики тональностей є дуже цікавим і мало дослідженим. Генезис семантики тональностей сягає барокової доби, коли відбувалось формування семантики різних складових композиції як художньої цілісності (мотивів, ритмів, тембрів тощо). Формування семантики пов'язано з музично-словесними жанрами, але згодом сформована семантика, відірвавшись від підґрунтя, застосовувалась в інструментальній музиці, «обростаючи» новими смислами. Семантика як комплексне

контекстуальне явище передбачає взаємодію складових, і від цієї взаємодії відбуваються зсуви у семантичному полі і нашарування нових смислів. Тому семантика не є універсальною на всі часи і заданою, сталою. Семантичне поле будь-якої тональності поповнюється новими відтінками смислів, тому семантика історична.

Що стосується семантики тональності *d-moll*, то в моєму творчому мистецькому проєкті вона трактується як доволі широке поле, у якому перетинаються різні смисли. Я розумію *d-moll* як тональність особистісну, в якомусь смислі біографічну, пов'язану з сутнісними подіями у житті композитора; як тональність трагічну; як тональність прощання, смерті; відповідно, смутку; тональність шукань і шляху; неспокою, боріння і намагання подолати межі. Як бачимо, це складна і неоднозначна у смисловому плані тональність, до якої композитори звертаються не випадково. На мою думку, від доби Бароко і до XXI ст вона набула статусу символу, у якому згорнуто весь попередній досвід. На прикладі аналізу творів, які належать різним етапам розвитку європейського музичного мистецтва Нового часу і Новітнього часу, я намагатимусь розшифрувати ті смисли, які криються у семантичному полі *d-moll*.

1.2. Поняття «виконавська стратегія» у наукових джерелах

Одним із найголовніших завдань моєї роботи є дослідження впливу семантики тональності *d-moll* на вибудовування виконавської стратегії. У зв'язку з цим звернімося до наукових дефініцій цього поняття.

У науковій літературі існує декілька підходів щодо визначення поняття «виконавська стратегія». Так, О. Пупіна зауважує, що виконавська стратегія не претендує на понятійно-термінологічний статус і є «робочим аналітичним інструментом для усвідомлення особливостей тлумачення виконавських засобів музикантом-інтерпретатором» [32, с. 9]. За О. Пупіною, виконавська стратегія «означає індивідуальний підхід піаніста до організації виконавських засобів з метою створення інтонаційно-звукової форми

конкретного музичного тексту. Зумовлюючи якісні характеристики інтерпретації на рівні чуттєвого сприйняття, виконавська стратегія тим самим визначає вектор реалізації ідеальної звукової уяви піаністом музичного тексту як духовно-художнього цілого» [32, с. 9]. У контексті своєї роботи авторка зазначає, що «вивчення виконавської стратегії в організації виконавських засобів дозволяє об'єктивувати судження про співвідношення інтерпретації та зафіксованого в нотах композиторського висловлювання не тільки з предметного боку (із точки зору міри виконавської точності чи свободи у виконанні авторських рекомендацій), але й у емоційно-змістовому плані» [32, с. 9]. Дослідниця поділяє виконавські засоби відповідно до здатності відбивати просторові та часові уявлення, бути пов'язаними із тактильними та слуховими (фізичними) або кінетичними (руховими й мускульними) відчуттями, на три групи: 1) просторову (тембр, динаміка, артикуляція, туше, педалізація, фактура); 2) часову (темп, агогіка, метроритм); 3) просторово-часову (пауза) [32, с. 10]. Паузі дослідниця приділяє особливу увагу, вважаючи її не тільки графічним знаком, але й чинником, який «впорядковує виконавську мову в часі і просторі, виступаючи своєрідним “медіатором між ними”» [32, с. 10].

Ю. Ніколаєвська [26; 27; 28] надає виконавській стратегії понятійно-термінологічного статусу. Авторка досліджує виконавську стратегію як різновид комунікативної стратегії, під якою дослідниця розуміє концепт, найбільше пов'язаний із загальною та когнітивною лінгвістикою, теорією перекладу, соціологією, філософією, педагогікою, журналістикою, культурним маркетингом та комунікативістикою [28, с.67-68]. Авторка наводить існуючі у наукових джерелах дефініції комунікативної стратегії. Систематизуючи різноманітні підходи до її визначення, зазначає: «Узагальнюючи зазначене вище, вкажемо на два обов'язкові компоненти «комунікативних стратегій»: 1) процесуальність, бо стратегія – завжди дія; 2) перетворення: стратегія – завжди дія, спрямована на зміну початкової ситуації» [28, с. 70]. Ю. Ніколаєвська підкреслює: «У концепті «стратегія» ми

вбачаємо важливу ознаку сучасного творчого процесу: завдяки особливим комунікативним механізмам Людина, що інтерпретує, здатна змінити поле смислів у системі «текст-твір» [28, с. 321]. Авторка підкреслює: «Завдяки особливим комунікативним механізмам Людина, що інтерпретує, здатна змінити поле смислів, що виникає в системі “текст-твір”» [27, с. 186].

Ця теза корелює з думками Г. Орлова щодо музичного досвіду: «Музичний досвід це не річ, яку композитор вкладає до партитури, а слухач отримує і споживає. Музичний твір це не набір переживань, а широке поле можливостей і виборів. Вибір завжди має особистісний характер. Композитор обробляє і засіває це поле; виконавець культивує його відповідно до свого розуміння та смаку; і точно таким же чином кожний слухач збирає свій врожай унікального досвіду» [31, с. 10].

На величезній комунікативній, відтворювально-перетворювальній та когнітивній ролі виконавця у процесі актуалізації музичного твору наголошує Т. Веркіна: «Виконавець у практиці актуального інтонування не просто відтворює композиторський продукт, а створює його звуковий еквівалент, граючи знаками та смислами культури, звертаючись до своїх сучасників, намагаючись викликати відповідно до своїх інтенцій зміни в їхньому світі» [6, с. 7]. Тим самим вибудовується ланцюг *композитор – виконавець – слухач*, у якому виконавець займає сильну, активну позицію творця смислів, що вимагає актуалізації й залучення виконавського (і людського) досвіду, вдумливого прочитання і розшифровки закладених композитором смислів і їхнього відтворення/перетворення в процесі виконання².

Суголосну думку висловлює й Ю. Ніколаєвська, трактуючи виконавську стратегію як «інтерпретацію ідеї Іншого як суб'єкта адресації

² На що має звертати увагу виконавець, на думку Т. Веркіної? Що він має слухати? Талановитий музикант і педагог відповідає: «...Інтервали як “показники інтонаційного напруження” (Б. В. Асаф'єв). Це контролювання інтервалів відбувається як по горизонталі в лінійному розгортанні звучання, так і по вертикалі в їх гармонічному з'єднанні» [6, с. 7]. У подальшому викладенні я неодноразово буду звертати увагу на значення окремого інтервалу, окремої інтонації як смислоутворювальних одиниць музичного тексту.

смислу» [26, с. 105]. У зв'язку з тим, «що виконавська стратегія інтерпретує ідею Іншого в процесі живого звучання», вона «актуалізує поняття інтерпретувального мислення та виконавського тексту, який є його віддзеркаленням» [28, с. 320].

Таким чином, як різновид комунікації виконавська стратегія «спрямована на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, іноді фактурний виклад)» [27, с. 186].

Дослідниця зауважує, що виконавські стратегії складно піддаються класифікації, з огляду на множинність артефактів. Як зазначає Ю. Ніколаєвська, «це пов'язано з роллю виконавця в сучасній культурі та з критерієм цілісності, яка була апріорною якістю всієї європейської культури XVII-XX століть, а в постструктуралістській гуманітаристиці (Ж. Дерріда, Р. Барт, Ж. Дельоз) набула парадоксальності. Для виконавця це означає модифікацію сталого діалогу “композитор–виконавець” та установку на пошук нових комунікативних стратегій» [28, с. 320].

Усе ж таки, Ю. Ніколаєвська визначає різні типи виконавських стратегій – «охоронну», інтегрувальну, актуалізуючу, аудіовізуальну; контонативну, моделюючу (у інтерактивах), перформативну [28, с. 321]. Основою типологізації названих стратегій авторка називає обраний матеріал та роботу з ним [28, с. 321].

Спираючись на наведені трактування виконавської стратегії, ми вважаємо, що виконавець: а) інтерпретує закладені у творі ідеї та смисли (що корелює з розумінням виконавської стратегії Ю. Ніколаєвською); б) обирає певну систему виконавських засобів як механізмів розкриття закладених у творі смислів (що корелює із положеннями і О. Пупіної, і Ю. Ніколаєвської). Побудовування виконавської стратегії має супроводжуватись інтенсивною актуалізацією музично-акустичного тезаурусу [46].

У контексті моєї роботи зауважу, що, беручи до уваги пункт а), інтерпретування закладених у творі смислів та ідей має враховувати семантику тональності *d-moll* як доволі широкого поля, у якому перетинаються різноманітні смисли. Виявлення та акцентування тих чи інших смислів є складовою процесу інтерпретування і вибудовування виконавської стратегії.

Також підкреслю, що для обраних для аналізу творів я не ставлю за мету репрезентувати кожного разу цілісну виконавську стратегію, що б значно вплинуло на обсяг наукового обґрунтування. Я лише акцентую увагу на окремих складових тієї цілісності (виконавської стратегії), яка міститься у свідомості і підсвідомості виконавця і часто може бути вербалізована вельми схематично і умовно.

Висновки до Розділу 1.

Під семантикою я розумію ті позамузичні смисли, які породжені людським мисленням внаслідок діалогу між музикою і культурним контекстом. Виходячи з цього, навіть відсутність єдиного еталону висоти звуків у межах музичної культури Нового часу не могла завадити формуванню семантики тональностей. По-перше, зі зміною частоти коливань певних висот зберігалась нотна графіка; по-друге, у бідь-якому разі не змінювались внутрішньотональні і внутрішньоладові відносини і ритмо-інтонаційний малюнок звуковисотних ліній.

Семантика – явище складне, багатоскладове (комплексне і контекстуальне), історично змінюване. Процес формування музичної семантики, зокрема семантики тональностей, був пов'язаний із музично-словесними жанрами. Досвід, там набутий, застосовувався згодом в жанрах інструментальних. Вивчення наукових джерел, присвячених питанням семантики в музиці дозволило дійти таких висновків. На противагу добре вивченій семантиці жанрів, мотивів, чисел, риторичних фігур, семантика тональностей досі залишається на маргінесі наукової думки. Вивчення нечисленних наукових джерел, присвячених цій темі, свідчить, що вона є

актуальною в зарубіжному музикознавстві і потребує уваги дослідників в українському.

Особливу увагу дослідники приділяють семантиці тональності *d-moll*. Спираючись на існуючі дослідження, я висуваю гіпотезу, згідно з якою: 1) семантичний код цієї тональності пов'язаний з особистісним, сутнісним началом; 2) у семантичному полі *d-moll* перетинаються різні смисли: прощання, смутку, смерті, боріння, шукань тощо. Саме тому семантика *d-moll* є складною і неоднозначною, такою що набуває статусу символу.

У зв'язку з цим обрання тональності *d-moll* композитором, на мою думку, не є випадковим, визначає композиційно-драматургічні особливості музичного твору. Знання семантики цієї тональності має налаштувати особливий виконавській фокус, який допоможе вибудувати власну виконавську стратегію [26, 32].

РОЗДІЛ 2

СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ ТОНАЛЬНОСТІ *D-MOLL* У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ НОВОГО ТА НОВІТНЬОГО ЧАСУ

2.1. Тональність *d-moll* як смислоутворювальний чинник Французької сюїти №1 Й. С. Баха.

Клавірна сюїта посідає вагоме місце в творчому доробку Й. С. Баха. Написані ним сім партит, які за змістом є сюїтами [40, с 234], шість французьких та шість англійських сюїт увійшли як в педагогічну, так і у виконавську практику. Розглядаючи витoki та специфічні особливості сюїти, її втілення в творчості Й. С. Баха, Б. Яворський [42, с. 23] підкреслює, що цей жанр був однією з розповсюджених «схем вираження» впродовж майже трьох століть. Відомий вчений пов'язує його з тією лінією розвитку інструментальної музики, яка наслідувала досвід хороводної селянської пісні. Серед її ґрунтових рис названі: спаяність слова з певним образом; інтонації з «функціонально-ритмічною наспівністю»; наявність танцювальної артикуляції. Як пише автор, «...артикуляція вже визначає підхід до метричної зображальності, зіставляючи різні способи відтворення окремих звуків або звукових послідовностей» [42, с 28]. За спостереженнями музикознавця, з такими хороводними селянськими наспівами були схожі різноманітні моторні твори, які розвивалися в різних сферах світського побуту. Разом з тим, вони мали власні музичні особливості, часто пов'язані з наявністю елементів інструментальної зображальності. Протиставлення та синтез різних можливостей моторної музики послужили підґрунтям для формування інструментальної сюїти, практика якої сягає творчості італійських лютністів XVI століття. Сюїта як циклічна композиція базувалася на конструктивному принципі, пов'язаному зі спільною для всіх частин ладотональністю. Хоча для сучасних уявлень про сюїту характерним є відсутність у ній об'єднуючих, окрім тональності, факторів та дієвості прийому контрасту, старовинній танцювальній сюїті, на думку науковця,

притаманні схожі для всіх частин певні ладо-ритмічні формули та мотивно-інтонаційні прийоми [42, с. 33].

Нагадування основних тез праці Б. Яворського є важливим, оскільки вони дають безпосередній ключ до розуміння змісту та особливостей Французьких сюїт Й. С. Баха, зокрема Сюїти *d-moll*. Не випадково В. Носіна звертає особливу увагу саме на Французькі сюїти. Авторка підкреслює, що, незважаючи на стереотип сприйняття сюїт як музики світського жанру без глибокого змісту, Й. С. Бах відходить від жанрового першоджерела [29]. Цінними виявляються ті положення статті В. Носіної, згідно з якими для виявлення змісту бахівських сюїт, зокрема французьких, необхідним є аналіз руху. Авторка підкреслює особливості барокової епохи, коли з'явилися нові наукові уявлення про рух та аспекти його вивчення. Це вплинуло на мислення цього часу в цілому, різні сфери діяльності, в тому числі композиторську творчість. Як вважає дослідниця, сюїта є жанром, який став засобом «музичного осягання руху» [29]. Дійсно, музиці притаманне абстрактне втілення руху в його різноманітних модифікаціях. Завдяки цьому, на думку В. Носіної, виникає можливість немов би вилучити танцювальну мелодію та ритм з певного танцювального зразка і на цих підставах розробити свої власні принципи образів руху. У такому контексті сюїта постає квінтесенцією ідеї останнього в музиці [29].

Розмірковуючи про старовинну сюїту, вказують, як правило, на парність її основних танців: повільної алеманди та більш жвавої куранти, контраст яких посилюють відповідно сарабанда та жига. Парність такого роду доповнюється метроритмом, оскільки дводольність змінюється тридольністю. Провідне місце категорії руху в естетиці та поетиці Бароко відзначає М. Лобанова. Спираючись на дослідження художньо-естетичних засад та мистецтва цієї доби, музикознавиця пише: «Людина – це блукач, світ – дорога, подорож. Іноді він бачиться як лабіринт, в якому мандрівник відчуває себе втраченим» [22, с. 67]. Як вважає вчена, ідея мандрівництва набуває великого значення в німецькій музиці, нерідко проявляючись в

розвиненості тональних послідовностей, збільшенні вагомості хроматики, залучення засобів, що притаманні «стилю фантазії» [22, с. 67]. Найбільш розповсюдженою формулою руху стає риторична фігура *fuga*. Більше того, завдяки одно часному співіснуванню протяжності та рухливості, втілювались такі важливі естетичні категорії барокової культури, як Вічність та Час. Вони були характерні не тільки для західноєвропейської музики, але й для слов'янського театру XVII – першої половини XVIII століття. Зокрема, Л. Софронова [34, с. 112] на основі аналізу драматургічних творів польських, українських, російських митців цієї доби зазначає: «Час обертає своє коло, а Вічність вписувала у “вічні книги” імена героїв, забирала їх у століття. Іноді Вічність виступала з потрійним колом. Вічність цуралася постійних змін, які були властиві Часу, всього того, що діялося щогодинно. Вона відзначала своєю печаткою в світі тільки те, що постійне». З таких позицій рух як основний зміст сюїти постає в безлічі своїх варіантів та смислових модусів.

Французька сюїта *d-moll* розташована в збірці сюїт на першій позиції. На думку клавесиніста Франческо Корті, це найбільш архаїчна сюїта в творчості Й. С. Баха, де окремі танцювальні частини представлені в своєму «чистому», класичному вигляді, що надає можливість найкраще ознайомитись з цим музичним жанром [цит. за: Шевелев, 40]. Як припускає виконавець, такі особливості твору могли обумовити рішення композитора розташувати його на початку збірки. На відміну від Ф. Корті, Б. Яворський виявляє незвичні риси цієї сюїти. Зокрема, вчений звертає увагу на досить нетипову для традиційного тридольного або тріольного ритмічного рисунку Жиги ритмоформулу – восьма з точкою та шістнадцята в чотиридольному метрі [42, с. 45]. Такий пунктирний ритм приводить до того, що сам характер Жиги змінюється. Замість усталеного бадьорого, життєстверджуючого настрою, виникає більш серйозний, навіть урочистий характер висловлювання. Темп, який зазвичай є дуже швидким, в цьому творі також більш стриманий та повільний. Отже, зміна розповсюдженої в жигах тридольності на чотиридольність, тотальне використання в різних варіантах

пунктирної пульсації впливає не тільки на семантику останньої частини сюїти *d-moll*, наближуючи її до маршу, але й приводить до переосмислення змісту усього циклу. Розглянемо, наскільки Алеманда за формою та загальною тональною логікою відповідає розповсюдженім у той час закономірностям. Вона написана в типовій старовинній двочастинній формі, перша частина якої завершується на домініанті, а друга рухається з досягнутої ладотональної вершини назад до тоніки. Між тим, тональний розвиток кожної з частин віддзеркалює загальні естетичні принципи руху, які характерні для барокової культури, тим самим й на цьому рівні розкриваючи ключовий смисл жанру. Зміна тональних орієнтирів, яка відбувається в межах тоніко-домінантових опор, демонструє різнобарвність та напруженість внутрішньоладового розвитку. Цьому сприяє розвиненість кожної мелодичної лінії три-чотириголосної фактури, яка зумовлює текучість музичної думки та вільність змін в межах основної тональності. Як приклад, наведемо відхилення в тональність субдомінанти вже на початку третього такту, тобто відразу після експонування основних мелодико-ритмічних фігур і тональності *d-moll*. Звертає на себе увагу витонченість хроматичного руху в сопрано, що породжує відблиски різних тональностей без подальшого їх закріплення. Зокрема, виникає натяк на відхилення в *C-dur*, використання типового для Бароко прийому омани, коли замість очікуваної після *g-moll* барви *C-dur* з'являється просвітлений *Es-dur*. Гармонічна складність Алеманди зумовлена взаємодією розвинених голосів, в яких через рухливість інших фактурних ліній протягнуті звуки стають своєрідним відлунням вже озвученого, сприяючи виникненню ефекту бітональних сполучень. В наведеному вище прикладі звук b1 в мелодичному рельєфі на слабкому часі, хоча й витримується протягом двох четвертних долей, на слух сприймається як органічна частина інтонаційно-ритмічної фігури в сполученні із середнім голосом. Внаслідок такої якості поліфонічної фактури на рівні змісту втілюється ідея лабіринту, пошуку, ширше – образи Вічності та Часу; з точки зору взаємодії фактурних голосів проявляє себе своєрідний принцип

«спонукання» витриманим тоном інших голосів до руху в бік мелодико-гармонічного розв'язання, котре в умовах плинності розгортання музичної думки в остаточному вигляді відтягується до кадансових зон.

На наш погляд, крайні частини Французької сюїти *d-moll* створюють, з урахуванням їхніх особливостей, дещо на кшталт композиційних опор. Центральною точкою усієї композиції є Сарабанда, яка постає концентрованим вираженням траурної лірики: розмірений рух остинатного басу четвертями, котрий періодично виникає в нижньому голосі, стримана акордова фактура, яку Й. С. Бах оживляє мелодією у сопрано або заповненням витриманих звуків мотивами в двох / декількох голосах, наявність драматичної кульмінації всередині другої частини. У ній досягається максимальне розсування регістрового простору між басом і верхніми голосами, два з яких в сексту викладають мелодичний рельєф. Підкреслимо, що цей момент пов'язаний з поступовим відхиленням у тональність *g-moll*. В цілому, зберігаючи характерний для старовинної двочастинної форми тональний план, Сарабанда відбиває мінливість ладотональних натяків, перегукуючись в цьому сенсі з Алемандою. Не випадково у сполученні три / чотириголосної фактури часто виникають напружені зменшені або збільшені септакорди, рух акордів на тимчасових органних пунктах. Такі особливості найбільш насичених з точки зору тональних можливостей частин усвідомлюються на тлі Куранти та двох Менуетів.

У Французькій сюїті *d-moll* ці танці вирізняються певною простотою та проясненістю музичної мови. Наприклад, для Куранти композитор обирає метр $3/2$, який був притаманний старовинним моделям цього жанру (Яворский, 2006: 23). За спостереженням А. Швейцера [40, с. 238], для куранти характерним є безперервний рух рівними тривалостями. З цієї точки зору, візуально ритміка кожного з голосів чотириголосної фактури бахівської Куранти демонструє пластичність конфігурацій із залученням ритмічної фігури «чверть із крапкою – восьма». Цей ритмічний малюнок нівелюється

типовою для барокової поліфонії комплементарною ритмікою. Таким чином, організація музичної тканини вказує на особливу увагу композитора до співвідношення усіх фактурних голосів для створення відчуття єдиного звукового потоку з декількома рельєфними голосами. Це не виключає виразного значення пунктирної ритмоформули. По-перше, вона задає Куранті емоційний тонус; по-друге, вирізняє ключовий вихідний мотив, за допомогою якого осмислюються імітаційні перегукування в різних голосах фактури та висотних позиціях. Вельми скромним постає гармонічний розвиток в першій частині танцю, де інтонаційні події розгортаються в межах Т-D співвідношень. Це не виключає появи відхилень у субдомінанту, потім в *B-dur*, за допомогою яких здійснюється розвиток тематичного ядра. Більш розвиненою є друга частина, що пояснюється елементами розвитку тематизму на її початку, стимульованому виявленням емоційного потенціалу теми, композиційно-драматургічними умовами та необхідністю повернення зі сфери домінанти до тоніки. Тому тут закономірно виникає низка відхилень спочатку з тимчасовим поверненням тоніки, потім в тональність субдомінанти (*g-moll*), яка подана в більш розширеному варіанті. Звернемо увагу на інверсію мотивів, яка вирізняє майже всю другу частину, до невеликої репризи в останніх чотирьох тактах, в якій стретно з'являється вихідний мотив в прямому русі. Інакше кажучи, Й. С. Бах використовує поліфонічний прийом співвідношення першої та другої частин, започаткований в Алеманді. Незважаючи на схожі риси двох танців, ладотональний процес в них має власні ознаки. В першій п'єсі циклу напруженість в умовах більш повільного темпу досягалася завдяки розмаїттю ритмічних груп та гармонічному розвитку. В Куранті схожі прийоми спрямовані на демонстрацію різноманітних перетворень ключового тематичного ядра. Внаслідок цього, поліфонічна техніка постає в багатстві своїх композиційно-драматургічних можливостей, репрезентуючи ігрову логіку композитора. В такому аспекті Алеманда і Куранта створюють яскравий контраст не стільки в жанровому, скільки в образно-семантичному

плані. Ще більш просвітленими сприймаються обидва Менуети, другий з яких є самостійною п'єсою з власним тематизмом. Характер цих танців обумовлюють прозорість фактури, простий ритм та вагома роль основної тональності. Достатньо сказати, що в першому Менуеті з неї починається друга частина, замість тональності домінанти, у другому – вона відзначає початок і закінчення обох частин. Таким чином, композитор підкреслює врівноваженість емоцій, відсутність будь-яких сплесків та бурхливих інтонаційно-гармонічних подій, хоча вони закономірно виникають в обох п'єсах. Проте, в першій частині першого Менуету мелодичний розвиток верхніх двох голосів із залученням звуків інших тональностей врівноважується величним поступовим рухом басового голосу від тоніки до домінанти. У другій частині мерехтіння побічних тональностей сприймається як розвиток внутрішніх можливостей основної тональності *d-moll*.

Аналогічних принципів дотримується Й. С. Бах і в другому Менуеті, в якому домінування основної тональної барви надає музиці галантної стриманості.

Французька сюїта *d-moll* досить складна для створення виконавської інтерпретації. Типові для жанру контрасти в темпах та характерах танців у ній не так яскраво виявлені, як в інших мінорних сюїтах композитора. В Алеманді емоційний настрій створюють акордові послідовності, а не мелодичні лінії, оскільки рух шістнадцятих тут пов'язаний із заповненням гармонічних переходів. Куранта інтонаційно продовжує Алеманду; відчуті інший характер нового танцю допомагає ритмічний малюнок «чверть з точкою – восьма». Завдяки восьмій ноті, якщо мислити її дуже чіткою, майже акцентованою, досягається ефект більш стриманого та навіть суворого образу цього танцю. Аналогічний прийом притаманний Жизі, яка також є нетиповим прикладом з точки зору руху та темпу для завершення сюїтного циклу. Однак загальний характер цієї сюїти визначає Сарабанда, на що вказує, наприклад, відомий піаніст Мюрей Пірайя у своєму інтерв'ю для *Deutsche Grammophone* [44]. Музикант описує її як хорал, дуже сумний, з

великим емоційним напруженням. Менует у такому змістовному контексті стає своєрідним продовженням Сарабанди: незважаючи на традиційну для тогочасного танцю легкість, галантність та прозорість фактури, він втілює меланхолійний та сумний характер. Такому настрою сприяє тональність *d-moll*, яка задає циклу загальну атмосферу стриманості та скорботи водночас. Тому, на відміну від М. Пірайї, якій вважає доцільним виконувати усі жиги зазначеної збірки дуже швидко та досить жваво, на наш погляд, Жига першої сюїти потребує більш стриманого руху, оскільки кожна її інтонація наповнена значущим смислом.

У міркуваннях над інтерпретаційними викликами, які постають перед виконавцем музики Й. С. Баха, зокрема Французької сюїти *d-moll*, перш за все, виникає питання вибору манери гри, пошуку інтерпретації, яка б відповідала композиторському задуму. Ю. Дикий [8] вказує на два основних напрями, що склалися в історії виконання творів видатного поліфоніста – «монологічний» та «діалогічний». Разом з тим, автор відмічає, що «сьогодні найпоширенішими є проміжні типи інтерпретації, які сполучають обидва напрями» [8, с. 72]. До монологічного типу дослідник відносить виконавський стиль представників ХІХ сторіччя та висловлює думку про те, що романтична, суб'єктивна та занадто емоційна манера гри того часу «ізолювала авторські наміри від виконавських» [8, с. 71]. Протилежний напрям у створенні виконавської версії – діалогічний – заснований, на думку автора, на «діалектичній єдності нотного тексту та умов його звукового втілення» [8, с. 71]. Погоджуючись із запропонованою музикознавцем класифікацією, зауважимо, що автентична манера гри музики Бароко, яка є популярною в світі, передбачає відтворення історичного звучання інструментів та не виключає такої палітри виразових засобів, як *vibrato* та хвильоподібна динаміка. Завдяки їм досягається втілення чуттєво-емоційної складової музики. Обмеженість виконавцем виразових ресурсів значно звужує можливість відбити художній задум твору в усьому багатстві його відтінків. На перший погляд, численне сімейство інструментів, які

узагальнено називають клавіром, не здатні до залучення вищеназваних виконавських засобів. Мається на увазі усталене уявлення, пов'язане з деякими усередненими знаннями про їхню механіку. Проте, постійне вдосконалення клавесина, який в часи Бароко висувається як концертний інструмент, привело до появи та використання декількох мануалів, наявності додаткових важелів та перемикачів, які допомагали змінити не тільки тембр, але й гучність звучання. Ця теза не означає можливості ставити знак рівності між звуковими якостями клавесина та молоточкового фортепіано. Скоріше, мова йде про необхідність сучасному виконавцю співвідносити ресурси фортепіано з відповідними властивостями клавесина. Підґрунтям для музиканта мають слугувати художній смак, розуміння композиторського задуму та сприйняття сучасного фортепіано як нового модусу клавішно-струнних інструментів минулого. Органіст І. Браудо [5] вважав, що тембральні та динамічні можливості сучасного роялю заважають виконавцю зосередитися на стилістиці музики Й. С. Баха. Він висловлював думку, згідно з якою, постійний темброво-динамічний лад «є ніби захисником мотивного життя від індивідуальних і часто довільних впливів виконавця» [5, с. 52].

Такий підхід відтворює технічні можливості інструментів того часу, допомагає усвідомити відповідні стиль та манеру гри. Однак, цього не завжди достатньо, щоб зрозуміти та, найголовніше, відчувти задум композитора. Є. Ліберман [20, с. 169], розмірковуючи над постаттю Глена Гульда, одного з найвідоміших виконавців музики Й. С. Баха, вважає, що основою виконавського стилю піаніста були інтуїція та емоційність. Інтелект піаніста, на погляд вченого, проявлявся у «стані самопідкорення інтуїції або у стані конфронтації зі сформованими нормами ставлення до тексту» [20, с. 169]. Автор вважає недоцільними часті зміни штрихів, емоційну виразність кожного голосу, спів та широкі жести виконавця під час гри. Нестандартні та нетипові інтонації, артикуляційні та штрихові рішення, які не відповідають традиційним типам виконання, на погляд Є. Лібермана, підтверджують інтуїтивну природу виконавства Г. Гульда. Такий, дещо категоричний,

висновок автора викликає зауваження, оскільки основою стиля канадського музиканта був постійний пошук самого точного, «ідеального» виконання, яке б надало змогу почути всі голоси, виявити всі деталі композиторського задуму. Інший підхід до оцінювання мистецтва відомого піаніста демонструє О. Тимофеїчев, який вказує на уникання музикантом емоційних особливостей тональності. Автор пише: «“Переживання” тональностей у Гульда повністю відсутнє. Для Г. Гульда вся музика – щось на кшталт тієї самої сакральної інтелектуальної “гри в бісер” з роману Германа Гессе. І коли цієї “гри звуків” піаністу не вистачає, він її вигадує, зберігаючи при цьому дитячу щирість і захопленість» [35]. Відомо, що саме Г. Гульд почав плідну співпрацю зі студіями звукозапису, намагаючись, за допомогою комбінування безлічі варіантів, добитися ідеального звучання. Цей підхід близький до математичного, коли одну й ту ж задачу можна вирішити різними способами, отримавши при цьому правильний результат. Одним з таких способів у виконавському мистецтві є, на нашу думку, саме тональний принцип побудови індивідуальної концепції.

Різного роду «трансформації» у відношенні до власних творів були притаманні і Й. С. Баху. Наприклад, для клавірної п'єси він використовував музичний матеріал, створений для скрипки; Концерт *d-moll* для клавесину, струнного оркестру та *basso continuo*, який став одним з найпопулярніших у фортепіанній музиці, спочатку замислювався як скрипковий. Традицію таких перетворень підхопили композитори наступних часів. Зокрема, Чакона з Партити *d-moll* для скрипки соло стала імпульсом для створення самостійних фортепіанних творів Й. Брамсом та Ф. Бузоні. Твір Й. Брамса є написаною для лівої руки п'єсою, завдяки цьому композитор-романтик максимально відтворює саме скрипкове звучання та фактурні принципи Чакони. Отже, її прозора фактура сприяє створенню стилістичного образу в дусі епохи Бароко. Ф. Бузоні створює масштабну романтичну п'єсу, використовуючи всі звукові та фактурні можливості роялю 20-х років минулого століття. Таким

чином, наведені зразки інтерпретації відомого твору двома геніальними музикантами демонструють діаметрально протилежний підхід до нього.

Узагальнюючи результати досліджень різного часу, відзначимо факт незгасаючого інтересу до музики Й. С. Баха, ширше – барокової культури. Послідовно розкриваючи особливості естетичних та художніх засад цього часу, науковці розширяли межі пізнання стильових ознак його музичного мистецтва. Виконавці, у свою чергу, прагнучи досягти автентичного звучання, вводили нову манеру відтворення художніх ідей. На цьому шляху постійного занурення в музичний світ Й. С. Баха, осмислення символіки мотивів та руху в його творах порушується питання щодо змісту та емоційної забарвленості тієї чи іншої тональності, її безпосереднього впливу на задум митця. В ситуації, коли існує безліч поглядів щодо шляхів розуміння та реалізації концепції композитора, виявлення закономірностей тональних співвідношень у бароковому творі є одним з вагомих факторів, який допомагає музиканту знайти власний виконавський почерк, зберігаючи при цьому пієтет до авторського тексту.

На мою думку, тональність *d-moll* визначає специфіку Французької сюїти Й. С. Баха на змістовно-смісловому та композиційно-драматургічному рівнях. На відміну від традиційної трактовки циклу сюїти, у якому передбачений контраст у темпах та характерах танців, у проаналізованій сюїті цей контраст не так яскраво виявлений. Його нівелюванню сприяє «стирання» типологічних ознак танців (наприклад, Жига дводольна, її мелодія містить нехарактерний для цього жанру пунктирний ритм). Контраст нівелюється і завдяки зближенню темпів між Алемандою і Курантою. В свою чергу, яскраво виявлений темповий контраст реалізується між Курантою і Сарабандою, Сарабандою і Менуетом, що дозволяє трактувати Сарабанду як смисловий і драматургічний центр циклу. На композиційному рівні окреслені особливості сприяють створенню специфічної макроедності з кульмінацією в Сарабанді. Єдності циклу слугує й інтонаційна схожість ядра тем більшості частин, у якому обігрується тонічний тризвук у низхідному русі із

заповненням. Зазначені особливості Французької сюїти *d-moll* Й. С. Баха визначають виконавську інтерпретацію, яка полягає у виявленні діалектичної єдності протилежностей в композиційно-драматургічній будові сюїти. Засоби, які для цього обирає виконавець, з одного боку, націлені на створення макроедності, з іншого, на виявлення типологічних ознак жанру сюїти, в основі якого лежить контраст. Так, єдності сприяє, передусім, обраний при виконанні темп: окрім близьких за темповими характеристиками Алеманди і Куранти, тут слід звернути увагу на Жигу, темп якої через особливості мелодії і набуття у зв'язку із цим нетипового для цього жанру пафосу, «гальмується» природним чином. Сюїтному контрасту сприяють артикуляція і штрихи, а також темп, враховуючи особливу окремішність Сарабанди. Таким чином, на прикладі проаналізованого твору можна констатувати, що тональність *d-moll* вже в добу Бароко трактувалась як носій непростого і глибокого змісту, відстороненого від повсякденного, як тональність суб'єктивна, проте з виходом на об'єктивні узагальнюючі смисли. Тому, на нашу думку, для виконавців вона є «зоною підвищеної уваги», тональністю, яка містить особливий семантичний код, котрий допомагає розкрити задум композитора.

2.2. Досвід виконавського розкодування *d-moll*'них творів Віденських класиків (на прикладі аналізу творів В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена).

Фантазія *d-moll* В. А. Моцарта посідає особливе місце в традиції жанру і творчості самого композитора. Усього В. А. Моцартом написано шість фантазій – три для фортепіано, одна для скрипки та фортепіано та дві для органа. Характерно, що для всіх цих п'єс композитор обрав найвживаніші мінорні тональності класико-романтичної епохи – Фантазія для скрипки та фортепіано *c-moll* KV 396 (1782), Фантазія для фортепіано *d-moll* KV 397 (1782) й усі вони написані приблизно в один і той же час: у межах 1780 років. Т. Ліванова пише, що це був найбільш продуктивний період для

композитора, відзначений сміливими новаціями. «Останні десять років стали кращими, вершинними роками його творчості, коли виникли всі його прославлені опери, ряд найбільших інструментальних творів» [21,с. 48].

Фантазія *d-moll* була написана 1782 року. Минув рік від початку нового етапу життя композитора. Він став жити окремо від батька й почав приймати самостійні рішення. «До нового періоду життя й творчості В. А. Моцарт прийшов у всеозброєнні різнобічного, досвідченого, багатого ідеями художника» [21,с. 48]. У квітні 1782 р. В. А. Моцарт багато часу приділяє вивченню фуг Й. С. Баха та його синів Ф. Емануеля і В. Фрідемана. «Написання фуг і прелюдій за зразками Й. С. Баха, сюїти – за зразками Г. Ф. Генделя (KV 399) допомогло В. А. Моцарту долучитися до багатой традиції минулого й розширило коло його виражальних засобів» [21,с. 48]. На тлі цього захоплення і з'являється Фантазія *d-moll*. Це один із найпопулярніших фортепіанних творів В. А. Моцарта, який за своїми власне технологічними прийомами придатний для виконання музикантами будь-якого віку. Фантазія ставала предметом роздумів і дискусій у наукових роботах і коротких розвідках виконавців, які намагались «розшифрувати» цей твір.

Наприклад, Ю. Колодуб коротко аналізує форму й тональний план [15], однак не бере до уваги семантичного аспекту тональностей. У той же час положення, висловленні в роботі Е. Гекмі (піаніста, науковця) [47], суголосні з положеннями нашого дослідження. Це робота виконавця, який намагається проаналізувати семантичну структуру Фантазії. Він розглядає декілька виконавських версій цього твору й зупиняється на більш детальному описі інтерпретації японської піаністки М. Ушиди, котра вирішує завершити Фантазію прелюдійним матеріалом вступного розділу, який має яскраво виражені барокові ознаки. Автор пояснює це тим, що останні десять тактів Фантазії не були написанні композитором, отже, він вважає цілком природною можливість обрати для завершення матеріал вступу. Різні варіанти завершення (мажорне чи мінорне) розгортають концепцію твору у

протилежних напрямках, що дає можливість інтерпретувати його як «відкритий» з точки зору семантики [58].

Е. Гекмі підкреслює також значення тональності *d-moll* для творчості В. А. Моцарта в цілому. Він називає найбільш знакові твори композитора, написані в цій тональності – оперу «Дон Жуан», Фортепіанний концерт № 20 KV 466, Реквієм. На його думку, тональність *d-moll* для Моцарта була тональністю «найвеличнійшої драми» [47].

Про незавершеність твору говорить і Ю. Колодуб, проте коротко, не даючи жодних висновків щодо концепції твору [15]. На цей факт звертають увагу і автори монографії про В. А. Моцарта [23, с. 471], але з точки зору значення фрагментів і незавершених творів у доробку композитора в цілому (причини, з якої їх не було завершено, обсяг фрагментів).

Беручи до уваги висловлені тези, звернімося до аналізу обраного твору. На нашу думку, у Фантазії переплітаються ознаки барокового, класичного та романтичного мислення. Бароківість Фантазії виявляється у вільній побудові першої частини, у прелюдованому вступі. Риси класичного мислення наявні в задумі твору, хоча він залишається не до кінця ясним через названу вище відсутність авторського завершення. Якщо припустити, що частина в *D-dur* є останньою, завершальною, то концепція твору в цілому відповідатиме класицистській естетиці. Якщо ж зробити припущення, що після світлої, радісної частини в *D-dur* композитор планував повернутися до матеріалу першої частини (як він зробив у Фантазії *c-moll*, повернувшись до трагічної теми, і як роблять деякі сучасні виконавці у Фантазії *d-moll*, наприклад, М. Ушида), то концепція твору втрачає ясні класицистські абрисы й розгортається в бік Романтизму або Бароко. Нарешті, романтичне мислення виявляється у підкреслено суб'єктивному типі висловлювання, яскраво емоційно забарвленому (можна сказати, автобіографічному). Така складна смислова багатосаровість Фантазії відповідає обраній композитором «непростій» тональності *d-moll*.

Композиція твору складається з двох частин. Перша відкривається вступом (11 тактів), у якому яскраво виявляються ознаки барокової стилістики: розкладені гармонії, які нагадують про жанр прелюдії. Але водночас звуки цих гармоній складаються в дуже виразну та сумну мелодичну лінію. 11-й такт закінчується дуже довгою паузою, яка переводить слухача до другого розділу – *Adagio*. Відома на весь світ мелодія (з опорою на інтонації *lamento*) в цьому розділі ставить багато питань перед виконавцем. Вона настільки красива, що одразу виникає бажання проспівати її, але для імітації вокальної партії в ній зavelика кількість пауз, які постійно переривають мелодію (що можна простежити і в багатьох інших частинах фортепіанних сонат В. А. Моцарта). За рахунок цього створюється фрагментарність висловлювання, «рваний» дискурс, який порушує, долає впорядковану квадратність. Крім того, оскільки немає вказівок композитора щодо штрихів, виникає питання щодо інтонування цієї мелодичної лінії. Багато піаністів обирають прийом *portamento* з підкресленою значимістю кожного звука, що відповідає й нашому тлумаченню.

Дуже складно з упевненістю визначити характер цієї музики. Перші чотири такти – оповідальні, але розповідь постійно змінює свій модус. Вони складаються з двічі повтореної фрази, яка містить у собі внутрішню суперечність. За класицистськими нормами вона двоелементна, проте обидва елементи «слабкі»: перший базується на оспівуванні та пощаблевому низходженні, другий – це висхідна ламентозна секунда – композитор залишає питання, яке ніби зависає в повітрі. Таким чином, реалізується складний контраст, складна суперечність, в основі якої – боротьба низходження й намагання піднятися. П'ятий такт – ніби раптовий крик, знову з питальною інтонацією (висхідна секунда, посилена октавним викладенням на тлі гострого дисонансу – зменшеного квінтсекстакорду VII щаблю). Питання залишається перерваним паузою, після чого у шостому-восьмому тактах дається ніби відповідь – у вигляді низхідної двотактової фрази, яка «зіткана» з коротких півтонових мотивів, котрі перериваються паузами.

Нестійкість посилюється гармонією: зменшений квінтсекстакорд у 5-му такті отримує «сумнівне» розв'язання в тонічний секстакорд у наступному такті, через паузи, на слабкій долі такту, з нашаруванням неакордових звуків, які належать домінантовій функції. Далі протягом двох тактів композитор чергує тонічну і домінантову функції, уникаючи гармонічної стійкості. Доречним тут буде пригадати висловлювання Й. С. Баха: «Фантазію називають вільною, коли до неї залучено більше тональностей, ніж у п'єсу, складену у строгому метрі... Безтактова вільна фантазія чудово підходить для вираження емоцій» [цит. за: 13, с. 78]. Двотактова фраза завершується висхідним мотивом у восьмому такті, який можна інтерпретувати як відкрите питання. Воно «провисає» на домінанті.

У 9–11 тактах – зовсім інший образ, інший тип висловлювання. Остинатно повторюваний звук е в першій октаві на форте нагадує труби страшного суду (*tuba mirum*), а низхідні октави за півтонами (!) в лівій руці ніби опускають слухача в пекло. 12–18 такти – спроба вирватись. Рвані мотиви по три звуки, згруповані за певним алгоритмом (2+пауза+1 у різних комбінаціях), викликають асоціації з нестачею повітря і, одночасно, зі схвильованою мольбою (проханням), породженою страхом. У 16–17 тактах – паузи вже після кожної ноти. І знов – питальна фраза, виражена через низхідний рух, у якому чергуються тони, півтони та паузи. Вона звучить на *forte* й раптово переривається: 18-й такт – пауза, яку сміливо можна назвати кульмінацією цього розділу. Але так і не зрозуміло, чи зміг герой вирватись, чи отримав він відповідь на своє питання (постійні зміни образів виснажують, відбирають повітря, сили).

Від 19 такту повертається описаний вище блок. При його повторенні зберігається тематичний план, проте наявні окремі зміни, які тонко підкреслюють плинність драматургічного процесу. У 19–23 тактах звучить перша тема *Adagio*, проведена цього разу в *a-moll*. 24 такт – раптовий шквал, пасаж 32-ми на f через всю клавіатуру вниз і нагору, що знову завершується

паузою. Як зауважує Е. Гекмі, «...використання Моцартом пауз у Фантазії настільки ж драматичне, як і використання ним нот» [47].

Розділ *D-dur* стилістично й за модусом інтонаційного висловлювання відповідає класицистським нормам, а тип мелодики відсилає слухача / виконавця до оперної музики композитора. У розділі панують квадратні структури, ясний, чіткий фактурний виклад. Таким чином, два розділи контрастують за типом образності (трагічна – світла), структури (дискретність – зв'язність), типом висловлювання (суб'єктивне – об'єктивне).

Викладений семантичний аналіз прояснює ті завдання, які має вирішити в цьому розділі виконавець. Перше питання стосується модусу (тону) висловлювання. У виконавців склалися, з огляду на стилістику твору, кілька стратегій його трактування. Так, наприклад, одна з них – виконувати перший розділ Фантазії із підкреслено сентиментальною інтонацією, із використанням інтонаційного *rubato* й педалі, яка пом'якшує інтонації та нівелює паузи, котрі майже не сприймаються завдяки педальному продовженню звука. Для стратегії такого типу характерне згладжування різких контрастів між фрагментами. Інша інтерпретаційна лінія спирається на контрасти як основний засіб виразності, смисловий та конструктивний спосіб побудови цілого. Менше педалі, більш строга манера висловлювання, принциповий характерний контраст між першою та другою частинами Фантазії (мажор та мінор).

Для виявлення закладеного у Фантазії змісту важливе значення, на нашу думку, має темп. Він може як прояснити семантику, так і затемнити її. По-перше, складно визначити принцип руху протягом *Adagio*. Контрастні переходи в різні образи, зміна модусу висловлювання спонукає до змін руху. Проте в нотах немає жодної позначки щодо цього. У виконавця є вибір: зіграти *Adagio* «рівно» з точки зору руху, і тоді ми отримаємо більш суворе, стримане (відсторонене) висловлювання. Або піддатися спокусі й піти за інтонаційними змінами та образними контрастами, отримуючи більш гнучке й оповідальне висловлювання, яке викликає навіть сюжетні асоціації. У

першому випадку сумарно отримаємо образ «підкорення», у другому – відчуття «боротьби».

Вагомим чинником прояснення задуму є ставлення виконавців до пауз. У трактовці пауз простежуються дві тенденції: вони можуть мислитися як продовження мотивів і фраз чи, навпаки, як засіб переривання думки, що слугує нарочито підкресленій недовомовленості. Результатом у першому випадку є спокійний монолог, розповідь, у другому – монолог переривчастий, із зітханнями та стогонами.

Власний виконавський досвід автора статті свідчить на користь вибору емоційно стриманішого тону висловлювання, зі збереженням єдиного руху. Ключем для розкриття семантичного коду стає пошук тембру. Перша децима (по вертикалі) в *Adagio* – найскладніша. Вона задає характер музики; це як найголовніше слово, яке вимовляється на початку твору. Головне завдання – знайти природну, не фальшиву, інтонацію, зіграти це слово максимально просто та чесно. Саме тональність може допомогти в цьому пошуку, бо кожна тональність надає своє забарвлення розмові. Виконання має бути емоційно наповненим, але й досить стриманим. Немає яскраво вираженого *rubato*, чи явних *crescendo* та *diminuendo*, найголовніші кульмінації з'являються в паузах, а не у звуках. Тому саме паузи в цій Фантазії відіграють головну драматургічну роль. Має з'явитися відчуття, що цей біль вже в минулому, а зараз ми чуємо спогади про нього: розповідь – пауза-спогад – розповідь. Тракуємо паузи як засіб розірвання (переривання) думки. Використовуємо максимальну вираженість контрастів між тональностями (при проведенні навіть одного тематичного матеріалу у *d-moll*'ному розділі) за допомогою штрихів та динаміки, зміщення інтонаційних акцентів. Застосовуємо це при зіставленні мінорного та мажорного розділів. У багатьох *d-moll*'них творах можна відчути цю відстороненість, спогад про трагедію, «рубець», «шрам», який уже є часткою тебе. Ця характерна риса тональності *d-moll* однакова для творів як XVIII-го, так і XX століття.

Концерт №20 *d-moll*, написаний В. А. Моцартом 1785 року, є одним з найбільш виконуваних фортепіанних концертів, який був високо оцінений ще сучасниками композитора. Відомо, що для першої та третьої частин концерту каденції створив Л. ван Бетховен. Вони й досі залишаються найбільш затребуваними.

Звертає на себе увагу той факт, що в іноземних наукових джерелах, присвячених аналізу цього концерту, дослідники акцентують вибір композитором тональності. Автори починають свої розвідки з підкреслення того, що концерт написаний саме у *d-moll* та викладають власні міркування щодо важливості цієї тональності у творчості В. А. Моцарта. У контексті роздумів дослідники наводять паралелі щодо зв'язку цього концерту з Реквіємом та оперою Дон Жуан [45; 48; 53]. Як зауважує К. Доутсі у статті «*Mozart's Dark Side: The Piano Concerto No. 20 in D minor*» [45], більшість творів композитора написані у мажорі, «але його звернення до мінорних тональностей формують деякі з його найяскравіших творів. Особливо *d-moll*, здавалося, мав для нього особливе значення; і його опера «Дон Жуан», і його «Реквієм» зосереджені на цій тональності. Його фортепіанний концерт № 20 не став винятком» [45]. Бачимо, що вкотре і виконавці, і музикознавці підкреслюють принципове значення тональності *d-moll* у творчості В. А. Моцарта.

Цікаві паралелі між Концертом і оперою «Дон Жуан» знаходимо у Г. Аберта, і вони не є випадковими. Якщо проводити асоціативні паралелі між семантичним простором цих двох творів В. А. Моцарта – фортепіанним концертом та оперою, яка буде створена через два роки, можна багато зрозуміти щодо, по-перше, трактування тональності *d-moll*, по-друге, особливостей рішення Концерту. Г. Аберт підкреслює семантичну амбівалентність образу Дон Жуана: «Ми вражені згубністю, яка живе в Дон Жуані, стихії, яка відразу ж на початку опери дозволяє показати його як володаря життя та смерті» [1]. Тон опері задає увертюра, яка містить цю опозицію (життя/смерть). Щодо увертюри Г. Аберт висловлює думку, що це

протистояння розгортається у площині зіткнення «страшної та піднесеної сили, овіяної всім трепетом потойбічного світу, і поряд з цим – демонічної пристрасті, що безперервно розпалюється будь-якою протидією» [1].

Увертюра побудована у формі сонатного *allegro*, але відкривається вона вступом, який має ключове значення в організації смислів опери. Він написаний у *d-moll* (увертюра – у *D-dur*), і до нього перекидається арка від сцени появи Командора у фіналі II дії. Показово, що кожна поява Командора в опері супроводжується саме тональністю *d-moll*. Тому вважаю, що *d-moll* тут трактується як один з символів, найголовніших чинників і рушіїв побудови сюжету. Особливе значення тональності *d-moll* підкреслюють музикознавці, які звертаються до аналізу увертюри: «трагічна тональність Моцарта», «тональність майбутнього Реквієму», тональність, яка символізує «невблаганну долю, благання про співчуття» [1].

Як було зазначено, увертюра написана у *D-dur*, а далі, наприкінці увертюри, встановлюється *C-dur*, який завершує Увертюру і є своєрідним містом між увертюрою і першою дією. Ця послідовність тональностей (*d-moll/D-dur*) має стійкі традиції. Так, у Концерті №20 *D-dur* є тональністю коди фіналу, у Симфонії № 9 Л. ван Бетховена відбувається рух від *d-moll* (I частина) до *D-dur* (фінал), у Сонаті по прочитанню Данте Ф. Ліста теж накреслений вектор від *d-moll* до *D-dur*. Поєднання тональностей *d-moll/C-dur* є також стійким, про що зазначу пізніше в контексті аналізу творів Л. ван Бетховена.

На жаль, ми не можемо чітко вказати причину створення концерту. Як зауважив П. Гутман «Спонування Моцарта до створення 20-го є справді цікавим і, можливо, назавжди поза нашим знанням. Хоча спокуса пов'язати це з новоявленою зрілістю чи похмурими подіями в його житті існує, біографи застерігають від цього, адже ці спроби можуть бути оманливими: Моцарт написав багато своїх найбільш оптимістичних творів у періоди депресії та здійснив пошуки у періоди спокою і втіхи. Справді, він часто писав свої фортепіанні концерти парами, і вже наступний, № 21 до мажор, К.

467, написаний лише тижнями пізніше, є одним із його найбільш делікатних і ствердних (стверджуючих)» [46]. Цікаво, що Д. П. Шродер, досліджуючи твори Л. ван Бетховена, написані у *d-moll*, звертав увагу на те, що у творчості цього композитора ця тональність часто мала тісний зв'язок із *C-dur*. Оскільки вплив 20-го концерту на творчість Л. ван Бетховена безперечний [46], можемо припустити, що і таке поєднання тональностей також не є випадковістю.

Концерт відкривається темою, у якій міститься комплекс елементів, котрі сукупно, разом із тональністю *d-moll*, окреслюють особливий семантичний простір, який можна охарактеризувати як «напруження», «тривога», «жах». До таких елементів належать: синкопований ритм, який утворює рівномірну пульсацію, опора на гармонічний «кістяк» (послідовність функцій T-D-T), тирати в басовій лінії в нижньому регістрі. Два фактурні шари – синкопованих акордів і тират – перебувають у смисловій напрузі, адже співвідносяться між собою по вертикалі за бароковим принципом одночасного контрасту.

Тирати, які перериваються паузами, внаслідок чого утворюється індивідуалізована басова лінія, і, взагалі, реалізується ідея дискретності, наводять на думку про *d-moll*'ну Фантазію композитора, в якій одним із вагомих семантичних елементів є паузи. Забігаючи наперед, підкреслимо особливий статус діалектики дискретності і континуальності в сонаті ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена.

Підвищенню напруги в окресленому семантичному полі головної теми сприяє тема, з якою вступає партія фортепіано – геть контрастна заявленій в партії оркестру на початку Концерту, яка, у свою чергу, набуває значення семантично опозиційної, підключаючись до музичного процесу у другій експозиції згодом. Тема у фортепіано – це одинокий, «чистий» голос. Інтервальний склад її вельми цікавий: ключову роль в ньому відіграє інтервал висхідної октави, з якого починаються дві початкові фрази. Перед виконавцем постає завдання відтворити цю напругу, це «натяжіння»

інтервалу, яке наповнене глибоким смислом, символізуючи спроби перевищити наявність. Примітним є і фактурний виклад теми – мелодія в партії правої руки, якій відповідає лінія в партії лівої, котра викладена інтервально і яка переривається паузами і має свою мелодичну і ритмічну логіку, котра або узгоджується або суперечить верхньому голосу. Тим самим смислова напруга і принцип діалогічності, закладений у протиставленні двох тем головної партії (оркестрової «тиратної» і сольної фортепіанної), множитья по вертикалі. Проте, як зауважує Т. Дžad, «фортепіано не намагається протистояти панівній атмосфері чи вийти за її межі. Натомість воно приєднується до розмови, яка вже триває, і посилює напругу за допомогою нових реплік» [48]. Це «підтримання розмови», діалог є одним з основних принципів розвитку драматургії у цьому концерті, як і в багатьох інших, адже діалог – типологічна ознака концертного жанру [48]. Але особливістю Концерту № 20 В. А. Моцарта, на мою думку, є чи не вперше в історії жанру трактування солісту як «ліричного персонажу», який вступає у взаємодію з оркестром за принципом «індивідуальне/загальне». Діалог, вирішений у площині співставлення/протиставлення «індивідуального» і «загального» начал в Концерті, наштовхує на думку про інтерпретацію його учасників (соліста і оркестру) як «персонажів», які грають свою роль. Діалог може розгортатись і у площині особистісного начала (в партії фортепіано), де «персонажами» є партії двох рук (середній розділ II частини). Це, у свою чергу, корелює ідеї про театральність мислення композитора як родової його ознаки. У зв'язку з цим констатуємо, що діалоги між оркестром та фортепіано, побудовані іноді на дуже коротких мотивних репліках, є основою не тільки першої частини але і всього концерту загалом. Іноді такі діалоги з'являються навіть у сольної партії між правою та лівою руками.

Повертаючись до теми головної партії у викладенні фортепіано, зазначимо: спосіб висловлювання, яким наділяється соліст, значно тяжіє до особистісного, що, взагалі, не є притаманним бароковому і класичному концертам. Це дає підстави Г. Аберту висловити припущення про певну

«романтичність» твору: «Концерт в *d-moll* – тональності «Дон Жуана» має особливо романтичні риси, тому що до похмурого роздуму, який досягає майже відчаю, у ньому домішується гранично просвітлена задушевність» [1, Т.1, 2 ч., с. 198]. Про «особистісність» висловлювання свідчать фактурний виклад теми головної партії I частини у фортепіано, її інтервальний склад, про що було зазначено вище. Однак, як не дивно, основну тему повільної другої частини (*Romance, B-dur*) однозначно до особистісного (підкреслю – інтимного) типу висловлювання віднести не можна. Це споглядальна пасторальна музика, піднесена і зосереджена, і саме це надає їй певної об'єктивованості висловлювання. Семантичне поле, окреслене в крайніх розділах II частини, можна визначити як «абсолютна гармонія і величний первозданний спокій». Як явище контекстуальне, семантика має підтримуватись комплексом засобів. Про «абсолютну гармонію і спокій» свідчать: світла і яскрава тональність *B-dur* (мажорна тональність), пісенно-аріозний тип тематизму, сольний виклад, «дуєт згоди» між фортепіано і оркестром, адже тематичний матеріал соліста весь час «підхоплює» оркестр. Раптова зміна типу висловлювання відбувається у середньому розділі складної тричастинної репризної форми, де соліст модулює у площину «відверто особистісного», «земного» і «людського». У цьому різкому різкому переключенні полягає особливість музичної драматургії Концерту в цілому і другої його частини: I та III частини – це намагання відірватись від земного існування, спроба дотягнутися до абсолютної гармонії і спокою. Середній розділ II частини – найдраматичніший у всьому циклі. Тональність *g-moll* (за традицією) окреслює драматичну, навіть трагічну сферу. Конфлікт, що проривається в Концерті чи не вперше так явно, реалізується в напруженому діалозі партій правої та лівої рук (як персонажів рівних) з регістровими стрибками і контрастом ліній (інтонаційним і ритмічним) обох партій. Оркестр виконує функцію підтримки, не вступаючи у діалог з фортепіано. Тим самим конфлікт реалізується немов би у внутрішньому просторі «особистісного». Закінчується середній розділ тим, що два голоси сходяться

в октаву і завершують свої репліки дуже емоційним пасажем, який сприймається як речитатив. Він, у свою чергу, модулює в основну тональність, яка позначає репризу (через *D-dur*, що колоритно співставляється з *d-moll* і потім через секстакорд VII ступеня потрапляє в *B-dur*).

Я вважаю, що «ліризація» типу висловлювання однозначно перетворює атрибутивну для жанру концерту віртуозність в осмислене інтонування кожного пасажу (що підтверджує, наприклад, тематичний матеріал середнього розділу II частини). Для виконавця це означає перехід немов би на інший рівень роботи з текстом: з суто технічного на смисловий. У ліричному ключі вирішені і усі теми фіналу. Основна тема, яка має бути зіграна у дуже швидкому темпі, будучи абсолютно ліричною, «провокує» виконавця до підсвідомого гальмування темпу заради ясного інтонування. Справді, тема буквально пронизана ліричними інтонаціями: у ній скомбіновані пластичний злет по звукам тризвуку *d-moll* з наступним низпаданням до основного тону і його ствердженням за допомогою нижнього допоміжного (*d-cis-d*). Далі – виразний хід вгору на сексту, яка «потовщується» зменшеним тризвуком. Легкої польотності темі надає спрямованість інтонаційного руху вгору в багатьох фразах. Цьому сприяє і значимість октави в інтонаційній будові тематизму, що корелює з основною темою I частини. Наступні теми фіналу не протирічать загальному лірично-схвильованому тону висловлювання, доповнюючи і розкриваючи заявлену семантику з різних боків. В аспекті розкриття смислу дуже важливу роль відіграє кода. Перед нею – останній злет головної теми, але в першій раз вона не спускається униз, а залишається на вершині, незакінченою, після чого кода звучить в тональності *D-dur*. Ніби весь Концерт спрямований до цього моменту: композитор накреслює драматургічну лінію від смутку і тривоги *d-moll*'ного семантичного простору до ствердження світлого і радісного *D-dur* наприкінці фіналу. Уся кода побудована на вслуховуванні у тональність *D-*

dur, яка є основним тематичним матеріалом і носієм смислу, символом виходу у світло.

Підведемо деякі підсумки. Фортепіанний концерт № 20 – єдиний серед концертів В. А. Моцарта, написаний в тональності *d-moll*. Роздуми щодо цього факту, наведені паралелі з оперою «Дон Жуан» та проведений виконавський аналіз дозволяють висловити такі міркування. Обрана композитором тональність не є випадковою і накладає деякі особливості на композиційно-драматургічне рішення Концерту. Так, у I частині суворість будови подвійної експозиції порушується внаслідок «вмонтування» нового тематичного матеріалу в партії фортепіано. У свою чергу, ця тема підкреслює «особистісність» висловлювання, притаманну і Концерту в цілому, і окремим його темам. Саме «особистісність», а в деяких випадках навіть «інтимність», є тією маркуючою ознакою, яка відрізняє Концерт поміж інших творів цього жанру і в творчості В. А. Моцарта, і в творчості інших представників епохи Класицизму. Акцент на «особистісності» спричиняє: 1) ліризацію багатьох тем Концерту, які з моторних перетворюються на лірико-моторні (фінал); 2) переосмислення віртуозності як атрибутивної ознаки жанру концерту, що формує перед виконавцем завдання перевищити і піднятися над технічними труднощами заради осмисленого інтонування кожного інтонаційного складника (перш за все у пасажах); 3) вибудовування специфічної музичної драматургії циклу, яку схематично можна визначити як рух від *d-moll* до *D-dur*, проте цей рух не є прямолінійним: середня частина вирішена складно у смисловому плані, поєднуючи абсолютну гармонію духу і його сум'яття. Завершу міркування щодо особистісності в Концерті цитатою відомого дослідника творчості В. А. Моцарта Г. В. Аберта, який відзначав, що у своїх великих концертах «Моцарт хотів перевірити наскільки характер світської музики допускав об'єднання із суб'єктивними почуттями художника... так великі концерти Моцарта стали справжнім зразком мистецтва, в якому публіка та художник брали рівну участь» (1, Т.1, Ч. 2, с. 198).

На наш погляд, пряме наслідування трактування тональності *d-moll* у творчості В. А. Моцарта можна віднайти в Сонаті ор. 31№ 2 Л. ван Бетховена. Її незвичність, загадковість, украй особистісний підхід до викладення музичного матеріалу, який не був притаманним музиці того часу, є продовженням ідей, закладених В. А. Моцартом у Фантазії. Ми можемо побачити певну інтонаційну схожість у головних темах цих творів (низхідні секунди, які відсилають до *lamento*), неоднозначність форми твору. Якщо Фантазія взагалі не має авторського завершення, у Сонаті Л. ван Бетховена виникає ситуація, коли фінал за своїм фактурним та інтонаційним рішенням не виконує повною мірою завершальної функції. Усе це стверджує в думці щодо свідомого обрання композитором в Сонаті саме тональності *d-moll*.

У роботі, присвяченій творчості Л. ван Бетховена, Л. Кириліна [14] відводить семантиці тональності окремий розділ. Вона зазначає, що вибір тональності для композитора не був випадковим і наводить, наприклад, цікаве спостереження щодо послідовності тональностей перших його симфоній: *C-dur*, *D-dur*, *Es-dur*, вважаючи її продуманою композитором [14, с. 213]³.

Тональностями, до яких Л. ван Бетховен звертався найчастіше, є, на думку авторки, *c-moll*, *As-dur*, *E-dur*, *Es-dur*. Згідно з думкою Л. Кириліної [14, с. 215], «тональність *c-moll* трактується швидше як ораторсько-патетична, ніж трагічна...». Тональність *As-dur* – «це сфера глибоких філософських роздумів про смерть та безсмертя. Ліричні виклади завжди відзначаються якоюсь неземною поетичністю та відстороненою цнотливістю, що заважає спалахам нестримних емоцій» [там само, с. 213]. Тональність *E-dur* у творах композитора, як уважає дослідниця, «пов'язана із молитовно-філософським змістом, мріями про піднесену любов, образами природи, що овіяні священним тремтінням і захопленням космічними гармоніями сфер» (там само). Тональність *Es-dur* Л. Кириліна називає найулюбленішою

³ Л. Кириліна підходить до трактування тональностей із точки зору синестезії: тональність *C-dur* пов'язується із білим кольором, для *D-dur* – із пурпурно-золотим, *Es-dur* – із мідно-бронзовим [14, с. 213].

тональністю Л. ван Бетховена від початку й до останніх творів. У ній композитор пише музику будь-якого характеру: «можливо, ця тональність найбільш адекватно відповідала внутрішньому характеру його особистості – складної, але цілісної, спрямованої до піднесеного, але не відірваної від реальності, універсальної, однак завжди впізнаваної» [14, с. 215].

Окрему увагу авторка приділяє тональності *d-moll*, яку композитор частіше обирає на роль трагічної [14, с. 215]. Дослідниця проводить паралель із творчістю В. А. Моцарта, вважаючи, що, можливо, саме пам'ять про моцартівський Концерт № 20, Реквієм, увертюру до «Дон Жуана» вплинула у музиці Бетховена на «образ» *d-moll*, трагізм якого завжди має або театральне, або релігійне забарвлення (там само).

На особливу роль цієї тональності у творчості Л. ван Бетховена звертають увагу й інші дослідники. За спостереженням А. Сафронова [33], «для симфоній Бетховена ре-мінор став винятково важливою тональністю завдяки його останній, Дев'ятій симфонії Це кульмінаційний музичний твір епохи гуманізму та Просвітництва, що стверджує ідеали людського єднання та братерства, найпотужніша і найтриваліша з симфоній, написаних як самим Бетховеном, так і іншими композиторами до нього».

Музикознавець Д. П. Шрьодер [56] акцентує увагу на тональності *d-moll*, простежуючи глибинні зв'язки музики і театру. Центральні «персонажі» його статті – Л. ван Бетховен, А. Берг та А. Стріндберг. Як зазначає Д. П. Шрьодер, відомий драматург А. Стріндберг пов'язав свої знакові п'єси – «Злочин», «Шлях до Дамаску» та «Соната-привид» – із музикою Л. ван Бетховена⁴. У зв'язку з фактом звернення до музики Л. ван Бетховена автор статті підкреслює особливе ставлення драматурга до музики як компонента вистави в цілому й до музики Л. ван Бетховена зокрема: «Важливим фактором, що відрізняв А. Стріндберга від інших письменників, якими захоплювався А. Берг, було те, що він використовував музику як

⁴ Д. П. Шрьодер наводить слова А. Берга стосовно факту звернення драматурга до творчості Л. ван Бетховена: «...Ставлення Стріндберга до музики Бетховена викликає у мене величезний інтерес» [56]

структурну або естетичну основу для деяких своїх п'єс. У той час, як А. Стріндберг черпав своє музичне натхнення у творах різних композиторів, Л. ван Бетховен був для нього тим, хто височів над усіма іншими...» [56]. Автор статті підкреслює, що деякі твори Л. ван Бетховена викликали особливий інтерес драматурга. Це, передусім, фортепіанна Соната ор. 31 № 2 (перша та третя частини); Тріо ор. 70 № 1 (друга частина) та фортепіанна Соната ор. 10 № 3 (друга частина). Уся ця музика написана саме в тональності *d-moll*. Пасажі з повільної частини Сонати ор. 10 № 3 виконуються між сценами в п'єсі «Шлях до Дамаску». У п'єсі «Злочини» А. Стріндберг використав третю частину Сонати ор. 31 № 2. За словами Д. П. Шрьодера, драматург стверджував, що вся п'єса побудована на цій частині: форма фіналу Сонати повністю відображається у структурі п'єси А. Стріндберга. Особливої уваги заслуговує п'єса «Соната-привид», що, за словами драматурга, заснована на музиці «Тріо-привида» та «Сонати-привида» – так А. Стріндберг визначає Тріо ор. 70 № 1 та фортепіанну Сонату ор. 31 № 2, вибудовуючи своєрідний асоціативний ряд, інспірований тональністю *d-moll* [46].

Цікаво, як Соната, яка не мала ані програмної назви, ані навіть присвяти, поєднує різні часи. Л. ван Бетховен, створюючи її, надихався п'єсою В. Шекспіра «Буря», а А. Стріндберг, черпаючи натхнення в цій музиці і в прямому сенсі базуючись на її структурі, через багато років пише «Сонату-привид». Ідея смерті, яка присутня у творах В. А. Моцарта, написаних у ре-мінорі, крізь призму музики Л. ван Бетховена втілюється й у А. Стріндберга.

У цьому контексті Соната ор. 31 № 2 для фортепіано виявляється особливою. Це єдина соната, яка не має присвяти, що, можливо, вказує на особистісний характер образів і змісту твору. Ю. Кремльов наводить слова Р. Роллана стосовно того, що названа Соната є вражаючим прикладом «прямого мовлення» в музиці, яке композитор міг присвятити самому собі [17, с. 176]. Сконцентрованість на особистісному началі зумовлює пошук

ключів до розшифрування задуму твору поза нотним текстом. І справді: ця Соната з'явилася в той час, коли був написаний Гайлігенштадський заповіт. Ось чому, на думку Л. Кириліної [14, с. 239], Соната *d-moll* є найбільш трагічною у творчості Л. ван Бетховена. На підтвердження своєї думки вона знову наводить паралелі із творчістю В. А. Моцарта, «трагізм якого в деяких камерних творах досягає жахливої безпросвітності, наприклад, у Квартеті *d-moll* KV 421» [14, с. 217].

Проте «Заповіт» не є документом однозначно емоційним і спонтанним. Як зауважує Л. Кириліна, «літературна оформленість “Гайлігенштадтського заповіту” свідчить про те, що перед нами не раптовий вибух почуттів, а продуманий виклад вистражданих за кілька років і неодноразово промовлених наодинці із самим собою думок» [14, с. 263]. Так само й Соната, на нашу думку, є продуманим до найдрібніших елементів своєрідним «заповітом», до речі, написаним раніше, ніж справжній заповіт. Соната була завершена влітку 1802 року, а текстовий заповіт написаний у жовтні того ж року.

Продуманість усіх елементів, що взагалі притаманне композиторському мисленню Л. ван Бетховена, припускає наявність у Сонаті діалектики дискретного й континуального, фрагментарного й цілісного. Р. Роллан висловлює тезу, згідно з якою у творі спостерігається порушення рівноваги форми [17, с. 187]. Погоджуючись із цим зауваженням, підкреслимо, що, на наш погляд, ще однією принциповою незвичністю цього твору є «монодичність» атмосфери, образного простору, яка зумовлює неможливість побудови циклу за класицистською моделлю драми, де реалізується контрастність частин і наявною є послідовність зав'язки дії, її розвитку й логічного завершення. У першій частині на передісторію, зав'язку дається один такт (домінантовий секстакорд у розкладеному вигляді), й одразу після цього починається схвильований монолог, ніби із середини розповіді – з доміанти, на низхідних малих секундах (*lamento*, зітхання). Він знову переривається розкладеним акордом (секстакорд C-dur – різким

зіставленням із попереднім домінантовим тризвуком у *d-moll*⁵, і далі знову – монолог. Дискретність викладення думки (речитатив – монолог) зберігається й у подальшому (речитатив відкриває розробку, позначає межу розробки й репризи, перериваючи «хід подій»). Вона реалізується на різних рівнях, у тому числі завдяки діалогічності, на якій побудована тема головної партії, що містить ламентозний (малосекундовий) та імперативний (ствердження ходів по звуках тризвуків) тематичні елементи. У структурі побічної партії теж закладена ідея діалогу, який реалізується між стихійною темою й акордовим комплексом, спрямованим вгору.

Дискретність компенсується утриманням єдиного («монодичного») настрою, єдиного тону висловлювання, що забезпечує континуальність. Це одна стихія з відтінками значень. Більш за все, це схоже на біг у темряві, коли у спалахах блискавки людина не встигає побачити все, й повна картина від неї прихована. Динаміка континуальності висловлювання зумовлює близькість тем головної та побічної партій, вирішених у єдиному типі руху, в одному семантичному просторі, тому вони звучать немовби «на одному диханні». Континуальність унеможливорює строгу репризу – у ній відсутнє повернення теми головної партії в первісному вигляді. Спроба розпочати тему головної партії переривається речитативом, після чого матеріал експозиції перебудовується. Ідея континуального висловлювання пронизує й фінал.

У другій частині реалізується характерний для Бетховена діалог між самотнім голосом та акордовим супроводом. Мелодичний голос (сопрано) постійно підіймається, а бас, навпаки, відповідає ніби запереченням, низхідною інтонацією. Остинатні тріолі в басу не дають полегшення, незважаючи на тональність *B-dur*, мажорний лад не відчувається. Рокотання басів, постійне нагадування про неминуче створюють досить похмуру

⁵ Д. П. Шрьодер наводить спостереження А. Стріндберга щодо важливості тональності *C-dur* у зіставленні з тональністю *d-moll* у творах Л. ван Бетховена [56].

атмосферу. Бас, який постійно переривається, сприяє дискретності висловлювання, що, у свою чергу, компенсується над-завданням створити континуальну лінію, котра пронизує весь цикл на макрорівні. Тому для виконавця ця частина – виклик, бо найголовніше тут – побудувати одну наскрізну лінію крізь паузи, бас, що переривається, діалоги між сопрано й басом.

Окреслені композиційно-драматургічні особливості Сонати визначають і суттєві моменти виконавської стратегії. На нашу думку, згадана вище теза Р. Роллана, який вважає, що цикл Сонати не урівноважений через тяжкість першої частини і «прозорість» останньої, є справедливою. Фінал Сонати не виконує завершальної, синтезуючої функції через тонкість, крихкість, недоговореність, домінування ідеї прощання, закладених у музиці. Частина має єдиний тип фактури, викладена «на одному диханні», і завданням виконавця є виявлення та інтонування найдрібніших елементів музичного тексту. Це утворює «подієвий» рівень, робота на якому за деталізацією є майже «ювелірною» й досить напруженою, оскільки фактурна організація є складною з точки зору смислу; звідси, виникає питання розкриття закладеного смислу через свідоме інтонування теми. Специфіку теми обумовлює притаманна Л. ван Бетховену простота мелодії, що «тримається» на каркасі гармонії – результат строгої продуманості. Складність для виконавця становить саме ця простота, яка не витримує надлишкової сентиментальності, чутливості, а, будучи вельми крихкою, потребує копіткої роботи з добору найточнішого варіанта виконання. На нашу думку, таким виконанням, яке наближується до ідеалу, що склався в нашому уявленні, є виконання цієї сонати німецьким піаністом В. Кемпфом, який був одним із найвідоміших інтерпретаторів творів Л. ван Бетховена.

Обрані для аналізу твори В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена (Фантазія *d-moll* KV 397 та Соната ор. 31 № 2) були написані у «ключові», «поворотні», навіть трагічні (у випадку з Л. ван Бетховеном) моменти життя композиторів. Це зумовлює надзвичайно особистісний тон висловлювання

у названих творах. Не випадковим у такому контексті є й вибір тональності *d-moll*, за якою ще за життя класиків закріпилася семантика трагічної, «знакової», «доленосної», що дозволяє з позиції дослідника ХХІ століття інтерпретувати її як символ.

Обрання такої «знакової» тональності визначає особливості композиційно-драматургічної організації обраних нами творів. У них простежується діалектична взаємодія діаметрально протилежних начал: завершеності і відкритості, континуальності і дискретності, рівноваги та її порушення, монообразності й поліваріантності висловлювання, стильової єдності та стилістичної множинності, мінору й мажору тощо.

Виявлені особливості композиційно-драматургічної організації зумовлюють пошук певного алгоритму виконавської стратегії, яка має вибудовуватися навколо усвідомлення складності й символічності тональності *d-moll* з інтенсивною актуалізацією музично-акустичного тезаурусу [49].

2.3. Тракткування тональності *d-moll* композиторами ХІХ ст. в контексті романтичної смислотворчості (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст).

Серйозні варіації («*17 Variations sérieuses*» *d-moll op. 54*) були створені Ф. Мендельсоном 1841 року у межах пізнього періоду творчості. Імпульсом до написання стали збори коштів на спорудження пам'ятника Л. ван Бетховену в Бонні. У позамузичному контексті, що окреслюється навколо *d-moll*'них творів обох композиторів, можна простежити цікаві перехресні смислові лінії. Варіаційний цикл Ф. Мендельсона, власне, виявляється пов'язаний із особистістю Л. ван Бетховена. Із цієї точки зору примітним є вибір тональності, адже у своїй фортепіанній творчості Л. ван Бетховен звертається до *d-moll* тільки один раз – саме у Сімнадцятій сонаті. Кількість варіацій у циклі становить сімнадцять, і чи є вона випадковою чи свідомою, так само, як і вибір Ф. Мендельсоном тональності, залишається не відомим. Припускаємо, що звернення до такої «знакової»

тональності Ф. Мендельсона – блискуче освіченого і тонко відчуваючого композитора довільним бути не могло.

Багато музикознавців сходяться в думці, що в Варіаціях простежується вплив варіаційних циклів Л. ван Бетховена і композиторів барокової доби. «Мендельсон звертається до традицій старовинних варіацій, що йдуть від сюїт Генделя і своєрідно втілених у 32 варіаціях Бетховена» [24, с. 395]. «Констатовано визначальний вплив класицистичних зразків жанру, зокрема творів Л. ван Бетховена, на формування композиційної моделі та фактурних засад мендельсонівських варіацій» [19, с. 5].

Як і у творах І. С. Баха й В. А. Моцарта, розглянутих у попередніх аналітичних есе, у Варіаціях Ф. Мендельсона спостерігається неоднозначність стильових орієнтирів і складність композиційно-драматургічної організації. За словами А. Кутасевича композитор «...спирався на жанрові моделі, напрацьовані у творчості віденських класиків, – так звані «орнаментальні» варіації із завершеною темою у формі періоду, низкою відокремлених цезурами варіацій та кодою (її функцію може виконувати остання варіація)» [19, с. 11], при тому автор визначає драматургічну концепцію варіаційного циклу як «яскравий зразок розгорнутих романтичних варіацій лірико-драматичного типу» [19, с. 14]. Також відзначимо рису, притаманну Варіаціям і іншим розглянутим нами творам, – підкреслено особистісний тип висловлювання. Для романтика, яким був Ф. Мендельсон, це не є винятковим явищем, проте у творчості композитора вельми потужною, особливо в пізньому періоді, виявляється класицистська лінія, яка переплітається із власне романтичною. Не випадково дослідники акцентують увагу у творі на тих смислах, які були актуальними саме для класичного мистецтва, зокрема морально-етичну компоненту, з іншого, відзначають важливість емоційно-психологічних начала: «...Драма “Серйозних варіацій” постає як морально-етична, як драма духовного самоусвідомлення людини, пов’язана з її осмисленням життєвого шляху та вибором ціннісних орієнтирів. Здається, що в цьому творі

композитор виявив свої найбільш сокровенні думки і почуття» [19, с. 10]. Тому можемо констатувати, що у Варіаціях особистісний тон висловлювання реалізується у двох вимірах буття – об'єктивному і суб'єктивному, що значно розширює семантичний «код» тональності *d-moll*.

Можна погодитись з А. Кутасевичем, який вважає, що ключ до розуміння художньої ідеї (задуму) композитора полягає у характері теми, яка відзначена неоднозначністю стильових орієнтирів. У темі маємо поєднання: бароко і романтизм. теми з явно барочними ознаками, варіаційної форми, яка наслідує класицистичні зразки жанру та абсолютно романтичні семантичні образи.

Відомо, що найскладніше у будь-якому варіаційному циклі виконати саме тему. Знайти відповідний тон висловлювання; відчутти закладений у темі загальний наскрізний рух, що пронизує усі варіації (написані в різному темпі і в різних типах руху), своєрідну «макро-ритмічну пульсацію» твору; виявити ключові інтонації – інтонаційні «коди», які явно чи приховано будуть міститись у фактурі кожної варіації. Це завдання, вирішення яких у виконавській стратегії [27, 32] допоможе виробити певний виконавський алгоритм і проєцирувати знайдені у виконанні теми принципи на подальші варіації. Тема у такому розумінні – містке «ядро» не тільки на рівні композиторської техніки, а й виконавської інтерпретації: те, що буде знайдено і втілено в темі в аспекті виконавства, розгортатиметься протягом всього циклу.

У «Серйозних варіаціях» крім цих завдань виконавцю слід вирішити ще одне питання: як поєднати барочну за типом висловлювання тему з розгортанням, яке підпорядковується романтичним принципам вибудовування варіаційного циклу. Ф. Мендельсон застосовує комплекс засобів (фактурні, динамічні, темпові, віртуозні), які були притаманні фортепіанній музиці XIX ст. Відповідь можна відшукати в семантиці самої теми. Дуже стримана, навіть відсторонена тема генетично походить від хоралу. У середині теми між чотирма голосами встановлюються певні функціонально-семантичні відносини, які визначатимуть «виконавську

стратегію» і виконавський алгоритм. Ці відносини можна уподібнити одномоментному (єдиночасовому) бароковому контрасту: в лінії сопрано простежуються чітко виражені інтонації *lamento*, деяка невпевненість у спрямованості інтонації: у мелодичному русі є низхідні секунди, кожна з яких вище за попередню., але кожна фраза завершується спуском. Це утворює конфлікт між висхідним та низхідним рухом, в результаті – складне семантичне поле, в якому взаємодіють прагнення піднесення і низпадання. У свою чергу, лінія баса впевнено та спокійно рухається четвертними тривалостями вгору. Середні голоси більш плавні та мелодичні ніби згладжують конфлікт між крайніми. Отже, можна обрати декілька інтерпретаційних рішень — якщо ми оберемо домінантою лінією партію сопрано, отримаємо емоційну та дещо меланхолійну мелодію з інтонацією в режимі: 1 такт + 1 такт + 2 такти. Якщо мисленнєво опертися на лінію середніх голосів, які виписані четвертинними та восьмим нотами - отримаємо ще більш романтичне та схвильоване виконання. Бас, навпаки, надає суворості та стриманості сприйняттю цієї музиці: впевнений рух вгору чвертями формує більш континуальну фразу, яка складається з двох двотактів. Опора на бас інакше розставляє смислові акценти: вона призводить до відмови від більш романтичного тону висловлювання та більше занурює виконавця у барочне відчуття музиці. Від вибору ключової лінії у темі також залежить настрої (характер) та навіть стиль виконання всього варіаційного циклу. На мій погляд, смисловий акцент у виконавській стратегії на басовій лінії дає можливість «спрограмувати» алгоритм виконання всього цикл як художньо-семантичної цілісності.

Слід зазначити при цьому, що лінія баса (разом із фактурою і метроритмічною організацією) є одним із ключових чинників вибудовування форми та тонально-гармонічної логіки у будь-якому тональному творі: бас – це важлива лінія і у фортепіанній, і в оркестровій музиці, функція баса – базис, підґрунтя фактурного цілого. Але, на мій погляд, в «Серйозних варіаціях» Ф. Мендельсон надає цьому голосу, окрім тонально-гармонічної і

формотворчої функції, ключове семантичне значення. Смісловий акцент на лінії баса «утримує» виконавця від надмірної емоційності і підвищеної чуттєвості, закладеної у романтичному типі висловлювання, який, при поверхневому погляді, може інспіруватись інтонаційними складниками мелодичної лінії у сопрано (інтонації зітхання та стогнань). Виявлення лінії баса є чинником дуже важливого наслідку у трактуванні фактури. За умов зосередженості виконавця на мелодії у верхньому голосі, яка сповнена ламентозних інтонацій, фактура часто трактується як гомофонно-гармонічна, за моделлю мелодія і супровід, що, на нашу думку, спрощує закладений композитором смисл і спрямовує розгортання варіацій у виконавській стратегії за «романтизованим» алгоритмом. Якщо ж ми «виводимо» басову лінію як таку, що головує, «веде» виконавця, яку він постійно «тримає» у полі свого чуття, то вибудовується фактура на основі контрапунктування баса, сопрано і середніх голосів. Відповідним чином, у виконавській стратегії будуть домінувати ідеї зосередженості, зібраності, строгості, які «уводять» від сентиментальності і м'якої чутливості, «граючи» на епітет «серйозні» як антитезу салонності і поверхневої віртуозності. Таким чином, у Варіаціях репрезентована концепція, яка розкриває творче кредо митця: замість салонного музикування, яке виявлялося за рахунок зайвого віртуозування або надмірної чуттєвості, у Варіаціях закладена «серйозність», при цьому композитор не відмовляється ані від блискучої віртуозності, ані від вираження глибоких почуттів, але зберігає відчуття міри та викликає у слухачів справжні почуття, а не емоційне захоплення (згадаємо у зв'язку із цим роман Дж. Остін «Почуття і чуттєвість»).

Перша варіація продовжує лінію смислового і функціонального протиставлення голосів. Висхідний рух в басу оснований на «рваному *pizzicato*», сопрано залишається майже незмінним, альт супроводжує сопрано, а тенор виконує функцію поєднання усіх голосів фактури – він ніби згладжує конфлікт між ними. Окрім того, саме тенор перебирає на себе

функцію «романтизації» цілого через те, що він найбільш мелодичний, наспівний з усіх голосів.

У наступній варіації подрібнюється одиниця руху у всіх голосах, окрім баса, який залишається найбільш стриманим голосом. Відповідно, маємо проставлену композитором ремарку *piu animato*, що і підкріплюється збільшенням дрібних тривалостей. Три верхніх голоси викладаються в тріольному русі. У мелодії сопрано зберігається нисхідна секундова інтонація, яка доповнюється новим тематичним елементом – широким емоційним ходом, який виконує у мелодичній структурі роль зв'язуючої ланки між опорними секундовими інтонаціями. В результаті отримуємо дуже емоційну романтичну мелодичну лінію. Середні голоси ще більш емоційні. Сукупно, в два голоси, або в перекличках вони доповнюють та підтримають сопрано. Лінія баса зберігає свій спокійний висхідний рух і протидіє емоційності верхніх голосів.

У третій варіації відбувається переключення в іншу образну сферу. Знов композитор виставляє ремарку *piu animato*, але наспівність голосів зникає. Різкі акорди, переклички на жорсткому *staccato* кардинально змінюють характер музики, яка модулює у площину рішучих, суворих образів. Четверта варіація продовжує розвиток у бік напруги та стрімкості. Фактура цієї варіації поліфонічна: перші чотири такти побудовані на імітуванні верхнього голосу нижнім в септиму (часовий зсув на чверть), при цьому точність імітування порушується від т. 3; у наступних чотирьох тактах верхній голос імітує нижній у терцдециму (часовий зсув на чверть), точність імітування порушується одразу ж; у наступних чотирьох тактах вибудовується точна канонічна імітація (часовий зсув на восьму, що ущільнює час, динамізує музичний процес), наступні чотири такти побудовані на точному імітуванні нижнім голосом верхнього (часовий зсув одна чверть). Тим самим у варіації реалізується лінія поліфонічного мислення, закладеного в темі. У сопрано, як і раніше, зберігають своє значення опорні інтонації (свого роду точки) низхідної секунди. У басовій

лінії опорні точки мелодії приховані у фігураційному русі, припадаючи на останню ноту в кожній групі чотирьох шістнадцятих.

П'ята варіація повертає слухача до звучання теми, але в «аджітатному» варіанті. Підвищенню напруги сприяють декілька чинників. Замість довгого заліганого через тактову риску *a* на початку фрази композитор пише затакт восьмими, ритмічно його подрібнюючи. Лінія баса тут вперше принципово змінюється, в ньому підкреслюється значення звука *d*: майже вся варіація проходить на остинатному ствердженні тоніки, що сприяє ускладненню вертикалі. Також ускладнюється і фактура — це знов, як і в темі, — хорал, але шестиголосний, акорди в партіях правої і лівої рук звучать у часовому розшаруванні на одну шістнадцяту. Фактурно-часове розшарування підсилює розлам між голосами.

У шостій варіації продовжує реалізовуватись ідея розриву між мелодичними лініями, що на рівні варіаційного циклу в цілому сприяє утворенню наскрізної лінії розвитку. Акорди в партіях обох рук викладаються по черзі — два в першій октаві, два в малій. При цьому акорди насичені внутрішніми інтонаційними лініями, що ускладнює акордову фактуру, робить її об'ємною у смисловому аспекті. Підкреслимо, що опорна інтонація теми – низхідна секунда – зберігається в обох лініях, є наявною в різних шарах акордової фактури. В лінії, яка звучить в другій октаві, ця секундова інтонація може бути почута через пропуск двох акордів, в лінії, яка проходить в першій октаві, інтонація малої секунди звучить своєрідним контрапунктом, комплементарно по відношенню до верхньої. Завдяки прийому часового і регістрового розшарування мелодії тема втрачає цілісність і константність.

Вищої точки цей процес набуває у сьомій варіації, де відбувається протистояння акордів, які зберігають інтонацію теми, та злітаючих пасажів, викладених тридцять другими тривалостями. Ця варіація, на мій погляд, завершує перший розділ циклу. Восьма та дев'ята варіації збільшують емоційне напруження за рахунок пришвидшення темпу (*Allegro vivace*),

використання віртуозної дрібної техніки (тріолі шістнадцятими зі збереженням інтонаційних точок, які накреслюють лінію мелодії). У восьмій варіації лінія басу протидіє сопрано — звучать висхідні квартали у викладенні восьми нотами. У дев'ятій варіації партія лівої і правої рук воз'єднуються у контурних голосах, у середніх звучать тріолі шістнадцятими. Дев'ята варіація завершується пасажем, який призводить до наступної варіації — семантичного центру всього циклу фуги. Одинадцята варіація — ліричний центр циклу. Фактурний виклад цієї варіації нагадує жанр пісні без слів. Сопрано тут бере на себе основну мелодичну та драматургічну функцію, вона дуже співоча та інтонаційно виразна. Композитор змінює ритмічну структуру: розбиває мотиви по п'ять нот замість чотирьох, як це було в темі та багатьох попередніх варіаціях. За рахунок цього отримуємо неквадратну мелодію, з ярко вираженими зітханнями наприкінці кожної ліги. Протягом всієї варіації тенор «підспівує» мелодії у сопрано; починаючи з четвертого такту друга та четверта вісімки інтонаційно точно, але із запізненням на восьму, повторюють сопранові чверті. Відзначу знов важливу роль басової лінії — перші шість тактів вона утримає тоніку *d*, створюючи сильну напругу. Дванадцята варіація продовжує остинатну лінію басу. Протягом перших трьох тактів композитор залишає в басу тоніку, останні три такти бас утримується на третьому ступені. Сама варіація побудована на прийомі *martellato* з подвоєними шістнадцятими. Мелодія розташована в середньому голосі, який викладається в чергуванні рук. У тринадцятій варіації мелодія знов звучить в середньому голосі — тенорі. Вона супроводжується своєрідним *pizzicato* в басу та сопрано, при чому в басу голос викладається восьми нотами через восьму паузу, а в сопрано шістнадцятими, в яких можна почути підголоски, які «підспівують» мелодії. Чотирнадцята варіація — типова для класичного варіаційного циклу — різко контрастує. Єдина варіація в *D-dur* вирішена як хорал, який доволі точно відтворює інтонаційну та фактурну основу теми.

Ідея романтичного висловлювання повертається у п'ятнадцятій варіації, в якій нижній голос побудований на низпадаючих тритонах, що привносить трагічний злам; верхній голос протиставляється басу завдяки синкопованим акордам. Нарешті, смислову пару утворюють шістнадцята та сімнадцята варіації з завершальною кодою, які виконують узагальнюючу функцію: в них панує моторність і блискуча віртуозність, об'єктивність висловлювання синтезується з елементами індивідуально-суб'єктивного начала, серйозність бере гору над ігровими моментами, необхідними в такому технологічному жанрі, як варіації.



Соната-фантазія за прочитанням Данте створювалась Ф. Лістом більш, ніж десять років. Перші ескізи з'явилися ще 1837 року, остаточний варіант був завершений 1849 року. У цей час композитор, як один з найвідоміших виконавців у світі, був на вершині слави. Ф. Ліст використав для створення сонати сюжетну лінію одного з епізодів першої частини «Божественної комедії» Данте, у якій розповідається історія Франчески да Ріміні, жінки, яку обманом віддали заміж, але вона покохала іншого, за що була покарана й опинилася у пеклі. Погляд Данте та Ф. Ліста на історію Франчески принципово різняться. Данте засуджує Франческу та відстоює принципи сурової моралі, що можна пояснити часом написання «Божественної комедії» – на межі Середньовіччя і Відродження, коли традиційна мораль була міцно вкорінена у суспільну свідомість і загальне начало панувало над індивідуальним. Ф. Ліст, на мою думку, співчуває героїні, акцентуючи індивідуальну трагедію, що корелює індивідуалістичним настановам романтичної культури. Моя теза підтверджується драматургією твору, яку вибудовує композитор – це рух до світла, до перемоги над темрявою і самим собою.

«Божественна комедія» є дослідженим в різних аспектах твором. Моїм завданням не є презентація різноманітних дослідницьких точок зору. Закцентую увагу на його символічності, про що влучно зазначає

М. Мамардашвілі в контексті роздумів щодо природи людського мислення. Філософ пише, що «якщо ми не змогли прочитати її («Божественну комедію» – Г. С.) як символ, то це означає, що ми не зовсім її зрозуміли» [25, с. 73]. Як приклад М. Мамардашвілі розглядає початок поеми, де розповідається про героя, який опинився у темному лісі («Пройшовши половину земного життя, /я опинився у темному лісі» (переклад Г. С.)). Ліс, як вважає філософ, – це символ життя, половина життя – вік Ісуса Христа, так званий вік акме, в якому людина має відбутися як людина, зрости в особистість, трансцендувати. Гора, до якої крокує герой – символізує рай, Божественне життя. Але йому на шляху трапляються різні звірі – теж символи. Лиса, через яку йому доведеться звернути з прямого шляху, є символом жадібності, користі, прив'язаності до того, що маєш, і в матеріальному, і в духовному смислах. Тобто, як пояснює філософ, щоб дістатися гори (Божественного), треба відмовитись від багатьох речей, навіть від самого себе, треба змінитись [25, с. 73-74].

Моєю метою не є подальший розгляд і розшифрування символів «Божественної комедії» – наскрізь символічного твору. Відштовхнувшись від короткого екскурсу в складну символіку поеми, створеної на межі двох епох, зазначу таке. Ф. Ліст, як добре освічена людина, особистість з власними філософськими поглядами і світоглядними і релігійними переконаннями, добре «зчитував» ці символи. У Сонаті він також оперував сталими символами на різних рівнях. Зокрема, вельми символічним є рух від *d-moll* на початку твору до *D-dur* як просвітлення і звільнення наприкінці. Мажорна тональність утворює семантичну опозицію *d-moll*, який пов'язується з пеклом (в цій тональності написана тема головної партії). Це накреслює спрямований вектор драматургії (від темряви до світла), про що йшлося вище.

Тут слушно зауважити, що до дантівської теми Ф. Ліст звертався двічі. У 1857 році він створює «Данте-симфонію» – двочастинний твір, в якому описує пекло та чистилище. У цьому творі композитор теж вправно оперує

сталими символами: знов для створення музичного образу пекла він обирає тональність *d-moll*, яка в контексті симфонії має значення лейттональності, повертаючись в певні моменти композиції.

Повертаючись до Сонати, слід додати, що окрім тональностей-символів, композитор оперує сталими інтонаційними моделями (теж свого роду символами). Так, вступ побудований на тритонових ходах, що символізує спуск до пекла (історично за тритоном закріпилась семантика «диявольського» інтервалу). Тема головної партії побудована на секундових (ламентозних) інтонаціях з повторенням звуків, що для виконавця є маркером підвищеної інтонаційної напруги.

Фортепіанна музика Ф. Ліста – це завжди виклик для виконавця. Не виключенням є і Соната-фантазія. По-перше, випробовуванням стає величезне емоційне напруження, якого вимагає ця музика. По-друге, незважаючи на чітко окреслений драматургічний вектор, який пронизує композицію, у виконавській стратегії постає завдання вибудувати цілісність на макро- та мікрорівнях композиції. Обидва аспекти виконавської стратегії взаємопов'язані.

Рух в композиції Сонати відбувається немов би по колам музичних подій, з одного кола на інше, у яких усе більш підвищується рівень емоційного напруження. У цьому русі є й ліричні епізоди, але їх емоційне наповнення не дає перепочинку, а передбачає ще більше емоційне збудження. Два ліричних епізоди у *Fis-dur* виписані за одним принципом: з трьох *piano*, фраза розгортається на постійному *accelerando* та *crescendo*, доводячи до кульмінаційної вершини на трьох *forte*. Враховуючи постійну емоційну напругу і масштаб твору, виконавець у своїй стратегії найретельнішим та найпродуманішим чином має побудувати емоційну структуру виконання, розрахувати виконавський запал, якого вистачить на весь твір. Дотичною є і проблема фізичної витривалості виконавця, якої вимагають фактурна насиченість твору та складна акордова техніка.

У свою чергу, по-лістовські багатоелементна фактура формулює перед виконавцем один із найпринциповіших фактурних викликів – ведення мелодичної лінії. Часто вона ніби «тоне» серед безлічі елементів, якими наповнена фактура (тремоло, пасажі, октавне та акордове потовщення ліній тощо). З огляду на це завданням піаніста є виборювання мелодії, віднайдення її, як найбільшого дару.

Усе вищезазначене, за умов вирішення, сприяє утворенню цілісності на макрорівні композиції. На мікрорівні завданням виконавця є логічна побудова і відчуття цілісності окремих фраз, які часто не мають завершення, перериваючись на зльоті. Потребують також осмислення довгі паузи, які переривають континуальність музичного процесу, дискретизують його, тим самим підвищуючи емоційну і смислову напругу.

2.4. Доля семантики тональності *d-moll* в умовах плюралізму звуковисотної організації музики ХХ століття.

У ХХ столітті змінюється ставлення до тональності. Функціональна мажоро-мінорна ладо-гармонічна система, з якою ми пов'язуємо поняття тональності, втрачає статус єдиної логіки звуковисотної організації. Композитори використовують засоби модальності, атональності, серійної і додекафонної технік композиції. Сама ж тональність збагачується хроматичними тонами, розширюється. У такій ситуації змінюються художньо-естетичні і функціональні уявлення про консонанс і дисонанс, тоніку (центральний тон). Наприклад, в атональній музиці функціональна і семантична різниця між консонансами і дисонансами нівелюється або переосмислюється відповідно до естетичних настанов певного композитора. Усі ці процеси досліджені в безлічі наукових джерел [7; 36; 37; 38], в деяких з них зміни, що відбуваються у музичній мові, вивчаються у зв'язку з трансформаціями у різних сферах людської діяльності, зокрема у науці [36].

Таким чином, тональність вже не є єдиною звуковисотною системою, з якою працюють композитори ХХ ст. Проте не можна заперечувати

збереження символізму тональностей у випадках, коли композитори до них звертаються. Щодо тональності *d-moll*, то у ХХ сторіччі можна навести такі приклади її використання. Один з найпопулярніших фортепіанних творів С. Рахманінова «Варіації на тему Кореллі» написані у *d-moll*. По структурі вони нагадують «Серйозні варіації» Ф. Мендельсона, але С. Рахманінов використовує тему, яка сягає доби Бароко (танець фолія) і є свого роду символом неповторно зниклого «золотого століття», тому, на мою думку, і звернення до символічної тональності.

Прикладом звернення до тональності *d-moll* є і фортепіанний концерт №3 С. Рахманінова, написаний 1909 року. Тема головної партії I частини написана абсолютно просто: це спокійна, розспівна, дещо меланхолійна мелодія, яка викладається в октавному подвоєнні. На мою думку, С. Рахманінов розвиває ті смисли (туга, сум, меланхолійність, тема смерті, прощання), які були закладені у семантичне поле тональності *d-moll* композиторами минулих епох.

Протилежним і тому цікавим прикладом є Друга фортепіанна соната С. Прокоф'єва. Цикл сонати складається з чотирьох частин, з яких перша та фінал написані у *d-moll*. Їх відрізняє чітка форма, ясна поліфонічна фактура, дуже яскравий та виразний мелодичний матеріал. Це енергійна та рішуча музика, дуже цілеспрямована, тому характер та образне наповнення відрізняють її від проаналізованих мною зразків *d-moll*'них творів. Перш за все, незважаючи на трагічну третю частину, ця соната містить оптимістичне та життєстверджуюче начало, особливо у фіналі, де на тлі моторного супроводу звучать призовні висхідні інтонації. Фінал наче дихає молодістю та запалом, тому можна констатувати, що традиційні смисли семантичного поля тональності *d-moll* тут не виявлені.

У свою чергу, А. Берг вирізняв тональність *d-moll* серед інших тональностей. Він вказував на позамузичне значення цієї тональності, маючи на увазі «найпрекрасніші ре-мінорні акорди вашої душі». Його ставлення до *d-moll* краще всього зрозуміти, звернувшись до творчості відомого

драматурга А. Стріндберга, творчість якого мала величезний вплив на композиторів Нової віденської школи. Для самого А. Стріндберга, як було зазначено вище, тональність *d-moll* мала містичне значення. Одним з яскравих прикладів такого її трактування є п'єса «Соната-привид», яку він написав, надихнувшись сонатою Бетховена №31 оп. 2.

Чи зберігається семантика тональності *d-moll* у другій половині ХХ століття? Як осмислюють *d-moll* сучасні композитори? Звернусь до прикладу з сучасної української музики. У Партиті для фортепіано М. Кармінського зустрічаємо не просто інтерес до семантики тональностей, а їх символічне трактування. Кожна частина п'ятичастинного циклу написана в різних тональностях: *D-dur*, *B-dur*, *a-moll*, *cis-moll*, *d-moll*. Продовжуючи лінію роздумів щодо тональної арки *d-moll* – *D-dur*, яка дуже часто використовувалась композиторами минулого (у симфонії №9 Л. ван Бетховена, Сонаті-фантазії за прочитанням Данте Ф. Ліста), зверну увагу на те, що М. Кармінський побудував іншу послідовність. Його цикл завершується тональністю *d-moll*. Символічне значення фіналу підкреслюється остинатним звучанням *d-moll*, акцентуванням тоніки без кадансових переходів від однієї фрази до іншої.

Кожна з частин стилістично оригінальна, це – образи-символи різних часів, різних епох. Мадригал – це хорал, який за фактурою та інтонаціями відтворює барокове звучання. Але завдяки дисонансам, захованим у вертикалі, ми відчуваємо часову дистанцію (виникають асоціації із дуже старим чорно-білим кіном). Ми відчуваємо атмосферу давнини, дух минулого, але вже не мислимо себе його частиною. Галантний Менует знов відтворює атмосферу XVIII сторіччя. Але і тут композитор використовує той самий прийом. Завдяки вбудованим різким звучанням у епізодах-зв'язках ми знову чуємо розрив між минулим та сьогоденням. Концертно – праобраз музики початку-середини ХХ сторіччя. Рішуча, енергійна, жорстка музика викликає асоціації із фортепіанною музикою С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та інших радянських композиторів.

Сполучення часів і епох в художньому просторі партити зумовлює застосування композитором прийому політональності, нашарування звучання «чистих» тональностей в партіях обох рук. Тому використання тональної системи в цій партиті є вельми символічним.

Фінал, на мій погляд, це сьогоднішня, яким його бачив та відчував М. Кармінський. Це те, куди прийшло, чи може прийде людство. Протягом всього циклу музика розгортається невблаганно та невідворотно, на постійному посиленні зручності: за рахунок динаміки (від трьох *piano* до трьох *forte*), за рахунок фактури (від малої октави, з якої починається твір, до охоплення обширу всієї клавіатури), за рахунок почуттів (від стриманої мови на початку до крику у кінці). Єдине, що залишається незмінним, – це *d-moll*. Більша частина фіналу звучить на остинатному басу *d*. І за рідкими виключеннями в п'єсі майже немає модуляцій і взагалі відсутній мажорний лад.

Протягом всієї моєї роботи я виходила з того, що у семантичному полі тональності *d-moll* переплітались сум, прощання, тема смерті, відчуженості; ця тональність була символом скоріше минулого. У Партиті вона стає символом сьогоднішня і відчаєм від того, яке майбутнє чекає на нас.

Висновки до Розділу 2.

Аналіз обраних для творчого мистецького проєкту творів європейської культури Нового та Новітнього часу дозволив дійти таких висновків. На мою думку, композитори обирають тональність *d-moll* свідомо, оперуючи закладеною в її полі семантикою. Тональність *d-moll* – не пересічна, не випадкова, а сутнісна, символічна. Переконайтесь у цьому я змогла за такими критеріями:

1) біографічним і контекстуальним: майже усі обрані для аналізу твори написані у «ключові», «поворотні», навіть трагічні (у випадку з Л. ван Бетховеном) моменти життя композиторів, або пов'язані з моментом вшанування генія («Серйозні варіації» Ф. Мендельсона), або написані за

епохальним за глибиною і значущістю твором (Соната-фантазія Ф. Ліста), або є спробою філософського осмислення сьогодення (М. Кармінський);

2) композиційно-драматургічним: усі твори мають особливості, які можна визначити як незначні відхилення від встановленої жанрово-композиційної моделі, своєрідні «неправильності», нестандартні композиторські рішення на рівні форми, ладо-гармонічної логіки, розвитку тематизму тощо. У творах простежується діалектична взаємодія діаметрально протилежних начал: завершеності і відкритості, континуальності і дискретності, рівноваги та її порушення, монообразності й поліваріантності висловлювання, стильової єдності та стилістичної множинності, мінору й мажору тощо.

3) стилістичним: в обраних творах (окрім Французької сюїти Й. С. Баха) спостерігається поєднання різностильових і різностилістичних елементів, вільне оперування лексемами, які належать різним часам, звернення до стійких інтонаційних зворотів, за якими історично закріпилась певна семантика. Вибудовування музичного тексту зі сплетіння знайомих слухачеві лексем свідчить про свідому настанову композитора щодо промовляння сутнісного, на що виконавцю необхідно звертати увагу;

4) виконавської стратегії: зазначені вище параметри є маркерами для виконавця в осмисленні концепції твору і знаходження адекватних виконавських прийомів її розшифрування і донесення до реципієнта.

ВИСНОВКИ

Досвід складання концертної програми, враховуючи семантичний аспект тональності/тональностей, має свої перспективи. По-перше, в цьому досвіді актуалізується когнітивна складова діяльності виконавця, активний пізнавальний пошук, дослідницький інтерес, який може розгорнутись архівними, біографічними, джерелознавчими та іншими штудіями, що детермінується прагнення проникнути в семантичне поле обраної тональності.

По-друге, врахування тонального принципу дозволяє виконавцю повному підійти до добору концертного репертуару із можливістю залучання маловідомих або рідко виконуваних творів, що є шляхом збагачення музичного тезаурусу як самих виконавців, так і реципієнтів.

По-третє, досвід такого роду відкриває можливості створення концертних програм, які мають відверто просвітницькій і освітній характер, або концертів-лекцій (циклів таких програм), які можуть супроводжуватись грамотним музикознавчим словом. І спрямовані вони можуть бути як на підготовлену аудиторію, так і на пересічного слухача, що вкрай важливо в умовах панування масової культури.

По-четверте, організація програми на основі тонального принципу може мати за мету звернення до дитячої аудиторії, виховання чуйного і вдумливого слухача.

Нарешті, цей досвід може бути корисним не тільки для виконавців, а й для музикознавців, адже його результати є внеском у розвиток наукової думки про семантику тональностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2ч, 4кн : пер. с нем. и коммент. К.К.Саквы. Ч.1, кн.1. М.: Музыка, 1987. 544с.; Ч.1, кн.2. М.Музыка, 1988. 608с.; Ч.2, кн.1. М. Музыка, 1989. 496 с.; Ч. 2., кн. 2. М. Музыка, 1990. 560 с.
2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. Москва: Музыка, 1974. С. 90–128.
3. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998. С. 315–342.
4. Бонфельд М. Ш. *Музыка: Язык. Речь. Мышление : опыт системного исследования музыкального искусства*. СПб : Композитор, 2006. 646 с.
5. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград : Музыка, 1976. 152 с.
6. Веркина Т. *Актуальне інтонування як виконавська проблема* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса. 2008. 28 с.
7. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва: Музыка, 1984. 256 с.
8. Дикий Ю. Інтерпретація клавірних творів Й.С.Баха. *Питання педагогіки та виконавства*, с. 70–81. Київ : Музична Україна, 1981.
9. Дробязгина В. *Оркестр барокко*. Методические рекомендации для студентов композиторских и историко-теоретических факультетов. Харьков, 1995. 25 с.
10. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
11. Казанцева Л. Семантика тональности: вопросы методологии исследования. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*: Сб. науч. ст. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. С. 117-135.

12. Камертон. URL:
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BD> (дата звернення: 20.04.2022)
13. Келдыш Г. (Ред). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 674 с.
14. Кириллина Л. *Бетховен. Жизнь и творчество*. Т. 1. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 536 с.
15. Колодуб Ю. (1998). О «случайных» пьесах Моцарта. 1998. URL:
<https://maria.mariars.com/articles/kolodub/pesy-Mocarta.shtml> (дата обращения: 14.06.2021).
16. Конен В. Дж. *Театр и симфония*. М. : Музыка, 1968. 349 с.
17. Кремлев Ю. *Фортепианные сонаты Бетховена*. Москва: Советский композитор, 1970. 336 с.
18. Кудряшов А. Ю. *Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.* Санкт-Петербург - Москва -Краснодар: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010. 432 с.
19. Кутасевич А. «Серйозні варіації» для фортепіано Фелікса Мендельсона як зразок романтичної моделі жанру (погляд виконавця). *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 5–23.
20. Либерман Е. *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
21. Ливанова Т. Бетховен и русская музыкальная критика XIX века. В кн. Арутюнов, Д. & Протопопов, В. (Ред.). *Т. Н. Ливанова: Статьи. Воспоминания*. Москва: Музыка, 1989.
22. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 1994. 320 с.
23. Луцкер П., Сусидко И. *Моцарт и его время*. Москва: Классика-XXI, 2008. 624 с.
24. Максимов Е. *История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи* : дисс. ... докт. искусствоведения. Московская

государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2014. 546 с.

25. Мамардашвили М. *Беседы о мышлении*. Санкт-Петербург: Азбука. 2019. 480 с.

26. Николаевская Ю. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 46. С. 94–110.

27. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 180–198.

28. Ніколаєвська, Ю. В. *Homo Interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.

29. Носина, В. Скрытые смыслы музыки И. С. Баха. 2012. Retrieved from <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201206>

30. Носина В. *Символика музыки И.С. Баха*. Москва : Издательский дом Классика ХХІ, 2018. 56 с.

31. Орлов Г. *Древо музыки*. Санкт-Петербург: Композитор, 2015. 440 с.

32. Пупіна, О. *Виконавське втілення художнього світу «третього року мандрів Ф. Ліста* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2015. 20 с.

33. Сафронов А. Симфонии в ре-миноре. 2019. URL: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-v-re-minore>

34. Софронова Л. *Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.* Польша, Украина, Россия. Москва: Наука, 1981. 261 с.

35. Тимофеичев, А. Семантика тональностей в цикле «Двадцать четыре прелюдии-восьмистишия». (Как я слышу и слушаю музыку). 2017. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=582577> (дата обращения: 20.06.2021).

36. Тукова І. *Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох XVII - початок XXI століття : монографія.* Харків : Акта, 2021. 453 с.
37. Холопов В. *Гармония. Теоретический курс.* Санкт-Петербург: Лань, 2003. 544 с.
38. Холопов В., Холопова В. *Антон Веберн. Жизнь и творчество.* Москва : Советский композитор, 1984. 330 с.
39. Чигарева Е. И. *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени.* Москва, 2000. 257 с.
40. Швейцер А. *Иоганн Себастьян Бах.* Москва: Музыка, 1965. 728 с.
41. Шевелев, М. «Весь И. С. Бах» на сайте «Бизнес и культура»: «Французская» сюита BWV 812. 2018. URL: <https://bkjournal.org/ves-i-s-bakh-na-sayte-biznes-i-kultura-frantsuzskaya-syuita-bwv-812> (дата обращения: 25.04.2022).
42. Яворский, Б. Сюиты Баха для клавира. В кн. Б. Яворский, *Сюиты Баха для клавира*, В. Носина. *О символике «Французских сюит» И. С. Баха*, (сс. 23–65). Москва: Классика-XXI, 2006.
43. Buccoli, M., Gallo, A., Zanoni, M., Sarti, A., & Tubaro, S. A Dimensional Contextual Semantic Model For Music Description and Retrieval. *IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, South Brisbane, QLD, Australia, 2015, p. 673–677. DOI: 10.1109/ICASSP.2015.7178054.
44. Deutsche Grammophone. Murray Perahia – Bach French Suites. Webepisode #1. Suite No. 1 in D Minor. (Interview / Performance). 2016. URL: <https://youtu.be/GPrJXfM8Kq8> (date of access: 12.04.2021).
45. Dotsey C. Mozart’s Dark Side: The Piano Concerto No. 20 in D minor. Houston Symphony. URL: <https://houstonsymphony.org/mozart-piano-concerto-20/> (date of access: 15.09.2021).

46. Gutmann P. Wolfgang Amadeus Mozart's Piano Concerto # 20 in d minor, K. 466. Classical Notes. URL: <http://www.classicalnotes.net/classics3/mozart466.html> (date of access: 10.08.2022).

47. Hackmey E. Mozart's unfinished fantasy thoughts about the Fantasy in D minor, K. 397. : Doctoral Thesis. Indiana University, 2012. URL:https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey_Ephraim_2012.pdf (date of access: 10.02.2022).

48. Judd T. Mozart's Piano Concerto No. 20 in D Minor: Shadowy and Tempestuous. The Listeners' Club. URL: <https://thelistenersclub.com/2022/02/09/mozarts-piano-concerto-no-20-in-d-minor-shadowy-and-tempestuous/> (date of access: 20.02.2022).

49. Kalashnyk M., Loshkov U., Yakovlev O., Genkin A., Savchenko H. The role of the musical-acoustic thesaurus in the process of orientation in a given space-time. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5 (S4). P. 139–148. doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1568.

50. Kazantseva L. Tonality: Semantic Aspect. *Problemy Muzykalnoi Nauki [Music Scholarship]*. 2017. Vol. 4. P. 78–83. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.078-083>

51. Krumhansl C. L. The cognition of tonality – as we know it today. *Journal of New Music Research*. 2004. Vol. 33. Iss. 3. P. 253–268. DOI: 10.1080/0929821042000317831.

52. Liu S. On the Semantic and Non-semantic Nature of Music. *Proceedings of the 4th International Conference on Education, Management, Arts, Economics and Social Science. Advances in Social Science Education and Humanities Research*. 2017. Iss. 172. P. 297–300. DOI: doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.66.

53. Mei-Na Hsu. *Mozart's Piano Concerto in D Minor, K. 466: analysis and discussion of interpretation and performance* : doctor of Musical arts Thesis. Ohio State University, 1994. 130 p. URL:

https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1180454448&disposition=inline (date of access: 21.03.2022).

54. Mion L, De Poli G. *Music expression understanding based on a joint semantic space. Artificial-Intelligence and Human-Oriented Computing*. Lecture Notes in Computer Science. 2007. Vol. 4733. P. 614–625.

55. Poulin-Charronnat B., Bigand E., Madurell F., Peereman, R. Musical structure modulates semantic priming in vocal music. *Cognition*. 2005. Vol. 94 (3), P. 67–78. DOI: 10.1016/j.cognition.2004.05.003.

56. Schroeder D. Berg, Strindberg, and D Minor. *College Music Symposium*. 1990. Vol 30(2). P. 74–89. URL: <https://symposium.music.org/index.php/30/item/2061-berg-strindberg-and-d-minor> (date of access: 12.03.2021).

57. Steinbeis N., Koelsch S. Shared neural resources between music and language indicate semantic processing of musical tension-resolution patterns. *Cerebral Cortex*. 2008. Vol. 18. Iss. 5. P. 1169–1178. DOI: doi.org/10.1093/cercor/bhm149.

58. Zavialova O., Kalashnyk M., Savchenko H., Stakhevych H., Smirnova I. From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*. 2020. Vol. 9, P. 2938–2943. doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358.

**ДОДАТОК А «МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА СПЕЦІАЛЬНОГО КУРСУ
ДИСЦИПЛІНИ ЗА ТЕМОЮ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ»**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС

«Семантика тональностей: теорія і виконавська практика»

**Методична розробка за тематикою творчого мистецького проєкту
«Семантика тональності d-moll: досвід історико-виконавської
реконструкції»**

Сагалова Ганна Володимирівна

**Творчий керівник: Юшкевич Сергій Юрійович,
Заслужений артист України, доцент**

**Науковий консультант: Савченко Ганна Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри**

Харків – 2022

Анотація. Спеціальний курс «Семантика тональностей: теорія і виконавська практика» має надати здобувачам вищої освіти розуміння важливості впливу тональності на семантичну складову музичних творів. Вивчення курсу передбачає цикл лекцій, в яких репрезентується розвиток уявлень про семантику тональностей у європейському музичному мистецтві від XVII століття до сьогодення, та практичні заняття, які спонукають виконавця до розвитку навичок відчуття тональності та вибудовування адекватної виконавської стратегії (Ю. Ніколаєвська, О. Пупіна). Курс розрахований на I-II рівні – бакалаврат та магістратуру. Тривалість курсу – 1 семестр.

Мета курсу – розширити уявлення молодих музикантів щодо виконавських можливостей, які надає бачення індивідуальності кожної тональності.

Здобувачі повинні знати:

- Історію формування семантики тональностей в європейській музиці Нового і Новітнього часу;
- Семантичні коди тональностей в композиторській практиці Нового і Новітнього часу;
- Про зв'язок тональності і технічними параметрами твору (обрання інструментарію).

Після проходження курсу здобувачі повинні **уміти**:

- Встановлювати кореляцію між семантикою тональності і виконавською стратегією;
- Вибудувати виконавську стратегію відповідно до семантичного коду тональності.

Зміст спецкурсу (перелік тем):

Змістовий модуль 1. «Семантика тональностей: теоретичний та історичний аспекти»

1. Семантика тональностей у науковому дискурсі.

Семантика тональностей у фокусі наукової думки. Історія формування семантики тональностей.

2. Історична ретроспектива еталону висоти звуку в європейській музиці.

Етапи формування еталону висоти звуку в європейській музиці. Наведення прикладів звучання різноманітних тональностей від XVII до середини XX століття. Чинники вибору тональностей в різні епохи у композиторській та виконавській практиці.

3. Синестезія та «кольоровий слух» як аспекти семантики тональностей.

Явище кольорового слуху на прикладі творчості композиторів XIX-XX ст. Значення синестезії і «кольорового слуху» у виконавській практиці.

4. Семантика тональностей і виконавська стратегія (Ю. Ніколаєвська, О. Пупіна). Поняття «виконавська стратегія». Вплив семантики тональностей на формування виконавської стратегії.

5. Тональність як чинник побудови концертної програми.

Побудова концертних програм на основі тональної єдності. Принципи відбору творів в одній тональності. Драматургічне значення середніх частин циклу в інших тональностях у вибудовуванні художньої цілісності.

Змістовий модуль 2. «Семантика тональностей в європейській музиці Нового і Новітнього часу: виконавський аспект»

6. Образно-змістовне тлумачення тональностей в європейській музиці епохи бароко. Модальні лади. Приклади старовинних семантичних «кодів» модальних ладів. Семантика тональностей у барокову добу. Барокові «коди» і символіка. Тональність як відображення технічних і виразових можливостей інструментів того часу.

7. Творчість Й. С. Баха: барокова риторика, символіка, семантика.

Символіка музики Й. С. Баха. Семантика тональностей в музиці Й. С. Баха. Становлення темперації на прикладі Добре темперованого клавіру.

8. Тональність d-moll у творчості Й. С. Баха. Тональність d-moll як засіб виявлення особистісного смислу. Тональність d-moll і особливості композиційно-драматургічної організації творів. Французька сюїта d-moll. Чакона d-moll.

9. Семантика тональностей у творчості В. А. Моцарта. Тональність як носій особливого смислу. Семантичний код тональності d-moll. Роль В. А. Моцарта у формуванні семантичного коду тональності d-moll.

10. Тональність d-moll у творчості В. А. Моцарта.

Реалізація семантичного коду тональності d-moll в оперних і вокально-інструментальних творах (опера Дон Жуан, Реквієм). Тональність d-moll як чинник вибудовування виконавської стратегії у клавірних творах (Концерт №20, Фантазія KV 397).

12. Семантика тональностей у творчості Л. ван Бетховена.

Тональність як один з виразників автобіографічності й засобів особистісного висловлювання. Чинники вибору тональностей в творчості композитора.

13. Фортепіанні сонати Л. ван Бетховена в аспекті семантики тональностей. Тональність d-moll як носій особистісного смислу. Композиційно-драматургічні особливості Сонати op.31 № 2 і питання вибудовування виконавської стратегії.

14. Л. ван Бетховен та А. Стріндберг: діалог епох.

Тональність як міст між музикою та літературою. Огляд сюжетних паралелей між творами Л. ван Бетховена та А. Стріндберга. Свідоме використання письменником виключно d-moll'них творів композитора.

15. Семантика тональностей у фортепіанних творах композиторів ХІХ ст.

Семантика тональності як поле перетину множинних смислів: Ф. Ліст: Соната-фантазія за прочитанням Данте, Ф. Мендельсон-Бартольдї: Серйозні варіації, окремі твори Ф. Шопена, Р. Шумана, Й. Брамса, М. Лисенка. Семантика тональності d-moll як «ключ» до формування виконавської стратегії.

16. Семантика тональностей у творчості композиторів ХХ-ХХІ століть.

Трансформація сприйняття тональності у композиторів та реципієнтів.
Константне і змінне у трактуванні семантики тональності d-moll.
Семантика тональності d-moll у творах українських композиторів: «Партита»
М. Кармінського.

Теми практичних занять

1. Компаративний аналіз циклів, що охоплюють всі 24 тональності: Й. С. Бах, Ф. Шопен. Значення тональності в 12 Трансцендентних етюдах Ф. Ліста.
2. Роль зміни тональності у варіаційних циклах.
3. Побудова монотональної концертної програми: оперування засобами контрасту та єдності.
4. Аналіз Французької сюїти Й. С. Баха d-moll та фортепіанних транскрипцій Чакони з Другої скрипкової партити з точки зору семантики тональності.
5. Тональні аналогії між фортепіанною та оперною творчістю В. А. Моцарта.
6. Побудова виконавської стратегії Сонати №17 Л. ван Бетховена у відповідності до логіки тонального розвитку.

Питання для самостійної роботи

1. Що таке температура? Назвіть етапи формування темперованого строю.
2. Динаміка змін висоти еталонного звуку від Бароко до сьогодення.
3. Розкрийте значення поняття «семантика» у музикознавчому науковому дискурсі.
4. Двадцять чотири тональності як засіб організації циклічної композиції: історія, принципи, приклади.
5. Поняття «виконавська стратегія» у науковому дискурсі.
6. Синестезія: значення у композиторській і виконавській практиці.
7. Семантика тональності c-moll у фортепіанних творах Л. ван Бетховена.
8. Сутність музичної риторики Й. С. Баха.
9. Тональні «вподобання» В. А. Моцарта в концертах для фортепіано з оркестром: вплив тональності на інтонаційний зміст.

Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю

1. Поняття семантики у науковому дискурсі.
2. Семантика тональності в дзеркалі наукової думки.
3. Етапи формування еталону висоти звуку в європейській музиці.
4. Основні етапи формування семантики тональностей в європейській музиці Нового часу.
5. Семантична трактовка тональностей в музиці епохи бароко.
6. Семантика тональностей в творчості композиторів епохи класицизму.

7. Семантика тональностей в творчості композиторів-романтиків.
8. Семантичний код тональності d-moll у творчості В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена: паралелі і антитези.
9. Семантика d-moll як засіб виявлення особистісного начала: від Й. С. Баха до ХХ ст.
10. Семантика тональностей в музиці композиторів Новітнього часу.
11. Кореляція між семантикою тональностей і «виконавською стратегією».
12. Трансформація трактування семантики тональностей в музиці ХХ ст.

СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ

- Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград : Музыка, 1976. 152 с.
- Дикий Ю. Інтерпретація клавірних творів Й.С.Баха. *Питання педагогіки та виконавства*. Київ : Музична Україна, 1981.
- Николаевская, Ю. В. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 46. С. 94–110.
- Ніколаєвська, Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 180–198.
- Ніколаєвська, Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
- Пупіна, О. *Виконавське втілення художнього світу «третього року мандрів Ф. Ліста* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2015. 20 с.
- Шевелев, М. «Весь И. С. Бах» на сайті «Бизнес и культура»: «Французская» сюита BWV 812. 2018. URL: <https://bkjournal.org/ves-i-s-bakh-na-sajte-biznes-i-kultura-frantsuzskaya-syuита-bwv-812> (дата обращения: 25.04.2022).

- Яворский, Б. Сюиты Баха для клавира. В кн. Б. Яворский, *Сюиты Баха для клавира*, В. Носина. *О символике «Французских сюит» И. С. Баха*, (сс. 23–65). Москва: Классика-XXI, 2006.
- Antovic, M. Towards the Semantics of Music: The Twentieth Century. *Language and History*. 2009. №52(1). P. 119–129. URL: <http://dx.doi.org/10.1179/175975309X452003> (date of access: 13.04.2022).
- Deutsche Grammaphone. Murray Perahia – Bach: The French Suites – Suite by Suite – No. 1 in D Minor (Interview/Performance). URL: <https://youtu.be/GPrJXfM8Kq8>. (date of access: 26.04.2022).
- Hackmey, E. *Mozart's unfinished fantasy thoughts about the Fantasy in D minor*, K. 397. (Doctor of Music Thesis). Indiana University, 2012. URL: https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey_Ephraim_2012.pdf (date of access: 27.04.2022).
- Kalashnyk, M. P., Loshkov, U. I., Yakovlev, O. V., Genkin, A. O., & Savchenko, H. S. (2021). The role of the musical-acoustic thesaurus in the process of orientation in a given space-time. *Linguistics and Culture Review*. 2021. №5 (S4). P. 139–148. doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1568
- Schroeder, D. P. Berg, Strindberg, and D Minor. *College Music Symposium*. 1990. №30(2). P. 74–89. URL: <https://symposium.music.org/index.php/30/item/2061-berg-strindberg-and-d-minor>
- Schweitzer, A. *Johann Sebastian Bach*. New York: The Macmillan Company, 1905. 428 p.
- Swain, J. P. The Range of Musical Semantics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1996. №54(2). P. 135–152. URL: <https://doi.org/10.2307/431086> (date of access: 30.03.2022).

ДОДАТОК Б АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Апробація. Апробація творчого мистецького проєкту проходила у вигляді публікацій статей в наукових фазових збірках, виступу на конференції, проведення майстер-класу та концерту-лекції, а також трьох концертних програм.

1) Опубліковані статті:

Сагалова Г. Роль тональності у створенні інтерпретаційної версії барокової музики (на прикладі Французької сюїти d-moll Й. С. Баха). *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. 24. С. 71–89.

Сагалова Г. Фантазія d-moll KV 397 В. А. Моцарта і Соната Op. 31 № 2 Л. ван Бетховена: семантичний та виконавський аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 46. С. 76–97.

2) Виступ на конференції:

XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття». Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса. 8-9 грудня 2021 р. Тема доповіді: Тональність d-moll як чинник композиційно-драматургічних процесів і виконавської інтерпретації у клавірних/фортепіанних творах Моцарта та Бетховена.

3) Проведення **Всеукраїнського онлайн майстер-класу** з виконання музики Баха (Концерт ре-мінор). Харків. 27.02.2021.

4) **Концерт-лекція** «У тональності ре мінор». 17.03.2021.

5) Концертні програми.

Концерт №1: «Концерт у тональності d-moll», 20.05.2021, ХНАТОБ (за участі І. Чернявського). В програмі: А. Солер, Соната d-moll, Д. Скарлатті, Соната d-moll K1; В. А. Моцарт. Фантазія d-moll, К. 397; Ф. Мендельсон, Серйозні варіації ор. 54; С. Прокоф'єв, Соната №2, ор. 14; Й. Брамс, Соната для скрипки та фортепіано №3, ор. 108.

Концерт №2: «Концерт у тональності *d-moll*», 22.01.2022, ХНУМ імені І. П. Котляревського. В програмі: Й. С.Бах, Французька сюїта №1 *d-moll*; Л. ван Бетховен, Соната для фортепіано No 17 *d-moll* op. 31 №2; Й. С. Бах – И. Брамс Чакона.

Концерт №3: «Концерт у тональності *d-moll*», Ванкувер – Олівер, 13.08.2022. В програмі: В. А. Моцарт, Концерт *d-moll* № 20 K466; Ф. Ліст, Соната-фантазія за прочитанням Данте; М. Кармінський, Партита.