

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

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**СТАРЦЕВ ДМИТРО АНДРІЙОВИЧ**

**УДК: 78.071.1(430)(092):78.06**

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**АВТОРСЬКІ ГРАФІЧНІ ЗНАКИ В ФОРТЕПІАННИХ ТА**  
**КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИХ НОТНИХ ТЕКСТАХ**  
**ЙОГАННЕСА БРАМСА**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Д. А. Старцев

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Іванова Ірина Леонідівна**

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Старцев Д. А. Авторські графічні знаки в фортепіанних та камерно-ансамблевих нотних текстах Йоганнеса Брамса.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено дослідженню з семіотичних позицій нотного тексту в науково-методологічному та аналітичному аспектах. *Мета дослідження* полягає у розкритті на підґрунті наукових положень загальної і музичної семіотики механізму знакового функціонування в нотних текстах Й. Брамса. *Об'єктом* дисертації є нотний текст як семіотична система; її *предметом* – система графічних знаків в нотних текстах Й. Брамса. В роботі використані семіотичний, історичний, системний, структурно-композиційний та виконавський методи аналізу.

*Наукова новизна отриманих результатів* полягає у тому, що в ньому *вперше*:

- узагальнені наукові положення семіотики і музикознавства, які обґрунтовують розуміння нотного тексту як самостійної знакової системи;
- доведено індивідуальність знакової системи нотних текстів Й. Брамса як чинника його авторського стилю;
- визначені функції графічних знаків в аспектах: репрезентації композиторського процесу та їх виконавської реалізації;
- запропонована концепція парадигматичних та синтагматичних відношень в процесах комбінування нотних знаків;

- на підґрунті результатів аналізу обраних нотних текстів Й. Брамса встановлені способи застосування автором традиційної нотації, а також властива їй полісемія.

Апробація семіотичного аспекту аналізу графічних знаків здійснюється на матеріалі фортепіанних та камерно-ансамблевих творів Й. Брамса.

У Розділі 1 – «Семіотичні аспекти вивчення нотного тексту» – розглянуто наукові теорії (К. Agawu, R. Barthes, N. Cook, C. Dahlhaus, J. Grier, R. Ingarden, E. Krenek, J. Molino, R. Monelle, J-J. Nattiez, M. Reybrouck, E. Tarasti, L. Treitler, Th. Turino, В. Москаленко, О. Самойленко, С. Шип), що дозволило сформуванню фундаменту знань, необхідний для осягнення знакової сутності нотного тексту та розглянути специфіку її відбиття Й. Брамсом.

Зазначено, що семіотичне вивчення нотного тексту спрямовано на розробку методів розуміння синтаксичної структури композицій, створення єдиного мовного контексту для їх інтерпретації та аналізу, а також для кращого осмислення способів фіксації авторських ідей. Виявлено, що проблема нотного тексту пов'язана з визначенням форм існування музичного твору та місця графічної форми запису в сфері креативних і перцептивних процесів. Зроблено висновок про правомірність розгляду музичної діяльності в усіх її проявах з позицій сукупності притаманних їй знакових систем.

Дані спостереження актуалізують вивчення нотного тексту як окремої знакової системи. Осмислюються контекстуальні фактори та їх вплив на інтерпретування знаків. Контекст розуміється як такий, що надає важливі уточнення, котрі доповнюють розуміння зв'язку між знаком та об'єктами – без урахування контексту частина значень є недоступною. Розрізнення трьох семіотичних рівнів знакової системи – синтактики, семантики та прагматики (Ch. Morris) – уможливило аналіз будь-якого базового елемента в стані ізольованої одиниці чи в певних контекстах. Підкреслено, що кожен семіотичний рівень має власні правила сегментації та комбінації знакових елементів. Формалізація цих правил створює метамову знакової системи – опис її знакових та змістовних одиниць та шляхи їх комбінування.

У Розділі 2 – «Семіотичний потенціал фортепіанних нотних текстів Й. Брамса» – представлено аналіз графічних знаків у Сонаті *op. 5*, Варіаціях на тему Р. Шумана *op. 9*, мініатюрах *op. 117* та *op. 118*. Вибір даного матеріалу обґрунтований характерними рисами особистості композитора та обставинами його діяльності. Зроблено висновок про багатогранну і ретельну роботу Й. Брамса з письмовою формою відбиття авторської думки на підґрунті одержаної з наукових джерел інформації (*G. Bozarth, H. Drinker, L. Erb, H. Gál, K. Geiringer, P. Holmes, B. Jacobson, M. Kalbeck, I. Keys, P. Latham, M. Lee, M. MacDonald, M. Musgrave, B. Niemann, R. Pascall*), яка містить: свідчення дослідників про пристрасть митця до наукової та художньої літератури; складання збірки різноманітних цитат як скарбниці співзвучних майстру ідей та думок; його дослідницьку та редакторську практики; колекціонування рукописів та випадки з їх переписом чи реставруванням; факти виставляння ним всіляких правок та виправлень у різних виданнях. Звідси – його схильність до якомога точної та детальної фіксації через систему знаків та їх комбінацій результату свого творчого процесу, що складає необхідні умови для адекватного розуміння реципієнтом сенсу музичного твору.

Свідчення про плідну працю композитора з видавництвами, вивчення кореспонденції з коректорами та редакторами нотних текстів (*S. Avins, G. Bozart, R. Pascall*) доводять автентичність їх перших видань. Виникла тим самим можливість спілкування із достотним словом майстра гарантувало наукову коректність зроблених у дисертації аналітичних спостережень щодо семіотичних властивостей нотних текстів Й. Брамса.

Процес здійсненого аналізу нотних текстів обраних фортепіанних творів Й. Брамса дозволив диференціювати *артикуляційні* та *фразувальні* знаки, які використовуються через прагнення автора транслювати інформацію про музично-структурну організацію одиниць тексту та направити хід думок виконавця на пошук необхідних прийомів реалізації певного змісту у звучанні. У результаті вивчення нотних текстів фортепіанних творів Й. Брамса з'ясовано, що вже у ранніх композиціях майстра склалося індивідуальне

трактування системи нотних знаків, що в останній період його творчості не одержало принципових змін, а радше набуло більш концентрованого вираження, обумовленого специфікою пізнього стилю майстра. Доведено, що відсутність графічних знаків або нехтування ними з боку виконавця призводить до викривлення авторської думки.

Розділ 3 – «Функції графічних знаків в умовах партитурної нотації» – на матеріалі Фортепіанного квінтету *op.* 34, Тріо *op.* 114 и Сонати для кларнета і фортепіано *op.* 120 №2 розкрито значення графічних знаків для вірного прочитання нотного тексту, відзначеного притаманною Й. Брамсу «технікою розвивальної варіації» (*W. Frisch, N. Grimes, A. Schoenberg*) та гештальт-принципу. Виявлено, що графічні знаки слугують головним чинником візуалізації подій тематичного процесу, який здійснюється за рахунок варіювання окремих мотивів, внаслідок чого виникає перманентне експонування їх нових варіантів. Відзначений хід музичних подій охоплює всі шари ансамблевої фактури, що приводить до її тематизації та викликає необхідність диференціювання графічних знаків у відповідності до рядків партитури. Встановлено незалежність графічних знаків від специфіки інструментів, чим підкреслюється їх первинна спрямованість на розкриття композиційного сенсу камерно-ансамблевого твору.

У Висновках зазначається наступне. Нотний текст розглянуто як знакову систему, призначену для письмової фіксації, зберігання та трансляції результату авторського творчого процесу. Запропонована в дослідженні концепція парадигматичних та синтагматичних відношень в процесі знакового функціонування надає теоретичні підстави для подальшої розробки поняття метамови музичної нотації, тлумачення понять контексту та граматики в системі нотного тексту.

Композиторська індивідуальність Й. Брамса відзначена єдністю поетичного та інтелектуального начал. В його творчій особистості співіснували глибокий ліризм і тяжіння до музичного конструювання.

Прагнення досконалості нотного тексту є гарантом точності та наочності композиторських художніх інтенцій.

Вивчення нотних текстів Й. Брамса дозволило виявити наступне:

– майстер не вдавався до вигадування або запозичення символів з позамузичної сфери, цілковито довіряючи нотній графіці, яка мала для нього універсальне значення;

– функціонально вона відноситься до двох шарів музичного висловлювання – виконавського та композиційного;

– вже у ранніх творах митця спостерігається активна тематична робота, пов'язана з принципом варіювання, а пізніше – «розвивальної варіації» (А. Шенберг), що вимагало відбиття цього процесу за допомогою усієї системи графічних знаків;

– традиційні графічні знаки та їх комбінації одержали в творах Й. Брамса розширену семантику, яка сприяє досягненню якомога детальнішої репрезентації авторського нотного тексту.

Використання семіотичного підходу до вивчення будь-якого нотного тексту може скласти подальші перспективи наукових досліджень.

Ключові слова: семіотика музичної нотації, нотний текст Й. Брамса, семіозис, інтерпретанта, інтерпретація, виконавська інтерпретація, знак, графічні знаки, артикуляція, фразування, принцип гештальту, принцип «розвивальної варіації», виконавство, часопростір, музичне виконавство, музична поетика, фортепіанне виконавство, камерно-інструментальний ансамбль, аналіз мистецьких творів, варіації.

## SUMMARY

**Startsev D. A. Author's graphic signs in the piano and chamber scores by Johannes Brahms** – qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of Philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to studying the musical text from the semiotic perspective in scientific, methodological, and analytical aspects. The research **aims** to analyze the signs process in J. Brahms' musical scores based on general and musical semiotics. The **object** of the dissertation is the music text as a semiotic system; its **subject** is the system of graphic signs in the music texts of J. Brahms. The research employed various methods of analysis, including semiotics, historical research, systemic analysis, structural analysis, compositional analysis, and performance analysis.

The obtained results are scientifically novel in that they represent a significant milestone. For the first time, a comprehensive understanding of the musical text as an independent sign system has been generalized, utilizing the provisions of semiotics and musicology. Additionally, the individuality of J. Brahms' musical texts as a factor of his author's style has been proven. The functions of graphic signs have also been determined, mainly in representing the compositional process and performance realization.

The semiotic analysis of graphic signs is analyzed in Brahms' piano and chamber ensemble works.

In Chapter 1– “Semiotic aspects of studying the musical notation” – the scientific theories (K. Agawu, R. Barthes, N. Cook, C. Dahlhaus, J. Grier, R. Ingarden, E. Krenek, J. Molino, R. Monelle, J. Nattiez, M. Reybrouck, E. Tarasti, L. Treitler, Th. Turino, V. Moskalenko, O. Samoilenko, S. Shyp), which allowed the

creation of the basis of knowledge necessary to comprehend the scores' sign essence and consider the specifics of its reflection by J. Brahms.

It is important to note that studying scores through semiotics aims to develop methods for understanding the syntactic structure of compositions, creating a cohesive linguistic context for their interpretation and analysis, and providing better insight into the author's ideas. How we define musical compositions and the role of written notation in the creative and perceptual processes links to the issue of music notation.

Therefore, examining all aspects of musical activity concerning the various sign systems involved is essential.

These observations actualize the study of the musical text as a separate sign system. Contextual factors affect sign interpretation processes. Understanding the context is crucial, as it provides essential clarifications that complement understanding the relationship between signs and objects. Without considering the context, some meanings can be inaccessible. The sign system consists of three semiotic levels – syntactic, semantic, and pragmatic (Ch. Morris). Each level has its own rules of segmentation and combination of sign elements. Rules that describe sign units create a meta-language of the sign system.

Chapter 2 – “Semiotic Potential of J. Brahms' Piano Scores” – analyzes graphic signs in the Sonata *Op. 5*, Variations on a Theme by R. Schumann *Op. 9*, Intermezzo *Op. 117* and Piano Works *Op. 118*. The choice of this material is justified by the characteristic features of the composer's personality and the circumstances of his work. Drawing from a wealth of scientific sources, including the works of G. Bozarth, H. Drinker, L. Erb, H. Gál, K. Geiringer, P. Holmes, B. Jacobson, M. Kalbeck, I. Keys, P. Latham, M. Lee, M. MacDonald, M. Musgrave, W. Niemann, and R. Pascall, we can confidently conclude that J. Brahms was a meticulous and scholarly composer with a deep passion for research and literature. This is evidenced by his extensive quotation collection, careful editorial practices, efforts to collect and restore manuscripts, and his numerous corrections and revisions to various editions. In short, Brahms was highly dedicated to accurately reflecting



the author's thoughts through his written work. Hence, his tendency to write the result of his creative process as accurately and in detail as possible through a system of signs and their combinations. This constitutes the necessary conditions for the recipient to understand the meaning of a musical work adequately.

In Chapter 3, titled "Functions of Graphic Symbols in Chamber Scores," the Piano Quintet *Op. 34*, Trio *Op. 114*, and Sonata for Clarinet and Piano *Op. 120* No. 2 scores demonstrate the crucial role of graphic symbols in accurately interpreting written text. Graphic signs represent the "Technique of developmental variation" (W. Frisch, N. Grimes, A. Schoenberg) and the Gestalt principle intrinsic to J. Brahms' style. Moreover, research has revealed that graphic signs are crucial in visualizing the thematic process. Using varying motifs creates the production of new units.

The musical notation serves as a sign system for writing, storing, and translating the creative output of its author. Paradigmatic and syntagmatic relationships within the sign's functioning lay the foundation for further exploration of the meta-language of musical notation. Furthermore, it allows for a more in-depth understanding of the concepts of context and grammar within the musical text system.

A harmonious blend of poetic and intellectual elements characterizes Brahms' musical style. His creative persona embodies profound lyricism and a keen sense of musical unit arrangement. Brahms ensures that his artistic vision is conveyed with precision and clarity through his particular approach to notation.

Upon examining Brahms' music texts, it has been discovered that the master did not feel the need to create or borrow symbols from realms outside of music. Instead, he entirely relied on the universality of note graphics. Functionally, the texts contain two layers of musical expression – performance and compositional. Even in Brahms' early works, active thematic work related to the variation principle was present. Later on, the principle of "developmental variation" (A. Schoenberg) required a comprehensive system of graphic signs to reflect this process. Traditional graphic symbols and their combinations in Brahms' works hold an expanded

semantics, contributing to a highly detailed representation of the author's musical text. A semiotic approach to studying musical notation could open up further opportunities for scientific research.

Keywords: the semiotics of musical notation, Brahms' musical text, semiosis, interpreter, interpretation, performance interpretation, sign, graphic signs, articulation, phrasing, Gestalt principle, the principle of "developed variation", performance, time-space, musical performance, musical poetics, piano performance, chamber instrumental ensemble, analysis of artistic works, variations.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Старцев Д. Графічні знаки в нотних текстах Йоганнеса Брамса. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтво*: зб. ст. 2019. №59. С. 3-14.
2. Старцев Д. Нотний текст в аспекті семіотичної теорії Чарльза Морріса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2020. №56. С. 200-212.
3. Старцев Д. Графічна репрезентація прийомів композиторської техніки Й. Брамса у Фортепіанному квінтеті *f-moll op. 34*. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2021. №25 С. 106–124.

### Праці в наукових зарубіжних виданнях:

4. Startsev D. Musical Notation as a Semiotic Object. *European Journal of Arts*, 4, p. 112-117.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	14
<b>РОЗДІЛ 1. СЕМІОТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ</b> .....	20
1.1. Фундаментальні положення семіотики як універсальної наукової дисципліни.....	22
1.2. Нотний текст у тлумаченні зарубіжних дослідників.....	32
1.3. Нотний текст в українській і зарубіжній музичній семіотиці: у просторі наукового діалогу.....	54
Висновки до Розділу 1.....	66
<b>РОЗДІЛ 2. СЕМІОТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФОРТЕПІАННИХ НОТНИХ ТЕКСТІВ Й. БРАМСА</b> .....	69
2.1. Знак – контекст – значення в фортепіанних нотних текстах Й. Брамса раннього періоду творчості.....	77
2.1.1. Складові знакової системи та їх комбінації в нотному тексті сонатного твору.....	78
2.1.2. Знакова стратегія Й. Брамса у Варіаціях на тему Р. Шумана <i>op.</i> 9.....	87
2.2. Знакова специфіка нотних текстів Трьох Інтермецо <i>op.</i> 117 та П'єс <i>op.</i> 118 Й. Брамса у просторово-часових умовах фортепіанних мініатюр.....	101
Висновки до Розділу 2.....	110
<b>РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІЇ ГРАФІЧНИХ ЗНАКІВ В УМОВАХ ПАРТИТУРНОЇ НОТАЦІЇ</b> .....	113
3.1. Візуалізація мотивної техніки Й. Брамса за допомогою графічних знаків у Фортепіанному квінтеті <i>op.</i> 34 <i>f-moll</i> .....	116
3.2. Графічні знаки в контексті стильових тенденцій пізнього періоду творчості Й. Брамса.....	129

3.2.1 Графічне зображення результату реалізації гештальт принципу в Тріо для фортепіано, кларнета і віолончелі <i>op. 114 a-moll</i> .....	130
3.2.2 Графічні знаки в інтегративному полі Сонати для кларнета і фортепіано <i>op. 120 №2 Es-dur</i> .....	146
Висновки до Розділу 3.....	157
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	159
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	165
<b>ДОДАТКИ</b> .....	179

## ВСТУП

*Обґрунтування вибору теми дослідження.* Нотний текст є невіддільною частиною академічної музичної традиції. Згідно з наявними історичними фактами, паралельно з тенденціями розвитку мистецтва композиції удосконалюється один з головних інструментів відбиття, зберігання і трансляції авторських художніх ідей – нотний запис. Під впливом різноманітних факторів відбувається якісний перехід від видання музичних творів «постфактум» чи їх реставрації зі знайдених рукописів до системної публікації композицій митця за його життя або, зокрема, за його плідної участі в цих процесах. У цьому аспекті результати творчої діяльності знаходять свою матеріальну форму, яка зумовлює фіксацію та трансляцію музичної думки в візуальній системі. Свідчення про творчу діяльність Й. Брамса, його відношення та співпрацю з видавництвами, безсумнівно доказують автентичність перших публікацій його авторських рукописів, що уможливило вбачати в брамсівській системі знаків відбиття авторської волі.

В композиторському «поетичному» процесі (за Ж.-Ж. Наттьє) звукові уявлення, які виникають в інтелектуальній площині та реалізуються в певній формі, проходять через один чи декілька етапів означення, яке враховує зміну знакової системи. Це актуалізує дослідження конкретної матеріальної форми її існування, локалізації в сфері музичного твору та охарактеризування знакових структур відповідної системи. З цих позицій нотний текст має тлумачитися як сукупність знакових елементів, які заміщають акустично-звукові структури в графічній репрезентації. До того ж знакова система в різній мірі індивідуалізується в контексті творчості певного композитора.

Для інших учасників музичної комунікації – виконавців, слухачів та дослідників – питання нотного тексту та взаємодії з ним актуалізується через великий потенціал графічних знаків, призначених для репрезентації все об'ємнішої музичної інформації. Наміри митців передати свої замисли з найбільшою детальністю на нотному папері постійно відновлюють процес

розвитку нотного запису, що призвело до двох наслідків – по-перше, сформовані та збережені нотні знаки знаходять нові функції та значення, по-друге, з'являються інші графічні знаки позамузичного походження, про що свідчать факти появи нових типів нотного запису в музиці ХХ-го – початку ХХІ-го століть. Тлумачення поняття «графіка» як письмових чи друківаних знаків, що відбивають звуки мови та інтонацій, уможлиблює розуміння нотного запису як системи графічних знаків. Нотні елементи та інші символи, які інтегровані з немусичної сфери, знаходять нові значення в певних контекстах. З наведених міркувань випливає семіотична природа нотного запису і його окремих складників.

Семіотичний аналіз нотного тексту дозволяє на більш глибокому рівні висвітлити функції графічних знаків, що обґрунтовує актуальність даного дослідження, адже розуміння виявлених властивостей притаманних йому елементів є важливим фактором, який впливає на інтерпретацію виконавцем зафіксованої автором артикуляції, фразування, синтаксису та репрезентує особливості композиторської техніки. Цій меті відповідає спеціальний комплекс графічних знаків, націлений на конкретизацію зафіксованої композитором музичної семантики твору.

У цьому аспекті на особливу увагу заслуговують нотні тексти Й. Брамса з їх детальним відображенням різних шарів музичної композиції в письмовому форматі. Підвищена ретельність у роботі над текстовою формою авторського висловлювання зумовлена специфікою композиторської техніки, з одного боку, та великим досвідом у виданні власних творів та редакторській практиці, з другого. Митець використовує традиційну нотацію без додавання будь-яких нових елементів, але наділяє стійкі знаки іншим функціональним навантаженням, внаслідок чого, виникає індивідуальна система нотного запису.

#### ***Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.***

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницького роботи Харківського національного

університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках комплексної теми «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017–2022 рр. (протокол №4 від 30.11.2017). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №2 від 27.09.2018).

**Мета дослідження:** на підґрунті наукових положень загальної і музичної семіотики розкрити механізм знакового функціонування в нотних текстах Й. Брамса.

Для її досягнення сформульовані наступні **завдання**:

- синтезувати теоретичні положення різних концепцій загальної та музичної семіотики для обґрунтування уявлення про нотний текст як знакової системи;
- осмислити принципи генерації значень знаків в процесі семіозису;
- з’ясувати та осягнути фактори, які впливають на інтерпретацію знакових одиниць;
- запропонувати метод семіотичного підходу до вивчення нотного тексту.
- проаналізувати знакове функціонування в нотних текстах Й. Брамса;

**Об’єкт дослідження** – нотний текст як семіотична система.

**Предмет дослідження** – система графічних знаків у нотних текстах Й. Брамса

**Матеріали дослідження** слугують наступні твори Й. Брамса: фортепіанні – Сонату *op.* 5, Варіації на тему Р. Шумана *op.* 9, Три Інтермецо *op.* 117, П’єси *op.* 118; камерно-ансамблеві – Фортепіанний квінтет *op.* 34, Тріо *op.* 114, Соната для кларнету та фортепіано *op.* 120 №2.

**Методи дослідження** обумовлені постановкою проблеми та її розв’язанням:

- *семіотичний* – обумовлений обраною темою, об’єктом та предметом дослідження;
- *історичний*, викликаний необхідністю виявлення об’єктивні факти створення та публікації нотного тексту;



- *системний*, спрямований на характеристику нотації як певної системи.
- *виконавський*, націлений на розкриття ролі графічних знаків у процесі безпосередньої звукової реалізації;
- *структурно-композиційний*, що сприяє розумінню композиторської техніки та принципів організації музичного твору.

**Теоретичну базу дослідження** складають праці зі загальної семіотики та музикознавства, які пов'язані зі знаковою сутністю нотного тексту:

- концепцій, які пропонують універсальне трактування знаків (D. Chandler [53]. J. Deely [68], P. Desogus [71], U. Eco [75-76], Ch. Morris [140-141], Ch. Peirce [153-154], Th. Sebeok [164]);
- лінгвістичного напрямку (K. Brown [43], F. de Saussure [160], J. Lyons [124], D. Sperber & D. Wilson [168]);
- музичної семіотики (K. Agawu [27], R. Barthes [34-35], N. Goodman [58], E. Gould [93], J. Grier [96-97], D. Kim [109], E. Krenek [113], F. Lerdahl [117-118], H. Lunn [123], J. Molino [138], R. Monelle [139], J-J. Nattiez [146], M. Reybrouck [157], E. Tarasti [175-178], R. Taruskin [179], Th. Turino [183], А. Кравченко [3], В. Москаленко [7-8] Ю Ніколаєвська [9-11], О. Самойленко [14], О. Сокол [15], С. Шип [20-23]);
- праці з теорії та історії музики (B. Auerbach [31], L. Bernstein [11], N. Cook [57-58], W. Frisch [85], C. Dahlhaus [60-62], H. Deitres [69], E. Gould [46], R. Ingarden [103-104], L. Meyer [135-136], A. Schoenberg [162-163], K. Stone [171], L. Treitler [181-182], A. Webern [186], Д. Кутлуєва [5]);
- праці про діяльність та творчість Й. Брамса (S. Avins [32], G. Bozarth [39-41], C. Cai [52], H. Clive [23], H. Drinker [73], D. Epstein [77], L. Erb [78], J. Fuller-Maitland [86], H. Gál [87], K. Geiringer [88-89], N. Grimes [98], P. Holmes [101], B. Jacobson [105], M. Kalbeck [107], I. Keys [108], P. Latham [114], M. Lee [115], N. Logges [120-121], M. MacDonald [125-126], F. May [131],

M. Musgrave [144-145], B. Niemann [147], R. Pascall [151-152], J. Swafford [136] L. Wallach [185], C. Wilson [189], Н. Савицька [13]).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у тому, що в ньому *вперше*:

- узагальнені наукові положення семіотики і музикознавства, які обґрунтовують розуміння нотного тексту як самостійної знакової системи;
- доведено індивідуальність знакової системи нотних текстів Й. Брамса як чинника його авторського стилю;
- визначені функції графічних знаків в аспектах: репрезентації композиторського процесу та їх виконавської реалізації;
- запропонована концепція парадигматичних та синтагматичних відношень в процесах комбінування нотних знаків;
- на підґрунті результатів аналізу обраних нотних текстів Й. Брамса встановлені способи застосування автором традиційної нотації, а також властива їй полісемія.

*Одержали подальший розвиток*

Наукові спостереження щодо мотивної техніки Й. Брамса та притаманних йому засобів розвитку тематизму.

**Практичне значення отриманих результатів** дослідження полягають у можливості використання його основних наукових положень і аналітичних матеріалів у академічних курсах «Аналіз музичних творів», «Виконавська інтерпретація», «Історія фортепіанного мистецтва», «Історія музики», «Музичної семіотики» для студентів вищих навчальних закладів, а також в класах фортепіано і камерного ансамблю бакалаврату та магістратури.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження вміщено в доповідях автора на Всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях:

1. Науково-практична конференція «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...» (Харків, 2018);
2. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 2019);
3. XIX Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів (Харків, 2019);
4. Дев'ятнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 2019).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковані 4 одноосібних статті. З них – 3 у спеціальних виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «European Journal of Arts» Premier Publishing s.r.o. (Відень, Австрія).

**Структура роботи** складається зі Вступу, трьох Розділів з розподілом на підрозділи, висновками до Розділів, і загальними Висновками, Списком використаних джерел і Додатки. Загальний обсяг дисертації становить 283 сторінок, з них основний текст – 150. Список використаних джерел включає 189 найменувань, з них 165 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

### СЕМІОТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ

Музично-творча діяльність складається з процесів породження, трансформування, трансляції та сприйняття різних ідей, образів та відчуттів. Узагальнюючи, можна припустити, що в певному сенсі музика – це шлях від ідеального – в філософському розумінні – до матеріального, доступного до сприйняття. Ефективність цього процесу невід’ємна від закладеної у свідомості людини необхідності означування своїх уявлень про світ і явища навколишньої дійсності.

«Людський розум нерозривно зв’язаний з функціонуванням знаків – якщо, звісно, взагалі інтелект слід ототожнювати саме з функціонуванням знаків», – ця думка Ч. Морріса/*Charles Morris* свідчить про можливість розглядання результатів будь-якої інтелектуальної діяльності – в тому числі наукової і творчої – як різноманітних систем знаків, що сприймаються та інтерпретуються людським розумом – адже, за словами вченого, людство – це «домінантний» вид живих істот, який використовує знаки, утворюючи з них складні знакові (Morris, 1938, с. 1). На цьому підґрунті історично виникла особлива сфера наукового пізнання – семіотика, що узагальнила тяжіння людини до означування явищ навколишнього світу, соціокультурного життя, людських відносин, своїх уявлень про них і себе самого. На сьогодні вона охоплює різні гілки дослідницької практики, зокрема, лінгвістику, літературознавство, культурологію, музикознавство тощо. Використовуючи фундаментальні положення загальної семіотики, кожна з них відпрацювала власний предмет, методологію, термінологічний апарат, обираючи ключовим чинником розглядуваної проблематики, що визначає її специфіку, поняття знакової системи. Семіотичний напрямок музикознавства відкриває можливість аналізу музичних знаків, їхньої взаємодії та семантики, що дозволяє розуміти цей вид мистецтва як сукупність знакових систем зі своїми внутрішніми структурами та значеннями.

Подібно до інших видів людської діяльності, в історичному розвитку була створена власна форма письмової фіксації музики. Ця форма використовує систему нотних символів, слів та різних графічних елементів для передачі музичної інформації, включаючи висоту звуку, ритм, динаміку, артикуляцію та інші музичні елементи. Маючи певні обмеження, нотний запис все одно є ефективним інструментом, за допомогою якого композитори транслюють власні інтенції виконавцям, а також розповсюджують їх у соціокультурному часопросторі. Він є важливим засобом комунікації та дозволяє стандартизувати систему графічних знаків у музиці. Це зумовлює необхідність його наукового опису з семіотичних позицій, вивчення формальної структури цієї знакової системи, відношення до об'єктів, які позначаються, і до інтерпретаторів, що її використовують – адже, за Д. Чендлером/*Daniel Chandler*, семіотика – це «вчення про те, як значення створенні, та як реальність репрезентована» (Chandler, 2004, с. 2).

Втім, Ч. Морріс влучно зауважує, що семіотика має подвійне значення для науки – з одного боку, це наука серед наук, з іншого, це інструмент досліджень (Morris, 1938, с. 2). Дослідження музичної нотації переслідує декілька цілей, а саме: розробку методів розуміння структури музичних творів та їх складових елементів; створення єдиного мовного контексту для кращого опановування інструментами інтерпретації та розвитку виконавської аналітики щодо важливих аспектів музики, таких як, фразування, динаміка, артикуляція та інші; поглиблене розуміння нотації та сутності форм транслювання інформації за допомогою графічних знаків; забезпечення якісного фіксування композитором ідей у письмовій формі; нарешті, щобільше, нотація є найголовнішим інструментом збереження музичних творів як вмістилища духовного та художньо-естетичного надбання культури.

Будь-який дискурс створює метамову як систему понять та правил, яка необхідна для опису речей та явищ. Це питання заслуговує на ретельне вивчення музикантами, композиторами та вченими. Основу для формування поглядів стосовно метамови семіотичних систем заклав Ч. Морріс. Автор

наголошує, що «семіотика забезпечує загальну мову, застосовану до будь-якої спеціальної мови чи знака, а отже, застосовану до мови науки та конкретних знаків, які використовуються в науці» (Morris, 1938, с. 3). В результаті семіотичного дослідження обґрунтовується метамова системи, яка спроможна описати знаки та правила їх функціонування. Дані знання мають сприяти поліпшенню якості розуміння музичного твору та бути використані для точнішого декодування графічно зафіксованої версії з метою створення вірної авторському тексту інтерпретації. В контексті творчості Й. Брамса, яка є основним матеріалом запропонованого дисертаційного дослідження, нотний текст займає особливе місце – в наступних розділах наведено підстави для бачення текстової форми не простим засобом для графічного запису, а, з одного боку, посередником в процесах пізнання світу та іншого досвіду, доступом до джерел інформації, які збагачують інтелектуальну сферу композитора, а з іншого боку, інструментом транслявання власних ідей. Враховуючі те, що музична нотація є цілісною знаковою системою, пропонуємо звернутися до теоретичного фундаменту семіотики.

### **1.1. Фундаментальні положення семіотики як універсальної наукової дисципліни**

Поле досліджень семіотики представлено багатьма «школами думок», та кожна з концепцій формує ґрунт для подальших осмислень спеціальних гілок цієї дисципліни. Коріння наукової розробки концепції семіотики належать, як відомо, Ч. Пірсу та Ф. Соссюру. Серед наукових здобутків Ч. Пірса, що мають фундаментальні значення до семіотики, слід виділити два наступних наукових положення. Вчений визначив тріаду знакових елементів, яка представлена закономосієм (репрезентаменом), об'єктом та інтерпретантою, та розглянув процеси семіозису (функціонування знаків) у контексті людського мислення та комунікації. Ф. Соссюр створив теоретичну базу для розвитку семіології – лінгвістичного аспекту дисципліни, та запровадив трактування знака як дуального явища – сукупності означувача та означуваного (*signifier/signified*) з

довільним взаємозв'язком між ними. Дослідник також підкреслював важливість контексту та взаємодії знаків у процесі сприйняття та комунікації. Обидва вчені внесли значний внесок у розвиток семіотики та встановили основні принципи дослідження знакових систем, які використовуються не тільки у мовознавстві, але й у різних інших дисциплінах, включаючи музику, літературу, мистецтво та інші.

У концепції Ч. Пірса знак складається з наступних компонентів: знаконосій (форма, яка репрезентує об'єкт), денотат та десигнат (референт, об'єкт), інтерпретанта (образ, що виникає після сприйняття знаконосія адресатом). Інтерпретанта є реакцією суб'єкта в процесі сприйняття знака, виконує роль смислової одиниці. Автор також розрізняє три різновиди знаків: ікон, індекс та символ (Peirce, 1998, с. 5). Важливо зазначити, що знаки не можна віднести тільки до одного типу класифікації. Вчений вважає, що знаки мають характеристики різних типів одночасно і класифікуються залежно від ознак, які переважають та характеризують їх тип. Ікони відображають об'єкт через подібність або зовнішню форму, індекси вказують на об'єкт через причинно-наслідковий зв'язок або просторову близькість, а символи базуються на домовленості, або конвенції, між спільнотою людей. Дана класифікація відображає багатогранність та різноманітність знаків, які використовуються в людському спілкуванні та мисленні. Розгляд знаків нотного запису дозволяє констатувати, що вони належать до типу символів. Дане ствердження мотивовано тим, що символ є конвенціональним знаком, який знаходить зв'язок з референтом за принципом умовності. Символ відрізняється від ікона, який є образом предмета (пряма інформація), чи від індексу, чий зв'язок з предметом будується за принципом суміжності. Т. Себеок/*Thomas Sebeok* зазначає, що для Ч. Пірса знак – це поняття, яке містить велику кількість видів, похідних з трихотомії (ікон, індекс, символ), причому значення кожного залежить від відношення категорії знака до його об'єкта в конкретному контексті (Sebeok, 2001 с. 34).

Одним з вихідних тезисів теорії Ф. Соссюра є думка про одночасний зв'язок вербальної мови – мається на увазі словесна – з мовленнєвою діяльністю та писемністю. Також пропонується відокремлювати ці види через їх нетотожність. Вчений підкреслює, що мова є продуктом колективної практики, а мовлення та писемність – засобами її існування. Отже, Ф. Соссюр звертає увагу на необхідність розрізнення мовлення та письменності від мови. «Поняття мови, – вказує лінгвіст, – не збігається з поняттям мовленнєвої діяльності взагалі; мова – тільки певна частина – щоправда, найважливіша частина – мовленнєвої діяльності. Вона (мова) є соціальним продуктом, сукупністю необхідних умовностей, що прийняті колективом з метою забезпечення реалізації та функціонування здатності до мовлення, яка існує у кожного носія мови» (Saussure, 1959, с. 17).

Більш того, вчений підкреслює віртуальність мови, що знаходиться у мозку «цілої сукупності індивідів». Отже, робить висновок лінгвіст, розглядаючи мову та мовлення, «ми тим самим відділяємо: 1) соціальне від індивідуального, 2) сутнісне від побічного та більш-менш випадкового» (Saussure, 1959, с. 21). З цього випливає, що будь-який акт комунікації – в мовленнєвій або писемній формі, зорієнтований на знаки та значення, що містяться в конкретній знаковій системі. Таким чином, володіння цією системою є первинною відносно засобів її реалізації.

Характеризуючи мовленнєву діяльність, Ф. де Соссюр виділяє в ній здатність до артикулювання, до розділення «звукового ланцюжка на склади», з одного боку, та на «ланцюжки значень і значущих одиниць», з другого. З цього вчений робить висновок, що «природною для людини є не мовленнєва діяльність як власне мовлення, а здатність до створення мови, тобто системи диференційованих знаків, що відповідають диференційованим поняттям» (Saussure, 1959, с. 18). За даних причин будь-який акт комунікації у будь-якій формі передбачає використання знаків та значень, котрі складають конкретну знакову систему, внаслідок чого обумовлюється первинність її вивчення.



Диференціацію мовлення та писемності, запропоновану Ф. де Соссюром, доцільно використати у музичній семіотиці. Зауважимо, що музична діяльність – і в цьому полягає її специфіка – включає декілька типів комунікації з різним типом суб'єктів: композитор – інтерпретатор, інтерпретатор – слухач, слухач – композитор. Виходячи з наукових положень, поданих Ф. де Соссюром, можна припустити, що кожний з названих видів комунікації обумовлений знаковою системою, чий граматики і знаки використовуються, тобто – у нашому випадку – знаковою системою музичної мови, включаючи графічні знаки в нотному тексті. Відзначимо, що повний цикл музичної діяльності містить комунікацію композитора та інтерпретатора, яка здійснюється на основі фіксованої форми музичного твору, особливо в умовах історичної дистанції, а також презентацію цього твору слухачам, яку припустимо порівняти з мовленнєвою діяльністю.

У концепції Ч. Пірса семіозис (*semiosis*) є семіотичним процесом створення значень та передачі інформації шляхом взаємодії між знаками, спостерігачами та об'єктами. Як пише філософ, «під “семіозисом” розуміється взаємодія всіх трьох знакових елементів в процесі їх інтерпретації» (Peirce, 1998, с. 411). Вчений підкреслює, що семіозис не можна розкласти на дії між парами суб'єктів, але він передбачає співпрацю трьох елементів. Семіозис включає процес, в якому знак сприймається інтерпретантом через його взаємозв'язок з об'єктом, і в результаті контакту зі знаком виникає реакція суб'єкта.

Т. Туріно/*Thomas Turino* тлумачить семіозис як комплекс ланцюжкових процесів, в яких інтерпретанта в певній ланці стає наступним знаком, який знаходить нові зв'язки з іншим об'єктом, та викликає наступну інтерпретанту (Turino, 1999 с. 223). У. Еко пов'язує дефініцію знака з неперервною генерацією інтерпретант, які знаходять функції репрезентамена на кожній стадії семіозиса – цілком необмеженого процесу (Еко, 1976, с. 69). Р. Монелль /*Raymond Monelle* також наполягає на тому, що в умовах, коли інтерпретанта

набуває функцію знака, вона потребує власної інтерпретанти (Monelle, 1992 с. 193).

Ж-Ж. Наттьє/*Jean-Jacques Nattiez* та Р. Монелль наводять в своїх працях схему семіозиса Г.-Г. Гренджера/*Gilles-Gaston Granger* (Nattiez, 1990, с. 7; Monelle, 1992, с. 194). Дана візуалізація семіозису виражає необмежену генерацію інтерпретант (Додаток А, №1). Однак, на нашу думку, в даній візуалізації не враховується потенційна множинність десигнацій. Якщо кожна нова інтерпретанта виступає наступним репрезентаменом, то відсутність відповідних об'єктів, тобто, концептів, руйнує триадність знака в розумінні Ч. Пірса та його послідовників. Більш ефективно демонструє процес генерації інтерпретант та відповідної полісемантичності (чи полісемії) наступна схема<sup>1</sup> (Додаток А, №2), запропонована в даній дисертації. Тобто, в кожній ланці семіозису, окрім нової інтерпретанти, можливе виникнення іншого об'єкту. Така точка зору обґрунтовує механізм, який обумовлює множинність значень, що з'являються в процесі семіозису. Також слід зазначити, що триада знака залишається збереженою.

Продовжуючи розгляд функціонування знаків, важливо відмітити, що тлумачення зв'язку репрезентамена з об'єктом знаходиться під впливом суб'єктивних факторів, які пов'язані з інтерпретатором. Тому Ч. Морріс вбачає чотири компоненти, які залучені до процесу семіозиса – до вищезазначеної триади Ч. Пірса автор додає поняття «інтерпретатор» (Morris, 1938, с. 3). Згідно з концепцією Ч. Морріса, знак складається з трьох компонентів: знак (ознака, яка вказує на щось інше), об'єкту (те, на що вказує знак) і інтерпретанти (тлумачення інтерпретованого знака). Введення поняття інтерпретатора підкреслює роль людини, яка розуміє або інтерпретує знак у комунікаційному процесі. Ч. Морріс визначає поняття інтерпретатора як агента, який є

<sup>1</sup> Схожі візуалізації з ланцюгом з трикутників зустрічаємо в статті П. Десогуса/*Paolo Desogus* «Енциклопедія семіотики Умберто Еко» (Barr, P., Biddle, R., & Noble, J., 2006) та П. Барра/*Pippin Barr* «Семіотична модель метафор інтерфейсу користувача» (Desogus, P., 2012). Однак, запропонована схема (Додаток №2), на нашу думку, краще репрезентує процес семіозису, акцентуючи увагу на його безкінечності та постійній генерації знака-інтерпретанти, але при цьому, вона є в певному сенсі похідною розширеною версією від першої (Додаток №1).

посередником між знаком і його об'єктом, що дозволяє зрозуміти і визначити значення знака. Згідно з автором, інтерпретатор відіграє вирішальну роль у процесі семіозису, який є породженням та інтерпретацією знаків. Інтерпретатор не просто пасивно сприймає знак; скоріше, він є активним учасником процесу виявлення значень. Людина привносить свої знання, досвід і розуміння в тлумачення знака, враховуючи контекст, у якому він вжитий, і різні можливі його трактування. Ч. Морріс підкреслює, що інтерпретація не є прямою референцією знака і об'єкту чи референту, який він представляє. Натомість інтерпретатор сприймає знак, аналізує його елементи та визначає його відношення до об'єкта, щоб надати значення. На цю інтерпретацію впливають знання, культурне походження та особистий досвід, що складають повне контекстуальне поле. Тому інтерпретація знаків здатна відрізнятися у різних інтерпретаторів, оскільки вони можуть надавати різні значення або розуміння однаковим знакам. Отже, роль інтерпретатора є вирішальною в процесі семіозису, оскільки він відповідає за подолання розриву між знаком і об'єктом і передачу значення іншим. У підсумку, філософ визначає інтерпретатора як суб'єкта, який передає значення знака, вносячи свої знання та розуміння в процес інтерпретації.

Ч. Морріс вирізняє два типи означування – десигнацію та денотацію. Якщо референт фактично існує, то це вважається денотатом знака. Десигнат вказує, наприклад, на клас або різновид об'єктів (Morris, 1938, с. 5). Існують знаки, що мають тільки десигнати, тобто значення слова, клас об'єктів, до котрих використовується або на котрі указує знак, – проте денотати, як предмети реального світу, відсутні. Інакше кажучи, десигнат – це якесь поняття, що має властивості, які зважає інтерпретатор при сприйнятті знакового засобу.

Ч. Морріс влучно зауважує, що семіотика націлена на вивчення не самих об'єктів, а на те, як вони застосовані у семіозисі (Morris, 1938, с. 4). Тобто, нас більше має цікавити сам процес означення та трансляції смислу через знаки. «Знаки, які відносяться до того самого об'єкта, – пише дослідник, – не

обов'язково мають однакові десигнати, оскільки те, що враховується в об'єкті, може відрізнитися для різних інтерпретаторів. Знак об'єкта може, в одному ракурсі, просто звернути інтерпретатора знака до об'єкта, тоді як на іншому полюсі він дозволить інтерпретатору врахувати всі характеристики відповідного об'єкта за відсутності самого об'єкту. Таким чином, – резюмує автор, – існує потенційний континуум знака, в якому щодо кожного об'єкта чи ситуації можуть бути виражені всі ступені семіозису, і питання про те, яким є десигнат знака в будь-якій даній ситуації» (Morris, 1938, с. 4). Наведені спостереження Ч. Морріса можуть бути відправною точкою в розробці концепції контексту в семіотиці. Враховуючи, що в процесі сприйняття знака потенційно генерується необмежене поле значень, можна зробити висновок про важливий фактор – контекст, який впливає на тлумачення інтерпретатора.

Т. Себеок стверджує, що «текст не має жодного значення, якщо одержувач тексту не знає код (чи коди), з якого він був створений, і якщо текст не посилається на якийсь конкретний контекст, не зустрічається в ньому або не передбачає певного контексту. Контекст, – уточнює дослідник, – це середовище – фізичне, психологічне та соціальне, у якому використовується або виникає знак чи текст» (Sebeok, 2001 с. 8). Контекст відноситься до набору обставин або умов, у яких знак функціонує і інтерпретується, та може відіграти вирішальну роль у тлумаченні знаків. Значення не можна відокремити від контексту, в якому використовується знак. Інтерпретація знака залежить від різноманітних контекстуальних факторів, у тому числі від конкретних соціальних, культурних та історичних обставин, у яких знак виробляється та зустрічається.

Пристаюючи ці погляди до теми нотного тексту в музичній діяльності, треба зауважити, що обставини та умови, в яких та ким цей текст було створено, мають суттєву цінність. Наприклад, існує велика різниця між верифікованим (підтвердженим) уртекстом твору чи редакцією цього твору іншим музикантом. У першому випадку більш ймовірно бути впевненим в автентичності цього джерела. Працюючи з редакціями творів, ми безсумнівно

маємо справу із вже зафіксованою інтерпретацією редактора. Звісно, це залежить від міри «втручання» редактором в оригінальний текст, його вихідної повноти та, відповідно, необхідності його доповнювати.

Контекст надає важливі уточнення, які допомагають тлумачити знаки. Це впливає на розуміння зв'язку між знаком і об'єктом або референтом, який він репрезентує. Без урахування контексту значення знака може бути неоднозначним або помилковим. Контекст не є фіксованим або статичним та може розвиватися та змінюватися з часом. Отже, на значення знака та його інтерпретацію можуть впливати зміни в контекстних факторах. Контекст забезпечує необхідну структуру та довідкову інформацію, яка інформує значення та розуміння знаків. Це допомагає встановити зв'язок між знаком і його референтом і може змінюватися та розвиватися з часом.

Розуміння контексту в процесі знакової дії пов'язано з визначенням Ч. Морріса семіотичних вимірів. Дослідник розділяє їх на синтаксичний, семантичний та прагматичний, які охоплюють взаємозв'язки між знаками, знаками та об'єктами, та їх відношенням до інтерпретатора. За ствердженням вченого, кожен рівень має правила, що визначають взаємодію між знаковими засобами, їх зв'язок з об'єктами та констатують умови, необхідні для сприйняття інтерпретатором знака. Основна перевага тривимірного аналізу – це охоплення всіх аспектів знакового явища. Дослідник наполягає на тому, що повна характеристика окремих знаків можлива лише при визначенні усіх синтаксичних, семантичних і прагматичних правил (Morris, 1938, с. 10-11).

Синтактика – це частина семіотики, яка зосереджена на вивченні структурних особливостей знаків і їх поєднань. У теорії Ч. Морріса важливе місце займає фактор правил. У випадку синтактики ці правила регулюють утворення та вживання знаків. У синтактичному аспекті розглядаються граматичні закономірності, правила формування і трансформації знакових засобів і їх поєднань.

Відразу слід зазначити, що нотна система запису має найвільнішу форму використання знаків. Складно уявити знакову ситуацію і, разом з ним,

синтактичне правило, при яких вважалося б за неможливе одночасне використання акцентів і ліг, штрихових вказівок і динамічних нюансів. Проте, невірними є комбінації знаків, які ніяким чином не можуть бути поміщені в контекст і не мають десигнації, наприклад, поєднання двох знаків альтерації – знаки дієз і бемоль біля однієї ноти. Коли два простих знаки об'єднуються у складний знак, вони застосовуються щодо об'єкта. В цьому випадку знаковий процес (семіозис) першого знака буде пов'язаний з функціонуванням іншого. Отже, інтерпретатор реагуватиме на знаки аналогічним чином, але не виключаючи додаткові реакції, викликані одним зі знаків. Структури мотивів, фразування, артикуляції є десигнатами та належать знаковій системі нотного тексту. Коли йдеться про образну частину твору, то ми переміщуємося в інший знаковий вимір. Тому послідовність нот, в першу чергу, вказує на зміни висоти звуку, на особливості організації мотивів у письмовій системі, а вже в іншій, художній, площині можуть бути символом, що зв'язується у свідомості з драматургічними явищами.

Підсумовуючи, треба наголосити на тому, що аналіз синтаксичного виміру фокусується тільки на відносинах між знаками, правилах їх утворення, функціонування та взаємодії. Як підкреслює Ч. Морріс, синтактику «не цікавлять окремі властивості знакових засобів або будь-які їхні відносини, крім синтаксичних, тобто відносин, визначених синтактичними правилами (Morris, 1938, с. 14).

Кожен вимір семіотики має чистий та дескриптивний (*pure and descriptive*) аспекти. Наприклад, чиста семантика дає терміни та теорію, необхідні для розмови про семантичний вимір семіозису, тобто, розробляє метамову; дескриптивна семантика сфокусована на описі фактичних випадків семіозису (Morris, 1938, с. 21). На відміну від правил формування та трансформації, які стосуються певних комбінацій знаків та їхніх відношень, семантичне правило визначає умови застосування знака до об'єкта чи ситуації. Іншими словами, знак заміщає все, що відповідає умовам, викладеним у семантичному правилі. Таким чином, окрім синтаксичних правил,

характеристика мови вимагає викладу семантичних правил, що керують засобами знака окремо та в поєднанні.

Прагматика – це розділ семіотики, який займається відношенням знаків до їх інтерпретаторів. Як і інші рівні семіозису, прагматику можна розділити на чисту та дескриптивну. Відношення знака до десигната, за словами Ч. Морріса (Morris, 1938, с. 30), є реальне врахування об'єктів, яке здійснюється інтерпретатором, коли він реагує на знаковий засіб, а те, що враховується, є десигнати. Зауважимо, що розуміння прагматичного виміру відкриває ключові засади функціонування знаків, особливо, інтерпретант. Так як інтерпретанта – це продукт суб'єктивного сприйняття знака, кожне нове трактування розширює поле значень; якщо синтаксичні та семантичні виміри регулюють вертикальні відносини всередині системи, створюючи парадигми елементів та їх значень, на прагматичному рівні, навпаки, горизонтальна координата теоритично «охоплює» необмежене поле інтерпретант.

Д. Спербер/*Dan Sperber* та Д. Уїлсон/*Deirdre Wilson* окреслюють контекст та граматику в лінгвістиці. В їх дослідженні контекст представлено як психологічний конструкт, який складається з уявлень реципієнта. Тобто, це сукупність умов, що враховуються отримувачем повідомлення, які не обмежені інформацією про фактичне фізичне середовище, або іншим – як вказують вчені, будь-яка умова впливає на інтерпретацію (Sperber&Wilson, 1996, с. 15-16). В свою чергу, граматика є незмінною після її формалізації. Вчені звертають увагу на те, що різні висловлювання будуються згідно спільних граматичних правил, але можуть бути розкриті в різних контекстах. У зв'язку з цим, центральна проблема теорії прагматики, на думку авторів, стосується осмислення того, як слухач повідомлення знаходить контекст, який дозволяє адекватно його інтерпретувати (Sperber&Wilson, 1996, 16). Уникнути непорозуміння можливо тільки при умові, як стверджують дослідники, що обидва учасника враховують однаковий контекст (Sperber&Wilson, 1996, с. 16). Адаптуючи дані спостереження на

транслявання ідей за допомогою музичної нотації помічаємо схожу кореляцію ефективності та обізнаності з граматиною та потенціальними контекстами.

Грамматика та потенційні контексти охоплюють всі можливі правила, з одного боку, та умови, які регламентують та впливають на поле значень, з іншого. Головна їх різниця полягає в тому, що граматичні правила мають бути статичними після того, як вони були формалізовані, а контекст – в порівнянні з граматиною, є динамічнішою конструкцією. В цьому аспекті слід зазначити, що поміж граматичними та контекстуальними факторами є розподілення семіотичних вимірів. На синтаксичному рівні ми спостерігаємо відсутність будь-якого контексту окрім, безпосередньо, синтаксичного (викликає сумнів саме ототожнення контексту і правил синтаксису); семантику пропонується умовно розділити на частини без точно визначених меж: перша з них охоплює значення з «нульовим» контекстом, зона буквального сенсу – мова йде про ті об'єкти, які не знаходяться під впливом потенційних контекстуалізацій, – інша частина слугує підґрунтям, яке співвідноситься з різними контекстами та, в результаті, є основою для розвитку полісемії; в прагматичному полі ми знаходимо залежні від потенційних контекстів значення.

Розглянуті наукові положення слугують теоретичним базисом для музичної семіотики як особливого напрямку в системі музикознавства. Разом з цим, актуалізується проблема точнішої локалізації нотного тексту в сфері музичного твору. В наступному підрозділі дисертації розглянемо теоретичні аспекти нотації в західних традиціях наукової думки.

## **1.2. Нотний текст у тлумаченні зарубіжних дослідників**

Вивчення питання музичної нотації потребує особливого аналітичного інструментарію. Так, для усвідомлення процесу створення семантичного поля знаків нотації доцільно детальніше описати та адаптувати концепції парадигматичних та синтагматичних структур до системи графічного запису музики. Т. Себеок визначає парадигматичні структури як «відношення, за допомогою якого мінімальна ознака знака є достатньою, щоб диференціювати



його від усіх інших знаків того ж виду» (Sebeok, 2001 с. 7). Парадигма нотних знаків очевидна: майже всі елементи в ізольованому виді мають денотати. Перелік символів та їх значень підпорядковуються базовій граматиці музичної теорії. Однак, в цьому аспекті синтагматичні відношення є прогресивнішим явищем. Якраз результатом об'єднання елементів в знакові комплекси є збагачення семантики – знаки формують складніші сполуки, що призводить до виникнення нових значень. Вкотре звертаючись до Т. Себеока, ми дізнаємося, що синтагматичні структури – відношення, «за допомогою яких знаки будують комбінації або визначені послідовності» (Sebeok, 2001 с. 7). Тобто, синтагматичні відношення, а саме виникнення знакових комплексів, слугують ключовим фактором «полісемії» знаків нотації.

На даному етапі можна зробити наступні висновки: будь-які процеси знакового функціонування неможливо дослідити без осмислення механізмів семіозису та парадигматичних і синтагматичних відношень, які також є головними ознаками системності. Як зазначає Т. Туріно, через потенціал одночасного використання багатьох знаків музична діяльність є «багатим семіотичним явищем» (Turino, 1999, с. 237). На нашу думку, це ствердження цілковито стосується музичної нотації. Е. Тарасті/*Eero Tarasti* вважає що музикознавство має включати семіотичні спостереження щодо природи музичної знакової системи (Tarasti, 1996, с. 4). В свою чергу, автор пропонує класифікувати знакові системи відносно фізичного каналу чи способу трансляції, адже зміст реалізується в звуковій формі чи виражається візуально. Вчений виділяє візуальне поле, слухову сферу та тактильні системи. Відносно музичної реальності вчений наголошує на тому, що вона не обмежується лише звуковою стороною (Tarasti, 1996, с. 4).

Створення універсальної теорії музичної семіотики ускладнено фактом того, що музичне явище має різні форми існування. Кожен з цих станів є різною знаковою системою, яка відрізняється парадигматичними та синтагматичними відносинами. Враховуючи, що в основі будь-якої трансформації музичного матеріалу (від образу в свідомості до візуального

вираження, чи від нотованого до фізичного звукового явища) лежить процес зміни знакових носіїв та значень. Е. Тарасті описує цей шлях наступним чином: «Перша трансформація відбувається у свідомості композитора з перетворенням музичної ідеї у візуальну нотацію. Далі виконавець перетворює партитуру на мову жестів та створює звукові явища, які слухач пов'язує з “мовою” внутрішнього досвіду» (Tarasti, 1996, с. 4). Далі пропонується схема (Додаток А, №3), яка демонструє те, як парадигма ізольованих нотних символів розкривається в синтагматичній траєкторії (утворюючи нові комбінації) та генерує нові значення.

Наступним важливим питанням в семіотичному аналізі нотації є локалізація нотного тексту в сфері музичного твору. Роль тексту музичного твору в креативній діяльності змінювалась під впливом історичних та культурних факторів. Дана проблематика ніколи не втратить актуальність та вже довгий час знаходиться у фокусі уваги авторитетних музикознавців. Деякі положення виявляються особливо корисними в аспекті семіотичного дослідження та обґрунтовують його мотивацію. В своїй праці про музику ХІХ-го століття К. Дальхауз/*Carl Dalhaus* описує дві концепції тексту музичного твору. Він порівнює дві «музичні культури близнюків» – італійську оперу та німецьку інструментальну музику (Dalhaus, 1989, с. 8). З одного боку, як пише автор, є «бачення Россіні», в якому саме виконання превалює над партитурою (*score*), що може бути «адаптована» під варіативність театральної вистави без руйнування змісту, з другого – «фундаментальний концепт Бетховена», без якого стає неможливим прирівнювати музику до інших видів мистецтв, таких, як література та живопис (Dalhaus, 1989, с. 9). Музикознавець пише, що нове розуміння, яке Л. Бетховен навів на естетичну свідомість свого часу, полягало в тому, що музичний текст, як і літературний чи філософський текст, містить значення, яке стає явним, але не повністю включеним у його акустичну презентацію – що музичний твір може існувати як «мистецтво ідей», яке «виходить за рамки різних інтерпретацій» (Dalhaus, 1989, с. 10). На нашу думку, ця концепція має стати фундаментальним положенням

семіотичного дослідження єдиної форми візуальної фіксації музики – нотації. Воно обґрунтовує доцільність аналізу тексту як окремої форми музичного твору. Важливо підкреслити використання в цитаті словосполучення «акустична презентація», яке допомагає відрізнити текст від процесу його реалізації.

У дослідженні Ф. Лердала/*Fred Lerdahl* та Р. Джейкендофа/*Ray Jackendoff* обґрунтовується бачення музичного твору «як ментально сконструйованої сутності, нотний текст та реалізація якого в звучанні, що є частковими репрезентаціями, що є способами його передачі» (Lerdahl, 1996, с. 2). Отже, дана точка зору в певному сенсі прирівнює письмову форму твору з його акустичним виконанням як видів репрезентації. Автори зазначають, що буквально пристосування лінгвістичної методології до музичних явищ призвело до негативних результатів через невідповідність одиниць, наприклад, «частин мови», лінгвістичних структур тощо (Lerdahl, 1996, с. 5-6). Важливо зауважити, що представлені спостереження не заперечують будь-якому інтегруванню положень лінгвістики до музичної діяльності, проте, вчені наголошують на важливості врахування специфіки елементів мистецтва. Ф. Лердал і Р. Джейкендоф допускають створення концепцій музичної структури тільки через вивчення наступних факторів: ритмічної та звуковисотної організації, динамічної та тембрової диференціації та мотивно-тематичних процесів (Lerdahl, 1996, с. 6). Треба додати, що семіотичний аспект розгляду нотної системи виявляє зв'язки її знаків зі семантикою, до якої належать перелічені вище фактори.

У визначені задач генеративної граматики в контексті музичного мистецтва автори пов'язують їх з метою опису структур будь-якого тонального явища (Lerdahl, 1996, с. 6). Для розкриття його структурного поля вчені пропонують сфокусувати увагу на «ієрархічних компонентах музичної інтуїції», а саме: структури групування (*grouping structure*), яке виражає сегментацію матеріалу на різні одиниці (мотиви, фрази, розділи та інші); друге – це метричні структури (*metrical structure*), що пов'язані з регулярним

чергуванням сильних і слабких долей на кількох ієрархічних рівнях; третє – це редуція часового проміжку (*time-span reduction*), що спрямована на визначення позиції тонів відносно метро-ритмічних умов та варіацій групування; четверте – пролонгаційна редуція (*prolongational reduction*), яка виражає гармонічні і мелодичні співвідношення (Lerdahl, 1996, с. 8-9).

Даний вектор міркувань направлений на виявлення значущих одиниць, які складають певне семантичне поле. Кожний зі сегментованих елементів чи виділена метро-ритмічними прийомами долі знаходять свою графічну репрезентацію. В свою чергу, подібні розділи музичних явищ допомагають здійсненню аналізу за рахунок звуження точки зору на конкретні частини, що, безумовно, позитивно впливає на хід отримання точних результатів. Наприклад, для формалізації граматичних правил необхідно виявити та охарактеризувати одиниці системи на синтаксичному, семантичному та прагматичному рівнях, відповідно, знаконосії, об'єкти референцій та інтерпретанти. В представленій концепції Ф. Лердала і Р. Джейкендофа існує два типи правил: в буквальному перекладі, добре-сформовані правила (*well-formedness rules*), які визначають структури, і правила переваги (*preference rules*), що регулюють структури з врахуванням досвіду слухача (Lerdahl, 1996, с. 9). Складається враження, що перший вид правил належить до граматичних положень системи, в той час як другий вид стосується позаформальних факторів.

Е. Кренек/*Ernst Krenek* в своїй праці «Композитор та інтерпретатор» розрізняє процеси створення музики та її виконання. Автор наголошує на тому, що музична діяльність не обмежена тільки її аудіальною формою. Він пише: «Музика була організованим звучанням, яке чути в момент виконання» (Krenek, 1966, с. 167). Це ствердження безперечно відноситься до періоду, коли основу дії на сцені складала імпровізація. Але, як пояснює сам автор, минулий час в цьому реченні використано навмисно. Розуміючи, що для більшості людей музика – це «те, що ми чуємо», а інші дії, такі як написання того, що буде виконано, має більш підготовчий характер, Е. Кренек

підкреслює, що цей акт набув більшої значимості в подальших історичних процесах. В результаті відокремлення діяльності композиторів від виконавської нотна партитура знаходить ознаки самостійного об'єкту мистецтва. На думку автора, не має значення, як часто текст прочитується чи виконується, він все одно зберігає свої якості (Krenek, 1966, с. 168).

Е. Кренек вважає результатом цих процесів розведення сфер творчої діяльності є те, що виконавець має справу з музичним матеріалом, який більше не є його власним вимислом, а навпаки, існує та має певне значення до моменту акту його звукової реалізації (Krenek, 1966, с. 169). Надалі, як підкреслює автор, музика створюється з метою її теоретично необмеженої кількості інтерпретацій, що виходить, водночас, з-під контролю композитора «в часі та просторі» (Krenek, 1966, с. 170). Тобто, завдяки існуванню нотної форми, музичний твір набуває інваріантності, можливість зберігати свої якості протягом, знову ж, теоретично, необмеженої кількості часу та вільний від просторових умов.

Стосовно типів нотних знаків Е. Кренек виділяє динамічні вказівки. Композитор уточнює, що «сенс музики все більше залежить від точного розподілу динамічних відтінків». Дослідник також пише, що ця мета досягається «великою кількістю символів, відомих як знаки експресії, які в період романтизму все більше і більше доповнювалися описовими прикметниками, прислівниками та цілими реченнями, спрямованими на передачу позамузичних асоціацій поетичного характеру, які хотів викликати композитор у виконавця і, зрештою, у слухача» (Krenek, 1966, с. 172). Отже, використання словесної вказівки не тільки має викликати асоціації з відчуттями характеру фрази, а ще враховує те, що виконавець «корелює» значення знака з необхідними для досягнення ефекту технічними засобами. Простими словами, словесний знак «з ніжністю» знаходить різні інтерпретанти, частина яких відноситься до позамузичної сфери, а інша – до технічних прийомів виконання. Проте, автор не ігнорує певну обмеженість

нотації та зазначає, що все одно в партитурі залишається великий простір для інтерпретації (Krenek, 1966, с. 172).

Ж.-Ж. Наттьє також виходить із гіпотези, згідно з якою музичний твір не обмежений його текстовою формою чи системою структур. Він є художнім процесом, що складається з трьох видів музичної діяльності: процесу композиції, процесу інтерпретації (виконання) та її подальшого сприйняття. Таким чином, музичний твір – це поняття, що охоплює весь комунікативний ланцюжок. Однак, для ясності розуміння предмета музичної семіотики, або семіології, як визначає цю науку вчений, Ж.-Ж. Наттьє висуває таку тезу: «Семіологія — це не наука про комунікацію» (Nattiez, 1990, с. 16). Дане твердження покликане акцентувати увагу на основних цілях семіологічної дисципліни в музикознавстві – вивчення специфіки функціонування символічних форм і феномена референції (Nattiez, 1990, с. 15).

В своїй теорії автор називає символічною формою знак або знаковий комплекс у його/їхньому поєднанні з нескінченним полем інтерпретант (Nattiez, 1990, с. 8). Велику значимість представляє запропонована вченим концепція трьох вимірів музичної діяльності. Ж.-Ж. Наттьє вирізняє три рівня, на котрих діють символічні форми: поетичний – це сфера створення та наділення змістом музичного артефакту; естетичний рівень – у цьому просторі «отримувачі» (слухачі) надають символічній формі власної інтерпретації в момент сприйняття художнього твору (проте, автор зазначає, що термін «одержувач» у разі не цілком коректний – слухач не «отримує» твір буквально, а радше створює власні інтерпретанти (значення) при сприйнятті); «слід» або символічний образ (за аналогією з акустичним чином) втілюється у фізичній, матеріальній формі, доступній для сприйняття. Ж.-Ж. Наттьє пропонує використовувати слово «слід» з тієї причини, що поетичний процес за своєю суттю є внутрішнім процесом і вимагає вираження у матеріальній формі, яка доступна для сприйняття інших суб'єктів. На сприйняття продукту поетичного процесу, частково вираженого у матеріальному образі, впливає

фактор особистісного та життєвого досвіду інтерпретатора, тобто, певного контексту (Nattiez, 1990, с. 11-12).

Дані спостереження музикознавця ще більше запевняють в тому, що нотний текст є саме той матеріальною формою, «слідом», що виступає посередником між творцем та сприймачем ідей композитора. Тим самим, матеріальний образ сам собою не гарантує інтерпретацію сенсу, тотожну намірам автора, і не сприяє негайному виявленню його значення. Проте, автор зазначає, що без матеріальної форми неможливе існування музичного твору (Nattiez, 1990, с. 15).

Отже, семіологічна «програма» Ж.-Ж. Наттьє включає три об'єкти: (1) поетичні (художні) процеси, (2) естетичні процеси, (3) матеріальний образ твору (його живе виробництво (акт виконання), його партитура, його друкований текст і т. д.) – тобто фізичні (матеріальні) образи поетичного процесу. Кожному класу об'єктів, за твердженням дослідника, відповідає певний тип аналізу, що сприяє розумінню їх специфічних властивостей. Відповідно, автор розрізняє три аналітичні підходи. Перший належить до поетичного виміру, другий – до естетичного виміру. Третій аналітичний підхід орієнтований на вивчення іманентних структур музичного твору, що становить нейтральний рівень (Nattiez, 1990, с. 15).

Конкретизуючи положення семіологічної теорії, що розробляється, музикознавець наводить два наукові судження. Перше стосується розуміння поетичних і естетичних явищ як процесів, представлених іманентними «конфігураціями», «організованими структурами чи квазіструктурами». Фактор цих відмінностей Ж.-Ж. Наттьє виявляє у складній епістемологічній та методологічній невідповідності «між поетичним та естетичним аналізом, з одного боку, та аналізом нейтрального рівня, з іншого». Згідно з другим судженням, розмежування рівня об'єкта та аналізу «має першорядне значення, щоб не плутати сам слід із його аналізом» (Nattiez, 1990, с. 15-16). Матеріальна форма залишається просто аморфною фізичною реальністю до того часу, доки його не охопить аналіз.

Розмірковуючи про специфіку тексту музичного твору, Дж. Грір/*James Grier* відрізняє його направленість не на читача або слухача, а насамперед, виконавця, який має функцію посередника між твором та його аудиторією. Але вчений наголошує, що саме первинна функція нотного тексту є засобом спілкування композитора з виконавцем. Це спостереження конкретизує природу нотного тексту – музична партитура містить набір інструкцій виконавцю, які використовуються для організації інтерпретації твору (Grier, 1996, с. 23).

Дж. Грір відрізняє музичний твір від його «фізичних проявів» – письмової та звукової форм. Авжеж, автор не ототожнює музичний твір та його текст. Як вказує дослідник, текст не є «самодостатнім» та є певним станом музичного твору (Grier, 1996, с. 21-22). Нотна форма твору та безмежна кількість варіацій виконання враховує межу невизначеності, на яку вказує дослідник, та впливають на це поле: «обмеженість нотації», з одного боку, та «виконавські конвенції», з другого, складають музичний твір. Ці конвенції є результатом виконавських традицій, який визначається в практиці конкретного історичного періоду та постійно змінюється разом з нею (Grier, 1996, с. 22-23). Тобто, ми маємо відштовхуватися від того, що музичний твір – не є «фіксованим», абсолютно визначеним явищем, а в певних аспектах є продуктом його матеріальних форм та трактування цих станів суб'єктами, які його створюють, реконструюють, виконують та сприймають. Але названа сфера невизначеності не може існувати без протилежного поля визначеності. Якщо ізолювати з аналітичною метою певний «матеріальний стан» музичного твору, а саме, нотний текст, з'являється можливість аналізувати його структуру. Одна з гіпотез, яка досліджується в даній дисертації, стосується того, що елементи нотації мають властивість полісемії, а одним з головних факторів, який визначає цю багатозначність, є контекст.

Дж. Грір стверджує, що індивідуальний знак не має незалежного значення («*independent meaning*»). Музикознавець наголошує на тому, що значення знака залежить від контексту: семантика формується шляхом



комбінування різних нотних елементів (Grier, 1996, с. 24). Тобто, правила використання та трансформації знаків, що є синтактикою, взаємодіє з набором значень, які визначаються на семантичному рівні. Але постає питання контексту та його приналежності до певної сфери. Відповідь є простою: аналіз елементів в різних аспектах по суті є їх поміщенням в певний контекст. Дж. Грір додає до контекстуальних умов ще й виконавські конвенції, які були названі вище. В баченні дослідника, композитори враховують ці фактори при створенні тексту, генерують конкретні значення графічних елементів, які отримують наступне трактування виконавцями з метою реалізації твору. Проте, композиторські та виконавські традиції змінюються з плином часу. Автентична інтерпретація можлива тільки при накладанні усіх можливих контекстів (Grier, 1996, с. 27). Цій меті, в певній мірі, призначений аналіз нотації з подальшим формуванням мови опису функціонування знаків – тобто, метамови знакової системи. Розмежування цих форм музики потребує спеціальних методів аналізу, точніше, абстрагування предмету дослідження з метою створення «чистої» метамови для опису певних явищ. В контексті даної дисертації поле зору сфокусовано на візуальній системі запису музики – нотації.

Дж. Грір визначає західноєвропейську музичну нотацію як комплексний інструмент візуальної комунікації. За його словами, музиканти ХХІ століття доклали максимум зусиль для створення стратегій для найефективнішого розуміння інформації. Єдиною їх метою є бажання транслювати якомога докладніше інструкції для відтворення музичного твору (Grier, 2021, с. 1). Проте, автор підкреслює, що навіть найдетальніші ноти можуть не містити аспекти артикуляції, темпу чи динаміки, які залежать від реалій виконання, таких як акустичні умови, рівень сприйняття та компетентності інтерпретатора (Grier, 2021, с. 1). Дж. Грір дотримується концепції Ф. Сосюра та пов'язує транслювання значень нотних знаків з їх конвенціональністю та відносністю (*relative position*) всередині системи. Автор підкреслює, що обидві концепції є довільними (Grier, 2021, с. 2). Вчений наводить багато прикладів умовності

значень в нотації – від розташування ноти на горизонтальній та вертикальній осях нотного стану до співвідношення нотних тривалостей. Графічні знаки відрізняються завдяки певним деталям, які диктовані встановленими правилами.

Вчений пропонує чотири принципи, які обумовлюють ефективне функціонування візуальної системи: користувачі системи мають бути в змозі розуміти знаки в «режимі реального часу». Досягненню цієї мети сприяють дві умови – очевидність знака відносно репрезентації його значення чи, в іншому випадку, інтерпретатори мають засвоїти правила функціонування елементів системи та розуміти їх значення, а саме, з максимальною точністю визначати конвенційні зв'язки об'єктів з їх знаковими репрезентаціями. Дж. Грір підкреслює, що другий підхід є більш звичним для музикантів, які приділяють багато часу та зусиль для розкриття сутності системи нотації (Grier, 2021, с. с.4-5).

Наступні три принципи походять від першого. Перший з них пов'язаний з властивістю негайної ідентифікації знака та встановленням його відмінності від інших елементів у системі. Другий принцип – це необхідність класифікації знаків для виявлення чітких взаємозв'язків між ними всередині однієї системи заради полегшення їх розуміння. Однак, Дж. Грір наголошує, що згадані взаємозв'язки виявляють себе тільки в процесі глибинного вивчення. Третій принцип теж стосується ясності зв'язків на всіх рівнях знакової системи (Grier, 2021, с. 6). Згідно зі спостереженнями вченого, які наводилися раніше, саме взаємодія знаків всередині системи, синтагматичні відносини є одним з головних факторів генерації значень.

В своєму описі Дж. Грір пояснює власну мотивацію в дослідженні музичної нотації тим, що враховуючи всі обмеження, пов'язані зі «статичністю» письмової форми музики, нотація займає місце ефективного інструменту комунікації між «музично грамотними» особами. Автор наголошує, що музична нотація не є «пасивним каналом» через який відбувається сприйняття музичних подій, які зашифровані у запису. Радше,

нотація «активно формує це сприйняття у взаємодії зі стилем, жанром та діями, що потрібні для реалізації музики» (Grier, 2021, с.7). Згідно з класифікацією Ч. Пірса, Дж. Грір вбачає всі три типи знаків. Наприклад, автор відносить до групи індексів ті знаки, що мають на увазі спеціальні фізичні дії на інструменті. Репрезентація нотних тривалостей, за думкою автора, тяжіє до символів, але визначення висоти звуків безпосередньо через розташування на вертикальній осі має ознаки ікону (Grier, 2021, с. с. 142).

Вплив контексту на функціонування знаків прослідковується на усіх етапах розвитку нотації. В процесі формування її стандартизованої та універсальної системи все одно зберігаються спеціальні значення базових знаків, які змінюються в різному контексті. Дж. Грір наводить приклади, в яких знак ліги означає спів нот на одному складі слова в вокальній музиці, чи виконання нот за допомогою одної атаки струни, чи на «одному диханні» в умовній партії для духового інструменту (Grier, 2021, с. 163). Це досить звичне явище для музикантів, але воно привертає увагу до самої концепції полісемії в нотації. Окрім знаків з явною багатозначністю, існують символи та словесні ремарки, які спрямовані на уточнення необхідних технік гри, наприклад, знаки педалі для клавішних інструментів, напрямок руху смичка чи репрезентація інших способів артикуляції та штриху. Дж. Грір стверджує, що розвиток спеціальних технік гри на різних інструментах мав значний вплив на процес створення відповідних знаків (Grier, 2021, с. 164). У підсумку можна зауважити, що полісемія нотних знаків є результатом неперервного процесу розвитку системи з головною метою графічної фіксації та трансляції якомога більшого обсягу інформації в універсальній та ясній для сприйняття формі. Головною умовою для виявлення значень є набір знань, яких буде достатньо для розуміння функціонування елементів системи. Цій меті слугує галузь музичної семіотики, яка досліджує, регламентує та створює метамову.

Враховуючи комплексність музичної нотації, Дж. Грір зауважує, що ця система візуальної комунікації потребує від користувача наявність досвіду та спеціальних знань про її функціонування, з одного боку, та навичок вірного

розрізнення та сприйняття символів для подальшої їх реалізації у звучанні, з іншого. Відповідно до цього вчений звертається до поняття музичної грамотності, яку, за його думкою, слід вважати «неодмінною умовою для досягнення професійної компетенції» (Grier, 2021, с. 206). На нашу думку, граматики, як сукупність правил комбінування нотних символів та їх використання, належить до складу метамови знакової системи. Далі пропонується визначити це поняття в умовах музичної нотації.

Термін «метамова» зустрічається в дослідженнях вербальних мов. У зв'язку з чим, звернемося до Кембриджського словника лінгвістики під співавторством К. Браун/*Keith Brown* та Е. Міллера/*Edward Miller*. Поняття метамови визначається як мова, що використовується для опису мови в загальному плані чи окремого її аспекту, що називається об'єктною мовою (*object language*) (Brown&Miller, 2013, с. 284). В контексті музичної нотації метамовою слугує набір знань та правил, які визначають структурні та функціональні взаємозв'язки одиниць. Вважається доцільним пов'язати поняття метамови з граматикою. В дефініції граматики йдеться про комплекс знань, який охоплює фонологію, морфологію, синтактику, семантику та прагматику системи – тобто, всі сфери функціонування знаків (Brown&Miller, 2013, с. 197). Отже, граматики та метамова є нероздільними частинами знакової системи зі збагачуючою один одного взаємодією: метамова формує нові визначення одиниць, їх сегментацію та комбінування, так як граматики, в свою чергу, зберігає положення та правила.

В контексті музичної нотації важливо окреслити поняття граматичної компетенції. Його також можна запозичити зі словника лінгвістики – «ідеалізація знань граматики суб'єктів, які користуються мовою» (Brown&Miller, 2013, с. 197). Підсумовуючи, можна зазначити, що вивчення системи нотних знаків знаходиться під впливом факторів рівня розвитку метамови та граматичної компетенції. Відповідно до цього, семіотичний аналіз має на меті формалізувати отримані результати та обґрунтувати основні положення перелічених складових системи.

Не викликає сумніву те, що будь-яка формалізація системи пов'язана зі створенням метамови, через що пропонується розглянути зв'язок методу сегментації та комбінації, з одного боку, та метамови, з іншого. З точки зору аналізу, як вважає Р. Монелль, найважливіший аспект метамови стосується виявлення назв та властивостей сегментів, які знаходяться в синтагматичних та парадигматичних площинах. Сам автор підкреслює, що зв'язки значень в музиці відрізняються від вербальної мови – «будь-яка зміна в звуці приводить до зміни значення» (Monelle, 1992, с. 59). Дана теза не викликає сумніву, але важливо розуміти, що в умовах графічної форми парадигми та синтагми є більш доступними до аналізу через їх стандартизованість та статичність. Без ізолювання одиниць системи та їх комбінацій обмежується можливість детального опису їх властивостей та ознак разом з розвитком спеціальної мови. Отже, сегментація в музиці – це процес розбиття музичного матеріалу на окремі частини або сегменти з метою аналізу та розуміння структури і композиції музичного твору.

У цьому контексті доцільно повернутися до парадигматики: ключовим в лінгвістичному трактуванні парадигматичних відносин одиниць є можливість заміни будь-якого елемента іншим в певному місці структури (Brown&Miller, 2013, с. 329). Проте, умови музичної нотації потребують адаптації визначення. Парадигматичні відносини знаків нотації слід вважати складнішими за парадигми в інших системах через одночасне використання декількох знаків на «вертикальній» осі (в опозиції до лінійної). Отже, пропонується розрізняти парадигму нотних символів в їх ізолюваному (абстрагованому) виді з базисними значеннями. К. Агаву/*Kofi Agawu* вважає, що парадигма пов'язана з моделлю, шаблоном, а синтагма – з упорядкуванням елементів та їх комбінацій у послідовності (Agawu, 2009, с. 165). Тобто, парадигма нотних символів сформована як набір ізолюваних символів чи їх патернів, з яких в подальшому створюються графічні знаки. Музикознавець доповнює: задача парадигматичного аналізу – це збір одиниць позначень в групі згідно певного критерію (Agawu, 2009, с. 167). У зв'язку з даною тезою,

вважається доцільним згрупувати нотні символи за критерієм їх ізольованості від семантичного та прагматичного контекстів. Тобто, окремо взятий знак, поза будь-якою комбінацією чи контексту, не має той полісемії значень, що розкривається в процесах на синтагматичному рівні. Р. Барт взагалі пропонує почати аналіз структур з синтагматичного поділу на одиниці, тому що таким чином постачаються елементи для подальшої класифікації в парадигмах (Bart, 1967, с. 61).

У своїй науковій діяльності Ж.-Ж. Наттєс надихається поглядами свого професора Ж. Моліно. Його дискурс о комунікації починається з адаптації класичної схеми з трьох елементів (Додаток А, №4). Але в контексті представленої теорії лінійна направленість елементів заміщується «зустрічним» напрямом суб'єктів до центральної ланки (Додаток А, №5). Дані зміни акцентують увагу на процесах створення та сприйняття «повідомлення», яке в музичній діяльності є творчим продуктом. Згідно з Ж.-Ж. Наттєс, матеріальна форма<sup>2</sup> є результатом поетичного процесу, яка є об'єктом естетичної дії – інтерпретації «отримувача» як наслідок сприйняття цього матеріалу. Іншими словами, семіологічна теорія має на увазі, що: символічна форма не є «посередником» у процесі «комунікації», який транслює задуманий автором зміст; це результат складного творчого процесу (поетичного процесу), що стосується як форми, так і змісту твору; він також є відправною точкою для складного процесу сприйняття (естетичного процесу), який реконструює «повідомлення».

Погляди Ж.-Ж. Наттєс та Ж. Моліно корисні тим, що вони слугують теоретичним підґрунтям для виправдання доцільності відокремлення та локалізації певної символічної форми від «поетичного» або «естетичного» впливу. Враховуючи, що будь-яка зміна форми відбувається разом зі зміною знакової системи та каналу її передачі, настає усвідомлення необхідності

---

<sup>2</sup> Запропоноване в теорії Ж.-Ж. Наттєс слово «*Trace*» буквально перекладається як «слід», що було зазначено в попередній частині даного Розділу, або як «відбиток». В своєму переліку Ж.-Ж. Наттєс наводить термін «*material reality*» (Наттєс, 1990, с. 15). Заміна цього терміну поняттям «матеріальна форма» вважається доцільним.

абстрагування «нейтрального» рівня та його артефактів. Суттєву відмінність між партитурою та акустичною реалізацією твору Ж.-Ж. Наттьє вбачає в тому, що партитура є незмінною матеріальною формою, тоді як акустичних реалізацій буде стільки ж, скільки і виступів. Дослідник схиляється до фокусування аналізу нейтрального рівня лише на письмовій формі, яка передуює інтерпретації. Так як поміж партитурою та акустичним вираженням музичного твору, за словами автора, створюється безліч інтерпретант, графічна форма є більш відповідним об'єктом для аналізу, тому що вона передуює будь-якій інтерпретації. Підсумовуючи, Ж.-Ж. Наттьє не вважає можливим цілісний семіологічний аналіз музики без «посередництва нотного запису» (Nattiez, 1990, с. 72).

Західноєвропейська музична традиція, в баченні Ж.-Ж. Наттьє, має включити акт виконання (інтерпретації) як додаткову ланку запропонованої їм схеми. Також, в даній схемі (Додаток А, №6) з'являється нотний текст як наступний елемент після поетичного процесу. Крім цього, автор додає і фактор інтерпретації (виконання) для тих випадків, у яких цей акт здійснено. Вочевидь, відсутність звукової реалізації виключає можливість естетичного процесу при сприйнятті лише письмової форми музичного результату. Також зазначається, що можлива ситуація, в якій естетичний процес може бути замінений на дві відповідні дії – аналізом нотного запису та його інтерпретуванням (Nattiez, 1990, с. 73) (Додаток А, №7).

В поетичному процесі, згідно твердженням Ж.-Ж. Наттьє, нотний текст є в певному сенсі преформалізацією. Дослідник обґрунтовує це тим, що в ході створення партитури відбувається підбір відповідних «варіантностей з усіх звукових фактів», які необхідні для забезпечення незмінності та властивості твору до транслювання (Nattiez, 1990, с. 78). Коментуючи цей тезис, вважається доцільним додати, що під «варіантністю звукових фактів» маються на увазі символічні форми, які є адекватними до певного фізичного каналу, тобто, у випадку письмової репрезентації – графічні засоби. Тим паче, як вже було доведено, не всі форми існування музичного твору здатні гарантувати

його сталість, та це ще більше свідчить про те, що мова йде саме про нотну систему запису.

Наведені положення різних концепцій запевняють в тому, що нотний текст слугує особливою формою існування музичного твору, який виступає посередником поміж творчими процесами створення, інтерпретації та сприйняття різного порядку. Отже, результати дослідження музичної нотації як знакової системи мають сприяти розумінню всіх дотичних дій, які націлені на репрезентацію слухових уявлень за допомогою графічної форми. Зважаючи на це, звернемося до наступних обґрунтувань висунутих наукових концепцій.

Історичний розвиток нотації, за думкою Ж.-Ж. Наттьє, обумовлений потребою композиторів у розширенні палітри графічних знаків. Якщо виникає «дефіцит» способів репрезентації нових засобів музичної виразності, то композитори, як зазначає дослідник, не можуть звільнитися від встановленої системи нотації, але, одночасно, вони прагнуть збагатити її новими елементами, які, в свою чергу, матимуть більше спеціальне, аніж універсальне значення (Nattiez, 1990, с. 79). Ці спостереження автора, по-перше, є свідченням «відкритості» та «гнучкості» системи музичної нотації до подальших модифікацій, та по-друге, актуалізують будь-яке дослідження можливих змін в контексті творчості обраного митця. Тобто, це звертає увагу на саму можливість певної індивідуалізації нотації в межах діяльності окремого композитора.

Ж.-Ж. Наттьє стверджує, що як раз сегментація «музичних фактів» на окремі елементи уможлиблює обговорення та накопичення знань про них. На думку дослідника, загальний процес дискретизації є головною умовою аналізу нейтрального рівня (Nattiez, 1990, с. 80-81). Отже, абстрагування одиниць цілого лежить в процесі створення музичних ідей. До прикладу, у свідомості автора вигаданий мелодичний фрагмент з'являється у вигляді образу звукового потоку, який в подальшому розгортанні (при наявності необхідних навичок) сегментується на одиниці (ноти, ритмічні тривалості та інші параметри), які в подальшому акустично реалізуються на інструменті чи



можуть бути конвертовані в графічні знаки нотації. Цей приклад, звісно, дещо спрощено, демонструє хід означування (у звуці чи графічно) інтенцій автора, тому що набір параметрів, що усвідомлюються та сегментуються на елементи обмежений тільки уявою творця та палітрою інструментів їх транслявання. Однак, стосовно останніх, як вже було помічено тезами Ж.-Ж. Наттьє, коли система нотації не задовольняє композиторів, це приводить до створення нових елементів системи.

Звертаючись до трихотомії Ж.-Ж. Наттьє, важливо детальніше розглянути розмежування поетичного та естетичного вимірів. Поетичні процеси містять сукупність інтенцій композитора та його творчих стратегій. Дослідник додає, що це все необхідно для «матеріального втілення твору». Автор пов'язує перелічені складові зі «спеціальною формою внутрішнього слуху» – а саме, уявлення звукового результату, його предслухання. Під «естетичним», – нагадуємо, – музикознавець розуміє «перцептивну поведінку» слухачів – стратегії тлумачення звукової реальності. Ж.-Ж. Наттьє наголошує на тому, що визначення та розвиток теоретичних положень щодо поетичного, нейтрального та естетичного рівнів відкриває шлях до усвідомлення всіх процесів, які входять до простору музичного твору від створення ідей, через їх запис та акт виконання (Nattiez, 1990, с. 92).

Методологічну необхідність аналізу нейтрального рівня Ж.-Ж. Наттьє пояснює двома причинами: по-перше, поетичні та естетичні підходи є обов'язково «частковими», тому що інформація про композиційні стратегії та процеси сприйняття може бути неприступна. Однак, розуміння музичного твору як цілого потребує іманентного аналізу від початку створення матеріалу до його реалізації. По-друге, враховуючи, що мета семіології – це виявлення зв'язку поетичних та естетичних інтерпретацій з матеріальною формою твору, автор вважає доцільним почати з опису складових останньої (Nattiez, 1990, с. 138-139). Через ці причини Ж.-Ж. Наттьє визначає за іманентним аналізом перше місце в своїх типізації «аналітичних ситуацій», які

виявляють відношення двох процесів з їх матеріальною формою. Свої міркування вчений формалізує у вигляді схеми (Додаток А, №8).

Перша з них – «іманентний аналіз», чи аналіз нейтрального рівня, як його неодноразово називає сам автор. Цей тип аналізу орієнтований на «іманентні зміни музичного твору» і використовує «імпліцитну або експліцитну методологію» стосовно них. Наступний аналітичний рівень вчений пропонує називати «індуктивною поетикою» – тут можна припустити, що йдеться про мистецькі наміри автора, внутрішні поетичні процеси. У багатьох випадках рішення музикознавця підтверджується його знанням про характерний стиль епохи або про інші твори того ж таки композитора. До третього типу аналізу Ж.-Ж. Наттьє відносить зовнішню поетику (*external poietics*), навмисне не називаючи його «дедуктивною поетикою», оскільки, на його думку, цей термін не підходить. Вчений пояснює процес аналізу: музикознавець вивчає твір, вдаючись до будь-якої інформації, що містить факти та відомості про поетику (художні наміри) композитора (Nattiez, 1990, с. 140-141). Далі ми переходимо до сфери естетичних процесів. Четвертий тип по порядку представлений індуктивною естетикою – в описі терміна Ж.-Ж. Наттьє вказує на головну мету – аналіз спільних ідей, пов'язаних зі специфікою музичного сприйняття. Дослідник також наголошує на можливості використовувати інформацію, безпосередньо отриману від слухачів. Останній тип аналізу спрямований на вивчення зв'язків поетичного та естетичного. За твердженням Ж.-Ж. Наттьє, даний аналіз є найскладнішим, оскільки вимагає точного визначення характеру всіх зв'язків вищезгаданих вимірів (Nattiez, 1990, с. 141-142).

Визначаючи місце семіотичного аналізу нотного тексту серед «аналітичних ситуацій» з теорії Ж.-Ж. Наттьє, безсумнівно, ми зупиняємося на першій позиції. Іманентний аналіз в цьому контексті має бути спрямованим на матеріальну форму в її ізольованому стані. Тобто, для цього потрібно звільнити об'єкт від впливу поетичних процесів композитора та від результатів можливого естетичного сприйняття твору. Звернемо увагу на те,

що, на думку Ж.-Ж. Наттьє, осмислення поетичних та естетичних процесів з додатковим розглядом структурної сторони матеріальної форми є встановленням іншої мережі інтерпретант на аналітичному рівні, яка слугує *моделлю* (курсив Ж.-Ж. Наттьє) для «натуральних» інтерпретант твору в *реальних* процесах композиції, інтерпретації та сприйняття (Nattiez, 1990, с. 153). Тобто, метамовний рівень діє з кожним з цих процесів окремо, генеруючи власні інтерпретанти. Автор зазначає, що дослідник повинен займати естетичну позицію по відношенню до об'єкту вивчення, але на метамовному рівні. Цю різницю важливо окреслити, щоб, згідно з музикознавцем, уникнути помилкового ототожнення цієї позиції з естетичними процесами слухачів, яке відбувається в реальному часі. Ці позиції відрізняються тим, що в аналітичному аспекті потрібно розкласти на складові усі сфери музичної діяльності та «проєціювати» дії суб'єктів під час створення, інтерпретації та сприйняття кінцевої звукової реалізації (Nattiez, 1990, с. 153-154).

В своєму наступному розрізненні типів аналізу Ж.-Ж. Наттьє поділяє їх на неформалізовані та формалізовані. До перших автор відносить «імпресіоністичний» (художньо-літературний опис змісту), «парафраз» (переказ) та «герменевтичні прочитання» (опис з додаванням герменевтичної та феноменологічної глибини, інтерпретація) тексту (Nattiez, 1990, с. 161-162). Друга категорія містить «глобальне» та «лінійне» моделювання. Як стверджує музикознавець, моделювання має свої переваги над неформалізованими методами через можливість проведення повного «аналітичного перегляду» об'єкту. Аналіз за ознаками та класифікація відноситься до глобального моделювання. Наприклад, дослідження таксономії (чи інший класифікаційний аналіз) супроводжується ретельним визначенням сегментів та їх «контурів». В свою чергу, лінійні моделі відрізняються своєю націленістю на послідовність подій, правила їх комбінування та контекстуальне середовище (Nattiez, 1990, с. 163). Співвідношення глобальних/лінійних моделей нагадує запропоновану раніше пару

парадигматики та синтагматики. Тобто, осмислення цих аспектів уможлиблює розробку комплексних знань про функціонування систем.

Для музичного мистецтва, наголошує Ж.-Ж. Наттьє, як того, що розгортається у часі, більш відповідною здається лінійна модель, яка імітує послідовність складових та структур, особливо, порівнюючи з таксономічними методами. З іншого боку, як підкреслює автор, самі дані про об'єкт аналізу впливають на вибір методу (Nattiez, 1990, с. 164-165). У підсумку музикознавець визнає власну схильність до формалізованих моделей. Автор стверджує, що саме аналіз ознак, парадигматизація та генеративні правила реконструкції тексту формують той вимір, якого бракувало музикознавчому дискурсу. Крім цього, Ж.-Ж. Наттьє звертає увагу на ефективність використання лінгвістичних інструментів стосовно нейтрального рівня, однак, вони не підходять для вивчення поетичних та естетичних процесів. Це обумовлено тим, що поетичне та естетичне потребує контакту дослідника з досвідом творців та сприймачів, в той час як аналіз текстуальних текстур, за словами автора, можливий без цієї інформації (Nattiez, 1990, с. 166).

Звернемося до наступної думки Ж.-Ж. Наттьє стосовно відношення автора умовного аналізу до об'єкту. Заради уникнення неправильного розуміння музикознавець наголошує, що аналіз нейтрального рівня не означає будь-якої нейтральності дослідника, навпаки, це поняття враховує нейтралізацію поетичного та естетичного вимірів від твору. Як відмічає Ж.-Ж. Наттьє, для розуміння конструкції цілого є достатнім осмислити музичні одиниці, виявити варіативності та запевнитись в адекватності їх організації згідно правил. Далі справа йде за рішеннями дослідника, які знаходяться під впливом досвіду, знань та індивідуальних естетичних реакціях (Nattiez, 1990, с. 174). Отже, вивчення нейтрального рівня музичного твору – нотного тексту – потребує від дослідників об'єктивності відношення до нього – як до данності в її самодостатності і обмеженості текстових і смислових

кордонів. Зазначене не означає відсутність долі інтерпретації в аналітичному процесі, але в суто науковому розумінні цього поняття.

Евристичний підхід до семіотики нотного тексту пропонує М. Рейбрук/*Mark Reybrouck*. За думкою дослідника, будучи графічною репрезентацією реальних звуків чи слухових уявлень, нотний текст є дискретною сутністю, що безсумнівно відрізняє його від інших форм музичної реалізації. На нашу думку, ця наріжна властивість символічної фіксації обумовлює перцепцію та аналітичні дії, що націлені на розкриття певного змісту. Вчений визначає дану специфіку як поділення безперервного звукового потоку у «дискретній» стандартній нотації на автономні елементи, відокремлені один від одного. Дослідник акцентує увагу на тому, що ця властивість полегшує «когнітивне декодування» та підкреслює «символічну роль» в референції звуковисотності (Reybrouck, 2017, с. 84).

Порівнюючи нотний текст з різними графіками звукової хвилі та спектрограмою, М. Рейбрук зауважує, що в цих репрезентаціях не відображається будь-яка організація (групування чи відокремлення) одиниць – в цьому випадку, аналогічно сприйняттю безпосереднього звучання, дискретизація здійснюється свідомістю слухача, яка, за словами автора, абсолютна вільна – реципієнт може за власним бажанням комбінувати чи виділяти одиниці. На противагу цьому, стандартна нотація, за справедливим зауваженням вченого, забезпечує дискретизацію, що уможлиблює сприймання окремих елементів (Reybrouck, 2017, с. 84). На нашу думку, наявність цієї властивості нотного тексту зумовлює аналіз сегментації та трансформації його одиниць.

Наголошуючи на тому, що направленість уваги інтерпретатора нотного тексту не обмежується тільки звуковисотними та ритмічними параметрами, М. Рейбрук відмічає спрямованість нотних символів на структурні особливості, тембр, динаміку, гармонію та аспекти організації голосів (Reybrouck, 2017, с. 85). В результаті свого дискурсу вчений робить висновок про музичну діяльність як баланс між безпосереднім чуттєвим сприйняттям та

концептуалізацією/репрезентацією; в фокусуванні уваги на звучанні чи на «синоптичних» аспектах (синоптичний – зведений, оглядовий; який дає огляд усіх частин складного цілого); між часовими (*in-time*) та позачасовими (*outside-of-time*) процесами – перші направлені на звуковий потік в його розгортанні у часі, а другі, в свою чергу, мають справу з формами репрезентації незалежно від характеру розгортання в часі (Reybrouck, 2017, с. 86).

На ґрунті наведених думок вченого можна зазначити, що дискретність нотного тексту, по-перше, вирізняє графічну форму серед інших способів реалізацій музики, та по-друге, забезпечує детальне вивчення її елементів й різноманітних структур, що можна відокремити, ізолювати від зовнішнього до них впливу.

### **1.3 Нотний текст в українській і зарубіжній музичній семіотиці: у просторі наукового діалогу**

Спираючись на фундаментальні наукові положення загальної семіотики, українські музикознавці водночас шукають власні шляхи в осягненні музики як знакової системи. У деяких випадках їх підходи до цього предмету наближаються до запропонованих зарубіжними вченими, іноді – розходяться з ними, внаслідок чого між ними виникають дотичні контакти або, навпаки, суттєві розбіжності. Найчастіше те та інше збігається в єдиному ході міркування дослідників, коли обравши спільну точку відліку, вони рухаються в різних напрямках. Подібним прикладом може слугувати співставлення концепцій творчої діяльності, запропоновані у розглянутій вище теорії Ж.-Ж. Наттьє, і належної В. Москаленку. Оскільки перша вже була подана, зупинимося на іншій.

Її автор розділяє творчо-пошукову, інтерпретуючу та виконавсько-втілюючу спрямованості творчої діяльності, які охоплюють етапи від творення музики, інтерпретування до її реалізації в звучанні. Виходячи з тлумачення цих сфер діяльності, вчений постулює, що

композиторському процесу створення належить творчо-пошукова лінія, а безпосередня акустична реалізація пов'язана з виконавсько-втілюючою. Згідно з дослідником, виконавець «до-створює» власну інтерпретацію в звуковому виразі, що, звісно, сформовано на основі «творчо-пошукових» результатів (Москаленко, 2013, с. 5).

Якщо провести паралелі з семіологічною програмою Ж.-Ж. Натт'є, то можна з вилучених В. Москаленком спрямованостей знаходити свій «аналог» серед поетичних та естетичних процесів. Так, до кола музичних інтерпретаторів В. Москаленко відносить не тільки музикантів-виконавців, а всіх носіїв діяльності, які пов'язані з розкриттям «сутності музичної думки, з осягненням її виразно-сислового потенціалу» (Москаленко, 2013, с. 6). Автор зазначає, що специфіка музичної інтерпретації обумовлена, насамперед, властивостями музичного матеріалу, на основі якого формується інтерпретація, поставленими завданнями та особливостями інтерпретуючої діяльності як такої. Музикознавець тлумачить два споріднених інструменти пізнання музичного твору: поняття «інтерпретації», яке вважається загальнішим, та «аналізу», як його базової складової (Москаленко, 2013, с. 6). Ці форми діяльності різняться спрямованістю: за словами автора, в «музичній інтерпретації» дослідники пробують пізнати твір у повному обсязі, а аналіз переважно спрямований на форму. Музикознавець визнає обмеженість нотного тексту, називає його «відстояним» результатом композиторської роботи (Москаленко, 2013, с. 7). Але через «об'єктивованість» нотний текст має власні переваги як об'єкт аналізу.

Якщо знову звернутися до порівняння цих положень з концепцією Ж.-Ж. Натт'є, знаходимо схожість з тим, що названо «матеріалом інтерпретації» (В. Москаленко) з «нейтральним рівнем» (Ж.-Ж. Натт'є). Важливо наголосити, що нотний текст виділяється своєю властивістю бути «нейтралізованим» від інших інтерпретацій, які В. Москаленко розрізняє як художні, аналітичні, критичні та інші «прочитання» музичного твору (Москаленко, 2013, с. 7). Отже, музикознавці сходяться в тому, що нотний

текст займає значне місце в аналітичній сфері, визначаючи його як «переважний об'єкт аналізу», згідно з В. Москаленко, чи «символічна форма нейтрального рівня» у Ж.-Ж. Наттє.

Розглядаючи проблематику музичного твору, В. Москаленко приділяє увагу «формам представництва», а саме, нотному запису, музичному звучанню та слуховим уявленням – тобто тим, що названо «формами існування» в поданих раніше концепціях інших авторів. Також вченим зазначається, що кожна з даних форм набуває значення тексту при умові їх сприйняття як джерела інформації. Дослідник розуміє текст як «здатне до перетворення джерело інформації, котрим фіксується унікальність твору у системі художньої творчості» (Москаленко, 2013, с. 49). В. Москаленко тлумачить нотний запис як текст-код, який потребує розкодування, а музиканти, в свою чергу, мають володіти «таємницею коду» для його дешифрування (Москаленко, 2013, с. 49). Про ці навички користування кодом йшлося в попередній частині викладених дослідницьких міркувань про граматику та компетенцію учасників інформаційного процесу. Розуміння правил функціонування знакової системи безсумнівно впливає на якість усвідомлення зафіксованого змісту. Тут спрямованість міркувань різних вчених збігається. Разом з текстом-кодом В. Москаленко визначає групи реальних та психологічних текстів. До реальних належить музичне звучання в «живому виконанні» та «механічному записі». Але, згідно з автором, сприйняття «живого виконання» є більш органічним явищем, а «механічний запис» музики уможливує повторне прослуховування та порівняння з іншими (Москаленко, 2013, с. 50).

Слухові уявлення слугують різними факторами для композиторів, виконавців, слухачів та, варто додати, дослідників. Також, важливо наголосити, що дані спостереження стосуються процесів трансформації значень в музичній діяльності. Як зазначає В. Москаленко, слухові уявлення для композитора є «опорним фактором» в творенні та фіксації результатів в нотній формі (Москаленко, 2013, с. 50). Таким чином, відбувається перша



конвертація значень – слухові уявлення означаються графічними знаками в процесі творення нотного тексту. Далі, за В. Москаленком, музиканти-виконавці дешифрують графічні символи переводячи їх у власні слухові уявлення і фізичні рухи та реалізують отриману інформацію в звучанні. Третя ланка цих відносин, – пише автор, – слухачі – вже формують власні слухові уявлення при сприйнятті звукової форми виконавської інтерпретації. Враховуючи, що В. Москаленко називає ці форми «музичного представництва» спеціальними текстами, таким чином, знаходимо взаємодію цих текстів через різні форми існування музики. (Москаленко, 2013, с. 49)

Зафіксувати власні слухові образи твору з наскільки тільки можливою точністю, стверджує В. Москаленко, є метою композиторської діяльності. Звісно, автор підкреслює, що для інтерпретатора нотний запис твору – це «не сама музика, а деяке смислове русло», «схематичне віддзеркалення», яке потребує наповнення «потокм живої музичної думки» (Москаленко, 2013, с. 60). Повертаючись до аналітичної діяльності, дослідник зазначає, що «будь-який аналіз викладається немuzичною (найчастіше вербальною) мовою» (Москаленко, 2013, с. 74). Однак, уточнимо, такою, що користується вербальними знаками із спеціальними термінологічними значеннями.

Очевидно, що при наявності деяких відзначених аналогій між наведеними концепціями творчої діяльності, вони суттєво розрізняються щонайменше в єдиному принциповому моменті. Якщо для Ж.-Ж. Наттє «нейтральний рівень» входить до складу «музичного твору», то для В. Москаленка нотний текст – лише підступи до виникнення власне музичної реальності. Очевидна дискусійність цього питання, що знаходить підтвердження в його розв'язанні іншими дослідниками. Так, Л. Трейтлер/*Leo Treitler* пов'язує нотний текст з функцією «прикладу, ілюстрування» (*exemplification*). Втім, дослідник розташовує графічну музичну фіксацію на спільному «теоретичному рівні» з актом виконання (Treitler, 1993, с. 493). У свою чергу Р. Інгарден, висловлюючи свої думки з

приводу нотного тексту, відмічає, що один й той самий набір графічних знаків стає об'єктом різної кількості інтерпретацій та й використовується для певного визначення об'єкту, незалежно від того, чи виконується він одним чи декількома суб'єктами. Автор простими словами зазначає, що нотний текст винайдений, щоб бути джерелом для інтерпретування музичного твору різними людьми. Крім цього, дослідник підкреслює, що існує багато знакових систем, які містять власні конвенції, які необхідні для «точного» застосування даних елементів (Ingarden, 1986, с. 37-38). Тобто, знову йдеться про компетентність учасника комунікації, який використовує певну графічну систему. Продовжуючи свою думку Р. Інгарден пише: «Розташування нот відносно одна до одної регулюються певними конвенціями, інформують суб'єктів стосовно деталей їх співіснування та організації». Вчений зазначає, що твір може існувати без нотної форми, тоді має бути пряма реалізація власних інтенцій композитором. В іншому випадку, нотний текст є результатом творчого акту та слугує джерелом існування інтенцій митця (Ingarden, 1986, с. 40).

В ході міркувань про способи пізнання композиторських інтенцій з'явилося розуміння всієї комплексності проблеми, а саме осмислення невід'ємності процесів знакової трансформації від творчої діяльності, які забезпечують взаємозв'язки між її вимірів. Оскільки інтенції є об'єктами психологічного поля автора та недоступні для перцепції інших людей, єдиним можливим способом здійснення будь-якої комунікації стає зміна знакової системи на більш ефективну для трансляції ідей.

Своєю чергою тлумачення знакової природи різних сфер людської діяльності висуває О. Самойленко. В своїй праці вчена пропонує розглянути знаки як психологічні артефакти. Авторка уточнює, що в них можна вбачити «функціональні особливості людської свідомості, що здобуваються в процесі розвитку психічного апарата людини та освоювані особистістю в ході її індивідуального становлення (Самойленко, 2020, с. 83). До поняття психологічного артефакту О. Самойленко відносить думки, відчуття та

судження, які виражають знакову облаштованість особистісної свідомості. Згідно зі ствердженнями вченої, вони закріплюють та уможливають відтворення, передачу властивостей психічної діяльності суб'єкта (здатності, потреби, установки, наміри, «погляди» тощо), з яких виростає «смысл мистецтва й свідомості в їх взаємозалежності» та котрі мають власну предметність, що співвідноситься з зовнішньою (психічною діяльністю – Д. С.) та є «вільною від неї». Виходячи з цього О. Самойленко наголошує, що тільки при врахуванні явищ психологічної сторони стає можливим здобування семіотичними категоріями (знак, знакова система, значення, образ, символ, текст) необхідної поняттєвої повноти і «адекватності фактам художньої творчості» (Самойленко, 2020, с. 84). У протилежному випадку, за словами вченої, вивчення природи знаку та ширшої «артефактності» процесів спілкування лімітовано структурно-речовинними обмеженнями знаку чи «гранями» формального контексту. Проте вчена вважає невірним характеризування художніх артефактів без визначення «матеріальних властивостей художньої форми як її знакових умов» (Самойленко, 2020, с. 84-85).

Звертаючись до проблеми артефакту О. Самойленко виявляє його подвійність, яка вимагає «підходу як з боку структурно-функціональних особливостей особистісної свідомості, так і зі сторони автономної предметності мистецтва». Об'єднання даних аспектів дозволяє розглянути «зустрічний рух» психологічної та художньої знакових систем як саме знаковий, згідно з уточненнями вченої, не випадковою, цілеспрямованою та систематичною реалізацією правил упорядкування смислотворчої діяльності людини (Самойленко, 2020, с. 85). Знакова природа художніх артефактів, за твердження авторки, обумовлена її рівномірним представництвом двох сфер буття – предметно-речову, яка виявляє специфічний матеріал і засоби мистецтва, та «таємну», котра звернена до психологічної значимості (Самойленко, 2020, с. 88-89). Зважаючи на вищенаведені наукові погляди доцільно звернути увагу на те, що розглянутий зв'язок психологічної та

художньої знакових систем здійснюється в результаті процесів означування, що продукує «зовнішню», доступну для сприйняття та аналізу матеріальну форму – тобто, той стан знакової ситуації, який можливо дослідити. Відштовхуючись від цього, здається абсолютно правомірним вважати нотний текст артефактом, який обумовлює комунікацію як один із засобів вираження ідей та, через свою предметність, забезпечує шлях до пізнання іншої сфери, згідно з О. Самойленко, психологічної. На основі розглянутих положень нотний текст є зовнішньою формою результатів поетичного процесу, який слугує «посередником» їх зв'язку з естетичними діями. В умовах буквальної часової та просторової дистанції між учасниками комунікації партитура композиції – це основний засіб вираження ідей композитора в візуальній формі та доступній для сприйняття інтерпретатором.

Розкриття відношення нотного тексту і інтерпретатора неминуче підводить до актуалізації питання про його семантику, що обрано предметом розгляду С. Шипом. Дослідник пропонує використання поняття «музичне письмо» – яке, на наш погляд, встановлює деякі референції з теорією Ф. де Соссюра – і надає йому наступне визначення. Отже, музичне письмо – це «система графічних знаків (нот), яка уможливорює матеріальну фіксацію, передачу на відстань та збереження у часі музично-мовленнєву інформацію» (Шип, 2016, с. 336). Автор розглядає знаки в аспекті їх семантики. В його концепції є чотири класи «графем»: фонологічні, морфологічні, синтаксичні та художньо-образні. До першої групи дослідник відносить знаки зі значеннями, які стосуються основних характеристик тонів (гучність, ритм, артикуляція, ладова функція); морфологічні графеми, по ствердженню автора, репрезентують «інтонеми музичної мови», тобто, інтонаційні форми, які мають певний «психологічний зміст»; третій клас представлений знаками з домінуючим синтаксичним значенням; останній розряд, в основному, складається із словесних понять, які вказують виконавцю на характер «музичного мовлення» (Шип, 2016, с. 343). Вчений визначає методологічну цінність представленої класифікації в окресленні «ескізно наміченої

таксономії письмових засобів фіксації музики» та вбачає в самій наявності цієї таксономії свідчення ознак системності нотації. Автор наголошує, що графічні знаки мають бути «коректно описані» з вивченням відносин елементів всередині системи та їх граматичною структурою. Окрім цього, дослідник вважає саме фонологічні, морфологічні та синтаксичні закономірності головною основою системних властивостей музичного письма (Шип, 2016, с. 346). Дані спостереження описують семіотичні рівні в іншому, лінгвістичному аспекті, але це вкотре підтверджує багатошарову структурність нотації. На нашу думку, тут виникають аналогії з уживанням Ч. Моррісом розподілом семіотичних рівнів – синтактики, семантики та прагматики.

С. Шип пропонує низку незалежних класифікацій музично-графічних засобів, диференціюючи ці знаки з декількох точок зору. Перша з них, як підкреслює автор, актуальна у сфері виготовлення нотних матеріалів. Цей тип знаків розрізняється на підставі їх фізичних якостей. Однак, даний аспект не виявляє важливі типи музичних знаків. Наступний клас знаків дослідник розглядає з позиції їх генезису. Він розділяє знаки музично-звукових феноменів на аутогенні та екзогенні. Аутогенні знаки використовуються в науковій сфері; С. Шип визначає їх як «зримі сліди звукової форми». Наприклад, це «слід на екрані осцилографа» чи «графічні форми в презентації звукового процесу в електронних цифрових програмах». Інші графічні знаки, які створені людством за допомогою різних засобів, дослідник відносить до другого, екзогенного класу знаків (Шип, 2016, с. 339).

Наступний критерій, за допомогою якого автор відокремлює третю групу знаків, визначено як «хронотектонічний». Він «виявляє відношення графічних знаків до музичної форми як процесу». Дослідник розділяє письмо на лінійне та нелінійне (Шип, 2016, с. 336). Перший тип нотного запису – це строга просторово-графічна репрезентація «послідовно-звукової структури музичної форми» (Шип, 2016, с. 340). Як відомо, приклади нелінійного письма зустрічаються у творчості композиторів ХХ століття – початку ХХІ століття.

Ще С. Шип розглядає знаки з точки зору їх відношення до явищ, які вони визначають, і це приводить його до виявлення двох морфологічних знакових класів – ізоморфні та неізоморфні (Шип, 2016, с. 340). До першої групи знаків учений відносить іконічні графічні знаки, які одразу викликають референції до предмету лише завдяки візуальним якостям. Автор наводить приклад нотного стану та вказує на його аналогічність грифу струнного інструменту. Неізоморфні знаки дослідник називає «конвенціоналами» (Шип, 2016, с. 340). На нашу думку, поняття «символ» було би достатньо, тому що конвенціональність, як відомо, є найголовнішою ознакою цього типу знаків. С. Шип також диференціює знаки згідно двох функцій музичного письма: консервативної та транзитивної. Це пов'язано з двома цілями: збереження музичного матеріалу у часі та його передача у просторі (Шип, 2016, с. 341).

Вчений вбачає наступні функції музичного письма: мнемонічну, поетичну, дидактичну та художньо-естетичну. Мнемонічна функція, в розумінні автора, відіграла важливу роль в історії музичної писемності. Цей фактор в різній мірі впливає на розвиток запису. В різні періоди музики спостерігається як повна відсутність потреби в фіксації – це відноситься до усної традиції, так і виникнення цієї необхідності з метою уніфікації до конкретної системи. Поетичну функцію дослідник пов'язує з методами та технікою створення музичних композицій. Дидактична функція, за його думкою, дозволяє графічним знакам репрезентувати устрій музичного мовлення, елементи та структури музичної мови. Розмірковуючи над останньою, художньо-естетичною функцією, С. Шип переходить до музичної каліграфії. Отже, нотна графіка виступає як естетичний об'єкт (Шип, 2016, с. 341-342).

Найбільш корисним для нашого дослідження музичної графічної системи є класифікація знаків С. Шипа з точки зору семантики. Автор пропонує розділити графеми на морфологічні і синтаксичні та вказує на «відкритий у своїх межах» клас, знаки якого містять «художньо-образні якості звукової форми» (Шип, 2016, с. 343). До морфологічних графем автор

відносить знаки, референціями яких виступають «інтонаційні форми з психологічним змістом». В якості прикладу наводяться акордові позначки, цифрові означення за шкалою метроному, словесні знаки темпу. До групи синтаксичних графем входять цезури, «фразувальні ліги», «апострофи», знаки репризи, словесні знаки *da capo*, *fine*, *volta*. Останній клас містить знаки, які вказують виконавцю на характер музичної мови та виступають орієнтирами в розумінні структури нотного тексту (Шип, 2016, с. 343). Зауважимо, що саме синтаксичні графем є одним з предметів нашого дослідження.

Звертаючись в іншій своїй праці до засад теорії Ч. Морріса, С. Шип конкретизує розташування складових знака за допомогою схеми (Додаток А, №9) (Шип, 2023, с. 59). В цій візуалізації відношень елементів необхідно звернути увагу на двосторонність зв'язку знаконосія та десигнатів/денотатів, з одного боку, та інтерпретатора з інтерпретантою, з іншого. Описуючи цей процес, дослідник акцентує ключову роль узгодження (збігу) «досвіду пізнання світу» та «тезаурусу чуттєвих образів та уявлень» в ситуації семіотичної комунікації. Вчений звертає увагу на обов'язкову подібність інтерпретант у свідомості учасників «семіотичного спілкування», що здійснюється за допомогою одного знаконосія. Музикознавець зазначає, що навіть одного «приблизно однакового уявлення про конкретне явище світу (денотат) в свідомості двох комунікаторів» уможлиблює взаєморозуміння (Шип, 2023, с. 60). Отже, точка зору С. Шипа полягає в тому, що придатність знаку для обміну інформацією обумовлена відповідністю чи хоча б схожістю інтерпретацій учасників (Шип, 2023, с. 61).

Дослідник справедливо зазначає, що перевірка ідентичності чи схожості інтерпретацій користувачів знака можлива через апробацію на практиці, осмислення поведінки чи дієвої реакції реципієнта на знак, чи за допомогою інших знаків. Автор підкреслює той факт, що ніякий з приведених способів не гарантує точних та правдивих результатів (Шип, 2023, с. 61). З приводу даної проблематики необхідно зазначити, що рівень знакової компетентності учасників сприяє досягненню більш точної узгодженості їх реакцій. У свою

чергу, здатність до адекватного трактування трансльованої інформації складається з володіння правилами означування – умовами, в яких створювалися зв'язки між знаковими елементами. Тобто, перевірка уявлень, які виникають в процесі комунікації, може бути здійснена за допомогою їх зіставлення з правилами знакової системи чи, іншими словами, з граматичними положеннями. Проте, граматики не в змозі обмежувати виникнення ексклюзивної чи розширеної багатозначності – за своєю суттю ці правила лише вказують на те, що є вірним чи, навпаки, невірним. В цьому випадку пріоритетним є ефективність знаку відносно передачі репрезентованої ідеї до реципієнта. Ті значення, які не регулюються положеннями граматики, сформовані під впливом інших контекстуальних факторів – умов, що повинні бути враховані для розуміння знакової ситуації.

Стосовно контекстуального впливу та інших умов, які враховуються при сприйнятті інформації, У. Еко пише наступне: «Різноманіття кодів, контекстів та обставин показує нам, що одне й те саме повідомлення може бути розшифроване з різних точок зору та за допомогою різних систем конвенцій» (Еко, 1976, с. 139). Отже, розуміння та узгодженість контекстуальних та інших факторів учасниками комунікації забезпечує функціонування знака та відповідне тлумачення його значення в певній ситуації. Дане ствердження У. Еко доцільно зв'язати з думкою С. Шипа про схожість та відповідність інтерпретант як обов'язкову умову в досягненні взаєморозуміння. Наведені тези вчених зацентровують увагу на тому, що без відповідності інтерпретант, які в певній мірі є результатом операцій мислення з врахування контекстуальних елементів, взаєморозуміння та ефективна комунікація буде обмеженою.

На нашу думку, можна провести паралелі з наведеними в даній дисертації тлумаченнями контексту як сукупності умов, що враховуються при сприйнятті знаків, та представленими науковими положеннями. Ці спостереження нашої хують на висновки: по-перше, для повнішого охоплення процесу знакового функціонування класична трихотомія знака



неминуче має доповнюватися іншими складовими, такими як інтерпретатор, чи бути інтегрованою в більш комплексну схему (наприклад, наведені візуалізації в Додатках А №1, №2, №9); по-друге, виникнення нових десигнатів/денотатів та інтерпретант, як реакцій на їх зв'язок з репрезентаменами, у свідомості користувача здійснюється «через призму» іншого елемента – контексту, який в даній дисертації запропоновано вважати одним з головних факторів сприйняття знаків.

Важливо визначити місце граматики в системі нотного тексту, яка неодноразово була названа необхідним фактором в процесах декодування (дешифрування) інформації. На нашу думку, головна функція граматики – це формалізація синтаксичних та семантичних правил – ті семіотичні рівні, які не знаходяться від впливом контекстуалізації – врахування суб'єктивного досвіду чи зовнішніх умов.

В результаті вивчення різних семіотичних аспектів в нашому дослідженні пропонується наступна візуалізація відношень елементів знакової системи нотного тексту (Додаток А, №10). Дана схема складається з репрезентації ланцюга безмежного процесу семіозису (Додаток А, №2 – неперервна генерація інтерпретанта, кожна з котрих потенційно слугує знаком в наступній ланці), розміщеного інтерпретатора в центрі та позначки контекстів, які розташовані на координатах між реципієнтом та інтерпретантами. Головна мета поданої схеми полягає в демонстрації всього масштабу знакового функціонування. В даному аспекті контекст виконує роль елемента, який об'єднує всі знакові трикутники в спільне поле, яке утворюється навколо інтерпретатора. Для прикладу, сприйняття ізольованого від будь-якого контексту знака – в його буквальному значенні, показано в іншій схемі (Додаток А, №11). Тобто, відношення знака до об'єкту поза контексту регулюється семантичним (чи граматичним, Додаток А, №12) правилом (те, що у випадку з символами визначають конвенції), яке формалізовано в положеннях метамови системи – абстрагування знака в будь-якому випадку відбувається штучно, тому що розуміння буквального

значення може моментально враховувати потенційні контексти, що генерує нові інтерпретанти та запускає процес семіозису.

Підсумовуючи, подані погляди українських вчених на сутність та форми побутування музичних знаків та систем, відзначимо, що в сукупності вони складають окремий напрямок семіотичних досліджень, який утворює із західним діалог на вищому рівні.

### **Висновки до Розділу 1**

Проблематика нотного тексту в музичній діяльності є складним питанням через комплексність зв'язків з різноманітними факторами. Повноцінний аналіз нотації як об'єкту потребує розгляду різних аспектів – розуміння онтології нотного тексту як окремої форми існування музичного твору, його цінності в естетичному полі, його структурності, функціональності як знакового явища та місця в комунікаційних схемах. Проте, задача семіотичного аналізу, який є головним в даному дисертаційному дослідженні, диктує напрям думок. Будь-яка отримана інформація проходить процес «адаптації», пристосування до дискурсу, який покликаний надати відповіді на питання знакового функціонування, знакових систем та способів їх використання з метою означування та подальшої трансляції ідей; в результаті відбувся синтез теоретичних положень з різних релевантних наукових сфер – запровадженою американською філософською школою загальної семіотики, яка обґрунтовує сутність знакових елементів, їх систем та процесу семіозису; лінгвістика як окрема гілка, де було розроблено фундаментальну теорію про мовні системи, положення якої виявилися універсальними та відкритими для застосування в інших контекстах; спеціальні музичні концепції, що формують теоретичні положення та пропонують нові інструменти аналізу музичного мистецтва.

В ході вивчення семіотичних теорій в аспекті їх відносності до музичної нотації отримані результати були використані для визначення графічних знаків як окремих елементів, їх парадигматичні та синтагматичні відносини

всередині системи, особливості їх функціонування та взаємні зв'язки зі синтаксичними, семантичними та прагматичними площинами. Особливе місце займає концепція безмежної генерації інтерпретант. На нашу думку, ці процеси є ключовими в створенні полісемії. Абстрагований нотний символ може виявитися «німим». Навіть базова денотація, наприклад, ліга – вказівка поєднання двох звуків, потребує комбінації знаків, яка складається з ноти з визначенням її тривалості та символу ліги. Проте, комбінації знаків мають потенціал багатозначності. Все залежить від концепції безмежного поля інтерпретант. Оскільки інтерпретанта, як реакція суб'єкта на взаємозв'язок репрезентамена та об'єкта слугує знаконосієм для наступної інтерпретанти, що формує нову ланку семіозису. Відповідно до цього, стає очевидним важливість операцій комбінування знакових елементів у комплекси.

У зв'язку з цим було виявлено ознаки парадигматичних та синтагматичних відносин серед елементів знакової системи. Підкреслимо, що групування абстрагованих елементів має специфічний характер. Парадигми в контексті нотації відрізняються від лінгвістичних умовами їх функціонування. Знакове функціонування у вербальній мові відбувається в лінійній траєкторії, а нотні знаки, в свою чергу, допускають одночасне їх використання, що вже ускладнює можливість рівноцінної заміни кожного елементу парадигми, як це визначається в деяких лінгвістичних дефініціях. Отже, через існування «горизонтальних» та «вертикальних» осей пропонується групування нотних знаків за критерієм їх семантичного змісту, який розширюється в процесі комбінування та синтагматичного розвитку. В результаті, можна зробити висновок про те, що на синтагматичній осі відбувається подальше комбінування нотних символів, що обумовлює генерацію нових інтерпретант та виникнення відповідних нових шарів семантики.

Було визначено, що аналіз та формалізація системних закономірностей потребує певних операцій сегментації. Виявлення одиниць різного порядку також слугує процесам їх осмислення, та й головніше, уможливорює тлумачення правил їх існування. Отримані положення формують метамову, яка

складається з описів закономірностей та утворює граматику системи. Відповідно до цього, з'явилось розуміння важливості компетентності суб'єктів при користуванні знаковою системою в творчих процесах укладення матеріалу чи в процесах сприйняття, декодування знакової форми, що актуалізує розробку метамови та граматичної теорії.

У даному розділі були приведені різні погляди музикознавців з приводу локалізації нотної форми та її властивості у порівнянні з музичним твором як цілісним явищем. У якості фундаментальної для подальшого дослідження нотного тексту музичного твору визнана розглянута концепція Ж.-Ж. Наттє, яка пропонує аналіз символічних форм (нотного тексту як однієї з них) на нейтральному рівні, тобто, в «нейтралізованому» стані від поетичних та естетичних впливів.

## Розділ 2

### СЕМІОТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФОРТЕПІАННИХ НОТНИХ ТЕКСТІВ Й. БРАМСА

Музична нотація знаходиться в перманентному процесі розвитку. На перший погляд здається, що традиційна нотнолінійна система графічних знаків не знайшла суттєвих змін у ХІХ-му столітті. Можна частково погодитись з цим уявленням, адже комплекс нотних знаків сформувався ще задовго до періоду романтизму, але їх значення по-новому розкриваються в контексті тогочасного етапу музично-історичного розвитку. Р. Паскалл/*Robert Pascall* зазначає, що нотація втрачає свої властивості при відсутності практичних знань її користування зі сторони користувачів. Тому за словами автора, питання значень в системі нотації є постійною темою виконавсько-практичних досліджень (Pascall, 1999, с. 265).

Використовуючи термінологію семіотики, можна охарактеризувати процес розвитку нотації наступним чином: в умовах сформованого кола законосіїв головні зміни відбуваються в сфері інтерпретант. Подібна ситуація виникає через необхідність графічної системи відповідати різноманітним інтенціям творців та виконавців музичних композицій. З іншого боку, нотний текст зберігає свою сутність незмінної матеріальної форми авторської думки та є одним з головних об'єктів семіотичного аналізу. Відзначимо, що процес переозначення нотних графічних одиниць знаходиться під впливом не тільки об'єктивних, але й суб'єктивних чинників, які залежать від індивідуальних властивостей певного автора. В контексті даного дослідження останні розуміються як відношення автора до феномену тексту і його структуруванню.

Вибір творчості Й. Брамса як матеріалу для семіотичного аналізу нотного тексту зумовлений автентичністю публікацій, які є результатом тісної співпраці композитора з видавником. Автор біографії композитора П. Латам/*Peter Latham* вважає, що Й. Брамсу «дуже пощастило» з його Ф. Зіркоком, з яким вони познайомилися в 1860 році та створили міцні дружні

відносини, котрі, згідно зі словами дослідника, відрізнялися великим рівнем взаємної довіри. В певний час Й. Брамс делегував Ф. Зіроку управління власних фінансів від видавницької діяльності, що видавець виконував сумлінно (Latham, 1975, с. 53). Про виключне значення для композитора подібних відносин свідчить його листування з представниками цього закладу, що дозволяє зрозуміти якість підходу автора до створення партитур, його уважність до їх найменших деталей та напруження зусиль, які було докладено в процесах підготовки нотних текстів творів. Дж. Бозарт/*George Bozarth*, автор книги про кореспонденцію композитора з його працівником видавництва сім'ї Зірок Р. Келлером/*Robert Keller*, простими словами відмічає спільну мету листувальників – це «створення точних музичних текстів» (Bozarth, 1996, с. xvi). Дана робота дослідника містить манускрипт, який складається з 28 сторінок деталізованих потенційних корекцій до першого видання Третьої симфонії Й. Брамса. Цей яскравий приклад уможливило встановлення характеру коментарів композитора та, що головніше, демонструє типи текстових «помилочок», які мають бути виправленими, і принципи, яких дотримується автор в процесі створення фіксованої форми музичної думки. Дж. Бозарт оцінює співпрацю автора і коректора як відносини, наповнені взаємоповагою, ввічливістю та подальшим розвитком дружби. Й. Брамс постає у цих листах «відвертим, вимогливим, але вдячним» колегою, а зі свого боку, Р. Келлер – відданим поцінувачем творчості композитора, що розумів головну мету власної «місії» як створення музичного спадку видатного митця (Bozarth, 1996, с. xxi).

Праця Р. Келлера як коректора рукописів та перших копій нотних видань високо оцінювалась композитором, про що свідчать висловлення майстра та взагалі термін їх співпраці. За спостереженням Дж. Бозарта, після смерті Р. Келлера наступив деякий «занепад стандарту» подальших видань. Очевидно, ніхто інший не міг конкурувати з ним в його роботі, яка полягала в уточненні динаміки, артикуляції, виправленні неточно написаних елементів та перевірці тих копій, які було зроблено на основі рукопису. Окрім цього,

Р. Келлер перевіряв перші вигравірувані екземпляри брамсівських нотних текстів (Bozarth, 1996, с. xxiii).

Прагнення композитора щодо нотних текстів можна визначити як найбільш наочне відображення своєї музичної думки. Вимогливість Й. Брамса, яка простежується в описах його участі в процесах видання власних творів, визначається Р. Паскаллем. Дослідник відмічає максимальну інтеграцію автора в хід створення письмових екземплярів власних творів та плідну роботу з відданим колективом видавців та граверів (Pascall, 1999, с. 253). Як зазначає автор, перші зразки, які мають згодом перейти до друку, завжди ретельно перевіряються саме Р. Келлером, особисто композитором та в особливих випадках – його друзями. Як підкреслює дослідник, Й. Брамс використовував будь-яку можливість дати композиції детальний, завершений та досконалий вигляд. Аналізуючи збережені пробні копії, Р. Паскалл робить висновок про ретельну деталізацію автором нотного тексту, відзначаючи, що точне розташування та розмір вилок, ліг та артикуляційних знаків має для Й. Брамса виключно важливе значення (Pascall, 1999, с. 252). Іншим доказом пильного відношення композитора до видання тексту його творів слугує наведений вченим третій варіант авторських корекцій до опублікованої партитури Першої симфонії, де було зроблено 281 втручання. Згідно із ствердженням Р. Паскалла, тільки 10 корекцій стосувались ритмічних деталей або висоти звуків, а інші відносились до розташування та розміру вилок, помилкового положення динамічних або артикуляційних знаків (Pascall, 1999, с. 266). Отже, наведені спостереження обґрунтовують потенційно широкий функціонал графічних знаків у нотних текстах Й. Брамса та спонукають до осмислення їх природи.

Г. Гал/*Hans Gál* вважає, що справжнє пізнання досягнень митця можливе лише при розумінні механізму складання його творів та після отримання уявлення про свідому частину процесу, в якому творець «відшукує серед незліченних імовірностей ту єдину правильну». В цьому контексті вчений акцентує увагу на те, що в людській діяльності «духовне натхнення» пов'язано не з даром, а є «плодом інтенсивної, наполегливої праці». Для аргументації цієї

точки зору Г. Гал наводить рядки, які, за його словами, Й. Брамс підкреслив «подвійною рисою» у власному примірнику біографії В. А. Моцарта, написану О. Яном: «У будь-якій мистецькій продуктивності творча, інтенційна сила не може навіть на мить бути повністю відокремленою від конструктивної, організуючої» (Gál, 1963, с. 155-156).

Первинна ідея, згідно з Г. Галем, є в більшій чи меншій мірі імпровізацією; відповідно до цього, автор пов'язує творчу роботу композитора з процесами видозмінення та покращення виниклої ідеї до найбільш придатного стану для її реалізації. Ці всі операції вибору з потенційних варіантів, за словами дослідника, залишено на розсуд критичного розуму митця (Гал, 1963, с. 156-157). Наведена біографом цитата з розмови Й. Брамса з Г. Хеншелем/*George Henshel* підтверджують правильність даної точки зору стосовно відношення німецького майстра до креативних (поетичних) процесів: «Не існує справжньої творчості без наполегливої праці. Те, що ви називаєте відкриттям, тобто думкою, ідеєю, – це просто натхнення, за яке я не відповідаю, яке не є моєю заслугою. Це подарунок, дар, на який я повинен не зважати, доки я не перетворю його шляхом наполегливої праці. І з цим не варто поспішати. Це як зерно: воно проростає несвідомо і всупереч нам» (Gál, 1963, с. 157). Випадок з ревізією Й. Брамсом Фортепіанного тріо *op. 8* вчений називає прикладом здібності композитора довести натхнений, але проблематичний твір періоду юності до рівня шедевру (Gál, 1963, с. 163).

Різні біографічні джерела містять згадки про те, як молодий композитор читав свої кармані книги під час «механічної» гри творів на роботі в публічних місцях (П. Латам), чи як в самому ранньому віці витрачав кошти, яких, й так не було в достатньої кількості, в книжкових крамницях (М. Калбек/*Max Kalbeck*, Л. Ерб/*Lawrence Erb*, М. МакДональд/*Malcolm MacDonald*), чи купляв бібліотечні абонементи (К. Гейрінгер/*Carl Geiringer*). За свідоцтвом останнього, доступ до цінної художньої та музичної літератури Й. Брамс знаходив у особистих колекціях його вчителя Е. Марксена та Р. Шумана та продовжував відвідування публічних бібліотек навіть у останні роки життя.



Дослідник підкреслює, що композитор «читав та копіював все, що особливому захоплювало його» (Geiringer, 2006 (1933), с. 10).

Робота з текстом завжди була важливою частиною пізнавальної та творчої діяльності композитора. У зв'язку з цим звернемося до наявних досліджень життя та творчості німецького майстра. Як зазначає М. МакДональд, митець сумлінно досліджував музичну літературу з наступних причин: по-перше, як вказує дослідник, Й. Брамс отримував знання та розвивався як виконавець, по-друге, поглинання технік попередніх майстрів постійно впливали на розвиток власної композиторської мови. В результаті з роками Й. Брамс зібрав вражаючу бібліотеку, що налічує понад 2000 томів музичної літератури (MacDonald, 1993, с. 144). Особливе місце в «текстовій» скарбниці митця займають самостійно зроблені факсиміле обраних рукописів чи рідкісних видань, на придбання котрих бракувало коштів, та даровані зразки його друзями. Найціннішими об'єктами колекції були автографи В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Шуберта, блокноти з ескізами творів Л. Бетховена, роботи Р. Шумана та партитура Р. Вагнера (MacDonald, 1993, с. 144).

Це захоплення, як зазначає М. МакДональд, переросло в допитливу дослідницьку роботу. В той час, коли у виконавстві тієї епохи спостерігалася певна міра вільності в інтерпретації написаних творів, Й. Брамс, – за словами біографа, – був надзвичайно зацікавлений у встановленні початкових намірів композитора та складанні точних текстів усього, що з'являлося у нього в руках (MacDonald, 1993, с. 145). Всі примірники бібліотеки митця були точно промарковані та анотовані. М. МакДональд стверджує, що ця колекція – це не просто зібрання цінних та рідкісних зразків музики та літератури, а скоріше, це є матеріалом дослідження досить вражаючого порядку – як зазначається, Й. Брамс виправляв друкарські помилки, розставляв пропущені наголоси або випадкові помилки, усував друкарські неточності, додавав цитати і посилання на інші видання або книги, які проливають світло на проблеми інтерпретації, позначав уривки, які здавалися йому особливо вдалимими (або навпаки), тощо.

Музикознавство було ще молодого наукою – але дуже важливо, – як відмічає М. МакДональд, – що Й. Брамс мав серед своїх близьких друзів деяких найвидатніших представників у цій галузі (MacDonald, 1993, с. 145).

На думку дослідника, велика зацікавленість Й. Брамса до всієї музики та особливо до ранніх стилів виникає через бажання композитора оволодіти майстерністю контрапункту. Вчений характеризує здібності майстра науковими, але не академічними, водночас, відмічає прагнення до точності тексту та доступності репертуару для виконання, а не тільки для обговорення. Підхід майстра, як вважає автор, строгий, але не є доктриною: одним з головних критерієв залишається точність вираження та вірність суті твору в цілому (MacDonald, 1993, с. 149). Наводячи приклади того, як Й. Брамс додавав детальні знаки виразності в партитури творів, якими він диригував, дослідник наголошує на тому, що німецький майстер не поділяв «пристрасті до автентичності» у виконанні, хоча, згідно з біографом, Й. Брамс приділяв набагато більше уваги до справжнього тексту творів, що їм виконувалися. Підсумовуючи, М. МакДональд зазначає, що Й. Брамс не був пуристом – «він прагнув до найяснішого і найвиразнішого втілення музичних ідей» (MacDonald, 1993, с. 149-150).

Захоплення Й. Брамса літературою, поезією, релігією та філософією є предметом багатьох досліджень. М. Масгрейв/*Michael Musgrave* звертає увагу на зібрання молодим композитором власних думок про мистецтво в серії невеликих антологій, які продовжував до вересня 1854 року під назвою «*Des Jungen Kreislers Schatzkästlein*», очевидно, наслідуючи химерну назву збірки Е. Т. А. Гофмана 1810 року «*Johannes Kreisler, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*». Вони містять 645 наведених Й. Брамсом цитат, що варіюються від афоризмів до уривків, які, – згідно з дослідником, – демонструють, з одного боку, спектр і напрямок думок Й. Брамса, а з іншого, вплив його нових кумирів – Й. Йоахіма та Р. Шумана (Musgrave, 2000, с. 59-60). К. Гейрінгер вбачає «педантичну добросовісність» властивою ознакою характеру Й. Брамса (Geiringer, 2006(1933), с. 19). Факт існування великої бібліотеки та колекції

рукописів з нотатками композитора свідчить про його особливе відношення до письмових матеріалів. К. Гейрінгер пише: «Його колекції заслуговують на увагу не тільки через їх зміст, але й за ті нотатки, які Й. Брамс залишив на полях цих томів, що дають можливість визначити ідіосинкразію людини. Він був (Брамс – Д. С. ), перш за все, дуже добросовісним читачем. Він виправляв типографічні та граматичні помилки чи принаймні звертав увагу на це за допомогою нотатків олівцем на полях. З науковою ретельністю він порівнював сучасні видання класиків з найкращими джерелами – автографами та першодруками, помічаючи будь-які відмінності чи неточності» (Geiringer, 2006(1933), с. 18). Дослідник пов'язує ці факти з намірами Й. Брамса «завжди намагатися поліпшити та виправити те, що було помилкою» (Geiringer, 2006(1933),с. 19). Спілкування з різноманітними текстами було одним з постійних занять Й. Брамса.

У свою чергу, нотний текст слугує знаком «послання» автора, відбитого в музичному творі. Увага, яку композитор приділяє письмово-текстовій «речі», дозволяє припустити його схильність до семіотичного засобу втілення своїх думок і уявлень та їх трансляції. Дане припущення впливає не тільки з відзначеного тяжіння Й. Брамса до текстового вираження власних і чужих думок, але й до текстових музичних подробиць, що націлені на звучання кола інтерпретації, а саме – так званих «виконавських ремарок» (Сокол, 2013) – не так вербального, як графічного типу: динамічні, артикуляційні, фразувальні, штрихові, наділяючи особливою увагою різні види лігатур. Подібна композиторська стратегія виникла ще на перших етапах творчих шукань автора, в пору його захоплення фортепіанними жанрами, та в період панування пізнього стилю майстра.

У своїх характеристиці творчого процесу Й. Брамса Д. Епштейн/*David Epstein* зазначає, що для німецького майстра важливо обмежити будь-який доступ до деталей композиторської роботи – всі ескізи, плани та думки автора мають залишатися в майстерні. За ствердженням дослідника, лише музичний твір має бути презентованим публіці. Також

наголошується на тому, що нотний текст композиції має бути побудований таким чином, щоб його структури і параметри були, наскільки це можливо, зафіксовані в єдиному вірному варіанті, що встановлює напрямок, в якому має розвиватися майбутнє виконання (Epstein, 1995, 132-133). Дані ствердження пояснюють причини формування стилю нотного письма Й. Брамса з його спрямованістю до максимального заповнення графічного простору нотного тексту різноманітними деталями, які розкривають будову композиції.

Фактори історичної еволюції системи нотного запису Д. Епштейн пов'язує з особливостями музики доби романтизму. Автор зазначає, що в контексті класичної музики формувалися спільні традиції щодо виконання музики, які впливали на розуміння фразування, артикуляції, динаміки та різноманітного нюансування. Зі свого боку, романтична музика, враховуючи, що вона заснована на спадщині попередньої епохи, все ж виводить на перше місце унікальність та індивідуальність. Віддалення від загальних традицій призвело до більшої конкретності у нотному викладі. Вчений зацентровує увагу на тому, що для цієї мети композитори знаходили нові рішення та фіксували ті значення, які не були встановлені традиціями в той час, тим саме створюючи нові конвенції (Epstein, 1995, 133-134).

У своєму висновку Д. Епштейн припускає, що організація класичної та романтичної партитури обумовлена всеосяжною (широкою) логікою – «твір у своїх найширших аспектах розгортається з формотворчих параметрів базової структури». За словами вченого, теми композиції виникають зі звуковисотних контурів, ритмічних параметрів, висхідних або низхідних інтонацій. Розташування тональних центрів, тембр, артикуляція та інші вторинні характеристики, згідно з автором, складають формальний план (Epstein, 1995, 134). Наведені погляди Д. Епштейна пояснюють тенденції композиторів романтичної епохи досягти якісної репрезентації «формального плану», тобто, те, що, на нашу думку, доцільно назвати формалізацією музичного твору.

Важливим чинником, що визначає функціонування знаків, як було неодноразово підкреслено вище, виступає контекст їхнього використання. Спільне використання двох і більше знаків дає змогу розкрити нові значення. Наприклад, словесні ремарки, які від самого початку несуть інформацію про звуковий тембр або характер виконання, у конкретному контексті можуть вказувати на поліфонічну ієрархію. Це спонукає звернутися до розгляду питання про прочитання знаків у даних нотних текстів у їх залежності від наявних видів контексту.

У даному розділі дисертації в якості контексту обрані музично-виражальні засоби – як універсальний спосіб реалізації семіотичного підходу до аналізу графічних знаків – та жанрово-стильовий. Тяжіння Й. Брамса до певного типу музичних творів виступає одним з важливих маркерів його стилю на різних етапах композиторської еволюції. Для раннього періоду творчості майстра характерне звернення до масштабних форм висловлювання, тому наш вибір впав на жанри сонати та варіацій. Специфіка пізнього стилю митця узагальнена на жанровому рівні – в речіщі фортепіанної музики – мініатюрою, що відповідає новим тенденціям у творчості композитора останнього десятиріччя.

## **2.1. Знак – контекст – значення в фортепіанних нотних текстах Й. Брамса раннього періоду творчості**

Говорити про ранній період творчості Й. Брамса, якщо мати на увазі його перші опусні композиції, можна вельми умовно. Адже вони позбавлені будь-яких прикмет учнівства, відсутності печатки авторської волі – навпаки, в процесі їх аналізу з легкістю встановлюються ті властивості стилю митця, які стануть константними його прикметами, набуваючи значення типово «брамсівських». Тим не менш, виниклі у романтичний, «крейслеріанський» період життєтворчості Й. Брамса, вони відзначені деякою багатомовністю, розкутістю висловлювання, його високим емоційним градусом, що, власне, і дозволяє визначити їх як ранні зразки брамсівської творчої самоідентифікації.

Серед стійких особливостей стилю композитора як такого назвемо: оперування малими одиницями тематизму, специфічне відчуття музичного часу, ретельна робота з нотним текстом, нарешті, – потреба у візуалізації своїх творчих намірів за допомогою різноманітних графічних знаків. Сказане одержує наочне підтвердження у двох творах Й. Брамса раннього періоду, обраних для семіотичного аналізу.

### ***2.1.1. Складові знакової системи та їх комбінації в нотному тексті сонатного твору***

Фортепіанна соната №3 *op. 5 f-moll* демонструє такі типові властивості композиторського мислення, як тяжіння розгорнутості висловлювання та одночасно – до його деталізації. Перша з них відбивається в п'ятичастинній структурі циклу, побудованому за принципом симетрії. Її віссю слугує третя частина – *Scherzo*, внутрішнє коло утворюють повільні, споглядальні, тематично споріднені *Andante*, та *Intermezzo*, зовнішній – сонатне *Alegro* і фінал. Друга із згаданих властивостей виявляється в мотивній структурі тематизму, що розкривається у виникненні похідних музичних ідей. Так, вже мелодичний зворот, з яким композитор працює впродовж усього сонатного *Allegro*, складається з двох мотивів: спадного трихорда і зворотного руху на довільно обраний інтервал, що укупі утворюють складний мономотив. У ритмічному відношенні ця структура вибудовується з послідовності «відносно довгий звук – два коротких – довгий», що займає стільки ж часу, що й попередні, разом взяті. Однак Й. Брамс не пов'язує їх однією лігою, виставляючи два види знаків: артикуляційну лігу, що виокремлює перший мотив, та акцент на одному або обох довгих звуках. У графіці ініціальної теми вирішальне значення має другий із них (Додаток Б, №13, тт. 1-6).

В своєму огляді музичної нотації К. Стоун/*Kurt Stone* розділяє ліги згідно їх функцій відносно груп інструментів: в нотних текстах для смичкових інструментів первино ліги вказують на рух смичка; для духової групи ліги в буквальному розумінні відзначають безпосередньо гру на одному диханні, а не

фразування; для виконавців-вокалістів – поєднання нот під одним складом слова; та в останньому випадку, в партитурах для клавішних та ударних інструментів, які здатні до тривалої витримки звучання, ліги виконують функцію знаків фразування (Stone, 1980, с. 35). Знак ліги з її базовим значенням зв'язної гри у новому контексті стає маркером мотивної структури.

Одна з функцій акцентів у системі брамсівських ремарок полягає у визначенні центру звукових тяжінь. В ініціальній темі експозиції сонатного *Allegro* перевага надається першому з названих прийомів, тобто інтонування, починаючи з першої ноти, що передбачає виконання решти звуків мономотиву ніби за інерцією, «рикошетом», не фіксуючи на них уваги. Тим часом виставлена на ньому ліга дає ясно зрозуміти необхідність його артикуляції. Завдяки ж акцентам удавана дрібність побудови шеститактової музичної думки насправді підпорядкована завданням інтонаційного розгортання, в якому виділяються опорні точки. У їхньому розподілі за долями такту одразу проявляється типова для брамсівської темпоральності розбіжність сильного часу метра й реального ритмічного малюнка, внаслідок чого ритмічна пульсація набуває характеру синкопи, оскільки акценти виставлено на другій та третій долі тричетвертного такту. У найвищій точці інтонаційного процесу, що збігається з кадансовою зоною, композитор виводить на перший план мономотив, поміщаючи його на сильний час, викладаючи у фактурі багатоголосних акордів, даючи в потрібному збільшенні та виставляючи акценти на кожну вертикаль, що додає йому властивостей декламаційності. Тим самим у такому вигляді в масштабах усього шеститакту мономотив виявляється центром тяжіння інтонаційного руху, своєрідною «функціональною тонікою», концентрацією кінетичної енергії вихідної музичної думки. Подання мономотиву за допомогою засобів музичної та власне виконавської виразності має важливе стратегічне значення не тільки для руху ініціальної тези, а й для всього подальшого композиційного процесу, спрямованості та сенсу якого автор вважає за потрібне надати наочної форми.

Експозиція сонатного *Allegro* Третьої сонати багатотемна, хоча й об'єднана за допомогою техніки похідного контрасту. Важливу роль у її реалізації відіграє брамсівська змінність метро-ритмічних акцентів. Виникає не тільки інтервальна, а й ритмічна варіантність, що впливає як на «життя» образів, так і на інтонаційну фабулу в цілому. Змінність ритмічних акцентів визначає перебіг музичного часу в середньому розділі головної партії. Й. Брамс то поміщає момотив на сильній долі такту, то, завдяки його усиченню, – на слабкій. Виставлені композитором акценти підкреслюють інтонаційний рух, відповідно, від першої долі такту або спрямовуючи його до другої, де розташовано довший звук, тобто, на слабку долю. У результаті виникає порушення інерції метричності. Для того, щоб виконавець звернув увагу на це й адекватно промовив текст, автор виставляє відповідні ритмічному малюнку акценти.

У другому реченні наміри композитора щодо спрямованості інтонаційного процесу виражені на додаток до акцентності двосторонніми вилками. Це посилює внутрішнє відчуття напруженості інтонаційних тяжінь. Для порівняння пропонуємо проінтонувати позначені фрази поза виставленими Й. Брамсом графічними знаками. Тоді інтонаційна вершина потрапить на кадансову зону, як це відбувалося у вихідній темі. Тим самим, логіка руху музичного сенсу, що належить автору, виявиться порушеною.

У масштабах усієї форми також встановлюється ритмічна змінність. Композитор явно уникає симетрії в розташуванні інтонаційних точок. У сполучній партії композитор використовує той самий ритмічний прийом. Важливо зазначити, що музичні фрагменти, які перебувають у регулярній ритмічній сітці, можуть бути позбавлені графічних знаків. Але будь-яке зміщення точок мотиву по відношенню до структури такту відзначається автором.

Для наочності наведеного спостереження порівняємо перші чотири і наступні такти сполучної теми (Додаток Б, №14, тт. 23-30). У її викладенні Й. Брамс використовує прийом накладення двох варіантів усього



мономелодичного звороту: редукованого й перетвореного на «мотив питання», до того ж даного в значному ритмічному збільшенні, і вихідного, що ніби заповнює половинний звук на сильній долі такту в партії правої руки. Оскільки метрична сітка тут не порушується, композитор обмежується вказівкою штриха *staccato* для дрібних тривалостей в партії лівої руки та словесною ремаркою *fest und bestimmt* (грунтовно і точно) для партії правої. Навпаки, щойно він починає грати з ритмічними групами, з'являються акценти на слабкому часі. Як і в середньому розділі головної партії, Й. Брамс виставляє двосторонні вилки, що дають змогу вибудувати відносно цілісну мелодичну фразу.

У побічній партії, що лірично заломлює «мотив питання» (шуманівський прийом «варіації на варіацію»), графічні знаки покликані забезпечити насамперед артикуляційну виразність їхнього «промовляння» в середніх голосах фактури, що має на увазі інтонаційно-темброву диференціацію музичної тканини. У тт. 40-41 (Додаток Б, №14) від початку побічної партії «мотив питання» в середньому голосі завуальований двома лігами за очевидності його стретного проведення. Однак уже в тт. 43-45 поміщений у нижні щаблі акордів арпеджіато цей самий мотив виділено акцентами. У паралель із процесом модифікування цього звороту розгортається лінія верхнього голосу у вигляді тривалого мелодичного сходження до вершини, де тридольний метр охоплює тритактову структуру, що завдяки міжтактовій синкопі перетворюється на двотактну. Музичний час ніби розтягується в очікуванні головної події побічної партії, позначеної ремаркою *pesante* (Додаток Б, №15, т. 53). Як і у вихідному шеститакті експозиції, Й. Брамс виокремлює в безперервному тематичному русі інтонаційні точки – центри тяжінь, що надає йому цілеспрямованого характеру, й укрупнює музичну думку, водночас деталізуючи її фактурний контекст. Заключна партія перебуває в просторі регулярної метрики (тт. 56-70). Різноспрямовані вилки, що підкреслюють хроматичний хід у середньому голосі, дають певний напрямок інтонації. Лігами й акцентами позначена двотактова структура мотивів.

З точки зору брамсівської виконавської графіки інтерес представляє другий розділ розробки (Додаток Б, №16, тт. 80-88). Один із варіантів мономотиву виписаний через такт, причому сильна доля підкреслена широким інтервалом арпеджіато. Очевидна можливість його трактування з тяжінням до метрично виділеної мелодичної вершини з подальшим філіруванням. Не виключено й тяжіння до третьої долі, подовженої завдяки міжтактовій синкопі та гармонічній умові: розв'язання у тоніку в першому такті та перехід мажорного тризвуку в зменшений септакорд у наступному. Саме останній варіант обирає Й. Брамс, ставлячи на вертикаль-дисонансі акцент. Понад те, за допомогою словесних ремарок він диференціює музичний образ, виставляючи для супутніх голосів партії правої руки *dolce*, а для мелодії та баса в партії лівої руки *espressivo*. У цьому ж розділі розробки наочно представлено різні смисли, які Й. Брамс вкладає в динамічні вилки і словесні позначення сили звуку. Так, вилка, що вказує на згортання звучання, має локальний характер, фіксує власне інтонаційний рух. Наступний потім знак *dim[innuendo]* наділяється фразувальною функцією.

Як бачимо, деталізація композиційного процесу в *Allegro maestoso* зумовлена превалюванням артикуляційних ліг та інтонаційних акцентів над фразувальними знаками й вилками, що використовуються в цій Сонаті вкрай економно. Водночас композитор активно звертається до словесних ремарок образно-експресивного плану, вказівок динамічного й агогічного плану, які дають змогу осмислити драматургічну логіку музичних подій. Інший підхід виявляється в другій частині *op. 5*.

*Andante espressivo* відзначене епіграфом: «*Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint / da sind zwei Herzen in Liebe vereint / und halten sich selig umfangen (C. O. Sternau) / Настає вечір, піднімається місяць, / Дві душі з'єдналися в любові, / Перебувають у блаженстві*». Властивості ноктюрна, крім панування ліричного споглядального стану, проявляються в ясному поділі фактури на мелодичний рельєф і тло, ремарках *ben cantando, leise und zart*, довго витриманому нюансі *p-pp*. Як і перша частина, друга багатотемна і цього

разу – поза прийомом похідності; в ній також багато словесних, динамічних і агогічних прийомів коментування нотного тексту. Однак, на противагу *Allegro maestoso*, в *Andante espressivo* значно збільшено питому вагу фразувальних ліг та вилок. З цих позицій цікаве графічне оформлення першої теми даної частини циклу (Додаток Б, №17, тт. 1-12). Її затактовий звук написаний під одним ребром із чотирма наступними, розташованими в такті. Очевидне бажання композитора завуалювати ямбічний мотив для того, щоб пом'якшити сильний час такту. Для пояснення своїх намірів він підкріплює своєрідне розташування групи восьми фразувальною лігою, наділяючи її єдиним інтонаційним змістом. Отже, автор жертвує правильністю групування звуків в ім'я виявлення інтонаційного зв'язку між ними. Понад те, цією ж лігою він об'єднує три восьми звуки в наступному такті, а четвертий об'єднує одним ребром і лігою з чотирма нотами третього такту. Таким чином, композитор рішуче порушує розміреність тактових структур.

Інший спосіб вуалювання сильної долі такту використано наприкінці цієї фрази. Тонічні звуки поміщені на сильному часі такту, посилені четвертою тривалістю і знаком педалі (тт. 4). Це дає змогу мислити цей момент як вершинний. Однак Й. Брамс виставляє вилки таким чином, що інтонаційне тяжіння до цієї точки нівелюється. Завдяки динамічному філіруванню здійснюється плавний перехід до наступного речення, в якому раніше пом'якшений рух до верхньої точки, навпаки, підкреслюється за допомогою вилки. Одночасно відбувається інтонаційно-гармонічна подія – підміна консонуючого акорду на дисонуючий акорд, що необхідно осмислити.

У повторенні першої теми складної тричастинної репризної форми (Додаток Б, №18, тт. 27-38) Й. Брамс завдяки вилкам та лігам вказує на зміни артикулювання мотивів та фразування, спрямовуючи його до раніше вуалюваної вершини фрази. У такому тонкому нюансуванні музичного матеріалу проявляється одна з ключових властивостей композиторського мислення композитора – варіантність, репрезентація якої в даному випадку здійснюється за допомогою графічних знаків.

У другій темі першого розділу *Andante* мелодична лінія складається з чотиритактових фраз. Динамічна вишка визначає вершину фрази в четвертому такті. Друге речення переходить у вищий регістр і містить у т. 19 (Додаток Б, № 17) знак тяжіння до *rf*. Виставлені над кожним звуком акценти уточнюють агогічний бік виконання. В *Andante molto Des-dur* (у кодї-післямові другої частини Сонати) бачимо ще один приклад використання композитором акцентування та ліг. Акцентований акорд у четвертому такті нотного прикладу (Додаток Б, №19) є першою опорною точкою фрази. Далі акцент застосовується двома тактами пізніше і вказує на другий центр.

Такти коди (*Adagio*) відзначені послідовним використанням фразувальних ліг та їхньою комбінацією з акцентами (Додаток Б, №20). Перша з них об'єднує хроматичний ланцюжок тризвучних акордів як самостійну в тематичному і смисловому відношенні контрапунктуючу лінію. Не задовольняючись виставленою ремаркою *legato*, Й. Брамс наче нанизує більшість вертикалей на звук *Des*, що забезпечує їх максимально злите виконання. Також під однією лігою він виписує дані у збільшенні вихідні звороти *Andante espressivo* у вигляді секвенції. Її третя, кульмінаційна ланка (*fe sostenuto*) викладена акордами арпеджіато в партіях обох рук і також об'єднана фразувальною лігою, але кожна вертикаль підкреслена акцентами, що надає усьому тематичному звороту властивостей декламаційності.

У Третій частині, *Scherzo (Allegro energico)*, у жанровому й образному контексті зростає роль ритмічної пульсації, штрихів, вилок і виділених акцентами інтонаційних опор. У першій темі Й. Брамс підкреслює не лише стрімкими арпеджіо, а й динамічною вишкою сильну долю першого такту, а акцентами – симетрично розташовані половинні тривалості (відповідно, у тт. 4 та 8 в Додатку Б, №21), проте в одному випадку виділяється сильний час такту, в іншому – слабкий, у вигляді синкопи. У другій половині першого проведення наступної теми (Додаток Б, №21, тт. 21-24) перша нота мелодії акцентована, що впливає на динамічне виконання наступного *cresc[endo]*. Виходить, що нота під акцентом «динамічно вища», ніж перша нота перед

динамічною вказівкою. У продовження другої теми (тт. 29-32) остинатне тло сполучається з питальними короткими зворотами динамічною вилкою, що вказує на інтонаційне тяжіння до них (*sostenuto*), а відповідна фраза (*a tempo*), об'єднана фразувальною лігою, в момент розв'язання раніше «кинутих» *Ges* помічена звужувальною вилкою.

У *Trio* третьої частини сонати двосторонні вилки вказують розташування вершин розгорнутих фраз, охоплених лігою (Додаток Б, №22). Акцентування хроматичного ходу в басу в кульмінації цього розділу має особливий виразний сенс, підкреслюючи відносну самодостатність цієї мелодичної лінії, інтонаційно близької до декламації (Додаток Б, №23).

*Intermezzo (Andante molto Des-dur)*, що має підзаголовок «погляд у минуле», підхоплює ліричну лінію другої частини циклу, тональна розімкненість якої передбачає продовження музичного сюжету. *Des-dur* закінчення *Andante espressivo* кореспондує *b-moll Intermezzo*, а початкові такти цих частин тематично ідентичні, хоча й поміщені в різні ладові контексти. В *Intermezzo* цей зворот також має затактовий початок і мотивну лігу. У наступних проведеннях Й. Брамс використовує вилки для підведення мелодії до першого смислового акценту, позначеного *fz* (Додаток Б, №24, тт. 5-6). Далі таку саму функцію виконують вилка з акцентом (тт. 7-8). Контрастний музичний матеріал викладено паралельними чистими і зменшеними квінтами в партіях обох рук, що в сукупності утворюють малий зменшений септакорд і його перше обернення (з т. 19). Автор наказує виконувати цей епізод *una corda*, *legato*, *pp*, доповнюючи штрихові й динамічні знаки агогічними, що мають на меті розкріпачити звуковисотний і ритмічно статичний рух, а завдяки фразувальним лігам вирівнює його, нівелюючи можливе тяжіння до верхніх точок теситури. Загалом за невеликих масштабів *Intermezzo* вирізняється значною щільністю виконавських вказівок різних видів, покликаних надати наочності подієвій деталізації, тематичній концентрації музичного процесу.

Композитор додає до темпового позначення фіналу (*Allegro moderato*) ремарку *ma rubato*, що гранично точно відображає мінливий характер

музичного процесу в усіх його проявах: ритмічних, агогічних, динамічних, словесно-образних, графічних, фактурних. Уже в першій фразі показано два принципи ритмічної організації мотивів – інтонування від першої долі мотиву та синкопування в другій половині, що позначено акцентами (Додаток Б, №25, тт. 1-4). За їхньої відсутності можливе фразування до четвертого такту, але автор підсилює ними синкопи, що передбачає філірування фрази в останньому такті. Варіювання ритмічного малюнка Й. Брамс використовує як драматургічний засіб, а саме, для досягнення контрасту в запитально-відповідальній структурі.

У розвивальній частині першого розділу спостерігається біфункціональність у застосуванні композитором акцентів (тт. 19-25). У партії правої руки вони загострюють синкопи в мелодії, у партії лівої – протирух лінії басу в октавному подвоєнні. Їхнє сполучення стрімко підводить до кульмінаційної вершини, яка також водночас є початком потужного спуску фігурації з ремаркою *molto agitato* (т. 25). У її зоні протилежний рух голосів і посилення синкопи акцентами створює ефект розширення фактури. Останній із них слугує тією опорною точкою, з якої починається повернення ритмічного малюнка від затактової будови до регулярної сітки тактів.

У ліричному епізоді *con espressione* композитор за допомогою акценту визначає інтонаційний рух від першої ноти; за відсутності акценту можливе тяжіння мотиву до другого такту (Додаток Б, №26, тт. 39-42). Однак у подальшому розвитку матеріалу динамічність емоційного стану, який несе дана тема, посилюється шляхом зміщення інтонаційної точки на другу долю такту (тт. 43-47). Цю зміну Й. Брамс вказує вилкою та акцентом на теситурно високій ноті мелодії. Вершина побудови також позначена акцентами та вилкою. Далі йде філірування фрази з ремаркою *dim.[innuendo]*, в якому знову з'являється затактова інтонація. У коді зусилля композитора спрямовані на ясне проголошення багаторазово повторюваної теми епізоду *Des-dur*, яку він не втомлюється виділяти фразувальною лігою або навіть акцентувати кожен звук. Ритмічному розташуванню цього тематичного звороту точно за

метричною сіткою протистоїть затактова будова супутнього мотиву. Однак за допомогою акценту Й. Брамс вказує інтонаційне тяжіння до сильної долі такту.

Аналіз Третьої сонати *op. 5* переконує в тому, що графічні знаки Й. Брамса до нотного тексту адресовані не тільки виконавцю, а й будь-якому його тлумачеві. Відповідно до раннього стилю композитора, вони вирізняються «надмірністю», спричиненою прагненням автора до наочності образного та інтонаційно-тематичного процесу. Й. Брамс гранично деталізує подієву канву не тільки звуковисотними і ритмічними засобами нотного запису, а й за допомогою численних ремарок. Якщо словесні пояснення «ведуть» образно-драматургічну сюжетну лінію, то графічні дають змогу осмислити, з одного боку, композиторську роботу, з другого – логіку побудови мелодичної фрази, теми, просторово-часових стосунків, а в сукупності – процес музичного мовлення в його письмовій та усній формах. Звідси, якщо «експресивні» ремарки (Сокол, 2013) розкривають авторське трактування образного змісту свого твору, то графічні – особливості мислення композитора, втілені в його індивідуально-творчому стилі.

Таким чином, вже в цьому ранньому творі виявляється та функціональна інтерактивність графічних знаків, яка подалі стабілізується як типова властивість брамсівської нотно-текстової системи.

### **2.1.2. Знакова стратегія Й. Брамса у Варіаціях на тему Р. Шумана *op. 9***

Своєрідність цих варіацій полягає в тому, що їх *Thema (Ziemlich langsam fis-moll 2/4)* являє собою повний текст першої мініатюри з фортепіанного циклу «Листки з альбому», що входить до збірки *op. 99* Р. Шумана. Тим самим закладається шуманівський принцип трактування варіації як п'єси, а варіаційного ланцюга – як сюїтного циклу. Й. Брамс зберігає акордову фактуру і тричастинну форму оригіналу, тобто відтворює його буквально. Перша частина складається з двох фраз, межі яких визначені фразувальними лігами. Для точного розуміння інтонаційних тяжінь Й. Брамс застосовує подвійні

вилки з їхнім центром на другій долі (Додаток Б, №27, т. 2). У наступній фразі вилки також вказують на вершину. Важливо зазначити, що в другому випадку момент вершини охоплює весь т. 6 і сильну долю т. 7 з її подвійною домінантою *A-dur*. У першому реченні одразу ж після другої долі такту починається динамічне ослаблення до кадансового квартсекстакорду. Різниця двосторонніх вилок може бути викликана бажанням композитора показати особливість кожної з гармонічних функцій та їхній вплив на будову фраз. У другій частині тричі повторений мелодичний зворот дробить ціле на двотакти, що позначено лігами. Розташування опорних нот автор вказує за допомогою вилок і динамічних акцентів *sf*, причому втретє завдяки синкопі сильний час зміщується на другу ноту, однак, композитор, як і раніше, виділяє її *sf*. Такий прийом можна розцінити як один із проявів типової для Й. Брамса розбіжності смислових акцентів із метричними. У репризі теми знову відбувається зміна артикуляції – тепер ми бачимо ліги, що охоплюють мотиви з двох-трьох нот. За допомогою графічних знаків Й. Брамс дає докладні роз'яснення його задуму щодо композиційної логіки побудови вихідної музичної думки.

Драматургічне значення має сформована динамікою та графічними знаками трирівнева структура всієї теми. Її перша частина витримана в нюансі *p* та містить вищевказані вилки, які й забезпечують інтонаційний розвиток. Середня – стоїть на наступному динамічному щаблі завдяки наявності *sf*. Хоча Й. Брамс не ставить визначального нюансу для всього епізоду, певний контраст порівняно з попередньою темою проявляється в динамічному плані. Реприза має завершальний характер і передбачає виконання в нюансі *p-pp*. Таким чином виникає динамічна дуга, сприяючи подоланню ясної членимості музичної форми.

У першій варіації (*fis-moll*, 2/4) виникає реальне двоголосся. Тема проводиться в нижньому голосі; у контрапункті з нею з'являється нова мелодична лінія, що містить формулу пунктирного ритму з основної. У першій частині збереженої тричастинної форми увагу композитора зосереджено на верхньому голосі, про що свідчать вилки, спрямовані на сильні долі тактів.



Навпаки, у тт. 11-14 середини (Додаток Б, №28) такі самі знаки зосереджені в партії лівої руки, вказуючи на тяжіння до другого такту побудови. Інтерпретатору слід осмислити послідовне збільшення стрибка в мелодичній басовій лінії: на м. 3, ч. 5, м. 7. Високі ноти в інтервальних стрибках у сукупності утворюють приховану мелодичну лінію, окреслюючи мажорний тризвук. У наступних фразах протиставлення музичних ідей посилюється в динамічному плані; до того ж, автор пише ремарку *espressivo* для більшого емоційного відгуку виконавця. У результаті виникає повна рівноправність двох тем. У кульмінаційних тт. 13-16 їхня самостійність підкреслюється лігами: мелодія в нижньому голосі об'єднана чотиритактовою лігою, а у викладі іншої використано зміну штриха *non legato – legato*.

Репризу Й. Брамс вміщує на найтихіший у рамках першої варіації динамічний рівень. Такий самий логічний прийом автор використав у викладі *Theme*. Зберігається і дроблення музичної тканини за допомогою коротких ліг, що безпосередньо впливає на процес інтонування. У тт. 19-20 подвійні вилки позначають динамічну та звуковисотну вершину репризи. Остання фраза має ремарку *sostenuto* у зв'язці з нюансом *pp* і звужувальною вилкою. Має сенс знайти підходящий агогічний прийом для більш тонкої деталізації фарби і гучної градації звуку з огляду на маленьку динамічну амплітуду, передбачену композитором. У кадансі теноровий голос Й. Брамс виокремлює акцентами четвертих нотах, які також потребують певного інтонаційного забарвлення.

Другу варіацію (*fis-moll, Poco più moto 9/8*) написано у двічі повтореній тричастинній формі. Загальна кількість тактів, відповідно, зменшується: з 24-х до 12-ти. При цьому триярусна будова композиційних структур зберігається. Лігатура застосована з тим самим наміром показати виконавцеві всі особливості фразування. У першому двотакті штрихи явно диференціюють акордовий виклад мелодії та супровідні басы з їхнім ритмічним навантаженням. До того ж Й. Брамс пише словесні ремарки *espressivo* в партії правої руки, а *staccato e leggiero* відносить до нижнього голосу. Далі йдуть мотиви з фразувальними лігами, що підкреслюють синкопи в мелодичній лінії.

У т. 4 (Додаток Б, №29) двосторонні вилки вказують на другу долю, але остання з них написана з акцентом. Отже, при об'єднанні цих графічних знаків опорна точка перебуває на акцентованій третій долі з посиленням динамікою підходом на другій. В умовній репризі відбувається зміна штриха на *non legato*, як це спостерігалось в останній частині теми. Наступні шість тактів написані з такими ж вказівками автора.

Третя варіація (*fis-moll, Tempo di tema 2/4*) заснована на зіставленні мелодичних ліній. Тема в басу викладена аналогічно *Var. 1*, але з гармонічними змінами в середній частині. Упродовж усієї першої частини подвійні вилки вказують на тяжіння до сильної долі другого такту в кожному двотакті, що збігається зі смисловими центрами в обох партіях. У т. 10 (Додаток Б, №30) до цих знаків додається акцент на першій четверті з метою фіксації дисонуючої вертикалі. Тут акцент може бути обіграний невеликим агогічним розширенням, достатнім для розкриття цього гармонічного звороту. На фоні виставленого композитором *dim.* виділяється акцент у середньому голосі (тт. 11-12) виводить його на передній план порівняно з верхнім. Важливо зазначити, що в т. 12 нижній голос має більшу тривалість. У цьому місці акцент означає збереження руху до другого такту, попри динаміку, що згасає. Крім того, він змушує осмислити широкий хід на ч. 5 – за аналогією з першою варіацією. Підміняючи подвійні вилки двома розширювальними у першій половині фрази в т. 18 репризи автор, тим самим, готує кульмінацію варіації.

Наступна варіація (*fis-moll, Poco più moto 2/4*) має ліричний характер, що проявляється не лише у викладі теми, а й в авторських вказівках (Додаток Б, №31). Перша же фраза містить словесні ремарки: *espressivo, leggiero* і *legato*. Вказівки *espressivo* і *legato* можна віднести до загальної якості звучання мелодії та образної складової всієї варіації. Друга з вищевказаних ремарок описує характер звучання супроводжуючих голосів. Вокальну природу мелодії підкреслює довга фразувальна ліга в кожній фразі. Окрім будови речень, ці вказівки дають виконавцю напрямок для розуміння музичного «дихання». У другій фразі Й. Брамс, застосовуючи вилку, звертає

увагу на рух баса під час модуляції в паралельну тональність. Загальною у варіаціях є тенденція до мотивного варіювання тематизму в кожному розділі збереженої тричастинної форми. Ліги у тт. 9-12 середньої частини супроводжують появу двотактів.

Перед тт. 13-16 композитор пише *dolce*, а мелодія починається з акцентованої першої ноти, позначаючи інтонацію мотиву.

Комбінація графічних знаків – мотивна ліга у поєднанні з артикуляційною вилкою – посилює синкопу (т. 14), що робить її центром мотиву. Важливо зазначити, що в наступному аналогічному ритмічному малюнку зміна гармонії та ремарка *dim.* впливають на агогіку. Перші дві ноти мотиву в тт. 15-16 акцентовані й мають бути вимовлені виконавцем за допомогою смислового підкреслення, а не штриха. Ремарка *sostenuto* вказує на важливість зміни агогіки в цьому такті. Реприза включає чотиритактову і двотактову будову речень. Якщо вершина першої фрази перебуває в третьому такті, то в завершальному проведенні проставлені вилки мають на увазі смислове підкреслення кожної сильної долі, що надає висловлюванню певної патетичності.

Скерцозний характер музики *Var. 5 (Fis-dur, Allegro capriccioso 2/4)*, запрограмований відзначеною авторською ремаркою, проявляється на всіх рівнях художньої структури. Зберігаючи репризну тричастинність *Thema*, Й. Брамс вибудовує її з несиметричних композиційних одиниць. Ігровим цілям слугує динаміка, організована за принципом *subito*-контрасту. Крім того, характер звуку зумовлює і вказівки *staccato e leggiero*. Акцент у другому такті показує напрямок руху у фразі. Можна припустити, що акцентування ноти означає посилення контрастності зміни динаміки. У тт. 6-7 (Додаток Б, №326) акценти можуть бути розкриті в агогічному плані. Порівняно з першим чотиритактом т. 7 є ніби додатковим, у якому акценти й динаміка мають виявити неквадратність будови. Другу половину фрази збільшено вдвічі. Крім повтореної автором ремарки *staccato e leggiero*, останній такт має вказівку *sostenuto* і звужувальну вилку, що згасає та не тільки завершує фразу, а й здатне

компенсувати відсутність восьмого такту. Далі йдуть два речення з будовою по 10 тактів, що охоплюють серединну кульмінацію. З рекомендацій залишаються знаки, що вказують на динамічний контраст, акценти, що дають напрямок, словесні та динамічні ремарки, що визначають характер звучання і готують кульмінацію. Завершальні дві точки позначені *sff*. У цьому місці Й. Брамс підказує виконавцю своє чуття зміни гармонії та підкреслює її філірваною вилкою. Остання фраза складається з 12 тактів. Акцент у т. 34 визначає першу вершину. Далі *crescendo* підводить до останнього динамічного центру *ff*.

У *Var. 6 (fis-moll, Allegro 6/8)* виклад музичних ідей *Theme* підпорядковується остинатним формулам руху в швидкому темпі. До того ж Й. Брамс починає цю варіацію не з основного тону вихідної думки, а з домінантового, що виступає в ролі затактового імпульсу. Обидві ноти на слабкому і сильному часі позначені нюансом *f*, але друга з них виділена також і акцентом, що одразу дає змогу встановити її ієрархічне верховенство, як ритмічне, так і смислове, оскільки разом із затактовим «*cis*» вона утворює мініатюрну «інтраду», після якої за допомогою спеціальних штилів нагадується мелодична лінія *Theme*. Щоб виділити їх, композитор виписує звукувальну вилку від *f* до *mf* (Додаток Б, №33а, тт. 1-8). Такий прийом використовується автором і в композиційних цілях – для визначення меж між структурними одиницями. У середній частині, де зв'язок з темою в мелодичному відношенні стає досить визначеним, аналогічні вказівки відсутні. Разом з тим, зберігається динамічне розширення до кульмінації (тут: *poco f – cresc. – cresc. – ff*) з подальшим відступом (*mf*) і певною агогічною відтяжкою, які готують початок репризи, що тим самим починається з найвищої гучномовної точки.

Варіантні зміни в третій частині музичної форми стосуються, крім висотного розміщення матеріалу, графічних вказівок (Додаток Б, №33б). Цього разу акцентами відзначені ноти, що утворюють мелодичну лінію, тоді як басові, як і раніше, виписані з клинами. Очевидна функціональна

диференціація авторських графічних знаків: якщо акценти мають інтонаційне значення, то клини – артикуляційно-штрихове.

Музична форма *Var. 7 (fis-moll, Andante 4/4)* постає в редукованому вигляді. Для її розпізнання Й. Брамс зберігає подвійну тактову межу між розділами тричастинної композиції, гранично стискаючи кожную частину:  $4+3+4=11$  тактів (Додаток Б, №34). Неквадратна структура зустрічається і в попередніх варіаціях, але в даній ми бачимо і ритмічну нерегулярність, по-перше, у зв'язку з послідовним застосуванням міжтактових синкоп, по-друге – завдяки метричній змінності. Так, у репризі відбувається зміна розміру з парного (4/4) на непарний (3/4) з подальшим поверненням до первісного, що знову позначено подвійною тактовою рисою.

Протягом усієї варіації Й. Брамс завдяки виставленим лігам точно визначає чотириночні мотиви, розділені за допомогою пауз і реєстрів. Двосторонні вилки вказують на опорні ноти у другій фразі. Позначаючи у тенорі звук *cis* (т. 7) автор підкреслює важливість цього тону в гармонічній вертикалі й виводить його на перший план. Там само властиве варіації гармонічне розв'язання, що пом'якшує третю долю, зміщується на слабкий час другої чверті. Наступний акорд із ферматою стає моментом певної зупинки руху. У заключному такті середній мелодичний голос ніби роздвоюється. Репетиційний повтор на септимі  $D_7$ , що розв'язується в терцієвий тон основного акорду за допомогою затримання, поєднується з його переходом у неприготоване затримання до домінантового. Для того, щоб виникнення цих двох голосів було осмислено, Й. Брамс у тенорі виставляє акцент, подовжуючи репетиційну лінію, у другому – з'єднує септиму  $D_7$  з вступним тоном до домінантового ступеня. Таким чином, на короткий час виникають дві мелодичні лінії, які слід показати, згідно з авторською волею. З огляду ж на відсутність у репризі позначення сильних долей, наявність акценту та інтонаційної ліги створюють опорний центр у послідовності мотивів в останньому такті.

Тема у верхньому голосі *Var. 8. (fis-moll, Andante (non troppo lento), Fis-dur 2/4)* написана зі словесним коментарем *espressivo*. У т. 3 (Додаток Б, №35а) вступає партія лівої руки з її заповненням мелодії секстолями. Нижній голос позначений ремаркою *dolce*, але можна помітити, що вказівка поставлена на другій групі фігурацій, на функції домінанти, що може означати відмінність між вступом і продовженням партії. Варіація складається з 26 тактів. У даній неквадратній структурі відсутній поділ другої та третьої частини подвійною тактовою рисою, що впливає на побудову та співставлення фраз – у тому місці, в якому завершується частина, мається на увазі філірування фрази, «зміна дихання»; тепер може бути абсолютно доречним стрімкий перехід до наступних речень.

На початку середньої частини (т. 9) вступає тематизм, відзначений поступовим збільшенням інтервалу між фігурою пунктиру і сильною долею другого такту в кожному мотиві. Відповідно змінюється інтонація. Створюється природне тяжіння до мотиву з найширшим ходом до опорної ноти. Ця будова фрази позначена графічно. Перший мотив не має характерного знака, центр наступного підкреслено акцентом, вершина фрази, найширший інтервал, написана з розширювальною вилкою, а на найвищій точці вказано акцент і *mf*. З огляду на загальний динамічний план варіації, *mf* є найяскравішим відтінком. У тт. 15-16 (Додаток Б, №33б) знову спостерігається диференціація позначок в різних шарах фактури: *dim.* у верхньому голосі та розширювальні вилки до *mf* у фігураціях у партії лівої руки. Можливо, що гучне збільшення наприкінці фрази й написано заради стрімкішого переходу до наступного речення. Далі в репризі перші дві ноти теми підкреслено акцентами: на відміну від першого проведення, у цьому такті гармонічні вертикалі містять дисонуючі тони (звук *his* у другій гармонії), що має бути показано виконавцем. Тут же фігурації в партії лівої руки написані із зазначенням *diminuendo*, а в наступному такті – зі звукувальною вилкою. У т. 18 у середніх голосах уперше з'являється четвертна тривалість з акцентом,

що вимагає певного відгуку виконавця. Інший важливий для розкриття задуму вертикалі тон *e* у т. 24 теж виділено акцентом.

*Var. 9. (h-moll, Schnell 2/4)* запозичує тональність, фактуру і німецьке позначення темпу другої мініатюри з названого малого циклу, що входить до *op. 99* Р. Шумана. В основі варіації лежить двонотний мотив, який позначений лігою, а його опорна нота, що задає інтонацію, підкреслена акцентом. Варіація складається з 21 такту (Додаток Б, №36). Отже, неквадратність форми впливає на ієрархію речень. Тт. 1-8 охоплюють перший чотиритакт із його повторенням. Ці фрази позначені подвійною тактовою рисою у двох випадках. Повторення першого речення і таке розташування риси в попередніх варіаціях не зустрічається. У тт. 13-14 ремарка *diminuendo e poco ritenuto* написана разом із звужувальною вилкою в другому такті, яка підкріплює філірування фрази. У тт. 19-20 ламані різноспрямовані арпеджіо позначені лігами, а їхні опорні центри підкреслені акцентами.

Основу першої частини *Var. 10 (D-dur, Poco Adagio 2/4)* становить двоголосся у дзеркальному відображенні першої лінії другою. У першому ж такті (Додаток Б, №37) Й. Брамс встановлює їхню відмінність: у динаміці – верхній голос має *p*, а нижній – *pp*, що також може бути підказкою для віднайдення правильного балансу, адже за протилежної вказівки та однакового зусилля нижній регістр з легкістю перебиває верхній голос. Крім цього, у нотах точно адресовані ремарки *espressivo dolce* та *e dolcissimo l'accompagnam.* Друга вказівка просить виконавця домогтися ніжнього, оксамитового звучання нижнього голосу, що має «супроводжувати» проведення теми та мотивів в інших лініях.

Друга частина має загальний нюанс *pp*, а тема позначена *p*. Її подане в інверсії каноничне проведення у середньому голосі пов'язане з виділенням анапестичної інтонації (- - - >) в чотиринотному мотиві, на що виконавцю вказує вилка (т. 10). Далі (т. 13) відзначена акцентом перша нота теми у верхньому голосі. Потреба в такому знаку може бути викликана тим, що в цій вертикалі початок теми збігається із закінченням попереднього проведення.

Такі умови вимагають виведення верхнього голосу на передній план. Прикладом комбінації різних за функцією знаків може слугувати поєднання двох розширювальних вилок: більша стосується фразування і спрямовує до опорного центру фрази у верхньому голосі, друга – вказує інтонацію, як і в аналогічному випадку (т. 14). Іншу призначеність має звужувальна вилка, яка супроводжує філірування фрази, що може відбитися в агогічному плані (т. 16).

Третя частина музичної форми ґрунтується на варіюванні матеріалу середнього розділу даної варіації, друга половина якого також викладена інверсійно. Відзначимо вилку, яка вказує на опорну точку в тринотній фігурі (т. 20). Як і в *Theme*, цей тематичний матеріал складається з поступово вибудованої лінії з мотивів із кульмінацією фрази в третій ланці, що підкреслено розширювальною вилкою. Природних «видих» фрази показує ремарка *diminuendo* (т. 23). Далі йде завершальна побудова варіації. Передумови до її появи виникли у *Var. 7*. Знову мелодичні лінії та фігурації в партії лівої руки мають різні динамічні знаки. Окрім вказівки *dolce* у т. 4 фрази є вилка з ремаркою *poco a poco ritenuto*. Застосування цих знаків передбачає певне відчуття агогіки у виконавця, що готує спуск на тихіший динамічний рівень у наступній фразі. Широкий діапазон у фактурі, поява в т. 30 (Додаток Б, №38) нових фігур з акцентами, що вказують на їхні головні ноти, вимагають від виконавця докладної звукової градації, слухової чуйності й тонкого розшарування фактури.

У *Var. 11*. (*D 5/3 G-dur – D 5/3 fis-moll 4/16*), орієнтуючись на розташування подвійних тактових рис, виявляємо неквадратну будову варіації (6 т.+7 т.+14 т.). У першому такті (Додаток Б, №38) можна помітити цікаве поєднання *staccato-tenuto* – з огляду на будову фактури, загальну динаміку (*pp*) та ремарку *dolcissimo*, що роблять недоречною наявність акцентів. Припускаємо, що в такий спосіб Й. Брамс показує виконавцеві джерело імпульсу для руху всієї фрази. У т. 7 композитор ставить вилку, що підводить до вершини фрази. Опорна вертикаль тут позначена акцентами, а далі одразу ж йде *diminuendo*. Третя частина, що складається з об'єднання попередніх фраз



із збереженням усіх фразувальних вказівок, містить кульмінацію всієї варіації, відхід від якої автор супроводжує ремаркою *sempre diminuendo* і підкріплює філірування фрази знаком *ritenuto*. Протягом цієї частини розглядуваної варіації двічі з'являється знак *staccato-tenuto*, який нібито обрамлює її. Завдяки його наполегливому повторенню, він сприймається характерною прикметою даної варіації, її в «пізнавальним знаком».

У першій фразі *Var. 12 (fis-moll, Allegretto, poco scherzando 2/4)* Й. Брамс повідомляє про характер штриха за допомогою ремарки *staccato e leggiero*, при чому у т. 5 друга стаккатна група відзначена лігою, що свідчить про інтонаційну гнучкість мотивів (Додаток Б, №39). Ідентичний за структурою мотив, що спостерігається у наступному такті у партії лівої руки, крім ліги має й артикуляційну вилку. Друга фраза ґрунтується на чергуванні фігур із шістнадцятих нот і мотивів, викладених восьми тривалостями. Щодо знаків, другий елемент фрази містить подвійні вилки і словесну вказівку *sostenuto*. Ця комбінація дає точне уявлення про агогіку і про розташування опорних точок даної структурної одиниці. В іншій половині другої частини варіації з'являється мотив зі «зворотним» пунктирним ритмом. Тяжіння до більшої тривалості відзначено вилкою й акцентом на другій ноті. Далі цей синкопований малюнок створює кульмінацію. У цьому місці спостерігаємо те, що в партії правої руки опорні акорди позначені акцентами, а лівої – для цієї самої мети використані *sf*. У варіації відсутня подвійна тактова риса, що визначає межу між другою і третьою частинами.

Важливо зазначити, що будова другої частини музичної форми, з її кульмінацією, має неквадратну пропорцію. До того ж, автор застосовує властивий йому зсув смислових акцентів з регулярної сітки такту, що свідчить про підвищену емоційність музичного моменту. Наявність фермати на останній вертикалі та повернення в наступних тактах фігурацій у варіанті першої фрази дають підстави вважати, що в т. 11 умовно починається третя частина розглядуваної варіації. Тут виставлені авторські ремарки, наділені різними функціями, що в купі складає своєрідний семантичний спектр. Так,

описуючи потрібний характер звучання, Й. Брамс вживає експресивну ремарку – *dolce* – і штрихову – *staccato* (т. 12); синкопована будова мотивів у верхньому голосі, яка створює тяжіння до слабкого часу, посилена такою самою артикуляцією до другої ноти в партії лівої руки, що позначено лігами (тт. 13-14). Над мелодією автор ставить штрихове уточнення *legato*. Динамічні вказівки *crescendo* та вилка готують вихід до вершини фрази. Опорна вертикаль у фразі позначена *f*. Завершальне речення засноване на стрімкому динамічному підйомі від *p* до *ff*.

Перша фраза *Var. 13 (fis-moll, Non troppo Presto 2/4)* складається з двох половин з однаковою моделлю штриха *legato*. Також композитор точно вказує виконавцю розташування смислових точок, підведення мелодії до них та їхнє інтонаційне «заокруглення» за допомогою подвійних вилок. Характер звучання описаний словесною вказівкою *molto leggiero* (Додаток Б, №40).

У наступній частині варіації з'являються інтервали, що поступово збільшуються, характерні для серединного тематизму, верхні точки яких позначені акцентами в обох голосах. Невеликі вилки вказують на рух до других долей тактів. У цьому епізоді відсутня динамічно розгорнута вершина фрази. На її місці Й. Брамс пише нюанс *pp* і *leggiero*. Далі фігурації позбавлені будь-яких авторських вказівок аж до репризи варіації. У повторенні дотримано штрихових і динамічних позначень. В останніх трьох тактах завершення варіації готують ремарки *poco ritenuto* і *diminuendo*.

У *Var. 14. (fis-moll, Andante 3/8)* композитор за допомогою штрихових вказівок і ремарок ясно диференціює фактуру, як в образному, так і в інтонаційно-звуковому планах. Мелодію він рекомендує грати *espressivo*, а фігурації, що її супроводжують, – *staccato e leggiero* (Додаток Б, №41). Музична тканина складається з трьох голосів, причому верхній голос вступає в каноні малої секунди в третьому такті. Через стретту утворюється перехрещення голосів, при чому розкріпачення середнього інтонаційно підкреслює вилка (т. 8). Самостійність фактурних пластів та індивідуалізоване життя голосів акцентується двома протилежними вилками в межах одного

такту, що свідчить про їхні різні функції – артикуляційну та фразувальну в (т. 10).

У другій частині композиції можна помітити комбінацію розширювальної вилки та акценту, що визначає тяжіння до сильної долі такту в межах мотиву. У найвищій мелодичній точці, що завершує середній розділ варіації, композитор відмічає опорну ноту акцентом і *sf*, також використовуючи подвійну вилку. В останній фразі варіації вершина в мелодії відзначена звичним акцентом і подвійною вилкою, друга половина якої охоплює три наступні такти. Разом із ремаркою *diminuendo e poco ritenuto* Й. Брамс застосовує і звужувальну вилку. Таке використання взаємовиключних одна одної рекомендацій автора в різних голосах дає підстави вважати, що через поліфонічність фактури разом із диференціацією музичного простору виявляються різні рівні дії ремарок композитора. Можна визначити такі рівні: мелодія та елементи фактури, як-от акорди, фігурації; мотиви контрапункту; у більш вираженій поліфонічній структурі кожен голос має відповідний рівень.

При загальному нюансі *p* у *Var. 15. (Ges-dur, Poco Adagio 6/4)* Й. Брамс пише над верхнім голосом *espressivo* для визначення більш емоційного висловлювання. У т. 4 у верхньому голосі виставлена вилка підкреслює інтонацію і тяжіння інтервалу до акцентованої сильної долі (Додаток Б, №42а). Ці ж вказівки автор пише в імітаційному нижньому голосі в наступних тактах. В основі середньої частини лежать секундові інтонації в мотивах. Перші два мотиви перебувають на одному рівні, а третій – вище на інтервал квінти. Динамічно це сходження позначене *crescendo*. Перша нота третього мотиву акцентована, що робить з неї початкову опорну точку у вершині середньої частини. Далі йде другий мелодичний підйом, позначений вилкою. У закінченні другої частини автор пише філірування фрази з ремаркою *diminuendo e ritenuto*. На прикінці цієї частини звук *es* підкреслено акцентом, що може бути виражено в агогії (т. 16). Варто зазначити, що цей тон є затриманням у гармонії.

Реприза варіації має відмінність порівняно з першою частиною – замість вказівки *espressivo* Й. Брамс пише *dolce*. Дублювання динамічного відтінка в нижньому голосі сигналізує про те, що в цьому місці закінчуються імітації попередньої фрази. Далі смислові точки у фразах позначені вілками та акцентами. Новий варіант *Thema u Var. 16 (Fis-dur 6/4)* без зазначення темпу та характеру викладено в нижньому голосі в октавному подвоєнні. Невелике закруглення мелодії автор відзначає вілками (Додаток Б, №42б, тт. 4 та 8). Партія правої руки складається із синкопуючих інтонацій.

Здійснений аналіз дозволяє зробити наступні висновки:

1. Й. Брамс приділяє основну увагу графічним знакам, хоча використовує словесні.

2. Виявлені артикуляційні, фразувальні та мотивні ліги, штрихові позначки, двосторонні вилки, акценти – тобто, майже весь арсенал знаків, що зашифрує авторські слухові уявлення деталями нотного тексту.

3. Використані знаки виставлені доволі рясно як наслідок їх комбінування в одиниці музичного часу.

4. Виставлені знаки мають подвійну функцію: з одного боку, вони шифрують інтонаційний «сюжет» певного фрагменту тексту, з другого – слугують виявленню тонкощів ритмічної організації та композиційно-структурного плану певної частини музичного твору.

5. Диференціація графічних знаків відносно шарів фортепіанної фактури свідчить про багатоголосність мислення Й. Брамса в умовах гомофонії, що подекуди опредметнюється у власне поліфонічних прийомах, «партитурності» його бачення нотного тексту, необмеженого дворучним викладенням музичного матеріалу.

6. Увага, яку Й. Брамс приділяє структурному фону гомофонної фактурі, виводить його за межі супроводу, тим паче – акомпанементу, відкриваючи шлях до надання йому тематичного значення.

## 2.2. Знакова специфіка нотних текстів Трьох Інтермецо *op.* 117 та П'єс *op.* 118 Й. Брамса у просторово-часових умовах фортепіанних мініатюр.

Розглянуті в даному підрозділі дисертації фортепіанні мініатюри Й. Брамса належать до пізнього стилю композитора. В умовах максимального стиснення музичного часу і концентрації авторської думки різноманітні знаки слугують дієвою підмогою для розшифровки смислових параметрів нотного тексту. Для аналізу обрано два опуси мініатюр: *op.* 117 та *op.* 118, що в повній мірі розкривають зв'язок текстових знаків зі специфікою авторської темпоральності.

Характеризуючи фортепіанну творчість Й. Брамса, В. Німанн/*Walter Niemann* пише про те, що цій музиці не властива «блискуча віртуозність» чи «поверхнева мелодичність». Німецький композитор не знаходиться під впливом популярних тенденцій того часу, не має прагнення до «віртуозних ефектів» та принципово відкидає порожню за змістом мелодичність – первинним для нього є вираження інтелектуального змісту. В фортепіанних творах продемонстровано, відмічає дослідник, як витончена музична тканина, що за своєю суттю є результатом розвитку мотивних структур, організована в умовах стисненої, щільної форми (Niemann, 1929, 215). Технічні та тональні події, за думкою В. Німанна, є «лише вираженням інтелектуальних та поетичних ідей». На основі своїх спостережень, дослідник робить висновок про «тісний зв'язок між особистістю композитора, його інтелектуальними концепціями та піаністичним стилем, який сягає своїм корінням його індивідуальності» (Niemann, 1929, 215).

Не в останню чергу, виявленню брамсівського інтелектуалізму сприяють графічні знаки. Пильність, з якою майстер виставляє їх у нотному тексті, щільність розміщування, комбінування, маркірування навіть щонайменших елементів композиційних просторово-часових координат переконливо свідчать, що авторське висловлення Й. Брамса було не імпульсивною

сполукою, а ретельно в усіх деталях зваженою, сталою, виношеною думкою. Таку смислову навантаженість системи графічних знаків митця розкривають його фортепіанні мініатюри, що обрані матеріалом семіотичного аналізу в даному підрозділі дисертації.

Перше з Трьох Інтермецо *op. 117 (Es-dur Andante moderato)* ґрунтується на темі пісенного плану, що становить зміст крайніх розділів тричастинної репризної форми. Пісенність, але на іншому матеріалі, притаманна і середній частині. Викладу музичної думки передує віршований епіграф, текст якого запозичений із шотландської народної пісні: «*Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! / Mich dauerts sehr; dich weinen sehn*» («Спи, солодко спи, дитя моє! / Щоб не бачити мені сліз твоїх»). Як програма образного змісту Інтермецо ці слова виступають орієнтиром у драматургічному контрасті між крайніми і середньою частинами музичної форми. Перший і третій розділи написані в дусі колискової, у середньому використано риторичний прийом імітації сліз. Разом з тим, виявляється й інше значення віршованого епіграфа. Поряд з визначенням образно-художньої сфери Інтермецо застосування цих слів демонструє відповідність мотивних ліг і пунктуації синтаксису поетичних рядків, що підтверджує наявність взаємозв'язку словесного мовлення та музичного висловлення у творах Й. Брамса. Ремарка *dolce* визначає характер звуку і, отже, тон авторської інтонації; графічні ж знаки – логіку руху музичної думки. Мотивні ліги наочно представляють виконавцю структуру фрази, що складається з чотирьох мотивів. У разі відсутності знаків, що інформують про розташування опорного центру в кожній малій побудові, орієнтирами може бути, з одного боку, прагнення до сильного часу такту, з іншого – природне підпорядкування дрібних восьмих тривалостей чвертям. Знову звертаючись до епіграфа, можна зрозуміти, що друга можливість музично-мовленнєвої пунктуації забезпечує збіг четвертних звуків із ключовими словами епіграфа: відповідно, іменника *Kind* (дитина) та дієслова *sehn* (бачити). У т. 7 двостороння ліга вказує на вершину другої фрази. Тоді ж у нижньому голосі проводиться імітація основної теми (Додаток Б, №43).

Ця фраза демонструє одну з найважливіших особливостей музичного часу у творах Й. Брамса, а саме, розбіжність метричних і ритмічних акцентів у різних голосах фактури. У той час, як у нижньому голосі зберігається первісна лігатура, що спрямовує інтонаційний хід до четвертного звуку на відносно сильній долі такту, фразування в партії правої руки вказує на логічно сильний час у третій восьмій першій групі нот розміру 6/8. Як бачимо, брамсівська лігатура допомагає осмислити синтаксичну будову нотного тексту, його поліфонічний зміст. У тт. 10-11 звужуюча вилка показує філірування в середині фрази. Це пов'язано з необхідністю підготовки важливої мікроподії першої частини Інтермецо: появи нової гармонічної фарби. У наступному такті двостороння вилка визначає розташування опори мотиву і свідчить про його вимовляння з перспективою виходу на звуковисотну вершину побудови з кількох фраз. Але ремарка *dolce* виключає можливість контрастного динамічного сплеску. У т. 15 *poco a poco ritenuto* разом із *diminuendo* супроводжують згортання фрази перед новою подією музичного процесу: зрушенням у тональність мінорної субдомінанти, супроводжуваним зміною фактури (октавні унісони, запитально-відповідальні побудови). Тим самим, у гармонічному й логічному плані здійснюється перехід до середнього розділу Інтермецо, очікування нового образу (Додаток Б, №43).

Середня частина йде в повільнішому темпі (*Più Adagio*) і в однойменному мінорі (*es-moll*). Проставлений нюанс *pp* і вказівка *sempre ma molto espressivo* разом із загальною фактурою створюють контраст частини. На перший погляд, фактура середини має гомофонний характер за моделлю «тема-мелодія – арпеджований супровід» (Додаток Б, №44). Насправді, мелодичний початок містить два горизонти, оскільки тут відбувається імітаційне викладення мелодичного малюнка. Осмисленню двоголосся, що виникає, сприяють графічні знаки. Мотивні ліги та двосторонні вилки забезпечують адекватне прочитання структури мотивів. Вони ж дійсні і для нижнього голосу, попри те, що виставлені в ньому стаккато дозволяють вважати їх лише відгомоном верхнього голосу. Одночасно виставлений штрих

відповідає другому рядку віршованого епіграфа: «Щоб не бачити мені сліз твоїх». Знову звертаючись до свого улюбленого прийому оперування часовими акцентами, Й. Брамс у тт. 6 і 8 змінює панівну раніше мелодичну синкопу розміщенням фрази на сильній долі такту. При варіантному повторенні першого восьмитакта змінюється гармонія, а в тт. 12 і 15 композитор ставить звужувальну вилку, що вказує на вимовляння від першої ноти. У завершальних частину тактах низхідний тринотний мотив позначений *diminuendo*, як і його відповідь у верхньому голосі.

У репризі Інтермецо №1 привертають до себе увагу параболічні мотивні ліги (Додаток Б, №45). Зміни конфігурації ліг спричинені фактурними особливостями викладення музичного матеріалу, де тема передається з правої руки в ліву, супроводжуючись відгомонами тонічного акорду в партії правої руки. Поряд із мотивними лігами, у репризі зустрічаються і фразувальні, що впливає на характер інтонаційного руху.

*Друге Інтермецо (b-moll Andante non troppo e con molto espressione)* містить приклади використання Й. Брамсом мотивних та артикуляційних ліг. Перші, як і раніше, виявляють структури мотивів. Другі – показують прихований голос у фігураціях. Разом з тим, при уважному погляді на ці елементи можна визначити їх ямбічний чи хореїчний склад. У т. 8 цікавим є застосування композитором звужувальної вилки для підкреслення інтонаційно опорної ноти. У т. 11 ремарка *espressivo* вказує на потребу в більш емоційній реакції інтерпретатора на звуковисотну та гармонічну зміну в мелодії, яка виступає мікроподією в контексті першої частини (Додаток Б, №46).

Кода Інтермецо №2 (*Piu Adagio*) також містить приклади використання артикуляційних ліг (Додаток Б, №47, тт. 73-86). Динамічний план фраз, що завершують п'єсу (*p-rf-p-f-p-p-pp*), виражає єдиний варіант з точно розставленими смисловими акцентами. Фігурації, які заповнюють простір між основними мотивами, мають вказівку *dolce*, що тембрально диференціює цей матеріал. Так само, як і динамічні нюанси, характер звуку та напрямок лінійного розвитку фрази формується під час вибудовування решти



словесних ремарок: *legato espressivo-diminuendo-ritenuto molto-diminuendo* (останнє виражене двома вилками, спочатку до *p*, далі до *pp*). Таким чином, завдяки усвідомленню двох вищевказаних планів виконавець отримує повну картину фразування.

Звуковий образ теми-унісона в *Інтермецо №3 (cis-moll Andante con moto)* закладений у початковій ремарці композитора *molto p e sotto voce sempre*. Мотивні ліги показують затактову будову кожного мотиву (Додаток Б, №48). Для визначення вершини фрази важливо звернути увагу на те, що третя з чотирьох ліг удвічі більша за решту. Тобто, абсолютно логічним є розміщення смислової опори в більшій ланці. Здебільшого, мотиви мають тяжіння до сильного часу, що ніяк не змінюється автором, але в останньому завдяки вилці затактовість посилюється – мотив вимовляється від першої ноти. У тт. 8-10 вилки визначають вершину фрази. Далі йде другий унісон із нюансом *p legato*, який відрізняє його від попереднього. Варто зазначити, що в другому чотиритакті Й. Брамс варіює октавну мелодію, додаючи в партію лівої руки фігури з пунктирним ритмом. Інтенація кожної позначена мотивними вилками. Перед переходом до нового фактурного варіанта початкової теми фраза філірується, що позначено звужувальною вилкою. Вихідний тематизм знову має ремарку *p sotto voce*. У середній частині зазначено *p più moto ed espressivo i dolce ma espressivo* (Додаток Б, №49, тт. 46-51). Вершина першої фрази підготовлена динамічно розширювальною вилкою. Смислова опорна нота відзначена вилкою над нотою. Структура мотиву в середньому голосі, який заповнює довгу ноту, показана за допомогою двосторонньої вилки (тт. 50-51).

Деяка різноманітність мініатюр, що входять до *op. 118*, спонукає змінити алгоритм їхнього аналізу. Замість послідовної характеристики використовується підхід до них з точки зору втілення в різних музичних контекстах композиторських ідей, викладених у фортепіанному нотному тексті за допомогою інтонаційно-сміслових знаково-графічних моделей. В *Інтермецо №1* мелодична фраза будується з кількох відносно розведених у часі мотивів. Такою динамічною вказівкою в них позначені половинні ноти. З

огляду на те, що мотив починається із затакту, рухається до першої долі і підкреслений вилками на довгій ноті, це призводить до наступного висновку: така артикуляція є єдино можливою в даному місці. В іншому випадку, виконавець суперечитиме авторському тексту. У названому *Інтермецо* ця вказівка застосовується впродовж усього твору, а саме, у тт. 1, 3, 6, 11, 15, 23, 25, 26 (Додаток Б, №50 та №51).

У *Баладі* (№3) у тт. 14-16 інтонаційна модель позначена двосторонніми та односторонніми вилками (< >, >). Виходячи з цих артикуляційних знаків Й. Брамса, можна зробити висновок, що правильна інтонація починається з першої ноти ліги (< >). А фігура >, яка проходить крізь наступні ноти, вказує на інтонацію прими з першої ноти. У т. 16 такий самий знак на затакті наступної фрази свідчить про розташування опорної точки на восьмій ноті. В *Інтермецо №1* в тт. 7-8 (Додаток Б, №50) такі двосторонні вилки (< >), написані над верхнім голосом, охоплюють більше часу, але їх призначення залишається тим же – радше, інтонаційне, ніж динамічне. На відміну від дрібних вилок, більш довгі безпосередньо визначають структуру фрази. Таким чином, Й. Брамс показує виконавцю розташування вершини фрази – шлях зростання звуку в русі до інтонаційної опори і його філіровки наприкінці побудови. Такі самі знаки виставлені в тт. 19, 20, 21, 27, 28. Розібравши всі приклади застосування вилок, можна виявити певну закономірність, а саме: від їхньої довжини залежить несуча ними функція – артикуляційна чи фразувальна (Додаток Б, №50 та №51). Динамічні вказівки, такі як, *sf*, також несуть у собі інформацію про смислові акценти в мотивах. У прийомі видобування звуку в певний час закладена конкретна інтонаційна фігура. Такі знаки поставлені в №1 тт. 8-9, 19, 21, 39 (Додаток Б, №50 та №51); у №3 тт. 23, 99, 109 (Додаток Б, №52 та №53); у №4 тт. 105-106 (Додаток Б, №54).

За допомогою динаміки Й. Брамс буквально «закладає» правильну інтонацію у свідомість виконавця. Граючи твір згідно з музичним текстом, піаніст може по-іншому пережити образний зміст, який він несе, емоційно, не допускаючи спотворення думки. Не викликає сумніву, що в музичній фразі,

позначеній однією лігою («вимова» на одному подиху), може бути не більш як однієї головної опорної точки (вершини фрази). Така умова дає змогу втілити найбільш природну, «вокальну» вимову на інструменті. Розглядання лігатури в ракурсі бажаного фразування відставляє технічний зміст на другий план і дає змогу переконатися в її переважно синтаксичному значенні. У тексті Й. Брамса ліги насамперед впливають на інтонацію, фразування, форму і напрям думки.

Аналізуючи нотний текст опусу, можна помітити функціональну диференційованість авторських вказівок. Аналогічно диференціації вилок, слід визначити ліги: фразувальні та артикуляційні. Вони дають змогу виявити синтаксичні одиниці музичної тканини. У першому випадку – межі мотивів; у другому – фраз. Щодо побудови фраз, ця властивість впливає на низку інших: розташування вершини, визначення темпу і руху, співвіднесеність самої фрази з більшими побудовами. У різних гармонічних фігураціях Й. Брамса позначає найдрібніші одиниці музичної тканини, підкреслюючи інтонаційне прочитання інтервалів. Такий прийом яскраво виражений у п'єсах №№ 2, 4, 5.

Об'єднання двох нот однією лігою створює певне інтонаційне угруповання. З'являються знаки для виявлення смислового акценту в інтервалі, які виражені за допомогою штрихових і динамічних вказівок або ритмічним співвідношенням до сильної долі такту (*Інтермеццо № 4* у Додаток Б, №55, №56, тт. 57-95). В *Інтермеццо № 2* і в *Романсі (№5)* підкреслення інтонації інтервалу зустрічається буквально в кожному такті, переважно, в гармонічних фігураціях. Цей момент загострює увагу на опрацюванні найдрібніших деталей музичного тексту. В *Інтермеццо №2* у середньому голосі автор застосував маленькі *diminuendo* (Додаток Б, №57, тт. 50-52, 53-54) та артикуляційні ліги, які абсолютно виключають будь-які інші варіанти вимови. Фігури, що виконують функцію звукових ефектів, об'єднані довгою лігою. У результаті виконавець може отримати з цього інформацію про прийом звуковидобування, про рух рук, про напрямок музичної думки.

У т. 5 *Інтермецо №1* друга фраза складається з переплетення мотивів. Динамічна вказівка в тт. 7-8 виявляє центр руху. У тт. 6-7 виставлена артикуляційна ліга, яка обрамляє мотив перед вершиною. Наступний мотив збігається з першою вищою точкою (друга точка в т. 9). Виконання фрази зумовлене довжиною думки. Інтонування мотивів, що перебувають під дрібними лігами, не повинно порушувати логіку будови фрази і цілої музичної теми. Даний авторський малюнок виражається в артикуляції та нюансуванні деталей (Додаток Б, №50).

Для виконання певних художніх завдань рухи піаніста набувають характеру скрипкових штрихів, точніше, «дихання» смичка. Однак виконання довгої ліги у смичкових інструментів має особливості. У вищеназваній фразі *Інтермецо* кінець і початок артикуляційних ліг розташовані на вершині фрази, що якраз збігається зі зміною смичка для підкреслення кульмінації. У цьому ж *Інтермецо* в тт. 12-13 показано підтвердження різної функціональності лігатури: в одному часовому відрізку написана фразувальна ліга і «наведені» мотиви. Відсутність у цьому місці артикуляційних ліг спотворила б сенс «слів», перетворила б вимовляння мотиву в кожному голосі на гармонічну фігурацію. Така розбіжність ліг і будови фрази підтверджує подану концепцію, але й створює протиріччя.

Застосування скрипкових принципів у тлумаченні лігатури доречно лише у взаємодії з художнім задумом твору. Нездійсненність на фортепіано динамічних і штрихових вказівок тільки переконає в перевазі їхнього синтаксичного значення над технічним. Як ішлося раніше, вплив ліг поширюється на різні компоненти інтонування – будову і напрямок думки, що виражається в структурі мотивів і фраз, характер звуку, пластику рухів.

Продемонструємо сказане на конкретних прикладах. В *Інтермецо №2* у тт. 2-4 і в тт. 10-12 будова других половин фраз подібна одна до одної. Відмінність полягає в появі дисонуючих інтервалів у другому випадку та інша розстановка лігатури – останні дві чверті фрази позначені артикуляційною лігою, яка репрезентує нову вимову. Це явище підтверджує її значущість і

вплив на розташування смислового акценту, особливо в практично однакових малюнках мелодії. Те саме спостерігається в тт. 6-8 і в тт. 14-16. Аналогічна ситуація відбувається в *Баладі (№3)* в середній частині – у тт. 68-69 (Додаток Б, №59) мотиви однієї фрази мають однаковий ритмічний малюнок і схожі, «не контрастні» інтервальні співвідношення. Знову ж таки, відмінність інтонацій вказана Й. Брамсом за допомогою ліг. У цьому місці таке гнучке інтонаційне угруповання яскраво виражене в партії лівої руки. У *Романсі (№5)* у тт. 52-53 (Додаток Б, №60) поставлено ліги, які змінюють розташування смислових акцентів мотивів у мелодичній секвенції, але при цьому надають музиці самотніх інтонацій. В *Інтермеццо №2* ноти об'єднані в групи і написані під лігами. Інший випадок, який показує вплив ритмічної структури (розташування нот відносно сильних долей), проявляється в канонах *Інтермеццо №4*. Одні й ті самі мотиви мають різні інтонації через вищезазначене розташування в такті – інтонація від сильної долі та в сильну долю. Таку вимову мотивів можна розглянути з позиції традиційної артикуляції ямба та хорея. Упродовж усього *Інтермеццо №4* затактовий тон і ця ж нота в іншому голосі перебувають у різному інтонаційному тяжінні. Саме наявність двох протилежних структур у мелодії є потужним художнім засобом, що надає інтонаційної гнучкості фактурі.

*Інтермеццо №6* демонструє фіксацію Й. Брамсом різних інтонацій у проведеннях тематичної фрази за допомогою графічних вказівок. У першому розділі п'єси перша фраза має ремарки *sotto voce* та *dolente*, а її інтонаційна будова диктує співвідношення тривалостей – шістнадцяті ноти теми тяжіють до чверті в другому такті (Додаток Б, №61). Гармонічна фігурація також є тематичним матеріалом *Інтермеццо*. Знаки *cresc.-dim.* позначають вершину фігурації та момент «видиху». Далі йде фраза, що позначена динамікою *pp* у верхньому голосі та *ppp* у нижньому регістрі. Тут же, перед чвертю в мелодії, стоїть *dim.*, що змінює інтонаційну модель на відміну від першого проведення теми. У тт. 22-23 (Додаток Б, №61) Й. Брамс вказує на більш опуклу вимову чверті, а в наступних тактах такий варіант інтонації відсутній. У т. 64

(Додаток Б, №62) динамічні знаки визначають вершину не на четвертній ноті теми, а на другу долю такту.

Подібна ієрархія інтонаційних моделей дає змогу зробити висновок, що таким чином композитор уклав у нотах чіткий план образного розвитку. Так, у розвивальній частині в тт. 13-16 (Додаток Б, №61) і тт. 33-36 (Додаток Б, №63) можна простежити сюжетні зміни. У першому випадку автор пише ремарку *dolce* і невелике *dim.* в останній імітації. При повторенні цього матеріалу з'являються динамічні вилки на перших нотах мотивів і слово *cresc.*, які свідчать про більш збуджений емоційний стан.

Підсумовуючи зроблені в процесі аналізу фортепіанних п'єс *op.* 117 і *op.* 118 спостереження зауважимо наступне:

1. Обраний Й. Брамсом жанр фортепіанної мініатюри зумовив особливості композиторського висловлення, що відгукнулося в стисненні музичного часу, з одного боку, деталізації нотного тексту за допомогою всього комплексу графічних знаків, з другого. Подібно до розглянутих вище Фортепіанної сонати і Варіацій, автор піклується про наочність своїх композиційних заходів та водночас – про вірне розуміння піаністом логіки протікання інтонаційно-виконавського процесу. Обидва цільових завдання інтегровані у неподільну єдність – адже, розуміння виконавцем правил користування графічними знаками дозволяє йому просякнути у музичний сенс презентованого твору і, як наслідок, притаманний йому духовний зміст.

2. Нові стильові тенденції, що з'явилися у творчості Й. Брамса пізнього періоду, не спричинили суттєвих змін в його оперуванні складниками відпрацьованої знакової системи, а радше набули більшої концентрації в одиницю часу. Отже, ця система має для фортепіанних композицій Й. Брамса універсальне значення, що дозволяє вбачати в ній важливий показник творчого мислення і стилю майстра.

## **Висновки до Розділу 2**

Найбільш повне уявлення про функції графічних знаків як носіїв інтонаційного сенсу в нотних текстах Й. Брамса складається в результаті

аналізу п'єс композитора, які належать до пізнього періоду творчості, що відрізняються найбільш концентрованим відображенням його авторського мислення й стилю, зрештою, духовно-художнього світу. У творчості Й. Брамса цього періоду спостерігається звуження жанрового та образно-емоційного діапазону. На відміну від його першого етапу композитор пише фортепіанні твори у формі мініатюри. Концентровані, «камерні» особливості жанру дають автору змогу відображати свій внутрішній світ з особливою деталізацією висловлювання. Твори «пізньоромантичної» сфери також вирізняє більш індивідуалізована мелодика та інтонаційно-гармонічна мова іншої складності, що, безпосередньо, виражено графічно в нотному тексті. Витонченість композиційної структури мініатюр *op.* 117 і *op.* 118, максимальне стиснення в них просторово-часових параметрів музичного тексту спричинило іншу міру його наповненості графічними засобами.

Погляд із цих позицій на ранні твори Й. Брамса дає змогу простежити зародження принципу використання графічних знаків як ключа до розкриття авторського бачення композиційної структури нотного тексту. Перший етап творчого шляху композитора характеризується жанровим розмаїттям, емоційною відкритістю, тяжінням до масштабних способів висловлювання, «вільним», ще відносно не стриманим класичними нормами формоутворенням і жорсткою логікою цілепокладання в розвитку музичної думки. Аналіз нотного тексту показав, що в цей період Й. Брамс фіксує різноманіття інтонаційних і композиційних подій за допомогою всієї системи текстових засобів.

Особливості жанру багато в чому визначають палітру виконавських рекомендацій. У Сонаті *f-moll* Й. Брамс мислить великими розділами як етапами драматургічного розвитку, що спонукає його активно використовувати «експресивні» ремарки. Навпаки, варіації *op.* 9 демонструють інші прийоми композитора для розкриття своїх творчих намірів. Якщо розглядати брамсівські виконавські знаки в комплексі та в масштабі одного твору, то можна дійти висновку, що вони є його інваріантною, цілісною

інтерпретаційною моделлю, настільки ж обов'язковою для осмислення піаністом, як і інші види авторських вказівок – темпу, характеру, педалізації, і, зрештою, – всього графічного запису, включно з нотним. Настільки скрупульозна «розмітка» інтонаційної фактури кожної п'єси свідчить про наявність у Й. Брамса ідеального чуття музичного процесу в його виконавському втіленні. Більше того, гнучка інтонаційність цього процесу забезпечує чуттєво-емоційну наповненість раціонально організованого тексту, насичення структурно-конструктивних, зокрема поліфонічних, прийомів безпосередністю психологічної рефлексії. З іншого боку, самі ці прийоми стають завдяки описаному комплексу знаків артикульованими і наочними. Все це, власне, й зумовлює обов'язковість їх виконання.

У процесі фіксування музичних намірів композитора відбувається формування індивідуальної графічної знакової системи, що ґрунтується на традиційній нотації, але з іншими функціонально-логічними настановами, які відповідають авторським вимогам. Внаслідок цього, виставлені Й. Брамсом різноманітні ліги, вилки, акценти, динамічні нюанси та їхні поєднання виявляються одним зі способів графічної репрезентації композиторської думки. Специфіка функціонування графічних знаків у контексті творчості Й. Брамса вимагає їхнього аналізу як семіотичних об'єктів і розуміння правил їхнього прочитання. Знак ліги з його вихідним значенням зв'язної гри, у новому контексті стає показником мотивної структури. При подальшому об'єднанні ліги зі знаком вилки, виникає позначення опорного тону в мотиві, «наголосу», який визначає артикуляцію мотиву. Таким чином, розширюється поле інтерпретант, що просвічується крізь конкретні контексти.

Розглянуті на матеріалі фортепіанних жанрів семантичні ситуації, що виникають на основі кореляції графічних знаків з контекстуальними умовами їх вживання, доводять їх причетність до стильового рівня художнього узагальнення, надаючи їм значення однієї з індивідуально-авторських констант композиторської творчості Й. Брамса, які віддзеркалюють специфічні властивості його особистості.



### РОЗДІЛ 3

## ФУНКЦІЇ ГРАФІЧНИХ ЗНАКІВ В УМОВАХ ПАРТИТУРНОЇ НОТАЦІЇ

Як було виявлено у попередньому розділі дисертації, графічні знаки становлять невіддільну частину нотного тексту творів Й. Брамса. Поряд із спрямованістю до виконавця, їхня функція полягає у фіксації композиційних намірів автора, що є особливо актуальним в умовах широкого застосування їм техніки «розвивальної варіації» (поняття А. Шенберга). За словами В. Фріша/*Walter Frisch*, А. Шенберг вважає принцип «розвивальної варіації» одним з важливих структурно-композиційних прийомів західної музики з 1750 року. Митець описує його як засіб виникнення матеріалу в музиці, яка має головну тематичну ідею, що викладається зі супроводом та основана на гармонії. А саме – формування тематичних елементів з базової одиниці, що забезпечує контраст, різноманіття, логіку та єдність, з однієї сторони, та образ, характер та експресію, з іншої, тобто, усі засоби розвитку музичної ідеї у творі. В. Фріш підкреслює, що А. Шенберг відрізняє принцип «розвиваючої варіації» від характерних для поліфонії та контрапункту прийомів, при яких тема залишається незмінною, а розвиток здійснюється за допомогою додавання голосів чи завдяки зміні взаємозв'язку одночасних музичних ліній (Frisch, 1984, с. 1-2).

Осмислюючи дані концепції, В. Фріш визначає принцип розвивальної варіації як процес вибудовування теми композиції шляхом безперервної модифікації інтервальних та ритмічних параметрів початкової ідеї. Інтервали розвиваються за допомогою таких визнаних прийомів, як інверсія та комбінування, а ритмічна організація одиниць – за допомогою прийомів аугментації та альтерації. На думку Н. Грімс/*Nicole Grimes*, саме техніка «розвивальної варіації» (*developing variation*), розкрита А. Шенбергом у композиціях Й. Брамса, якнайкраще пояснює специфіку творчості німецького майстра. У зв'язку з цим авторка розглядає три питання, що стосуються органічної ідеї (*organicism*), концепції варіативної техніки А. Шенберга і гілки

дослідників творчості Й. Брамса, яка отримала назву «*Brahms and the Schoenberg critical tradition*» (Grimes, 2012, с. 128). Цитуючи Дж. Ротгеба, Н. Грімс описує його тлумачення терміну варіативності як принципу таким чином: «<...> цей термін, у широкому розумінні, включає організаційні методи зменшення, спрямовані на створення безперервного музичного матеріалу (*organising diminution*)»; продовжуючи цю думку, авторка відносить також способи розширення, стискання, фрагментації та метричного положення (Grimes, 2012, с. 129). Як зазначає Б. Якобсон/*Bernard Jacobson*, прагнення до формальної уніфікації музичних форм реалізується за допомогою техніки розвитку мотивів (Jacobson, 1977, с. 38). Дослідник вбачає даний процес як розробку тематичної одиниці, що початково з'являється ізольовано чи в складі більшого сегменту твору та її подальше використання для створення абсолютно нової мелодичної фігури (Jacobson, 1977, с. 92).

В історії музики за останні сто років звернення Й. Брамса до нового ступеня розробки мотивів як засобу до ширших і твердіших, але водночас різноманітніших форм, однаково чітко стоїть як за серійними методами додекафонічної та споріднених шкіл, так і за технікою зародкового розвитку (Jacobson, 1977, с. 38). Щодо «розвивальної варіації», тут йдеться про особливу стратегію формотворення, в основі якої лежить перманентне продукування мотивних утворень, що наділяються функцією самостійної смислової та конструктивної одиниці нарівні з темою. Тобто, сутність мотивної техніки Й. Брамса розкривається в наступному. Автор знаходить нові варіанти музичних одиниць без зміни вихідних ритмічних параметрів та їхніх інтервальних співвідношень. Застосовувані ним принципи варіювання полягають у такому оперуванні мотивами, через яке відбувається зміна їхньої артикуляції або часових параметрів, пов'язаних зі зміщенням музичних одиниць щодо регулярної метричної сітки такту.

Для пояснення і наочності подібних операцій композитору знадобилися допоміжні засоби візуалізації, роль яких виявилася покладеною на графічні знаки. Мотивні ліги й артикуляційні вилки покликані окреслювати межі

мотиву і вказувати на розташування в ньому опорного тону – двох найважливіших чинників, що впливають на вимову даної смислової одиниці. Це особливо актуально при зміні метричного розташування мотиву, оскільки в такому разі відсутність уточнювальних знаків допускає його двояке прочитання. Наочне втілення взаємозв'язку композиційної техніки Й. Брамса та її графічного вираження демонструють зразки камерно-ансамблевої музики з огляду на їхнє партитурне викладення та самостійність фактурних ліній і шарів.

Камерно-інструментальні ансамблі найбільш послідовно демонструють майстерність Й. Брамса в мистецтві мотивного варіювання, визначеного брамсіанцем А. Шенбергом через поняття *Motive-Variation* (Schoenberg, 1950). У використанні цієї техніки композитор намагається досягнути максимального ступеня розкриття потенційних можливостей кожного обраного мотиву та окремого мелодичного звороту, і камерно-інструментальний ансамбль з його політембровістю та багатоголоссям надає неабияких можливостей в реалізації авторських намірів.

Характеризуючи камерно-інструментальну творчість композитора, П. Латам має вагомі підстави вважати, що видані камерні твори Й. Брамса становлять лише незначну частину того, що він написав. Проте двадцять чотири камерно-інструментальні твори, які він погодився опублікувати, дають більш повне уявлення про його творчий розвиток, ніж це можна отримати з оркестрової або фортепіанної музики. Згідно з дослідником, всі оркестрові твори, окрім чотирьох, належать до єдиного дванадцятирічного періоду, що простягається від першої Симфонії до подвійного Концерту, коли у фортепіанних творах є проміжок з 1866 по 1879 рік. Крім того, – підкреслює вчений, – останні фортепіанні твори написані в невеликій формі. З іншого боку, кожен з камерно-інструментальних ансамблів має сонатну форму з трьома-чотирма частинами, які простягаються від Тріо *B-dur op. 8* (1854 року) до кларнетових Сонат *op. 120* (1894 року). Відомо, що в цьому жанрі теж

відбувалися періоди перерв в композиції, але жоден з них не перевищував 6 років (Latham, 1975, с. 120).

### **3.1. Візуалізація мотивної техніки Й. Брамса за допомогою графічних знаків у Фортепіанному квінтеті *op. 34 f-moll***

Авторка біографії майстра Ф. Мей/*Florence May* називає Фортепіанний квінтет *op. 34 f-moll* «одним з найвидатніших творів камерного жанру для фортепіано і струнних інструментів коли-небудь написаних» (Мей, 1905, с. 35). Відмічаючи екстраординарне багатство його тематичного змісту, вчена наголошує на тому, що цей опус є яскравим прикладом здатності Й. Брамса виводити та розвивати нові теми з попереднього матеріалу, що наділяє твір особливою зв'язністю і цілісністю (May, 1905, с. 36). Дану майстерність розвитку музичного матеріалу Дж. Фуллер-Мейтленд /*John Fuller-Maitland* вважає можливим віднести до найвищого досягнення людського інтелекту в музиці. За словами автора, техніка такого рівня не обмежується володінням гармонічними прийомами чи контрапунктом. Її суть полягає в здібності виявлення прихованих характеристик початкових тематичних ідей та потребує рішень для контролю різних фаз теми, що посилює її естетичні якості (Fuller-Maitland, 1911, с. 72). Солідарну позицію займає Л. Валлач / *L. Wallach*, визначаючи Квінтет як визнаний твір ранньої творчої зрілості Й. Брамса, який об'єднує в собі інтенсивний індивідуалізм ідей і широкий організаційний план, пов'язуючи найменші мотивні деталі з масштабними вимірами формального плану (Wallach, 1999, с. 131). Дані спостереження мотивують аналіз, спрямований на розкриття способів візуальної репрезентації тематичного розвитку в нотному тексті.

Причому Й. Брамсу варіативність на рівні мотиву виявляється з моменту експонування головної теми сонатного *Allegro non troppo* Квінкету. Вона подана в унісон партіями першої скрипки, віолончелі та фортепіано. Ліги вказують на затактовий початок мотиву та його відмінність від наступних ланок теми: другий мотив вже не має затактової будови, а в т. 3

(Додаток В, №1) восьмизвучний мотив розділений на два менших. В кінці першої фрази вказані *ritenuto* та двостороння вилка позначають артикуляцію з опорою на другу четвертну долю. Даний знак не тільки виконує роль динамічної позначки, але й передбачає агогічне підкреслення цієї точки в мотиві. Мотивні ліги і артикуляційні вилки покликані репрезентувати межі мотивів і вказувати на розташування опорного тону – двох найважливіших чинників, які впливають на вимову даних смислових одиниць. У цьому фрагменті представлено два варіанти артикуляції – відносно теми фортепіано, композитор вказує на хореїчний тип мотиву за допомогою знака вилки; за відсутності такого уточнення артикуляції є припустимою синкопована будова – попри те, що мотив починається з сильної долі такту, його перший склад короткий і природно тяжіє до більшої тривалості. У супутніх голосах межі мотивів обрамлені лігами. На відміну від теми фортепіано, вони не відзначені іншими знаками, що вказують на розташування їхніх «ударних складів». За таких умов визначальним чинником виступає розташування мотиву відносно метроритмічної сітки такту – опорний тон природно закріплюється на стійкій долі.

В середньому розділі тричастинної головної партії фігурації фортепіано протиставлені акордовим вертикалям квартету. В т. 8 знаки *fz* зміщують опорні ноти кожної пари вертикалей на слабкі долі, тим самим порушуючи природне тяжіння до сильного часу метрики тактів. Таким чином, синкопічна організація посилює спрямованість до сильної долі т. 11 (Додаток В, №2) з домінантовою функцією, яка розв'язується в репризі головної теми на іншому динамічному рівні. Даний функціонально-гармонічний момент виділяє початок репризи головної партії і через це наділяється композиційним значенням. Це підкреслюється зміною мотивних ліг в темі – перші акордові вертикалі відокремлені від наступних мотивів. В цьому проведені відбувається об'єднання двох фактурних пластів: унісон струнного квартету з фігураціями фортепіано.

Також можна помітити розбіжність мотивних ліг: групування мотивів по чотири ноти з їх опорними тонами, які позначені акцентами у фортепіано, та інша будова ланок теми, дорученої квартету. Завдяки графічній репрезентації спостерігається ритмічне трансформування – в тт. 15-16 (Додаток В, №2) Й. Брамс пропонує їх новий варіант. Використовуючи мотивні ліги, автор вказує на інше групування мотивів, що змінює розташування смислових акцентів. Ті ноти, які закінчували мотиви, відтепер стають початком нового варіанту. Водночас з цим, відбувається метричне зміщення теми на слабку долю такту, а акценти вказують на хореїчну вимову.

У стадії розширення головної партії (т. 17) фортепіано поєднує два звороти: октавні секундові мотиви є стиснутою версією їх акордового викладення в середньому розділі (тт. 8-9), а у нижньому регістрі фігурації вступають в діалог в імітаційному викладенні з першою та другою скрипками. Розглянутий фрагмент демонструє взаємозв'язок розташування мотивів відносно метричної сітки такту та їх артикуляцію. Як було підкреслено вище, артикуляційні знаки застосовуються автором при намірі не тільки окреслити межі мотивів, але й у разі зміни метричного розташування показати збереження їх будови та вимови. В даному випадку секундові пари відзначені тільки лігами, що допускає їх ямбічне вимовляння згідно з тяжінням до стійких долей такту. Наступні динамічні акценти *fz* в комбінації з розширювальними вилками в партії струнних переконують у правомірності цього трактування структури мотивів, яке також повертає узгодженість теми з метричною пульсацією. У тт. 20-21 (Додаток В, №3) марковані октавні ходи в партії лівої руки знову вносять синкопування, мовби затягують стрімкий рух фігурації скрипок. Вступ віолончелі з акцентованим тоном на третій долі т. 21 звільняє від синкопи та готує заключні акорди з вплетеною ланкою сполучної партії у фортепіано. Опорний тон відзначено вилкою. Враховуючи, що даний перехід в т. 22 передбачає зміну образу та динаміки, *ritenuto* є абсолютно природним, згідно агогічному знаку на тоні *des* домінантнонакорда.

Після предиктового такту у фортепіано перша скрипка підхоплює фразу та починає сполучну партію. Будова мотиву позначена вилкою, яка вказує на тяжіння до третьої долі такту. Крім цього, артикуляційні ліги регламентують вимовляння субмотивів: артикуляція від першої ноти в пунктирі є найбільш переконливою, але треба враховувати мелодичне тяжіння до опорного тону всього мотиву. В цьому випадку виконавець має досягти точної артикуляції субмотивів без порушення загальної будови всієї структури. У тт. 25-26 в кожному голосі двостороння вилка виконує роль знака фразування та відзначає наступний ступінь розвитку фрази – її вершину на звуках *ges – f – ges*. У тт. 29-30 секундова інтонація теми вже викладена більш широкими інтервалами. Комбінація знака *rf* з вилкою та їх контрастне поєднання з відтінком *p* вказують на більш схвильоване та енергійне підкреслення смислових наголосів в мотивах. Аналогічно цьому відзначені акордові репетиції в партії фортепіано (*rf* – звужувальна вилка – *p*).

У побічній партії (*cis-moll*) артикуляційна вилка та знак *staccato* відмічають стійкість остінатної фігурації у фортепіано та передбачає підкреслення кожної долі такту, що задає стрімкий характер руху. В свою чергу, тріолі посилюють цей ефект. Дана тема позначена загальними артикуляційними знаками для всіх голосів, в результаті чого метрична асиметрія не виникає. У другій побічній темі, яка виконується партіями віолончелі та альту, завдяки артикуляційним вилкам встановлюється акцентна змінність. У т. 39 (Додаток В, №4) композитор відзначає першу ноту маленькими вилками (< >), а в наступному такті – помічає опорну точку на відносно сильній долі. Ремарки *sotto voce espressivo* акцентують увагу на пріоритетності даного голосу як такого, що проводить головну музичну думку – інші партії мають показники тільки *sotto voce*. Цього принципу автор дотримується протягом всієї побічної партії. При повторенні першої теми побічної партії одним із чинників мотивного варіювання стає поєднання ліг і вилок, що призводить до реального зміщення опорних точок (Додаток В, №5, т. 50). Перший мотив в октавному унісоні скрипок

позначений тільки лігою, а другий – уточнюються лігою і вилкою до четвертої долі такту. У першому випадку ліга вказує на межі мотиву і, з огляду на відсутність інших знаків з іншим значенням, має на увазі вимову згідно з ритмічною сіткою такту, тобто, від сильної долі; одразу після цього, виникає комбінація ліги й розширювальні вилки, які зміщують опорний тон на слабку четверту долю. Слід зазначити, що таким чином нівелюється перша доля т. 51, бо всі голоси, крім басової ноти фортепіано, витримують акорд без його розв'язання. У подальшому розвитку музичної думки відзначене лігами з вилками артикуляційне підкреслення слабких долей збігається з напруженою функцією зменшеного септакорду.

У т. 53 (Додаток В, №5) спостерігається розбіжність «ударних складів» мотивів скрипок і фортепіано. Імовірно, це спричинено кратним укрупненням мотивів восьмих тривалостей у тт. 51-52, чия будова не змінена, що позначено лігою і вилками. У партії скрипок, навпаки, тяжіння до слабкої долі відзначено за допомогою тих самих знаків. Словесні ремарки *espressivo* знову вказують на поліфонічну ієрархію, вимагаючи від виконавця відповідної головному голосу виразності: у т. 51 у партії фортепіано, і в т. 55 у відповіді альтя. У т. 57-58 (Додаток В, №5, 6) повторне проведення другої побічної теми зберігає первинні артикуляційні знаки. У контрапунктуючих імітаціях фігурацій головної партії, доручених фортепіано, виставлені вилки вказують на опорні треті долі такту, завдяки чому виникає їхня ритмічна розбіжність у названих голосах. В процесі подальшого розвитку відбувається варіювання засобів вимови мотивів теми, які відображені графічно за допомогою мотивних ліг та артикуляційних вилок. Наприклад, у тт. 59-60, 63-64 (Додаток В, №6) імітаційний рух голосів підкоряється не ритмічному, а інтонаційному тяжінню. Збереження відчуття пульсації забезпечується тріольними остінато, відповідно, в партіях струнних та фортепіано.

Заключна партія також заснована на акцентній змінності – фрази квартету побудовані згідно метричної сітки такту, а у фортепіано структури спираються на слабкі долі. Далі пунктирні мотиви трансформуються в



тризвучні групи з їх перенесенням через тактову рису. В результаті утворюється низка діалогічних реплік, в яких у кожній парі відбувається варіювання мотивів-відповідей з їх наступним збільшенням. у момент ритмічного збільшення мотивів артикуляційні знаки вказують на розташування в них опорних тонів на слабких долях тактів. Завдяки цьому створюється ефект розширення часу.

Розділ розробки починається з діалогу між похідними від заключної партії тритоновими мотивами та новим варіантом головної теми. Мотивні ліги демонструють їхнє ритмічне співвідношення – розбіжність акцентів артикуляційних моделей. У той час, як зазначена артикуляція теми скрипки (Додаток В, №7, тт. 100, 103) підпорядковується метричній пульсації, мелодичні звороти у фортепіано разом із басовими нотами *pizzicato* підкреслюють слабкі долі. У відповідях віолончелі (Додаток В, №8, тт. 105-108) пропонується змінити артикуляцію мотиву. У наступному проведенні (Додаток В, №8, тт. 114-123) два способи вимови об'єднуються в одній фразі в партії фортепіано – вилки відзначають зміну напрямку та інтервального складу мелодії. Інтонаційні елементи сполучної теми подано в імітаційному викладі у вигляді синтагм, що складаються з двотонових мотивів. Артикуляція до другої ноти підпорядковується пульсації такту.

Імітаційний виклад матеріалу побічної теми дає змогу зберегти у всіх мотивних репліках артикуляційні моделі незалежно від їхнього розташування в метричній сітці. За допомогою ліг триваючі мелодичні звороти відзначені зі зміщенням артикуляційних акцентів відносно стійких долей (Додаток В, №9, тт. 143-144). Викладення тематизму заключної партії також засновано на акцентній змінності – фрази квартету побудовані згідно метричної сітки такту, а у фортепіано структури спираються на слабкі долі. Далі пунктирні мотиви трансформуються в тризвучні групи з їх перенесенням через тактову рису. В результаті утворюється низка діалогічних реплік, в яких у кожній парі відбувається варіювання мотивів-відповідей з їх наступним

збільшенням. У момент ритмічного збільшення мотивів артикуляційні знаки вказують на розташування в них опорних тонів на слабких долях тактів. Завдяки цьому створюється ефект розширення часу.

Таким чином, функціональна нестійкість, притаманна розробці, у своїй основі реалізується завдяки мотивному варіюванню та оперуванню відчуттям часу за допомогою зіставлення внутрішньомотивних тяжінь із регулярністю метричної пульсації.

Розділ репризи відповідає експозиції і позбавлений кардинальних тематичних змін. Кода насичена інтонаціями з головної і побічної тем у вигляді імітаційного викладу. У тт. 275-286 (Додаток В, №9) віолончель розпочинає один з останніх варіантів головної теми з мажоро-мінорними мелодичними зворотами. У наступній фразі артикуляційно виділяється мотив, який був похідним для тріольних фігурацій у переході до середнього розділу головної партії. Заключні такти всієї першої частини Квінтету (Додаток В, №10, тт. 300-301) ритмічно зіштовхують фігурації струнної групи з синкопованими акордами фортепіано, обважнюючи при цьому кожну долю, розширюючи закінчення згідно з ремаркою *sostenuto*.

В основі *Andante, un poco Adagio (As-dur)* лежать принципи техніки розвивальної варіації та *basso ostinato*. З точки зору архітекtonіки, ця частина представляє собою складну тричастинну репризну форму. Загальній якості теми-мелодії та фігури, яка виконує роль *basso ostinato*, служить початковий мотив з синкопою (Додаток В, №11). Його хореїчна будова помічена артикуляційною вилкою. У фігурі *basso ostinato* відчуття синкопи реалізується завдяки її метричному зміщенню зі збереженням вимови від першої ноти. Відносно даного елемента композитор застосовує поєднання двох ліг – мотивної з метою окреслення межі мотиву – та артикуляційної, яка вказує на хореїчну будову, що аналогічно проведенню теми у фортепіано. У зв'язку з тематичним розвитком у репризи першої частини зустрічаються артикуляційні знаки у фігураціях, які обумовлені динамікою фрази

(Додаток В, №11, тт. 18-20). В даному випадку хореїчна вимова мотиву стає ямбічною.

Друга тема першого розділу (Додаток В, №11, тт. 21-29) складається з ямбічних мотивів. Враховуючи, що вона викладена на фоні пульсації слабких долей, артикуляційні вилки відзначають збіг стійкого руху теми фортепіано з нестійкою пульсацією квартету та фортепіанного басу. Стрімкий рух до кульмінаційного моменту відмічений ремарками *poco accelerando* та *poco stringendo* у другій фразі. Вступ теми в партіях першої та другої скрипок ущільнює голоси фортепіано та розвиває динаміку другого речення (тт. 25-29). Крім цього, перша інтонація у виконанні струнних підкреслює початок теми, в той час як в партії фортепіано вона накладається закінчення попередньої фрази.

Середній розділ *Andante* включає паралельний розвиток двох тем. Орнаментування початкової теми першого розділу починається з ямбічного мотиву. Тріольні групи вплетені у рівномірну пульсацію четвертих нот, яка підтримується іншими голосами фортепіано, віолончелі та скрипки. Друга тема (Додаток В, №12, тт. 35-37) спочатку знаходиться у межах розміру такту. Однак в її другій фразі відбувається метричне зміщення, завдяки якому Й. Брамс створює відчуття дводольного такту без змінення основних метричних параметрів. Даний ефект реалізується за допомогою почергового збігу опорних тонів з сильними та слабкими долями.

Розвивальна варіація мотивів здійснюється завдяки не тільки зміненню їх мелодичної та ритмічної будови, але за допомогою гармонічних функцій. Характерна для Й. Брамса гра мажорно-мінорними відтінками відмічена у нотному тексті знаком *pp* (т. 6, 17, 70, 80, 88, 100), що передбачає зміни в агогіці цих синтагм разом з тембровими та динамічними параметрами. В переході до середнього розділу (Додаток В, №11, тт. 30-31) артикуляційні вилки виступають як маркери гармонічних поєднань. Модулюючи з *As-dur* до *E-dur*, Й. Брамс підкреслює мелодичні зв'язки у кожному голосі в системі непідготовлених затримань, які змінюють гармонічну конфігурацію кожної

вертикалі. Далі, в т. 33 (Додаток В, №12), тритонова інтонація, яка поєднує малу нону та квінту домінантової функції, помічена артикуляційною вилкою, що використовується як агогічний знак.

У переході до третього, репризного, розділу (Додаток В, №13, тт. 55-68) фортепіано проводить остинатну фігуру початкової теми. Варто відзначити, що в т. 61 відбувається модулювання до *g-moll*, в якому хореїчна будова мотиву змінюється ямбічною. Це обумовлено гармонією – за допомогою вилок Й. Брамс помічає зменшені септакорди, підкреслюючи їх вплив на гармонічну функцію всієї вертикалі, оскільки саме в цьому елементі фактури виникає тон *ses*, який остаточно визначає фарбу акорду.

Розглянуті приклади дають змогу зробити висновок про універсальність техніки розвивальної варіації, яка застосовується Й. Брамсом незалежно від обраної форми тієї чи іншої частини твору. Продемонстровані способи графічного відображення прийомів мотивного, гармонічного, метричного розвитку свідчать про розширену функціональну палітру нотних знаків у письмовій системі композитора.

Третя частина циклу – *Scherzo Allegro (c-moll)* – слугує яскравим прикладом техніки розвивальної варіації. Аналіз нотного тексту демонструє виявлені композиційні прийоми – зміна метричного розташування структур, їх зменшення чи дроблення, варіювання ритмічних фігур. У загальному плані таку методу влучно описують слова А. Шенберга про досвід, який він вилучив з творчості Й. Баха – мистецтво «створювати все з єдиного та переводити структури одну в одну» (Schoenberg, 2006, с. 330).

Початковий синкопований мотив (*A*) проводиться одного разу в першій головній темі та повертається у заключному розділі експозиції (Додаток В, №14). Наступний мотив (*B*) паралельно розвивається в унісоні альту і скрипки, з одного боку, та у фортепіано в його мелодичній варіації, з другого (*B<sub>1</sub>*). Мотив *B*, через метричне розташування, тяжіє до відносно сильної долі такту в партіях альту та першої скрипки. У фортепіано мотив *B<sub>1</sub>* зміщується метрично із збереженням його будови. Артикуляційна вилка вказує

на збіг опорної точки мотиву з сильною долею в т. 6. У кульмінації речення (тт. 11-12) продемонстрована ідея протиставлення тяжінь до відносно сильної долі такту в унісоні струнних та підкреслення сильного часу такту у фортепіано реалізується протягом викладення всієї теми. Далі спостерігається принцип мотивного дроблення  $B_2$  в тт. 10-11. З чотиритонового мотива вилучається тризвучна структура, яка утворює секвенцію та імітується фортепіано.

Друга головна тема запроваджує нову ритмічну фігуру  $C$ , яка отримає подальший розвиток у побічній партії. Крім цього, можна помітити спорідненість з попередньою темою – секундові мелодичні поєднання мотивів  $B$  та  $B_1$  варіюються у викладені шістнадцятих тривалостей. З опорних тонів цих груп формується мінорний варіант побічної теми ( $D$ ), який передуює її розгорненому мажорному викладу ( $D_1$ ). В даній темі за допомогою динамічних знаків автор вказує на мотивну будову від відносно сильних долей тактів. Тут також застосований прийом зменшення мотиву та розвиток цього варіанту. У заключній темі початковий мотив ( $A$ ), з його синкопованою будовою, зіштовхується з ритмічними фігурами, що підтримують внутрішньотактову пульсацію. Вони збігаються тільки у закінченнях фраз, що відзначено динамічним акцентом *fz*.

Роль розробки крайніх розділів *Scherzo* виконує подвійне фугато з утриманим протискладенням. Обидві теми засновані на матеріалі головних тем експозиції, розкриваючи їх мотивні та ритмічні особливості. У розвивальній частині фугато подані теми варіюються за принципом дроблення та об'єднання у спільні фігури, які майже миттєво переходять у другу головну тему репризи.

Інший приклад об'єднання різних тематичних шарів спостерігається у завершальному розділі крайніх частин (Додаток В, №15, тт. 176-184) – мотивна будова по звуках тризвуків у викладені обернень акордів фортепіано протиставлена проведенню другої головної теми струнною групою.

Матеріал тріо сформований з ідей побічної теми в нових варіаціях. Важливо звернути увагу на відсутність артикуляційних знаків, які вказують на будову мотивів від відносно сильних долей тактів, за аналогією з початковою темою в експозиції, що допускає їх вимову згідно регулярній метричній сітки. В т. 227 (Додаток В, №16) зустрічається друге фугато, яке включає одну з тем розробки крайніх розділів. У момент відповіді у фортепіано перша скрипка виконує тему в інверсії (Додаток В, №17, тт. 235-242).

Основу вступу *Finale. Poco sostenuto Allegro non troppo (f-moll)* складає імітаційна поліфонічна фактура. Перша тема сформована з двох мотивів. Перший з них – октавно-секундова послідовність – спочатку поданий у викладі віолончелі і подалі стретно проводиться в інших голосах. У партії першої скрипки тема вступу набуває розгорнутого вигляду завдяки приєднанню другого мотиву. Він визначений артикуляційноювилкою, яка також виконує роль агогічного знака – в цьому разі вилка вказує на розташування опорного тону на четвертій долі такту. За відсутністю даного уточнюючого знака будова мотиву підкорилась би метричній сітці, адже на сильній долі т. 5 розміщений другий нестійкий тон. Однак, ця знакова ситуація свідчить про намір підкреслити слабку долю т. 4. Аналогічний показник використовується в наступних проведеннях цієї теми (Додаток В, №18).

У т. 13 (Додаток В, №18) друга тема вступає в унісоні віолончелі та першої скрипки. Тут знову продемонстрований принцип розвивальної варіації: спершу тема складається з чотирьох мотивів та охоплює п'ять тактів; друга фраза доручена фортепіано, а чергове проведення партії першої скрипки подано у стислому вигляді (4 такта) та накладається на останній такт фрази фортепіано; далі, згідно з цим принципом, тема продовжує скорочуватися від тритактового до однотокового варіанту.

Головна тема сонатної форми фіналу складається з двох елементів: перший з них (Додаток В, №19, тт. 42-50) – це показ її вихідного вигляду; другий (тт. 50-54) похідний з останнього мотиву початкової теми – графічні знаки вказують на відмінність штриха та іншу агогіку. В іншому, варіантному,

проведені альтом та прешою скрипкою тема викладена в інверсії, у той час як у фортепіано показаний її основний вид. Після цього з'являється більш розгорнутий варіант другого тематичного елемента з чергуванням реплік між струнною групою і фортепіано. У заключній частині знов повертається інверсія теми, яка протиставлена виділеному мотиву в основному виді у фортепіано, але в мажорній фарбі.

Сполучна партія уводить новий елемент – октавне дублювання двозвучних секундових інтонацій з артикуляцією від першої ноти, які відзначені динамічними акцентами *ŷ*. Подалі вони зустрічаються у завершенні сполучної партії в акордовому викладені. В її основі знаходиться нова варіація головної теми. Акценти визначають опорні тони мотивів. У кульмінації цієї партії спостерігається прийом дроблення мотиву та секвенційного розвитку його частини (Додаток В, №20, тт. 87-89).

Побічна партія, яка заснована на матеріалі вступу, характеризується відхиленнями мотивних побудов від метричних параметрів тактів – ліги вказують на їх розташування зі слабких долей. Лише у другій половині фрази з'являються артикуляційні вилки, що визначають збіг двозвучних груп з пульсацією такту. Також спостерігається комбінація двох видів ліг – маленької артикуляційної і більш великою, що об'єднує мотиви в спільний елемент. Варто відзначити, що описана ситуація відноситься тільки до голосу першої скрипки, оскільки в партіях віолончелі та другої скрипки ті самі знаки відзначають зсув аналогічних мотивів на слабкі долі такту.

На наступному ступеню розвитку побічної партії протиставлені два елементи – тризвучний мотив з четвертних тривалостей та тріольні фігурації. Розроблюючись в імітаційній фактурі, вступає стислий варіант першого мотиву в тт. 134-137 (Додаток В, №21). Тріольні мотиви переважають аж до заключної партії. Нашарування тріольної пульсації та її поєднання з метричними зміщеннями мотивів (починаючи з т. 138) створюють відчуття тридольного розміру в умовах вихідних 2/4. Лише в кінці цієї партії виникають дуольні акордові вертикалі, які повертають пульсацію до вихідних параметрів.

Підкреслення сильних долей тактів відзначено акцентами (Додаток В, №22, тт. 153, 158-159). У двох останніх тактах спостерігається збільшення субмотивів тріольних фігурацій, які викладені дуольними восьмими тривалостями. Сумісно з динамічними та агогічними вказівками через це здійснюється перехід до *Tempo primo* заключної партії. У свою чергу, заключна тема продовжує процес варіювання мотивних одиниць головної партії з використанням тих самих артикуляційних знаків.

У розділах розробки, репризи та коди використовуються аналогічні прийоми мотивного розвитку з відповідним графічним зображенням одиниць та їх вимови. Первісне визначення мотивних одиниць і логіки їх розвитку в експозиції фіналу дозволяє розкрити його музично-структурну сторону, адже дані прийоми використовуються протягом усієї цієї частини.

Здійснений аналіз Фортепіанного Квінтету *op.* 34 доводить, що мотивна техніка пронизує усі його частини, тобто, має систематичний характер. Виявити процес тотального темоутворення допомагає темброва диференційованість інструментальних партій, яка дозволяє чітко прослухати всю операційну композиторську роботу. Водночас, умови камерного ансамблю уможливають розширення сфери дії мотивної техніки та її сконцентрованість в одиницю часу на вертикальній та горизонтальній осях. У свою чергу, майстерне використання мотивної техніки пов'язано з особливостями ансамблевого письма Й. Брамса, заснованого на функціональній рівноправності інструментальних партій, їх паритетних відносинах (Кутлуєва, 2023). Розгортання мотивних і ансамблевих подій чітко викреслене за допомогою широко розробленої системи графічних знаків. Додамо, що звернення до мотивної техніки сполучається з використанням власне поліфонічних прийомів, інтегруючись в єдине неподільне ціле, найбільш наочним прикладом чого можна вважати структурно-композиційні заходи Й. Брамса в *Andante*.



### **3.2. Графічні знаки в контексті стильових тенденцій пізнього періоду творчості Й. Брамса**

Пізній період творчості будь-якого композитора має бінарний характер. З одного боку, він слугує завершальним етапом стильової еволюції митця, отже, відзначений рисами ретроспекції; з другого – відрізняється від попередніх новими властивостями, що будучи взятими в проекції на майбутні реалізації, могли би скласти її перспективу. За Н. Савицькою, пізній стиль «у сублімованому вигляді радикально оновлює, інтегрує або цілком відмовляється від елементів попередніх» (Савицька, 2010, с. 21-22). Конкретизуючи висловлену думку, дослідниця називає наступні знакові риси пізнього стилю. Перша з них – прояснення – розкриває тяжіння композитора до високої міри узагальненості за допомогою «майже елементарних прийомів»; друга – інтенсивність – передбачає гіпертрофію «певних стилістичних елементів»; третя – кристалізація – пов'язана з аскетизмом «виразового арсеналу»; четверта – проявляється в «значущості конструктивного фактору»; п'ята – відзначає дію «автобіографічної пам'яті» – відтворення раніше сприйнятих вражень у вигляді авторемінісценцій; нарешті, шоста – це алюзійність (Савицька, 2010, с. 21-22). В іншому контексті Н. Савицька називає також такі якості, притаманні творчій особистості на порозі старості, як апеляція до глибинних проблем світової культури, «концептуалізація власного життя», «інтегративний тип мислення» та інші (Савицька, 2010, с. 13). Усі названі дослідницею риси пізнього стилю в той чи іншій мірі притаманні всім творам Й. Брамса розглядуваним у даному підрозділі дисертації. До них також треба додати їх темпоральні особливості, про що частково вже йшлося у зв'язку з аналізом фортепіанних мініатюр майстра, які в умовах розгорнутих камерно-ансамблевих композицій набувають специфічних якостей.

Нове відчуття музичного часу в останніх творах Й. Брамса виникає через кропітку роботу з малими конструктивними одиницями, насичення ними всієї музичної тканини, що приводить до багатовимірного, континуального

розгортання авторської думки. Й. Брамс у своїх пізніх опусах не тільки не відмовляється від класичних форм – та навіть вельми принципово додержується їх архітектонічних і функціональних законів, – але поєднує їх з варіативністю як новим виміром музичної композиції.

В умовах розробленого «пізнім» Й. Брамсом мотивно-варіаційного методу складання музичного твору зростає необхідність авторських пояснень в нотному тексті за допомогою графічних знаків, що націлені на викреслення самого процесу безперервних метаморфоз обраних структурних одиниць з метою візуалізації тематичного процесу і засобів артикулювання. Складність виявлення вихідних мотивів і їх подальших модифікацій пов'язана з граничною мінливістю їх параметрів: ритмічних, інтервальних, фактурних тощо. Через це їх зв'язок з першоджерелом послаблюється, що вимагає їх виділення, в тому числі графічними знаками. Це спонукає автора періодично використовувати принцип варіантної повторності всієї вихідної теми або її найбільш індивідуалізованих сегментів. Такий прийом, до того ж, сприяє реалізації правил будови обраної класичної форми. Матеріалом подальших аналітичних спостережень слугують два пізніх камерно-інструментальних ансамблів Й. Брамса – Фортепіанне тріо *op.* 114 і Соната для кларнета і фортепіано *op.* 120 №2. Перше відкриває групу кларнетових творів пізнього стилю, друге – замикає її, що дозволяє простежити удосконалення композиторської техніки протягом стислих часових рамок: від 1891 до 1896 років.

### ***3.2.1. Графічне зображення результату реалізації геіштальт-принципу в Тріо для фортепіано, кларнета і віолончелі *op.* 114 *a-moll*.***

Серед кларнетових ансамблів Й. Брамса дослідниками (Ф. Мей, Дж. Фуллер-Мейтланд, Л. Валлач) виділяється Квінтет *op.* 115 *h-moll* як композиція, що найбільш послідовно і художньо довершено відбиває типові властивості пізнього стилю автора. На цьому фоні особливо помітною є

відсутність спеціальної уваги музикознавців до Тріо *op.* 114, недооцінка його ролі у встановленні нових ідей Й. Брамса на останньому етапі творчої еволюції митця. Через відсутність пильної уваги вчених до цього опусу, від їх наукового погляду вислизає його роль у формуванні композиторської техніки Й. Брамса в останнє десятиліття творчої діяльності митця. Як доводить здійснений в дисертації ретельний аналіз Тріо *op.* 114, в ньому відбувся якісний стрибок в авторському мисленні майстра, що полягає в широкій розробці гештальт-принципу, завдяки якому його варіаційна техніка набуває нового виміру. На недооціненість Тріо як важливого кроку на шляху еволюції композиторської техніки Й. Брамса звертає увагу Г. Дрінкер/*Henry Drinker*. За його коментарем до критичного судження про цей твір, деякі сучасники автора описували його як «просту вправу для інструмента» та називали притаманний йому тематизм «досить банальним» (Drinker, 1932, с. 47).

Брамсівське тлумачення гештальт-принципу як всеосяжного процесу варіювання, універсального темо- і формоутворення викликає певні аналогії із виявленим О. Вербою в музиці ХХ-го та початку ХХІ-го століть явищем, осмисленим авторкою за допомогою поняття варіантної форми. Дослідниця надає їй наступного визначення: «Варіантна форма – це такий засіб організації музично-художнього цілого, який виступає самодостатньою формоутворюючою системою, що характеризується настановою на первісну заданість звукової ідеї (на етапі *Ініціо*) та подальше перетворення шляхом вільних і несистематичних змінних повторень при збереженні константних елементів; це така композиційна структура, яка організована за допомогою саморуху, на основі первинного інтонаційно-конструктивного утворення, як фактору, що структурує музичне формоутворення» (Верба, 2000, с. 30-31). Не поглиблюючись у порівняння композиційних засад гештальт-принципу і варіантної форми, відзначимо суттєву різницю між їх первинними джерелами, подальшого варіаційного/варіантного розгортання і пророчення. Якщо у варіантній формі функцію «заданого тематичного інваріанта» покладено на «первинне інтонаційно-конструктивне утворення», то брамсівський гештальт

спирається на тему-мелодію в її класичному розумінні як художнє узагальнення індивідуалізованої музичної думки, що слугує імпульсом для подальших образно-драматургічних подій. Водночас, як чинник конструювання композиції, її архітектонічної і процесуальної сторін, вона стає джерелом для мотивно-варіаційного розвитку, що охоплює всю просторово-часову площину нотного тексту. Адже музика – це не тільки засіб експресивно-емоційного висловлення, але й специфічні закони і методи його конструювання.

В своєму зверненні до питання тематичного розвитку в композиціях Б. Ауербах звертається до А. Шенберга та зазначає, що основна форма (*Grundgestalt*) слугує одним з гарантів (факторів) цілісності музичного твору, який композитори варіюють за допомогою зміни інтервального складу, ритмічних параметрів та колористичних особливостей (Auerbach, 2021, с. 77), – тобто, принципу розвивальної варіації. В дослідженні музикознавчого спадку А. Шенберга Н. Дудек/*Norton Dudeque* наголошує на важливості логічності та ясного взаємозв'язку елементів для створення форми. Автор підкреслює, що, згідно з концепціями австрійського композитора, когерентність залежить від міцного зв'язку малих структурних елементів. Відповідно до цього, дослідник зазначає наступне: «<...> мотиви, фрази, гештальти, речення, періоди – всі елементи формують структурні ланки, які організовані згідно з вимогами музичної логіки. Якщо ці вимоги дотримані, форма стає доступною до розуміння» (Dudeque, 2005, с. 134). В продовженні цієї думки, Н. Дудек доповнює її ствердженням про те, що зрозумілість та цілісність формальних структур обумовлені узгодженістю найменших частин (мотиви, гештальти, фрази), що дозволяє їх сприймати як належними один одному (Dudeque, 2005, с. 137). Той формат грундгештальту, який знаходить музична ідея, за словами вченого, залежить від самої реалізації матеріалу: «<...> це може бути формат інтервальної будови, теми, мелодичного контуру або ритмічно-гармонічні фігури (Dudeque, 2005, с. 141).

Описуючи власні погляди на концепцію форми в музичних композиціях, А. Шенберг пов'язує її з організованістю – тобто, як пояснює композитор, того стану, в якому всі елементи функціонують як «живий організм» (*living organism*). За словами автора, експонування, розвиток та поєднання музичних ідей повинно будуватися на основі взаємозв'язків (Schoenberg, 1970, с. 1). Для австрійського майстра головною метою використання мотивів є створення єдності, зв'язності, послідовності, логічності та ясності для розуміння (музичного матеріалу – Д. С.). Традиційно виникаючи на початку музичного твору, за словами автора, мотив має інтервальні або ритмічні ознаки, які, завдяки поєднанню, створюють контур, який має запам'ятовуватися. Враховуючи, що будь-яка фігура виявляє певний зв'язок з мотивом, згідно зі ствердженням А. Шенберга, останній часто вважається «зерном» музичної ідеї (Schoenberg, 1970, с. 8).

В представленій теорії композиції А. Шенберг вирізняє два види повторень, які використовуються в процесі мотивного будування: точне (*exact*), модифіковане (*modified*) чи розвинене (*developed*) (Schoenberg, 1970, с. 9). При точному повторенні мають бути збережені всі ознаки та відношення тонів – тобто, інверсія, зменшення чи збільшення мотиву можна вважати точним, якщо витримуються інтервальні та ритмічні пропорції. Модифіковані чи розвинені повторення, як зазначає автор, створюються за допомогою варіювання. В цих процесах з'являються нові мотиви-форми, які подальше розробляються. Проте, підкреслюється, що деякі варіації можуть нести тільки «локальний» характер та не брати участь в наступному розгортанні матеріалу. Як вже зазначалося раніше, кожен з параметрів мотиву може бути зміненим. Єдиним обмеженням для процесів варіювання, за думкою А. Шенберга, має бути втрата новими мотив-формами схожості ознак з основним мотивом (Schoenberg, 1970, с. 9).

Первинною гештальт-формою *Trio op. 114 a-moll* доцільно вважати вихідну тему експозиції сонатного *Allegro*. Вона містить комплекс мотивних конфігурацій, що складають основу тематичного розвитку першої частини і

усього циклу. Її перше проведення доручено віолончелі поза участі інших інструментів. Таке викладення матеріалу функціонально подібно з початковим показом теми у фузі, яка, у свою чергу, виступає у ролі гештальта, тобто містить всі задані параметри подальшого системного формування музичних ідей. Доцільно навести слова А. Веберна, згідно з якими майстри музики «завжди намагалися якомога ясніше виразити взаємозв'язок» (Webern, 1963, с. 18). За спостереженням автора, засоби досягнення цієї мети можуть бути різними: використання функціональної гармонії, поліфонічних прийомів та інші. У випадку творчості Й. Брамса, Г. Малера та А. Шенберга, за словами А. Веберна, вищеназаний зв'язок здійснюється у тематизації фактури та веде до форми варіацій (Webern, 1963, с. 52). Посилаючись на натур-філософію Й. В. Гете, автор наводить метафору, яка пояснює принцип «все з єдиного»: «<...> коріння, по суті, ніщо інше, як стебло; стебло ніщо інше, як листя; листя, знов таки, ніщо інше, як квітка: варіації однієї і тієї ж самої думки» (Webern, 1963, с. 53). Підхоплюючи запропонований А. Веберном образ, «корінням» тематичного матеріалу *Trio op. 114* є двонотна конфігурація, яка графічно зображена за допомогою виставлених Й. Брамсом ліг; з цих одиниць складається «стебло» у вигляді трьох мелодичних зворотів, які формують тему; далі у процесі розвитку матеріалу виникають подальші теми та їх варіації, що можна уподібнити до «листя і квіток».

Усі визначені лігами мотиви мають різні інтервали, але для їх функціонування як гештальт-одиниць більш важливе їх двонотне групування, з якого формуються нові теми та встановлюється взаємозв'язок між ними. У контексті головної партії двонотні мотиви знаходять мелодично-тематичне значення при об'єднанні у більші одиниці (Додаток В, №23). Унаслідок цього виділяється висхідний зворот по тонах тризвуку (*A*), низхідний трихордовий мотив (*B*), мотив, що містить секундові групи (*C*), та заключний мотив з інтервалу кварта (*D*). Тема-«відгук» вступає в партії кларнету, але вже у розширеному варіанті, в якому варіюється мотив *A*. Секундовий мотив *C* стає основою другої, контрастної, головної теми, а остання фігура є похідною з

частин мотивів *A* та *B*. Мотивні форми викладаються в трьох різних фактурно-ритмічних варіантах: у тріольних групах, у короткому мелодичному звороті у партії фортепіано та в його імітаціях у кларнета та віолончелі, в тому числі в збільшенні та інверсії (Додаток В, №23, тт. 18-21). Двосторонні вилки підкреслюють артикуляцію з опорою на слабку долю такту. Важливо зазначити, що принцип інверсії закладений у самій темі – друга фраза фортепіано побудована у зворотному напрямку. Інша особливість другої головної теми – це ритмічна організація: крім появи тріольних фігур, що створює нове відчуття руху, більшого ефекту надає зміщення теми на слабкий час. Цей характерний для Й. Брамса прийом є одним з ключових інструментів організації тем для їх художньої диференціації протягом всієї першої частини Тріо.

Варіаційний процес, який розпочато на мотивному рівні, продовжується у сполучній партії, що сприймається як варіація головної. Вихідний мотив трансформується у тріольному викладі та у ритмічному збільшенні, що на мить створює відчуття зміни пульсації такту з чотиридольної на тридольну (Додаток В, №24, тт. 22-33). Ця фраза фортепіано підводить до вступу кларнета з цим же матеріалом, але тепер у зменшеному варіанті тріольних восьмих тривалостей. Водночас, в наступній фразі зустрічається стретний виклад мотивів *A* та *B*: тріольне арпеджіо та тризвучна група імітуються кларнетом, віолончеллю та фортепіано перед цілісним проведенням усієї теми в партії останнього (тт. 29-32). У момент поєднання з наступною темою виникає новий елемент – шістнадцяті пасажі. У подальшому ці фігурації складатимуть матеріал розділу розробки. Варіація другої головної теми зберігає вищеописану ритмічну організацію, але її також викладено в іншому виді: окрім імітації елементів теми в кожному голосі зустрічаються інверсії її мотивів. У другій стадії сполучної партії (тт. 37-38) динамічний знак *sf* слугує доказом обраної артикуляції мотивів з опорою на слабкі долі тактів.

Тема побічної партії виходить з мотивів обох головних тем – перший низхідний зворот (*A*) у віолончелі, який будується на акордових тонах тризвуку,

є збільшеним варіантом початкового мотиву першої головної теми в інверсії (Додаток В, №25, тт. 43-51). У фортепіано цей же хід викладено в основному ритмічному вигляді. У процесі розгортання мелодичної лінії до неї додаються відмічені лігами двозвучні групи, запозичені з другої головної теми, але в інверсії та з іншим інтервальним складом. В загальному плані виставлені вишки виконують фразувальну функцію. Показовим є момент одночасного використання різноспрямованих вилок в різних голосах – ці знаки містять інформацію як про артикуляцію мотивів, так і про організацію фраз (т. 60). У кларнета цей символ показує закінчення його фрази, в той час як у фортепіано і віолончелі, навпаки, відбувається з'єднання з наступним реченням.

Тема заключної партії складається з варіанту мотиву *A* головної теми та похідних з гештальт-одиниць секвенцій сполучень терцій. Важливо зазначити роль ліг, які вказують на дані параметри інтервалів та фіксують модель артикуляції – у випадку іншого розташування ліг чи їх відсутності мотивний та інтервальний склад цих одиниць кардинально змінюється, перетворюючись з терцій хореїчної стопи на ямбічні секстові ходи із заповненням терціями. В останніх чотирьох тактах експозиції двонотний мотив в голосі кларнету трансформується з метричним зміщенням та збільшується наприкінці цього розділу сонатної форми (Додаток В, №26, тт. 79-82).

У розробці продовжується мотивне варіювання елементів всіх показаних в експозиції тематичних одиниць. Вона починається з проведення першої головної теми у віолончелі, в яку вплетена лінія фортепіано, що вільно імітує основні мотиви у синкопованому викладені. У наступній фразі (Додаток В, №27, тт. 86-90) сполучення терцій у крайніх голосах знаходяться в умовах, в яких віолончель витягує цей елемент у збільшенні завдяки половинним тривалостям, що контрастує з мотивами в партії кларнета. Важливо підкреслити метричне розташування цих мотивів – вказана фраза складається з трьох ланок, мотиви перших двох з яких охоплюють 1,5 такта. Враховуючи, що ці ланки йдуть одна за одною, а паузи, які виникають у кларнета, заповнюються мотивами віолончелі, нівелюється їх прив'язка до



метричної сітки такту – адже, опорні тони мотивів кожного разу збігаються з різними долями такту. Лише третя ланка відновлює квадратність, повністю займаючи два такти. Друга стадія першого розділу розробки побудована на матеріалі тематичних варіантів сполучної партії при збереженні характерних рис, які були задані раніше, але мотиви розподіляються між кларнетом і віолончеллю та фортепіано.

Другий розділ розробки продовжує процес варіювання елементів сполучної партії (з т. 105, Додаток В, №28) та починається з метричного зміщення на слабкі долі такту. Лише спочатку фігура пасажів з шістнадцятих нот розташована від сильної долі, але друга фігура мотиву з трьох акордових вертикалей фортепіано вже вміщена на слабкому часі. Відносно артикуляції цієї мотивної одиниці композитор не використовує уточнюючих знаків. У цьому випадку доречна вимова «з першого тону» мотиву, аналогічно з артикуляцією двонотних груп другої головної теми. Відсутність графічних знаків припускає іншу будову мотиву з внутрішнім тяжінням до більшої тривалості. У кінці цього розділу повертається друга тема сполучної партії, але поєднуються мотиви в основному вигляді у кларнета та віолончелі з їх інверсією у фортепіано (Додаток В, №28, тт. 114-117).

У предикті починається модуляція до *a-moll*, де відновлюється тяжіння пульсації до регулярної метричної акцентуації (Додаток В, №29, тт. 117-125). В основі цього розділу лежать два елементи, які продовжують ідеї розробки – пасажні фігурації із сполучної партії та низхідні акордові вертикалі, які було розвинуто у розділі розробки. Паралельно з дробленням пасажів та їх чергуванням у кларнета та віолончелі відбувається збільшення низхідних мотивів, які знову ритмічно зміщуються на слабкий час (т. 121), що підкреслюється знаком *f* на другій долі такту. У цілому розробку можна уявити як варіацію сполучної партії.

Реприза починається одразу з другої головної теми у зміненому виді: тріольні фігурації у фортепіано вихідні з головної партії, але побудовані на утриманому тоні, в той час як віолончель проводить варіант цієї теми із

сполучної партії. Також в кінці фрази вступає мотив з чергуванням малої та великої секунд. Аналогічно експозиції, наступне речення містить елементи обох головних тем, але у репризі воно розширене завдяки секвенції на матеріалі мотиву *A*. Цікавим є те, що перед репризою побічної партії Й. Брамс доповнює одне проведення, яке не зустрічається ні в якому іншому розділі – партія кларнета проводить новий варіант першої головної теми, мотиви якої розділяються паузами та зсуваються відносно метричної сітки зі зміною тривалостей (половинні замість четвертних). Водночас з цим спостерігається дзеркальне розташування мотивів у партії фортепіано, де мотиви *A* та *B* викладені в зворотній послідовності – верхній голос окреслює контур низхідного мотиву перед підйомом по тонах тризвуку. Далі паралельно мотиву *C* у кларнета фортепіано проводить мотив *B*, немовби продовжуючи траєкторію теми. Важливо підкреслити, що такий принцип дзеркальності притаманний усій експозиції репризи, де друга головна тема передує першій.

Тематизм другої частини – *Adagio D-dur* – виростає з матеріалу сонатного *Allegro*. Головна тема складається з двох рівноправних мелодичних ліній, відповідно у кларнета та фортепіано. Їх прообразом слугує побічна тема першої частини, але тут вона завуальована у поступовому русі шістнадцятих тривалостей. Внаслідок цього встановлюється єдність між обома темами.

Вже у викладенні головної теми відбувається варіаційний процес. У другому такті фігури мелодії кларнета подаються в інверсії, а тема фортепіано, що містить аналогічні звороти, зберігає початковий напрям. У продовжені теми у фігураціях приховані секундові мотиви. У кожному голосі виставлені двосторонні вилки виконують функцію знаків фразування – вони охоплюють декілька мотивів та вказують на їх організацію та напрям руху в контексті фрази, а саме, розташування її вершини. Ці знаки однаково відмічають третю долю у партіях фортепіано та кларнета, в той час як у віолончелі вилка вказує на внутрішньо-динамічні тяжіння витриманої басової ноти. В останньому такті першого речення теми (Додаток В, №30, т. 4) віолончель відповідає кларнету інверсією парних мотивів у зустрічному напрямі, де динамічні вилки

вказують на різне розташування смислових наголосів в цих однорідних елементах. Протягом усієї теми відбувається трансформування інтервалу секунди як конфігурації – від завуальованої форми у фігурах фортепіано та кларнета на початку до окреслених лігами парних мотивів наприкінці теми через фігураційне варіювання всередині.

Гармонічне розв'язання другого речення головної теми у *A-dur* збігається з початком сполучної партії, в якій продовжується форма діалогу між інструментами – цього разу розпочинають кларнет і віолончель. Після почергового з фортепіано повторення мажорного тризвуку вступають пунктирні фігури з головної теми у віолончелі та парні групи у кларнета, що наочно демонструють ліги. У наступному такті (Додаток В, №30, т. 10) вже фортепіано проводить свою репліку, об'єднуючи два запропонованих елементи у чотириголосному викладі. Їх відрізняє гармонічний план: в першому такті сполучної партії (т. 9) основу складають два мажорних тризвуки *A* та *D*, а другий такт містить спочатку зменшений септакорд, який стає альтерованим домінантсептакордом, коли віолончель доповнює вертикаль квінтою *cis-gis*, а кларнет грає терцію *eis*. У цьому такті композитор підкреслює напрямок гармонічного тяжіння двосторонньою вилкою. У наступній фразі пропонується новий варіант мелодії у кларнета, що супроводжується відхиленням до *fis-moll*. Тут виставлена вилка, яка виконує фразувальну функцію. У подальшій імітації віолончелі виникають тріольні групи та додаткова вилка, яка разом з двосторонньою вилкою вказують на інше розташування вершини фрази – замість першої сильної долі, як було в партії кларнета, підкреслюється тріольне арпеджіо на другій долі такту. Як бачимо, графічна репрезентація структурної організації слугує прикладом поліфункціональності виставлених нотних знаків: артикуляційної, фразувальної та синтаксичної.

Побічна партія (*A-dur*, Додаток В, №31, з т. 15) починається в октавному унісоні фортепіано, в той час як у кларнета викладені арпеджіо, а у віолончелі – пунктирні фігури розкладених акордів. В основу теми входять мелодичний

зворот та низхідні секундові мотиви пунктирного ритму, які запозичені з головної теми та варіювались у сполучній. Ліги вказують на те, що ці мотиви розташовані на слабких долях, та взагалі забезпечують встановлення їх спорідненості як структурних елементів з одиницями попередніх партій – за умови відсутності цих ліг допускається інше мотивне групування та втрачаються спільні параметри тематичних фігур. У проведенні віолончелі за принципом подвійного контрапункту арпеджіо та пунктирні фігури з партій мелодичних інструментів переходять до фортепіано. У наступному варіанті побічної теми віолончель продовжує розгортання теми та знаходиться в імітаційних відносинах з фортепіано, де відбувається мотивна секвенція, що надає темі нового вираження. Наприкінці побічної партії композитор вказує на розташування опорних тонів в мотивах та вершин фраз за допомогою двосторонніх вилок різних розмірів.

У розділі розробки головна тема подана у варіанті, в якому всі тематичні елементи змінюються (з т. 22, Додаток В, №32). Мелодія більше не містить звороти з шістнадцятих нот, а тільки повторює контур акордових тонів. В акордах фортепіано вилки вказують на артикуляцію зі слабких долей. Другий двотакт першої фрази (тт. 24-25) містить мелодичні варіації із змінною мажорного відтінку в першому такті на мінорний у другому. Фразувальні вилки підкреслюють центри тяжіння у фразах. Наступний матеріал побудовано на похідних від названого двотакту головної теми секундових мотивах. В той час як у фортепіано розгортається мелодична лінія з секундових інтонацій, віолончель з кларнетом почергово трансформують з вихідного інтервалу нові ритмічні та мелодичні варіанти мотивів – дані фігури розташовані на слабких долях у першій фразі, але далі повертаються на сильний час. Цю лінію переривають об'єднані однією лігою секундові мотиви фортепіано; водночас через серію побічних домінантсептакордів відбуваються послідовні модуляції з *a-moll* через *g-moll*, *Es-dur*, *e-moll*, *D-dur* до *G-dur*, де важливі моменти підкреслені двосторонніми вилками, тобто, маркерами гармонічних подій.

У розділі репризи перший двотакт головної теми зберігається у первинному вигляді, а другий двотакт знаходить новий варіант (Додаток В, №33). Також реприза не містить сполучної партії, а побічна отримує не тільки нові ритмічні фігури у фортепіано, але й варіювання низхідних секундових поєднань, які збагачуються інтонаціями терцій, що більше акцентують увагу на мінорних відтінках завдяки тонам *d-b* та *c-a* в октавному дублюванні кларнета та віолончелі. Важливо зазначити, що мотивні ліги окреслюють іншу ритмічну організацію – пунктирна фігура подана у зворотному вигляді. Знаки вилок вказують на моменти зміни мажорної вертикалі на мінорну (Додаток В, №34).

Перший розділ коди виконує функцію тематичного узагальнення усіх похідних варіацій на домінантовому органному пункті, у якому ліги детально відмічають артикуляцію мотивів. Подальше повторення головної теми складається з мелодії кларнету, мотиви якої зміщаються на слабкі долі зі збереженням вихідної артикуляції, що вказано за допомогою вилок, та останнього варіанту мелодичних зворотів у фортепіано. Крім цього, в нижньому регістрі відбувається виклад арпеджіо з розкладеними акордами віолончелі зі штрихом *pizzicato* у першому двотакті. Заключна фраза містить об'єднання в одну тему акордової фактури з секундовими інтонаціями у фортепіано та парних мотивів другого двотакту головної теми. У кадансовій зоні (Додаток В, №35, т. 52) використані вилки, які вказують на розташування головної вертикалі цієї фрази, в той час, як віолончель та кларнет проводять послідовність із секундових пар в інверсії з підкресленим моментом вступу останнього мотиву з терцією *cis-e*, що вносить домінантову функцію на басу тоніки перед її розв'язанням.

Третя частина – *Andantino grazioso* – має тричастинну форму. Й. Брамс відмовляється в цьому циклі від жанру скерцо, відаючи перевагу ліричному вальсу. Основна тема складається із серії мотивних варіацій, похідних з початкової фрази. Розгляд ліг та аналіз інтервальної будови мотивів вказує на використання композитором прийомів інверсії, дроблення та емпізи окремих

частин мотивів. Перша фраза в партії кларнета містить визначені лігами два мотиви – мотив *A* охоплює двотакт, мотив *B* є двонотною групою (Додаток В, №36. Віолончель веде акордовий супровід, а фортепіано проводить другу тематичну лінію, яка розпочинається низхідним мотивом-відповіддю з тонів тризвуку, що запозичене з гештальт-форми в інверсії (*A* з головної партії *Allegro*). Крім того, ця репліка теж завершується двонотним мотивом у зворотному русі, тобто гештальт-одиноциєю першої частини циклу. У другій фразі неповний перший мотив інтервально змінюється: початковий секундовий хід поданий у зверненні, що розширює другий інтервал до септими (замість кварта). Ця нова послідовність (*A*<sub>1</sub>) повторюється у наступному мотиві з інтервалом квінти (*A*<sub>2</sub>). Відповідь фортепіано залишається в первинному вигляді. В основі третьої фрази лежить секвенція інверсій мотиву *A*. На цій стадії розгортання музичної думки мелодія кларнета дублюється фортепіано за допомогою терцієвої втори. У фазі розширення (тт. 21-24) композитор використовує типовий для жанру вальса прийом геміоли, який збігається з його характерною технікою ритмічного трансформування мотиву *B*. Ліги вказують на групування мотивів в кожному голосі. Паралельно голосу кларнета в партії віолончелі розпочинається ритмічний стиск та зміщення мотивів на слабкі долі такту.

У другому розділі першої частини (Додаток В, №37, т. 49) проводиться похідний варіант теми – в ньому взяті мотиви, що повторюють контури першої теми, але у викладенні через паузи. Артикуляційні вилки підкреслюють тяжіння до сильних долей такту. Слід зазначити, що в процесі розвитку (тт. 61-62, 77-78) артикуляційна вилка та мотивні ліги відзначають ритмічний зсув та нашарування мотивів після їх почергового викладення у попередніх тактах. Після проведення другої теми виникає новий варіант початкових мотивів першої. Ця схожість висвітлюється завдяки виставленим лігам, які вказують на ідентичне мотивне групування. Артикуляційні вилки відзначають різне розташування вершини у фортепіано та кларнета і віолончелі (тт. 65-68, 69-72). Опорний центр фрази визначений знаком *sf* у фортепіано, в

той час, як інші голоси мають підкреслити третю долю, згідно парним вилкам. Лише в кульмінації утворюється спільна вершина всього ансамблю. Це проведення відмічається дробленням мотиву на двотонові групи, які дубльовані всіма мелодичними голосами. Таке викладення фактури об'єднує всі партії після їх почергових реплік та сприяє більш декламаційному вимовлянню фрази.

У репрізі заявлений прийом орнаментування мотиву-відповіді першої теми, який використовується в середній частині *Andantino grazioso*. Тут демонструється функціонування ліг в умовах збереження загальних звуковисотних параметрів мотивів. Знаки вказують на їх різне мотивне групування, що обумовлює їх ритмічне варіювання з переходом від тридольності до дводольності у межах заданого розміру. Якщо порівняти перші три мотиви з їх подальшим варіантом, то стає помітним їх схожість відносно інтервальної будови та очевидну різницю ліг. Іншими словами, однакові послідовності тонів отримують різне групування за використанням ліг, що призводить до виникнення нових мотивів. Аналогічний прийом використовується також у кодї частини.

Таким чином, результати аналізу свідчать про спільну якість тематичного матеріалу розглянутих частин, про те, що в процесі його утворення лежить гештальт-принцип. Необхідно зазначити, що більша частина прикладів цієї композиторської техніки становиться наочною лише за умов прочитання графічних знаків.

Остання частина – *Allegro* – має сонатну форму. Початкові мотиви першої фрази сформовані з акордових тонів у висхідному та низхідному вигляді, що, безперечно, пов'язує цей принцип їх утворення з гештальт-форми. Конфігурація цих елементів теми похідна від головної музичної думки першої частини Тріо (мотив *A*). З цього ж джерела запозичена секундова форма (мотив *C*). Паралельно викладені звороти з шістнадцятих тривалостей є результатом варіювання третьої конфігурації з тієї ж теми (мотив *B*) (Додаток В, №38).

У головній темі фіналу закладений внутрішній контраст, що полягає у співвідношенні тріольної пульсації та руху шістнадцятих нот у другій фразі. Ліги вказують на затактову будову мотивів, але за відсутністю інших уточнюючих знаків тяжіння до сильного часу не заперечується. Сполучна партія продовжує розвиток ідеї головної теми – у цьому разі основу складає мотив з шістнадцятих нот з її другої фрази. Починаючи с т. 25, проводиться варіація цієї ж частини головної партії. В тт. 34-36 (Додаток В, №39) за допомогою динамічних акцентів *sf* підкреслюється синкопована будова мотивів.

Побічна партія похідна від головної – їх споріднюють інтервали сексти та терції, але в цьому випадку зустрічаються інші гармонічні функції. Цей розділ відрізняється частою змінною розміру (6/8-9/8-6/8 у кларнета та віолончелі, одночасно з цим 2/4 у фортепіано). Перший мотив проводиться тільки один раз, а наступні мотиви розвиваються за принципом зменшення та подальшого підкреслення опорних тонів за допомогою вилок (Додаток В, №40). При цьому треба зазначити, що наприкінці першого речення опорні центри в партіях фортепіано і віолончелі не збігаються, що зображено вилками. Внаслідок цього кожна репліка чітко виділяється на фоні іншої (тт. 44-45). У другому реченні повертається розмір 6/8, та вилки вказують на спільне розташування вершин, а мотивні ліги дозволяють визначити неточний канон в інверсії у партії віолончелі.

Заключна тема нагадує елемент другої головної теми першої частини циклу – фігура з чергуванням малої та великої секунди, яка завершує фразу в першому випадку, у фіналі складає початок теми. Цей розділ також містить хід по тонах тризвуку та відновлює початкову пульсацію 2/4. Далі в партії фортепіано повертається вихідний тематизм фіналу в первинному вигляді.

Тематичним джерелом розробки слугує варіант другого речення головної думки фіналу, останній мотив якої стає основним матеріалом для варіювання. Двонотні мотиви розвиваються не тільки ритмічно, але й за допомогою поліфонічних прийомів: спочатку подвійного контрапункту, а потім шляхом



експонування їх різних варіантів, відповідно, в партіях кларнета та віолончелі і фортепіано. У цьому моменті виникає збільшення тривалостей мотивів, які викладені на фоні похідних фігурацій арпеджіо. В наступному реченні вступає варіація, яка об'єднує заявлені двонотні мотиви з низхідними фігураціями в новому співвідношенні. З метою концентрації тематичної думки композитор нагадує гештальт-форму, яка складає мелодичну лінію, що почергово проводиться в партіях віолончелі та кларнета у супроводі акордової послідовності в партії фортепіано.

Останній розділ розробки, який об'єднує елементи головної та сполучної тем, повертає контраст між тріольною пульсацією та групами з шістнадцятих нот. Перед вступом сполучної партії у первинному вигляді зустрічається ритмічне варіювання тріольного мотиву з його розширенням, що призводить до відчуття зміни розміру такту з дводольного на тридольний без зміни метричних параметрів. Повернення початкового звороту розробки нібито закріплює цей розділ, та водночас, завдяки продовженому звуку – септими домінантової гармонії у кларнета, здійснюється плавний перехід до репризи, що розпочинається зі сполучної партії. Подальша послідовність тематичних подій збігається з експозиційною. Кода побудована на матеріалі другої половини головної партії, що, як показав весь аналіз *Allegro*, притаманно усім темам цієї частини.

Результати цієї частини дослідження переконують у тому, наскільки важливими є графічні знаки як засіб фіксації композиційних ідей автора, адже, прийоми розвиваючої варіації та їх обумовленість гештальт-принципом стають доступними до сприйняття завдяки цієї репрезентації в нотному тексті. Зображення змін мотивного групування, артикуляції, розташування смислових акцентів чи структурна схожість синтаксичних одиниць здійснюються тільки за допомогою нотного письма.

### 3.2.2. Графічні знаки в інтегративному полі Сонати для кларнета і фортепіано *op. 120 №2 Es-dur*

Названа Соната – останній зразок брамсівських камерних ансамблів, що спонукає до її розгляду як явища, яке акумулює пізні стильові здобутки майстра і підсумовує їх. Звернувшись до жанру інструментального дуету, автор тим самим створив передумови до досить лаконічного, у порівнянні з попередніми Тріо *op. 114*, і тим більше, Квінтетом *op. 125*, висловлення, не тільки не відмовившись від інтенсивного мотивно-варіаційного розвитку, але й посиливши його дію через використання багатоголосних можливостей фортепіано, з одного боку, та повної відмови від будь-якого «нейтрального» відносно вихідної музичної думки тематичного матеріалу. Камернізації зазнав самий інструментальний цикл розглядуваної Сонати. Він містить три, а не чотири частини, що більш типове для класичного інваріанту жанру, аніж для романтичного, причому всі вони витримані в однойменних тональностях, *Es-dur–es-moll–es-dur*, нагадуючи про сюїту. Однак, у даному разі таке ладотональне обмеження виступає чинником відбиття єдності особистісного висловлення в його різних іпостасях. За таких умов безперервний мотивно-варіаційний процес, насиченість усієї фактури похідним тематизмом сприймається як інтонаційна реалізація процесу психологічного.

Кожний з варіантів вилученого з вихідної теми мотиву стає своєрідною «породжуючою моделлю», зразком для подальшого варіювання, що найбільш наочно виявляється в сонатному *Allegro amabile*. Таким чином, гештальт-принцип виступає тут гарантом єдності висловлення при його максимальній деталізованості і смисловій напрузі.

Посилення в брамсівській Сонаті чинника мотивної варіаційності зумовило актуалізацію прийому повторності на рівні власне теми. Варто звернути увагу на виключно важливу роль в цьому опусі мелодичного начала, заснованого на секвенціюванні, розпівності інтонаційних зворотів і фраз, що сприяє встановленню безпосередності тону висловлення, на кшталт романтичному першої половини XIX-го століття, його суто ліричного

забарвлення навіть у швидкій за темпом і пристрасній за характером експресії другої частини циклу. У сонатному *Allegro amabile*, з його ретельною розробленістю мотивної варіаційності, мелодично виразні теми періодично варіантно повторюються, що, з одного боку, продовжує дію змінності єдиного, з другого – сприяє компактності та «наочності» композиційної структури. До того ж, це надає всій формі риси рефреності.

В аспекті інтегративних властивостей Сонати *op. 120 №2* звертають на себе увагу паралелі, що виникають між нею і Тріо *op. 114*, а також – Квінтетом *op. 115*. З першим з них її споріднює подальша розробка гештальт-принципу. У ньому ж з'являється прийом тематичної редукції, коли первинний музичний образ при варіантному відтворенні зводиться до своїх опорних тонів. Те саме спостерігається і у Квінтеті *op. 115*; до того ж, останній подібно до Сонати *op. 120 №2*, завершується варіаціями, тобто варіаційність як універсальний засіб тематичного «наповнення» музичної форми виходить на рівень композиції-структури.

Перший двотакт головної партії складається з мелодичного звороту *A* та мотиву квінти *B* (Додаток В, №41). Другий початковий мотив одразу варіюється в наступній фразі (тт. 3-4): низхідна квінта інвертована та доповнюється прохідними тонами, що утворює чотириногту фігуру. Друге речення розпочинається з варіанта початкового мотиву *A* (*A*<sub>2</sub>). Завдяки виставленим лігам зображена зміна артикуляції – з'являються двонотні групи, які акцентують увагу на новому інтервальному складі. Після секвенційного повторення цього мотиву зустрічається третій варіант (*A*<sub>3</sub>), у якому основна секундова група знаходить арпеджоване вираження шістнадцятими нотами, але аналогічне групування тонів свідчить про його зв'язок з попередніми ланками. Наприкінці фрази розташований похідний з секундової інтонації мотив *C*. Виставлені двосторонні вилки вказують на необхідність підкреслити цей момент не тільки задля його акцентування, але й на потрібність агогічного вираження. Цей такт завершує друге речення, яке з'єднується з останнім двотактом головної теми. Внаслідок цього продовження порушується

квадратна структура всієї теми, оскільки загальна кількість тактів становить 10 (замість 12). Заключний двотакт містить тріольну варіацію, яка має ту саму звукову послідовність, що і мотив  $A_2(A_{2.1})$ . Завершує тему похідний з першого мотиву  $A_3$  висхідний пасаж, який переходить у сполучну партію. Враховуючи виявлені особливості з приводу неквадратної організації теми, агогічне розширення перед останнім двотактом та його динаміку з пасажем, який відзначено ремаркою *dolce*, можна зробити висновок про контраст, закладений всередині головної теми. Також треба зазначити, що, як показав аналіз тематичного матеріалу, в процесі варіювання кожен наступний варіант звертається не до вихідного мотиву, а проростає з попередньої варіації. Отже відбувається перманентне експонування нових варіантів єдиного мотиву.

Перший чотиритакт сполучної партії побудований на басовій лінії, в якій розвивається мотив  $A$  головної теми у вигляді секвенції. В основі даного голосу простежується поступовий рух опорних тонів, аналогічний першому реченню попередньої партії. У кларнета проводяться чотиринотні мотиви з відміченою за допомогою парних вилок слабкої долі такту, що вказують на розташування опорного тону кожної послідовності, який, безумовно, тяжіє до четвертної ноти на сильному часі. Якщо розглянути послідовність мотивів з боку їх опорних тонів –  $g-a$  та  $d-b$ , – тоді вимальовується їх спорідненість з мотивом  $B_1$  головної теми. В наступному двотакті вступає їх варіант. В акордовому продовженні у фортепіано два мотиви  $A$  та  $B_1$  об'єднуються в однорідну лінію. Варто зазначити, що в цьому місці відбувається метрична зміна: порушується структурна симетрія через склад двох фраз. Вони охоплюють шість долей, а не вісім чи шістнадцять як в попередніх проведеннях, що створює відчуття розміру  $6/4$ , але без зміни метричних параметрів. Це свідчить про часове стиснення фрази відносно вихідних варіантів. Така комбінація дозволяє плавно повернути початковий мотив  $A$ , який одразу знаходить ритмічну варіацію, аналогічну варіанту  $A_{2.1}$ , але її відрізняє наявність зворотів з шістнадцятих нот ( $A_{2.2}$ ). В останніх тактах сполучної партії відокремлюється та піддається розширенню завдяки збільшенню тривалостей мотивів тріольна

група. Тематичним шляхом здійснюється перехід від сполучної партії до побічної – низхідному ходу на тритон відповідає висхідних октавний мотив.

У побічній партії експонується новий тематичний матеріал, у якому використовуються деякі ідеї вже поданого. Його основу складають мелодія кларнета та нижній голос фортепіано, які утворюють канонічну імітацію в інтервалі квінти. Партія правої руки фортепіано збагачує вертикаль гармонізацією, створюючи інвертовані імітації мотивів з іншим інтервальним складом у деяких з них, але із збереженням ритмічних параметрів. Октавний мотив, який розпочинає побічну партію, зустрічається в варіаціях обох мотивів *A* та *B*. Крім цього, вміщена у другому такті теми квінта пов'язує цю одиницю з мотивом *B*. Наприкінці першого речення зустрічається висхідний тритоновий мотив у кларнета (Додаток В, №42, т. 25), який з'являвся ще в акордовому супроводі фортепіано другого речення головної теми (тт. 5-6). Необхідно нагадати, що ідея поступового руху в більш розгорнутому вигляді помічалась в головній та сполучній партіях в басових лініях, а мотив, що розглядається, поданий у стислому варіанті, але в контексті побічної партії він знаходить тематичний статус. Значний інтерес викликає низхідний мотив у верхньому голосі партії фортепіано, який відповідає висхідному трихорду (т. 25). По-перше, далі продовжується розвиток цих двох мотивів, що подовжує речення до шести тактів, знов порушуючи квадратну структуру, по-друге, низхідний мотив є вихідним для заключної партії.

Друге речення побічної теми має інший супровід фортепіано – канонічна імітація замінюється на акордову послідовність. Після повторення першого двотакту теми вступає варіація, яка включає новий елемент з четвертною нотою та тріольним зворотом, який розробляється протягом подальшого розгортання музичного матеріалу. Він викладається разом з його інверсією, які доцільно розглядати як мелодичну фігуру, що складається з двох мотивів (*E*). Аналогічно іншим тематичним одиницям, цей мотив піддається ритмічному варіюванню – спочатку два мотиви стискаються у тріольну фігурацію (*E<sub>1</sub>*) та

збільшується в акордовому варіанті в момент кульмінації побічної партії ( $E_2$ ) (Додаток В, №43).

Як зазначалось вище, основу заключної партії складає похідний мотив ( $D_1$ ). У другому такті першої фрази (т. 41) в результаті зміни тривалостей та іншого мотивного групування, яке вказано лігами, з'являються нові одиниці ( $D_{1.1}$ ), котрі не втрачають зв'язок з вихідним мотивом через зберігання схожості інтервального складу. В наступному такті продовжується ритмічне стиснення, яке спостерігалось ще в побічній партії. В цьому моменті треба підкреслити мотив з восьмих нот, у якому інвертується перший секундовий інтервал ( $D_2$ ). Тематична важливість цієї тонової групи обґрунтована її використанням у новому варіанті в наступному викладенні фортепіано (Додаток В, №43).

У проведенні фортепіано спостерігається інше мотивне групування – в другому такті два мотиви об'єднані однією лігою, на відміну від партії кларнета. В цьому випадку дане розташування смислових наголосів виглядає більш переконливим, адже зараз воно збігається з відносно сильною долею такту, на що вказували двосторонні вилки в фігураціях фортепіано (тт. 40-41). Однак, наступний двотакт проведення фортепіано вводить нову варіацію ( $D_{2.1}$ ), яка походить з інверсії початкового мотиву заключної партії ( $D_2$ ) (Додаток В, №43). Подальше розгортання музичної думки приводить до нового речення, яке складається з характерних елементів побічної партії – октавний мотив та ритмічна фігура акордової лінії. Через чергування даного мотиву у кларнета та басовим голосом фортепіано здійснюється перехід до повторення головної теми в варіанті сполучної, яке поєднує експозицію з розділом розробки. З метою підкреслення точки тяжіння всередині фрази композитор використовує двосторонні вилки та вказує на вертикаль домінантової гармонії (Додаток В, №44, т. 55).

Розробка складається з трьох етапів. У першому з них відбувається стисле експонування всіх тем, а точніше, їх варіацій. Чотиритакт головної теми (Додаток В, №44, тт. 56-59) розпочинається з мотивів  $A$  та  $B$ , але відрізняється

подальшим повторенням мотиву *B*, який будується на зменшеному септакорді. Одразу вступає акордова варіація сполучної теми з її аналогічним, але, знову же, стислим, продовженням. Перше речення побічної партії знаходить нове вираження – мелодія проводиться в октавному унісоні на фоні репетиції звуку *d* у кларнета. Подалі повертається імітаційний виклад побічної теми, але з мелодичним варіюванням.

На другому етапі розробки розгортається тематичний матеріал, в основі якого лежать мотиви варіації головної теми із сполучної партії. В процесі мотивного групування лігами виділяються дві чотири нотні послідовності, які є результатом нового викладення мотиву *A* – фортепіано проводить перший зворот, а у відповіді кларнета другий мотив розробляється у вигляді секвенції. Крім цього, з'являється елемент з тріольних нот, з якого виникає характерна для подальшої частини фігурація. Ця одиниця подана разом з низхідними та висхідними трихордами, які вперше з'явилися у експозиції головної теми. Їх артикуляція визначається вилками. Наступні фрази доповнюються похідним з трихорду зворотом. Треба зазначити, що вказана артикуляція зворотів відрізняється – двосторонні вилки зміщують наголос на іншу долю. Також важливо розуміти, що в цей момент відбувається метричне варіювання: тріольні фігурації скорочуються, що призводить до змін розташування мотивів відносно регулярної сітки такту. На вершині кульмінації повертається мотив початкової варіації другої частини розробки та знаходить інше графічне вираження лігами: єдина лінія розділяється на менші групи з метою підкреслити спадну секундову інтонацію, внаслідок чого музична лінія хроматизується.

На останньому етапі розробки продовжується варіювання мотиву *A* у попередньому варіанті. Водночас, фактурний склад нагадує проведення побічної партії на початку розробки – акордові вертикалі у фортепіано будуються на репетиції в басовій лінії. Викладені мотиви знаходять мелодичне та ритмічне варіювання – відбувається метричне стиснення фрази за допомогою нашарування мотивів. У цих умовах посилюється важливість

графічної репрезентації мотивного групування, яке взагалі дає змогу спостерігати дане трансформування, та відображення артикуляції одиниць, що впливає на мелодичне варіювання. У підсумку розробки проводиться речення, яке складається з двонотних мотивів та знімає створену напругу. Комбінації ліг та вилок вказують на різноманітність варіантів вимовляння музичних одиниць. Ще в попередньому реченні мотиви терцій у фортепіано та кларнета мають різні артикуляційні моделі – хорей в першому випадку та ямб у мотиві-відповіді. Далі продовжується метричне варіювання та спостерігається різне розташування опорних тонів, при яких накладається хорейчна модель на ямбічну. Таким чином, ознаки різних тем пронизують весь матеріал розробки, тим самим демонструючи їх спорідненість.

Реприза *Allegro amabile* починається з повторення головної теми зі збереженням мотивного групування та артикуляції. Зміни настають у сполучній партії: на цей раз проводяться чергові мелодичні та ритмічні варіації з поверненням до первинного завершення теми та переходом до побічної. Наступні образи повторюються без змін.

Другий тематизм першого розділу коди походить від сполучної партії експозиції, яка була відсутня в репрізі. Це дає змогу вбачати особливий статус цієї думки – вона виникає на початковому етапі першої частини циклу та немовби підсумовує викладений зміст, фокусуючи увагу на цьому емоційному стані. Наступний образ є похідним з мотиву *E* та запозичує тринотні фігури з побічної партії. Отже, прийом трансформування мелодичного рельєфу або інше використання будь-якого елемента теми заради створення інших планів фактури слугує доказом наділення композитором тематичним змістом кожної долі музичного матеріалу. Вказані вище елементи отримують подальший розвиток у наступному розділі коди *Tranquillo*. Мотив *E* знаходить нове вираження – його мелодичний контур запозичує ритмічну фігуру побічної партії, яка виникла в попередньому проведенні. Смисловий наголос у мотиві позначається акцентом. Партія кларнета складається з тріольної фігурації, яка зустрічалась в середньому розділі розробки. Заклучні фрази побудовані на



матеріалі трихордових мотивів та вказаних тріольних фігурацій. Кода кристалізує тематизм *Allegro amabile* за допомогою викладання комплексу мотивів, які пророшені з вихідних музичних ідей та набули значення самостійних смислових одиниць.

*Allegro appassionato* має складну тричастинну форму. Перша тема побудована згідно принципу розвиваючої варіації. Ліги окреслюють межі мотивів, які слугують вихідною конфігурацією для подальшого процесу утворення музичного матеріалу. Вихідний мотив нагадує головну партію *Allegro amabile*, особливо через схожу затактову висхідну інтонацію. Половинна нота мотиву є опорним тоном через її розташування на сильній долі такту та відсутності інших артикуляційних знаків. Після секвенційного повторення головного мотиву настає його варіація – спостерігається відзначене лігами інше мотивне групування, а артикуляційна вилка зміщує логічний наголос на другу долю та слугує маркером названих змін у комбінації з ремаркою *espressivo*. Внаслідок цього виникають нові мотиви, які стануть вихідними одиницями для наступних тем, а саме, завершальний мотив першого речення, що також виявляє спорідненість з мотивами заключної теми сонатного *Allegro*.

Ця частина характеризується відносно постійним почерговим викладанням теми у кожного інструмента. Після повторення початкової думки у фортепіано вступає наступна тема, доручена кларнету, основною конфігурацією якої є похідна тринотна група, що виділяється із заключного мотиву попереднього проведення. Артикуляція та їх мотивна організація репрезентується лігами та вилками. Фортепіано відповідає кларнету, але його речення містить деякі варіювання. Завдяки графічним знакам ліг та вилок стає наочним порушення первинної для цієї теми ритмічної фігури та амфібрахічного складу мотивів. З'являється двонотний хорей, який поєднується з наступними чотиринотним та тринотним мотивами.

Після проведення серії тринотних послідовностей варіюється початковий мотив у новому ритмічному вираженні – опорний тон

подовжується, а динамічний знак *fp* також вказує на вихідну артикуляцію з наголосом на першій долі такту. Наступний мотив має ідентичний ритмічний склад, але поданий у вигляді неточної секвенції. У партії фортепіано викладаються висхідні акордові поєднання, які немовби передують кожній першій інтонації названих мотивів кларнета, та супроводжуючі його фігурації-арпеджіо. Завершує речення репліка фортепіано, в якій повертаються первинні ритмічні параметри мотиву.

У короткій репризі в партії кларнета проводиться вихідний матеріал, у якому мелодія повторюється у первинному варіанті (перші п'ять тактів), але його супроводжує партія фортепіано зі зміненою фактурою. Наприкінці другої фрази (тт. 44-46) зустрічається метричне варіювання. Декламаційні пари акордових вертикалей переводять до наступної стадії розвитку – другої теми першого розділу, в якій виділена чотиринотна мотивна конфігурація з початкової думки. Слід зазначити графічну репрезентацію мотивів фрази – двонотні групи відзначені лігами та об'єднані у мелодичні мотиви за допомогою аналогічного знака. Внаслідок цього, комбінація ліг вказує на внутрішню артикуляцію в мотиві. В другому реченні останній тринотний мотив (т. 59) викладається в зустрічному напрямку у фортепіано та кларнета, а його наступні повторення в секвенції утворюють основу цього сегменту.

Завершує першу частину *Allegro appassionato* черговий варіант вихідної мотивної конфігурації в збільшенні. Після його проведення виділяється друга частина мотиву, яка знаходить мелодичне варіювання – ліги вказують на різну кількість тонів у кожній послідовності. Крім цього, розгляд гармонічного викладу партії фортепіано свідчить про вищеназвану метричну зміну – кратне збільшення пульсації в умовах заданих параметрів такту.

У розділі *Sostenuto (H-dur)* ліги наочно демонструють переваження тринотної мотивної конфігурації, яка виникає в завершенні попереднього тематичного проведення та витримана протягом усієї частини. Важливу функцію виконують вилки, які одночасно вказують на модель вимови кожної синтаксичної одиниці та окреслюють розташування логічних наголосів. Також

зустрічається об'єднання тринотних груп у більші мотиви, де вишки визначають зміщення опорного тону з першої ноти, як було закладено з початку *Sostenuto*, на середину послідовності, що змінює артикуляцію. Взагалі, визначені графічними знаками деталі складають більший інтерес через однорідність музичного матеріалу. Вони спрямовують увагу виконавця на синтаксичні зміни, які впливають на артикуляцію та на особливості фразової організації разом з динамічним планом. У цьому розділі композитор також використовує прийом метричного варіювання, що викликає відчуття кратного збільшення розміру такту (тт. 127-128). Виставлені акценти посилюють слабкі долі та вказують на артикуляцію двонотних груп з першої ноти. Реприза першого розділу не містить змін та зберігає вихідні параметри тематичного матеріалу на усіх рівнях фактури.

Аналіз другої частини розглядуваного сонатного циклу демонструє послідовне розвиваюче варіювання вихідної музичної ідеї в крайніх розділах та музично-структурну схожість мотивних одиниць зі запропонованою тринотною конфігурацією, що, безперечно, встановлює зв'язок між темами. Художній контраст, що визначає драматургію *Allegro appassionato*, обумовлюється відмінністю головних ознак музичних образів – тональних, темпових параметрів та фактурного складу, – але це не маскує вищезазначену спорідненість на тематичному рівні, що слугує доказом використання техніки розвиваючої варіації як головного принципу темоутворення та послідовного розгортання музичної думки.

На перший погляд здається, що тема *Andante con moto* зосереджена тільки в партії кларнета. Але при розгляданні всіх голосів фактури виникають ознаки її поліфонічного складу та повної насиченості тематичними елементами. Паралельно до мелодії кларнета проводиться тема фортепіано, яка містить схожі мотиви – за виключенням пунктирного ритму; основу даних мелодичних ліній складає тринотна група, яка має дві конфігурації (*A* та *B*). Спостерігається третя лінія, яка виражена послідовністю октав та містить звороти мотиву *B*. Це спостереження дає змогу дійти висновку, що дані фігури

є гештальт-одинацями. Принцип гешталту впливає на процес темоутворення: музичний матеріал складається не з різних мотивів, а з похідних варіантів обраної одиниці чи реалізації вихідної конфігурації, наприклад, ритмічної чи мелодичної. В результаті цього формується специфіка викладення теми – повторність ритмічної фігури у вигляді секвенцій та із зміною напрямку руху та інтервального складу, що нагадує танцювальну остінатність, однак, не тотожна їй. Також важливо підкреслити багатоголосну структурованість теми. Усі голоси не є функційно підпорядковані, а мають визначену самостійність. Наприкінці першого речення проводиться інша гештальт-одинаця – чотири нотна група (C), яка складатиме основу наступного тематизму. Доказом усього вищесказаного виступає друге речення, в якому повністю повторюються всі тематичні елементи, які об'єднуються у фортепіанному проведенні.

Друга частина починається варіацією мотиву C, який подалі розгортається. Також у даній фразі розробляється пунктирний елемент з початкового мотиву. В порівнянні з темою змінюється артикуляція, що впливає на характер мелодичних ліній – короткі рухи, які виникають при роз'єднанні мотивів один від одного, змінюються більшими структурами, що додає музичному руху плавності. Реприза складається з нових ритмічних варіантів мотивів її теми – виникає фігура з шістнадцятих тривалостей. Через повторення мотиву C виникає замикання цієї форми.

У подальших варіаціях Й. Брамс інтегрує техніку розвивальної варіації з класичними прийомами варіювання – фактурними та ансамблевими. Серед них – орнаментування, обмін тематичними та фактурними деталями між учасниками інструментального дуету, поступове прискорення руху, зміна ритмічної пульсації тощо. Чотири варіації з шести цілковито виконані за принципом класичних, тобто із збереженням двочастинної репризної форми теми. П'ята варіація – *Allegro es-moll* – складається з двох розділів, де перший зберігає задану форму, а другий має більш вільний прелюдійно-фантазійний виклад з розчиненням тематичних мотивів. За своєю тональністю та загальним

пристрасним характером вона споріднена з *Allegro appassionato* другої частини циклу, виступаючи майже головною його подією, а шоста – *Più tranquillo Es-dur* – слугує його кодою-післямовою.

У перших чотирьох варіаціях обігруються наступні ідеї, притаманні темі: затакт, секундові мотиви в різних напрямках, оспівування, ходи по звуках тризвуку, як в мелодичному рельєфі, так і в супутніх голосах. Широко використовуються синкопи, які завжди підкреслюються вилками для посилення відчуття опорного тону мотиву. Хоча Й. Брамс не нумерує варіації, кожна з них чітко виділена подвійною тактовою рисою та низхідним мелодичним зворотом. Загальна логіка варіювання спрямована на поступове вуалювання спорідненості використаних мотивів теми та раптове максимальне наближення до неї в п'ятій варіації, де вона ясно прослухується. На противагу попередній п'ятій варіації, де у якості моделі використовувалися початкові мотиви теми, шоста відразу починається з кадансової формули, що вміщує виразні секстові звороти, лише потім повертаючись до вихідних. Обидві ці ідеї задіяні у завершальній частині цієї варіації, але в останніх тактах превалюють секстові ходи. Нагадаємо про їх походження з *Allegro appassionato*. Як бачимо, у двох останніх варіаціях, варіаційність набуває драматургічного значення, виступаючи в ролі «цілі» наскрізного руху авторської думки.

### **Висновки до Розділу 3**

Партитурне викладення нотного матеріалу дає можливість визначити головні ознаки графічних знаків в творах Й. Брамса – їх універсальність, як властивість, та націленість на відображення музичних структур, як функція. В умовах об'єднання різних типів інструментів у партитурі в процесі аналізу не було виявлено випадків їх адаптації до специфіки виконання на клавішному, смичковому або духовому інструментах. Ці спостереження привели до висновку, що застосовані знаки не використовуються з метою фіксування штрихів та способів звукової реалізації: їх вживання не мотивовано способами гри з урахуванням специфіки інструментів. У процесі аналізу виявлено

абсолютну ідентичність композиторських вказівок як для клавішного, так і для струнно-смичкових та духового інструментів, що наштовхує на висновок про головний намір автора – графічно репрезентувати музично структурний рівень твору та інваріант його інтерпретації. Проте, треба зазначити, що мова не йде про повне виключення задач звукової реалізації, так як її пошуки мають ґрунтуватися на результатах виконавського прочитання графічних знаків. У той же час, однакове трактування композитором графічних знаків по відношенню до кожного типу інструментів ансамблів доводить їх універсальність.

Функції графічних знаків як маркерів музичних структур зумовлює дослідження особливостей мотивної техніки композитора, що характеризується як техніка «розвивальної варіації». Завдяки аналізу саме графічних знаків з'явилась можливість простежити те, в який спосіб композитор фіксує мотивне варіювання у нотному тексті – це стосується змін структурних одиниць, артикуляційних моделей тощо. Особливості принципів варіювання полягають у такому оперуванні мотивами, при якому здійснюється зміна їх артикуляції або часових параметрів, пов'язаних із зміщенням музичних одиниць відносно регулярної метричної сітки такту. Важливо зазначити, що мотивна техніка становить фундамент усієї притаманної Й. Брамсу концепції темоутворення, в основі якої лежать процеси формування нових одиниць з первинних структур (перманентне експонування), в результаті чого графічні нотні знаки знаходять нові функції.

З позиції інтерпретатора розкриття музично-структурної складової нотного тексту реалізується за допомогою артикуляції – як способу з'єднання тонів на рівні мотивів, і фразування – як явища, пов'язаного з побудовою синтаксису музики. Внаслідок цього, як засвідчили результати аналізу нотних текстів, виявлено такі типи графічних знаків: артикуляційні знаки, що покликані репрезентувати мотивну будову і необхідний спосіб вимови одиниць; фразувальні знаки – засоби графічного зображення організації музичних речень або їхніх фрагментів.

## ВИСНОВКИ

1. У даній роботі обрано семіотичний підхід до вивчення нотних текстів Й. Брамса як один з універсальних засобів пізнання і аналітичного опису будь-яких об'єктів, у тому числі дотичних музичному мистецтву. Теоретичною базою дослідження стали численні праці із загальної та музичної семіотики, що склали наукове підґрунтя для власних методологічних міркувань та аналітичних спостережень автора. За точку відліку взяті ключові положення наукових концепцій фундаторів загальної семіотики Ч. Пірса та Ч. Морріса. Звернення до запропонованої Ч. Пірсом класифікації знаків дозволило встановити символічну природу нотних знаків. Належність до типу символів зумовлена притаманними їм конвенціями зв'язку репрезентаменів з десигнатами. Завдяки цим домовленостям система графічних знаків має потенціал генерації широкого поля значень, принципи виникнення якого регулюються певними правилами.

2. З концепції Ч. Морріса виявилось доцільним скористатися наступними положеннями. Перше стосується тривіневості знакових систем, що включає синтактику, семантику та прагматику, визначає умови, в яких має відбуватися вивчення кожного окремого знака в його ізольованому стані. Такий підхід уможливив виявлення ознак та специфіки елементів нотних знаків. На синтаксичному рівні розкриваються характерні риси знакових комбінацій; на семантичному – осмислюються взаємовідношення знаконосіїв з їх десигнатами. У зв'язку з цим виникає друге положення концепції Ч. Морріса. Дослідник зазначає потребу в додаванні до знакової тріади, висунутої Ч. Пірсом, четвертого фактору – інтерпретатора. Виявлено, що кожен зі семіотичних вимірів має правила, які регулюють взаємозв'язки елементів нотного знаку.

Обмірковування наявних правил як невіддільної частини знакової діяльності довело доцільність бачення в системі нотного запису поняття граматики як комплексу знань про будову знакових одиниць та їх сполучень,

яке пропонується вважати певним рівнем метамови. Положення граматики музичної нотації збагачується в результаті аналітичного розбору знакового функціонування на синтактичному рівні. Це дало змогу ототожнити синтаксичні правила з граматичними. У зв'язку з тим, що декодування нотного тексту потребує наявності компетенцій інтерпретатора, які представлені спеціальними знаннями та досвідом музичної практики, вивчення синтактики та осмислення її відношень з семантичною сферою забезпечують ефективне користування знаковою системою.

Осмислення третього рівня знакової системи – прагматики – стимулювало звернення до інших наукових концепцій із загальної та музичної семіотики (У. Еко, Т. Себеок, Дж. Лайонс, Д. Спербер, В. Уілсон, Ф. Лердал, Р. Джейкендофф). Їх розгляд зумовив визначення в дисертації вагомим елементом знакового функціонування контекст, який безпосередньо впливає на тлумачення відношень знаку з його десігнатом, тобто, є дотичним до процесу виникнення інтерпретант. Розуміння специфіки інтерпретант обумовлена тим, що у випадку їх відсутності створення нових знакових сполучень в процесі безмежного семіозису неможливо. Безкінечна генерація ланок семіозису є істотним процесом, результатом якого виступає розширення семантичного поля знакової системи. Виходячи з того, що інтерпретанта є найголовнішим елементом семіозису, стає очевидною відповідна роль інтерпретатора, адже, наприклад, синтактика та семантика не потребують тлумачення окремого суб'єкту в силу їх формування під впливом традицій та конвенцій, проте інтерпретанта – є продуктом мислення, реакцією інтерпретатора на відношення знаконосія до його об'єкту. Прагматика охоплює всі процеси, пов'язані з інтерпретацією знаків, та також має відповідні правила, які складаються з встановлених в ході користування знаковою системою конвенцій. На глобальнішому рівні в межах розвитку музичної нотації всі домовленості мають потенціал набуття значення традицій. Спеціальна мова опису сутності та функціонування знакової системи представлена метамовою. В нашому розумінні, положення метамови збирають



семіотичні правила трьох вимірів та формалізують їх у вигляді уніфікованого знання.

Підхоплюючи думки дослідників (У. Еко, Д. Спербер, В. Уїлсон, Ф. Лердал, Р. Джейкендофф та інші) стосовно поняття контексту, було акцентовано увагу на специфіці його функціонування в семіозису. Його елементами запропоновано вважати внутрішні та зовнішні потенційні контексти, які враховує інтерпретатор в процесі сприйняття знакової ситуації. Проте, спостерігається різна міра відношення контексту до знакових елементів на кожному з семіотичних рівнів – одиниці синтактичного типу та частина семантичного знаходяться поза контекстом. Правила організації структур повинні сприйматися буквально, отже, їх розуміння відбувається без контекстуалізації (звісно, тлумачення будь-яких правил не виключає його сприйняття крізь певний контекст, але це моментально призводить до створення інтерпретант, які запускають процес семіозису); у свою чергу, семантичні одиниці також існують у прямому значенні, що зберігається в їх абстрагованому стані. Втім, є інше семантичне поле, набір одиниць якого розширюється під впливом контекстуальних факторів. Дані спостереження обумовлюють два чинника – полісемію графічних знаків і перспективу індивідуалізації використання нотної знакової системи.

3. Розроблена в дисертації концепція парадигматичних та синтагматичних відношень спирається на деякі положення лінгвістики (Т. Себеок, К. Браун, Ф. Лердал, Д. Спербер). Відштовхуючись від них, пропонується сформуванню парадигму нотних символів як комплекс ізольованих знаків чи їх патернів, які знаходять нові значення в синтагмах. У свою чергу, синтагматична вісь слугує основою, на якій нотні символи комбінуються в послідовності. Важливо зазначити, що особливість парадигм та синтагм всередині нотного тексту обумовлена складністю будови – умовною сукупністю горизонтальних та вертикальних координат, що призводить до одночасного розташування знакових сполучень на вертикальній осі з їх лінійним розгортанням.

4. Наявні в музичній семіотиці теоретичні положення вчених (Р. Барт, Н. Кук, К. Дальхауз, Дж. Грір, Р. Ингарден, Е. Кренек, Дж. Моціно, Р. Монелль, Ж.-Ж. Наттьє, М. Ребрук, Е. Тарасті, Л. Трейтлер, В. Москаленко, О. Самойленко, С. Шип) визначають нотний текст як окрему матеріальну форму існування музичного твору. Особливу увагу викликає тріадна модель музичної діяльності Ж.-Ж. Наттьє, в якій креативні та перцептивні процеси взаємодіють з третьою складовою – символічною формою. Розгляд наведених аспектів стосовно локалізації нотного тексту в сфері музичної діяльності призвів до висновку, що *нотний текст – це система знаків, яка слугує матеріальною формою твору, яка є, згідно Ж.-Ж. Наттьє, результатом поетичного процесу композитора та за допомогою якого відбувається означення слухових уявлень та ідей графічними знаками*. Його транслювання здійснюється по візуальному каналу, а матеріальну об'єктивізацію забезпечує його збереження у часі.

Відповідно до диференціації процесів створення та сприйняття символічної форми Ж.-Ж. Наттьє характеризує різні типи аналізу. В контексті дослідження природи нотного тексту обрано принцип аналізу нейтрального рівня, за ідеєю якого матеріальна форма має досліджуватися в нейтралізованому від поетичних та естетичних процесів вигляді. Даний підхід зумовив використання прийомів ізолювання об'єктів, сегментації одиниць, контекстуалізацію елементів в ході запропонованого в даній дисертації семіотичного аналізу.

5. Сутність методу семіотичного підходу до вивчення нотного тексту полягає в наступному:

- семіотичний аспект аналізу має на меті виявлення знань та правил, дотичних синтактиці, семантиці та прагматиці, що складає метамову системи, володіння якою прямо пов'язано з компетенцією інтерпретатора;

- розуміння механізму знакового функціонування сприяє пошуку та осмисленню суб'єктом аналізу потенційних контекстів, які впливають на тлумачення зафіксованого нотного тексту;

- врахування властивої графічним знакам полісемії, яку розкриває семіотичний аналіз, сприяє виявленню якомога повнішого змісту;
- аналіз графічних знаків здійснюється з врахуванням контекстів музично-виразних засобів, композиційних особливостей, та загальних стильових констант автора;
- в результаті аналітичних дій формується функціональне поле графічних знаків (артикуляційні, фразувальні, мотивні тощо).

6. Композиторська індивідуальність Й. Брамса відзначена єдністю поетичного та інтелектуального начал. В його творчій особистості співіснували глибокий ліризм і тяжіння до музичного конструювання. Вилучені з численних джерел про мистецтво німецького майстра факти про його схильність до навчання, досліджень, спілкування зі спадщиною музичних геніїв попередніх епох за допомогою вивчення рукописів та книг, тобто, текстових форм, розкривають розуміння майстром будь-якого тексту як відносно самодостатнього явища, прочитання якого не потребує ніяких допоміжних засобів, а лише обізнаності в загальноіснуючих і власних правилах його організації. Прагнення досконалості нотного тексту є гарантом точності та наочності композиторських художніх інтенцій.

7. Вивчення нотних текстів, призначених для різних інструментальних складів дозволило виявити наступне:

- майстер не вдавався до вигадування або запозичення символів з позамузичної сфери, цілковито довіряючи нотній графіці, яка мала для нього універсальне значення;
- функціонально вона відноситься до двох шарів музичного висловлювання – виконавського та композиційного;
- вже у ранніх творах митця спостерігається активна тематична робота, пов'язана з принципом варіювання, а пізніше – «розвивальної варіації» (А. Шенберг), що вимагало відбиття цього процесу за допомогою усієї системи графічних знаків; Не менш важливим чинником для їх активного використання виявилась наявність різноманітних артикуляційних прийомів в сполученні з

способами варіювання метроритмічних параметрів та прогресуючої мотивної трансформації;

– традиційні графічні знаки та їх комбінації одержали в творах Й. Брамса розширену семантику, яка сприяє досягненню якомога детальнішої репрезентації авторського нотного тексту;

– вивчення ансамблевих партитур довело, що графічні знаки в нотних текстах митця мають в межах його композиторської практики універсальне значення поза спеціальних вказівок щодо специфіки звуковибудування та звуковедіння різних за своєю природою – клавішного, струнних, духових – інструментів;

– відзначене дозволяє розглядати графічні знаки в нотних текстах композитора як індивідуальне запровадження складу та функціонального призначення традиційної музичної нотації.

8. Семіотичний підхід до «нейтрального рівня» музичного твору може спрямовуватися на досягнення різних цілей наукового аналізу. У випадку наявності автентичного нотного тексту – на виявлення авторського тлумачення графічних знаків; при втручанні редакторської інтерпретації – на співставлення їх тлумачень двох/*n* їх версій; цінним поживком для вчених слугують виконавські нотатки, що сприяють кращому розумінню процесу трансформації нотного запису в інший вимір музичного твору. Названі можливості використання семіотичного підходу до вивчення нотного тексту розкривають подальші перспективи здійсненого в дисертаційній роботі наукового дослідження.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Босак, І. (2001). Проблема музичної семіотики в концепції Ю. Созанського. *Українська Культура: Минуле, Сучасне, Шляхи Розвитку. Мистецтвознавство.*, 28, 135-140.
2. Верба, О. (2000). Про типологічні основи варіантної форми. *Київське Музикознавство*, 5, 29-37.
3. Кравченко, А. (2021). *Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ–початку ХХІ століть* [Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ.
4. Кузенко, Г. (2018). Семіозис тексту та його семіотичні стилі. *Актуальні Питання Гуманітарних Наук*, 20, 58-62.
5. Кутлуєва, Д. (2023). *Шляхи розвитку фортепіанного квартету у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків* [Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії]. Харківській Національній Університет Мистецтв імені І. П. Котляревського.
6. Маркова, О. (2021). Символіка і семантика музичної знаковості. *Одеські Діалоги Культур: Творчість, Людина, Мова Риторика Медійного Дискурсу*, 36-39.
7. Москаленко, В. (2022). Слухач у смисловому просторі музичного твору. *Науковий Вісник Національної Музичної Академії*, 135, 8-16. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270992>
8. Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: Клякса.
9. Николаєвська, Ю. (2020). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.* [Дисертація на здобуття ступеня доктора мистецтвознавства]. Харківський Національний Університет Мистецтв ім. І. П. Котляревського.
10. Николаєвська, Ю. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія*. Харків: Факт.

11. Ніколаєвська, Ю. (2021). Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий Вісник Музичної Академії України Імені П. І. Чайковського*, 131, 8-25. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200>
12. П'ятницька-Позднякова, І. (2019). *Музично мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття* [Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора мистецтвознавства]. Національна Музична Академія України імені І. П. Чайковського.
13. Савицька, Н. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості* [Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”]. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К.,.
14. Самойленко, О. (2020). *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія*. Одеса: Видавничий дім Гельветика.
15. Сокол, О. (2013). *Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль*. Одеса: Астропринт.
16. Старцев, Д. (2019). Графічні знаки в нотних текстах Йоганнеса Брамса. *Київське музикознавство: культурологія та мистецтво*, 59, 3-14.
17. Старцев, Д. (2020). Нотний текст в аспекті семіотичної теорії Чарльза Морріса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 56, 200-212.
18. Старцев, Д. (2021). Графічна репрезентація прийомів композиторської техніки Й. Брамса у Фортепіанному квінтеті f-moll op. 34. *Аспекти Історичного Музикознавства*, 25, 106-124.
19. Черноіваненко, А. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія*. Одеса: Видавничий дім “Гельветика.”
20. Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник*. Київ : Заповіт.

21. Шип, С. (2002). *Знакова функція та мовна організація музичного мовлення* [Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства]. Національна Музична Академія України ім. П. І. Чайковського.
22. Шип, С. (2016). Ноти як семіотичний феномен у типологічному аспекті (досвід класифікації знаків музичного письма). *Ars Inter Culturas*, 5, 335-348.
23. Шип, С. (2023). *Музична Герменевтика: Монографія*. Суми: ФОП Цьома С. П.
24. Шулак, М. (2021). Перспективи семіотичного підходу в музиці: від структуралізму до екосеміотики. *Вісник Львівського Університету. Серія Філософські Науки.*, 27, 88-101.
25. Adorno, T. (1976). *Introduction to the sociology of music*. The Seabury Press, Inc.
26. Adorno, T. (2002). *Essays on music* (R. Leppert, Ed.). University of California Press.
27. Agawu, K. (2009). *Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press.
28. Ariel, M. (2008). *Pragmatics and grammar*. Cambridge University Press.
29. Arndt, M. (2018). *The musical thought and Spiritual lives of Heinrich Schenker and Arnold Schoenberg*. Routledge.
30. Atkin, A. (2010). Peirce's Theory of Signs, by Thomas L. Short. *Mind*, 119(475), 852-855. <https://doi.org/10.1093/mind/fzq066>
31. Auerbach, B. (2021). *Musical motives: A Theory and Method for Analyzing Shape in Music*. Oxford University Press.
32. Avins, S. (1997). *Johannes Brahms: his life and letters: Life and Letters* (J. Eisinger, Trans.).
33. Barr, P., Biddle, R., & Noble, J. (2006). A Semiotic model of User-Interface metaphor. In *Kluwer Academic Publishers eBooks*, 189-215. [https://doi.org/10.1007/1-4020-2162-3\\_13](https://doi.org/10.1007/1-4020-2162-3_13)

34. Barthes, R. (1967). *Elements of semiology* (A. Lavers & C. Smith, Trans.). Hill and Wang.
35. Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Ed.). HarperCollins UK.
36. Bernstein, L. (1966). *The Infinite Variety of Music*. Simon and Schuster.
37. Berry, P. (2014). *Brahms among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. Oxford University Press.
38. Bowcher, W. L. (2018). The semiotic sense of context vs the material sense of context. *Functional Linguistics*, 5(1). <https://doi.org/10.1186/s40554-018-0055-y>
39. Bozarth, G. S. (1983). Brahms's Lieder Inventory of 1859—60 and other Documents of his Life and Work. *Fontes Artis Musicae*, 30(3), 98-117. <http://www.jstor.org/stable/23505563>
40. Bozarth, G. S. (1990). *Analytical and historical perspectives: Papers Delivered at the International Brahms Conference*. Oxford University Press.
41. Bozarth, G. S., & Martin, W. (1996). *The Brahms-Keller correspondence*. University of Nebraska Press.
42. Broeckx, J. (1997). Beyond metaphor: musical figures or “Gestalte” as expressive icons. *Journal of New Music Research*, 26(3), 266-276. <https://doi.org/10.1080/09298219708570730>
43. Brown, K., & Miller, E. (2013). *The Cambridge Dictionary of Linguistics*. Cambridge University Press.
44. Butt, J. (2004). *Playing with History*. Cambridge University Press. (Original work published 2002)
45. Brahms, J. (1854). *Sonate für das Pianoforte, op. 5*, Leipzig: Bartholf Senff
46. Brahms, J. (1854). *Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann, op. 9*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
47. Brahms, J. (1865). *Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, op. 34*, Leipzig&Winterthur: J. Rieter-Biedermann.
48. Brahms, J. (1892). *Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncell, op. 114*, Berlin: N. Simrock.
49. Brahms, J. (1892). *Drei Intermezzi op. 117*, Berlin: N. Simrock.



50. Brahms, J. (1893). 6 Klavierstücke, *op.* 118, Berlin: N. Simrock.
51. Brahms, J. (1895). Zwei Sonaten für Clarinette und Pianoforte, *op.* 120, Berlin: N. Simrock.
52. Cai, C. (1989). Brahms's pianos and the performance of his late works. *Performance Practice Review*, 2(1), 58-72.  
<https://doi.org/10.5642/perfpr.198902.01.3>
53. Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics* (2nd ed.). London: Routledge. (Original work published 2004)
54. Chomsky, N. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. MIT Press.
55. Clive, H. P. (2006). *Brahms and his world: A Biographical Dictionary*. Scarecrow Press.
56. Colles, H. C. (1908). *Brahms*. New York: Brentano's union Square.
57. Cook, N. (1992). *A guide to musical analysis*. W W Norton & Company Incorporated.
58. Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as Performance*. Oxford University Press.
59. Culler, J. D. (1976). *Saussure*. Fontana.
60. Dahlhaus, C. (1982). *Esthetics of music* (W. W. Austin, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1967)
61. Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of music history* (J. B. Robinson, Trans.). Cambridge University Press.
62. Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-century music* (J. B. Robinson, Trans.). Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
63. Danesi, M. (2000). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*. University of Toronto Press.
64. Danesi, M. (2004). *Messages, signs, and meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication*. Canadian Scholars' Press.
65. Daverio, J. (2002). *Crossing paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. Oxford University Press.

66. Daylight, R. (2012). The difference between semiotics and semiology. *Gramma: Journal of Theory and Criticism*, 20, 37-50. <https://doi.org/10.26262/gramma.v20i0.6292>
67. Deane, P. D. (1992). *Grammar in mind and brain: Explorations in Cognitive Syntax*. Walter de Gruyter.
68. Deely, J. N. (1990). *Basics of Semiotics*. Indiana University Press.
69. Deiters, H. (2009). *Johannes Brahms: A Biographical Sketch*. Cambridge University Press.
70. Deledalle, G. (2000). *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs: Essays in Comparative Semiotics*. Indiana University Press.
71. Desogus, P. (2012). The encyclopedia in Umberto Eco's semiotics. *Semiotica*, 2012(192), 501-521. <https://doi.org/10.1515/sem-2012-0068>
72. Dietrich, A. H., & Widmann, J. V. (1899). *Recollections of Johannes Brahms*. (D. E. Hecht, Trans.). New York: Charles Scribner's Sons.
73. Drinker, H. S. (1932). *The Chamber Music of Johannes Brahms*. Philadelphia: Elkan-Vogel Co.
74. Dudeque, N. (2005). *Music Theory and Analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Ashgate Publishing, Ltd.
75. Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
76. Eco, U. (1979). *The role of the reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press.
77. Epstein, D. (1995). *Shaping time: Music, the Brain, and Performance*. Wadsworth Publishing Company.
78. Erb, J. L. (1905). *Brahms*. London: J. M. Dent & Co.
79. Eugenie, S. (1901). *Schumanns and Johannes Brahms: The Memoirs of Eugenie Schumann*. Lincoln Mac Veagh.
80. Feld, S. (1984). Communication, Music, and Speech about Music. *Yearbook for Traditional Music*, 16, 1-18. <http://www.jstor.org/stable/768199>

81. Fischer, V. (1995). Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 36.
82. Floros, C. (2015). *Brahms and Bruckner as artistic antipodes: Studies in Musical Semantics*. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften.
83. Fontanille, J. (2006). *The Semiotics of Discourse*. Peter Lang.
84. Fowler, R. (2016). *An Introduction to Transformational Syntax*. Routledge.
85. Frisch, W. (1984). *Brahms and the principle of developing variation*. University of California Press.
86. Fuller-Maitland, J. A. (1911). *Brahms*. New York: John Lane Company.
87. Gál, H. (1963). *Johannes Brahms: his work and personality*. Knopf.
88. Geiringer, K. (1982). *Brahms, his life and work* (I. Geiringer, Ed.). Da Capo Press.
89. Geiringer, K. (2006). *On Brahms and his circle: Essays and Documentary Studies* (G. S. Bozarth, Ed.). Harmony Park Press.
90. Getzinger, D., & Felsenfeld, D. (2004). *Johannes Brahms and the Twilight of Romanticism*. Morgan Reynolds Publishing.
91. Goodman, N. (1968). *Languages of art: An Approach to a Theory of Symbols*. The bombs-Merrill Company, Inc.
92. Gorow, R. (2000). *Hearing and writing music: Professional Training for Today's Musician*. September Publishing.
93. Gould, E. (2011). *Behind bars: The Definitive Guide to Music Notation*. Faber&Faber.
94. Granger, G. (1983). *Formal thought and the sciences of man*. D. Reidel Publishing Company.
95. Greimas, A. J. (1987). *On meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
96. Grier, J. (1996). *The critical editing of music: History, Method, and Practice*. Cambridge University Press.
97. Grier, J. (2021). *Musical notation in the West*. Cambridge University Press.

98. Grimes, N. (2012). The Schoenberg/Brahms critical tradition reconsidered. *Music Analysis*, 31(2), 127-175. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2012.00342.x>
99. Haladzhun, Z., & Kondrashov, O. (2021). MUSICAL CONTENT AS A MEDIA TEXT. *Вісник Національного Університету «Львівська Політехніка»*, 1(1), 20-24. <https://doi.org/10.23939/sjs2021.01.020>
100. Holler, Y. (1984). Composition of the Gestalt, or the making of the organism. *Contemporary Music Review*, 1(1), 35-40. <https://doi.org/10.1080/07494468400640051>
101. Holmes, P. (1984). *Brahms: His Life and Times*. Omnibus Press.
102. Hultberg, C. (2002). Approaches to Music Notation: The printed score as a mediator of meaning in Western tonal tradition. *Music Education Research*, 4(2), 185-197. <https://doi.org/10.1080/1461380022000011902>
103. Ingarden, R. (1986). *Work of music and the problem of its identity* (J. G. Harrell, Ed.; A. Czerniawski, Trans.). Macmillan Press Music Division.
104. Ingarden, R. (1989). *Ontology of the work of art: The Musical Work, the Picture, the Architectural Work, the Film*. Athens : Ohio University Press.
105. Jacobson, B. (1977). *The Music of Johannes Brahms*. London : Tantivy Press ; Rutherford, N.J. : Fairleigh Dickinson University Press.
106. Jan, S. (2015). From holism to compositionality: memes and the evolution of segmentation, syntax, and signification in music and language. *Language and Cognition*, 8(4), 463–500. <https://doi.org/10.1017/langcog.2015.1>
107. Kalbeck, M. (Ed.). (1909). *Johannes Brahms. The Herzogenberg Correspondence*. (H. Bryant, Trans.). John Murray.
108. Keys, I. (1989). *Johannes Brahms*. Portland, Or. : Amadeus Press.
109. Kim, D. H. (2012). The Brahmsian hairpin. *19th-Century Music*, 36(1), 46-57. <https://doi.org/10.1525/ncm.2012.36.1.046>
110. Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Cornell University Press.

111. Knyt, E. E. (2014). Between composition and transcription: Ferruccio Busoni and music notation. *Twentieth-century Music*, 11(1), 37-61. <https://doi.org/10.1017/s1478572213000145>
112. Kramer, L. (2011). *Interpreting music*. University of California Press.
113. Krenek, E. (1966). *Exploring music; essays* (M. Sheffield, Trans.). New York: October House Inc. (Original work published 1958)
114. Latham, P. (1975). *Brahms*. J.M. Dent & Sons.
115. Lee, E. M. (1978). *Brahms, The Man and his music*. Ams Press Inc.
116. Lefkowitz, D., & Taavola, K. (2000). Segmentation in Music: Generalizing a Piece-Sensitive Approach. *Journal of Music Theory*, 44(1).
117. Lerdahl, F. (2020). *Composition and cognition: Reflections on Contemporary Music and the Musical Mind*. University of California Press.
118. Lerdahl, F., & Jackendoff, R. S. (1996). *A Generative Theory of Tonal Music, reissue, with a new preface*. MIT Press.
119. Lidov, D. (1999). *Elements of semiotics*. Palgrave MacMillan.
120. Loges, N. (2017). *Brahms and his poets: A Handbook*. Boydell Press.
121. Loges, N., & Hamilton, K. (2019). Brahms in context. In *Cambridge University Press eBooks*. <https://doi.org/10.1017/9781316681374>
122. Lott, R. A. (2020). *Brahms's A German Requiem: Reconsidering Its Biblical, Historical, and Musical Contexts*. University of Rochester Press.
123. Lunn, H. (1866). The History of Musical Notation. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 12(278), 261–263. <http://www.jstor.org/stable/3354152>
124. Lyons, J. (1981). *Language, meaning and context*. Fontana Press.
125. MacDonald, M. (1993). *Brahms*. London : J.M. Dent.
126. MacDonald, M. (2008). *Schoenberg*. Oxford University Press.
127. Maeder, C., & Reybrouck, M. (Eds.). (2015). *Music, analysis, experience*. Leyven University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt180r0s2>
128. Marco, G. (1965). The Music Manuscript Period; a Background Essay and Bibliographical Guide. *College Research Libraries*.

129. Martin, B., & Ringham, F. (2000). *Dictionary of Semiotics*. Bloomsbury Publishing.
130. Mason, D. G. (1933). *The Chamber Music of Brahms*. New York : Macmillan.
131. May, F. (1905). *The Life of Johannes Brahms* (Vol. 2). London: Edward Arnold.
132. McManus, L. (2021). *Brahms in the Priesthood of Art: Gender and Art Religion in the Nineteenth-Century German Musical Imagination*. Oxford University Press, USA.
133. Merrell, F. (1997). *Peirce, signs, and meaning*. University of Toronto Press Incorporated.
134. Mey, J. L. (2009). *Concise Encyclopedia of Pragmatics*. Elsevier Science Limited.
135. Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press.
136. Meyer, L. B. (1973). *Explaining music: Essays and Explorations*. University of California Press.
137. Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press.
138. Molino, J. (1990). Musical Fact and The Semiology of Music. *Music Analysis*, 9(2), 105–156. <http://www.jstor.org/stable/854225>
139. Monelle, R. (1992). *Linguistics and semiotics in music*. Harwood Academic Publishers.
140. Morris, C. W. (1938). *Foundations of the Theory of Signs* (O. Neurath, Ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
141. Morris, C. W. (1964). *Signification and significance: A Study of the Relations of Signs and Values*. Cambridge, M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology.
142. Murphy, S. (Ed.). (2018). *Brahms and the Shaping of Time*. Boydell & Brewer.

143. Murray, L. M. (2015). *Chamber Music: An Extensive Guide for Listeners*. Rowman & Littlefield Publishers.
144. Musgrave, M. (1985). *The music of Brahms*. Routledge & Kegan Paul Books.
145. Musgrave, M. (2000). *A Brahms Reader*. New Haven, CT : Yale University Press.
146. Nattiez, J. (1990). *Music and discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
147. Niemann, W. (1929). *Brahms*. New York : A.A. Knopf.
148. Noth, W. (1990). *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press.
149. Notley, M. (2007). *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*. Oxford University Press.
150. Parmer, D. (1995). Brahms, song quotation and secret programs. *19th–Century Music*, 19(2), 161–190. <http://www.jstor.org/stable/746660> .
151. Pascall, R. (1999). The editor's Brahms. In M. Musgrave (Ed.), *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521481298.012>
152. Pascall, R. (2016). *Brahms Beyond Mastery: His Sarabande and Gavotte, and Its Recompositions*. Routledge.
153. Peirce, C. S. (1931). *Collected papers*. Harvard University Press.
154. Pierce, Ch. S. (1998). *The essential peirce: Selected Philosophical Writings (1893-1913)* (N. Houser, Ed.). Indiana University Press.
155. Platt, H. A., & Smith, P. H. (Eds.). (2012). *Expressive intersections in Brahms: Essays in Analysis and Meaning*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
156. Radford, A., Anderson, S. R., & Course, F. (1988). *Transformational grammar: A First Course*. Cambridge University Press.
157. Reybrouck, M. (2017). Music and Semiotics: An Experiential Approach to Musical Sense-Making. <https://doi.org/10.5772/67860>
158. Rothfarb, L., & Landerer, C. (2018). *Eduard Hanslick's On the Musically Beautiful: A New Translation*. Oxford University Press.

159. Rousseau, J. (1998). *Essay on the origin of languages and writings related to music*. Dartmouth College Press.
160. Saussure, F. D. (1959). *Course in General Linguistics* (C. Bally, Ed.; W. Baskin, Trans.). Philosophical Library.
161. Schenker, H. (2000). *The art of performance*. Oxford University Press on Demand.
162. Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea* (D. Newlin, Ed.). New York: Philosophical Library.
163. Schoenberg, A. (1970). *Fundamentals of Musical Composition* (G. Strang, Ed.). London, Boston: Faber and Faber.
164. Sebeok, T. A. (2001). *Signs: An introduction to Semiotics. Second Edition*. Toronto: University of Toronto Press. (Original work published 1994)
165. Silverman, K. (1983). *The Subject of Semiotics*. Oxford University Press.
166. Smith, P. H. (2005). *Expressive forms in Brahms's instrumental music: Structure and Meaning in His Werther Quartet*. Indiana University Press.
167. Solomonova, O. B., Zavgorodnia, G. F., Muravska, O. V., Chernoiivanenko, A., & Aleksandrova, O. O. (2021). Interconnection of linguistics and musical art. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 700-713. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5ns4.1711>
168. Sperber, D., & Wilson, D. (1996). *Relevance: Communication and Cognition*. Wiley-Blackwell.
169. Startsev, D. (2021). Musical Notation as a Semiotic Object. *European Journal of Arts*, 4, 112-117.
170. Staufer, A. N. (2018). The Unifying Strands: Formalism and gestalt Theory in the musical philosophies of Aristoxenus, Descartes, and Meyer. *Musical Offerings*, 9(1), 31-41. <https://doi.org/10.15385/jmo.2018.9.1.3>
171. Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century*. W. W. Norton & Company.
172. Stump, G. (2001). *Inflectional Morphology. A theory of Paradigm Structure*. Cambridge University Press.



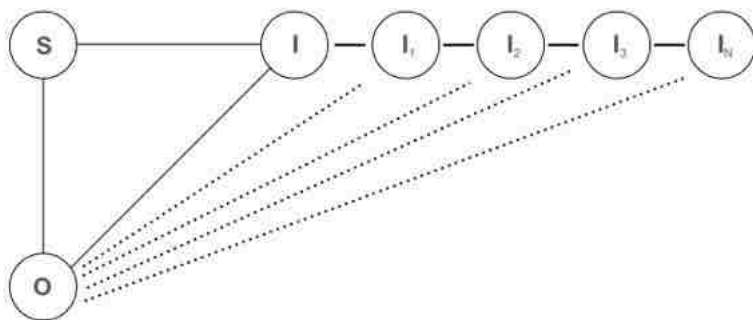
173. Subotnik, R. R. (1991). *Developing variations: Style and Ideology in Western Music*. University of Minnesota Press.
174. Swafford, J. (2012). *Johannes Brahms: A Biography*. Vintage.
175. Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press.
176. Tarasti, E. (2002). *Signs of music: A Guide to Musical Semiotics*. Walter de Gruyter.
177. Tarasti, E. (2012). *Semiotics of classical music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Walter de Gruyter.
178. Tarasti, E., Forsell, P., & Littlefield, R. (Eds.). (1996). *Musical semiotics in growth*. Indiana University Press. International Semiotics Institute.
179. Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press, USA.
180. Thellefsen, T., & Sørensen, B. (2014). *Charles Sanders Peirce in his own words: 100 Years of Semiotics, Communication and Cognition*. ISSN.
181. Treitler, L. (1992). The “Unwritten” and “Written transmission” of medieval chant and the Start-Up of musical notation. *The Journal of Musicology*, 10(2), 131-191. <http://www.jstor.org/stable/763611>
182. Treitler, L. (1993). History and the ontology of the musical work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(3), 483-497. <https://doi.org/10.2307/431520>
183. Turino, Th. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255. <http://www.jstor.org/stable/852734>
184. Van Dijk, T. A. (2008). *Discourse and Context: A Sociocognitive approach*. Cambridge University Press.
185. Wallach, L. (1999). Quintet for Piano, Two Violins, Viola, And Cello in F minor, Opus 34: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms. In L. Botstein (Ed.), *The Compleat Brahms* (pp. 131–134). W. W. Norton & Company.
186. Webern, A. (1963). *The path to the new music* (L. Black, Trans.). Theodore Presser Company.

187. Wertheimer, M. (2014). Music, Thinking, Perceived Motion: The Emergence of Gestalt Theory. *History of Psychology*, 17(2), 131-133.
188. Widdowson, H. G. (2004). *Text, context, pretext: Critical Issues in Discourse Analysis*. Wiley-Blackwell.
189. Wilson, C. (2005). *Notes on Brahms: 20 Crucial Works*. Wm. B. Eerdmans Publishing.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## №1. Схема наведена Ж.-Ж. Наттєс

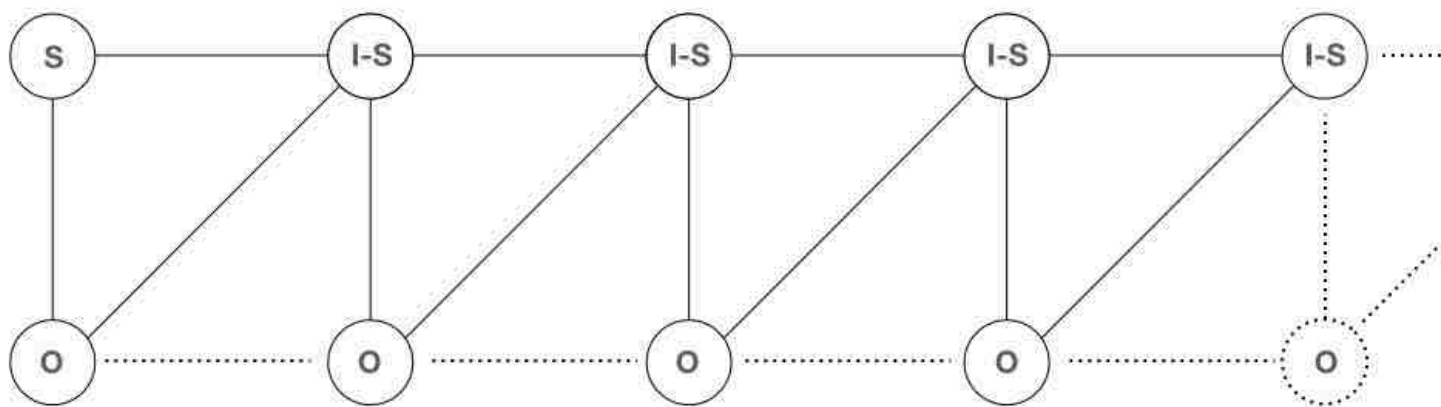


## №2. Запропонована схема семіозису

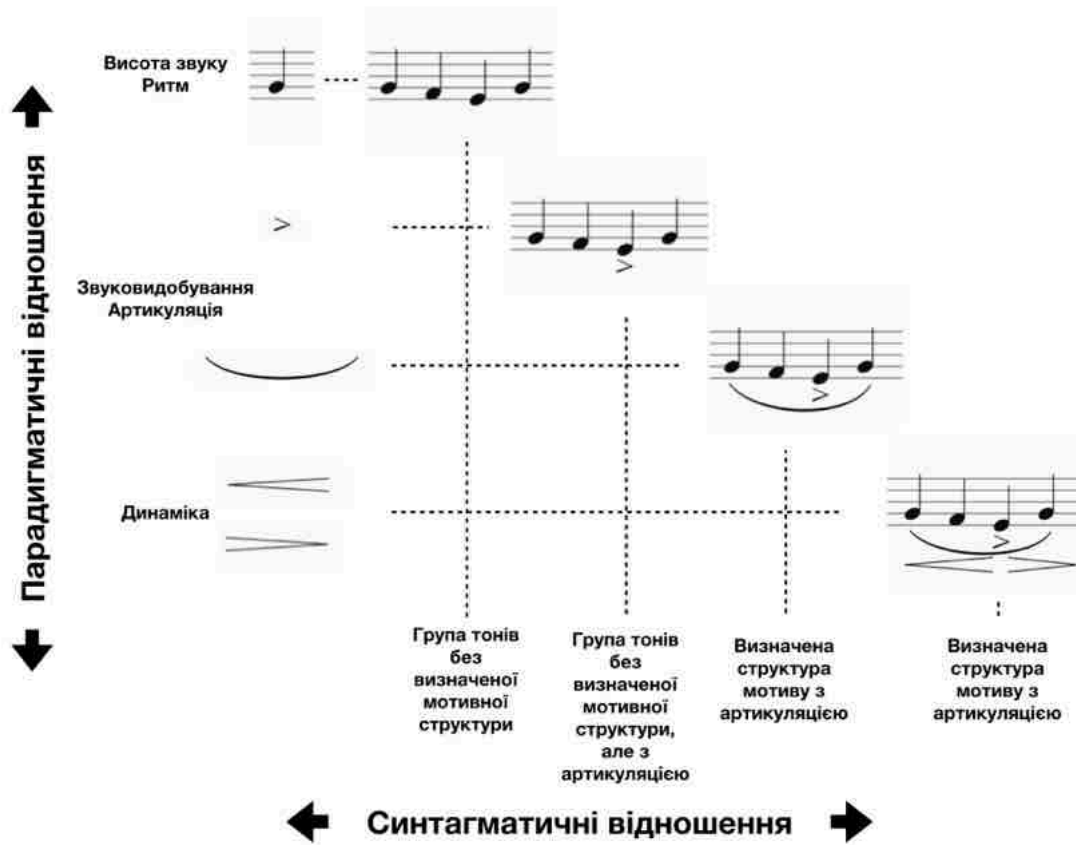
S - Sign vehicle (Знак-носій, репрезентамен)

O - Object (Об'єкт, Десигнат/Денотат)

I - Interpretant (Інтерпретанта)



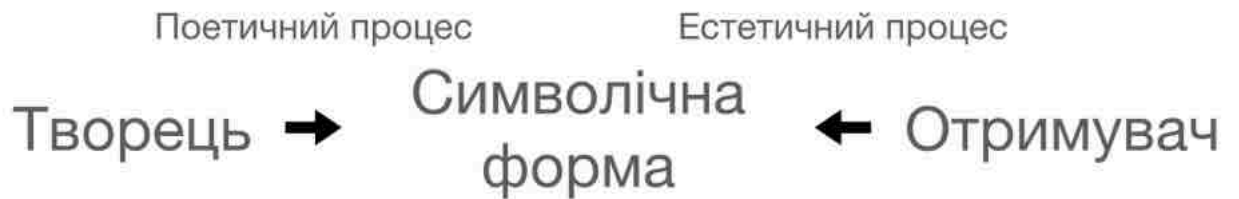
№3. Схема парадигматичних та синтагматичних відношень



№4. Схема Ж.-Ж. Наттє



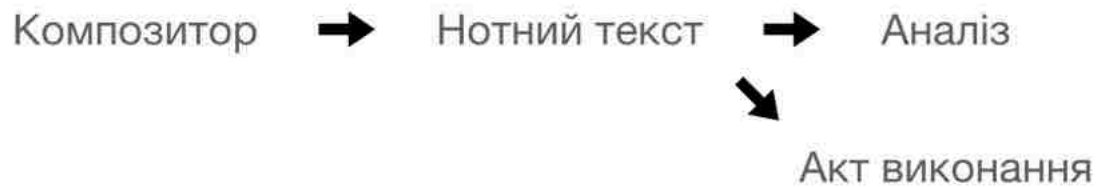
№5. Схема Ж.-Ж. Наттє



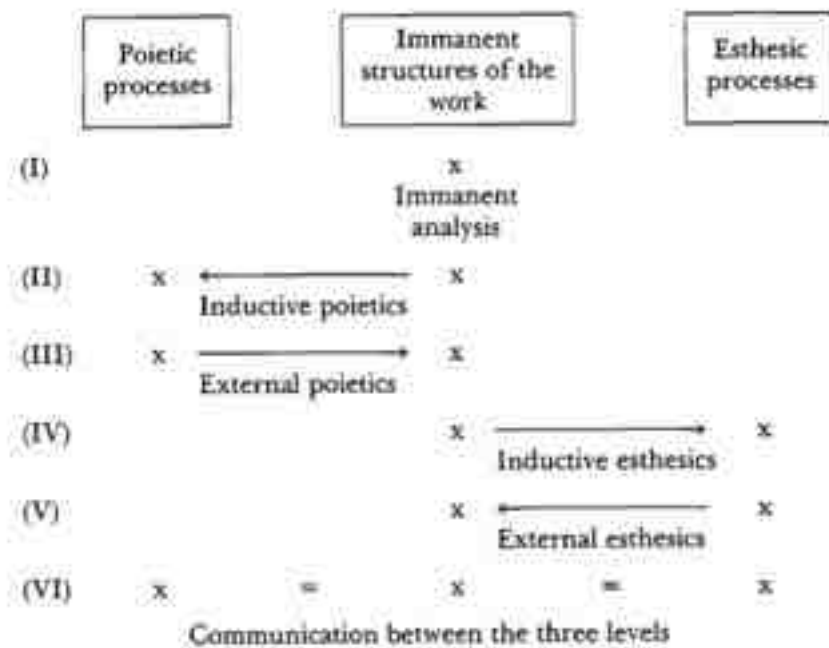
## №6. Схема Ж.-Ж. Наттє



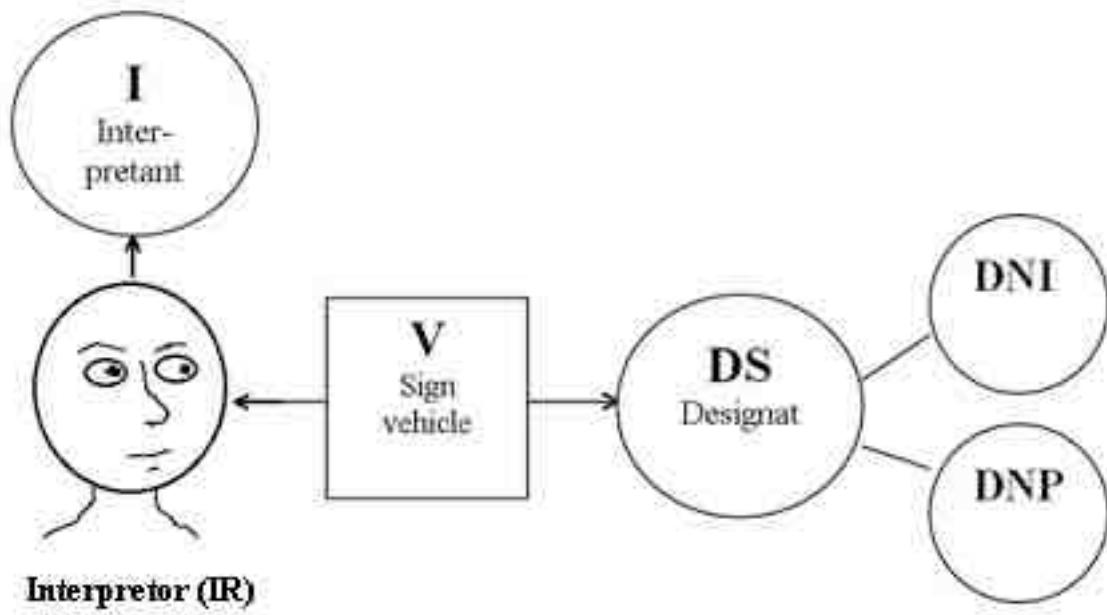
## №7. Схема Ж.-Ж. Наттє



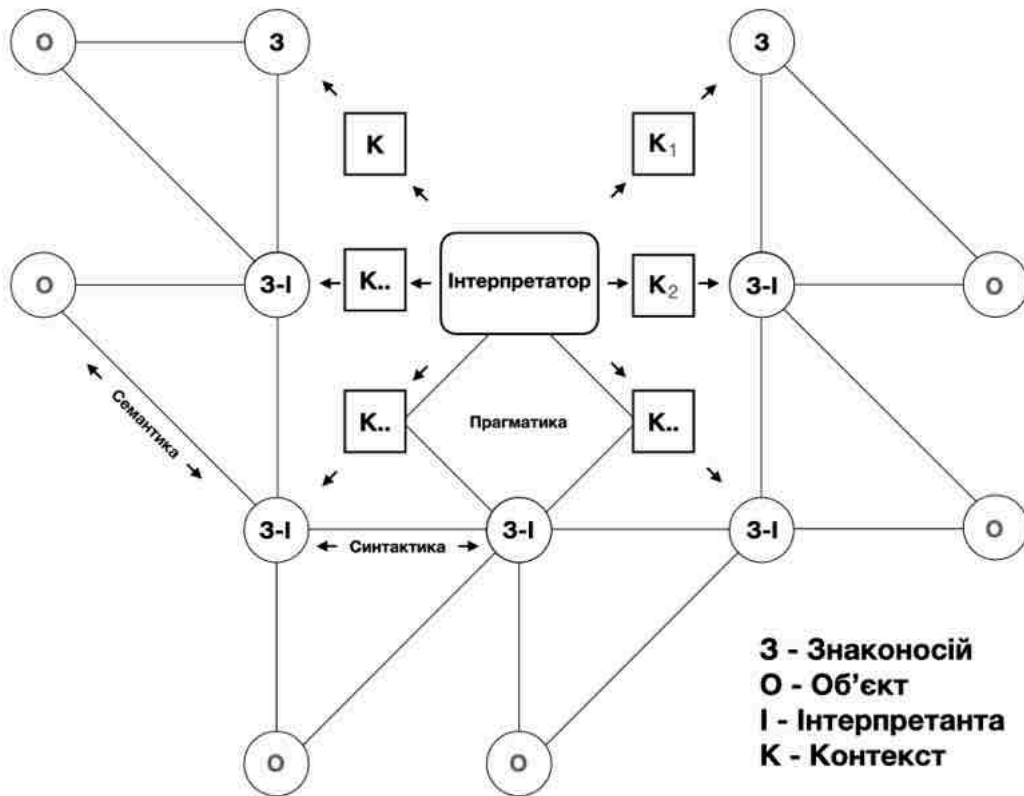
## №8. Схема Ж.-Ж. Наттє



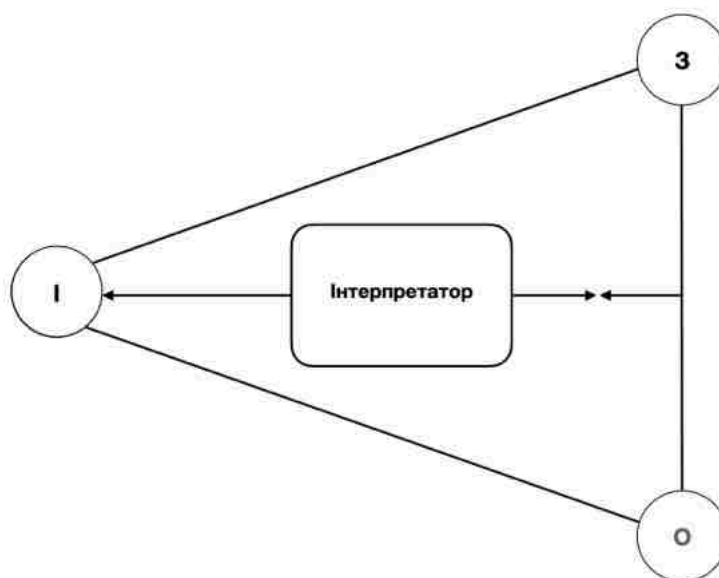
№9. Схема С. Шипа



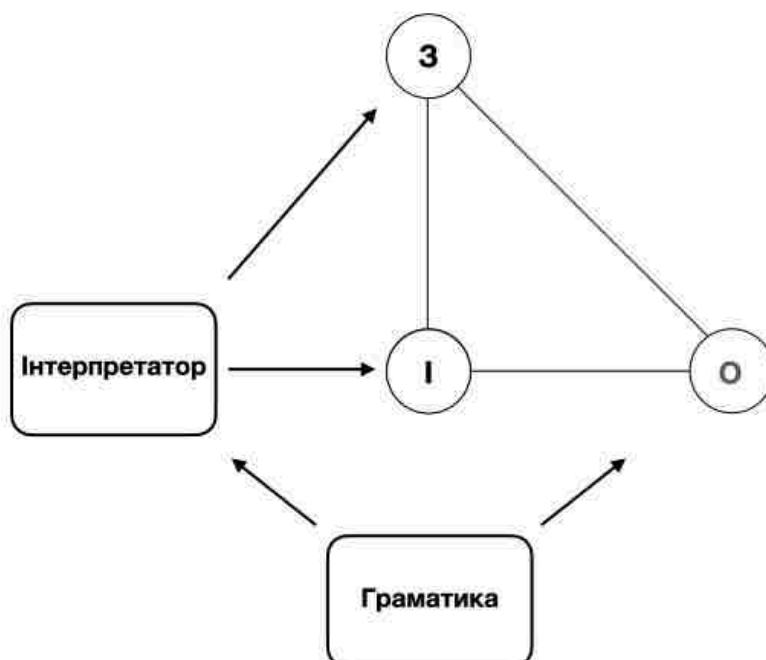
№10. Запропонована схема знакового функціонування



№11.



№12.



## Додаток Б

## №13.

Johannes Brahms Op. 5.

**1** Allegro maestoso.

*f* *col Pedale* *cresc.* *loco* *loco* *ff*

**5** *loco* *pp*

**10**

**16** *rit.* *f* *a tempo.* *rit.* *cresc.*

**19** *loco* *loco* *loco*

Verlag von C. F. Peters, Leipzig. 101. Nach dem Druck der Verlagsbuchhandlung C. F. Peters in Leipzig.



## №14.

1

23 *legato*  
*f* *fest und bestimmt*

28 *p*

34 *pp* *dim.* *rit.* *loco* *con espressione*  
*p* *in tempo.*

41

47 *8*  
*cresc. e sostenuto*

№15

53 *f pesante* *loco* *accelerando* *p dolce*

59 *p poco rit.* *accelerando*

65 *p poco rit.* *p dolce* *a tempo f*

72 *f a tempo.* *sempre più f*

75 *ff* *rit. e pesante* *ff* *loco*

101

## №16

6

78 *loco* *S* *loco*

83

88 *dolce* *pp* *sempre* *espressivo*

94

100 *dim.* *dim.* *S*

101

## №17

12

## ANDANTE.

1  
Andante espressivo.

Der Abend dünnelt, der Windflügel wehelt,  
Es sind zwei Herzen in Liebe vereint  
Und halten sich völig verbunden,  
Stets.

6

11

16

21

101

## №18

26 *loco*  
*s*  
*a tempo, p*

31

36 *Poco più lento. Ansserai leve und zart.*  
*dim.* *rit.* *pp*  
*sempre col Pedale*

41

49 *pp*

101

## №19

15

146 *Andante mollo. espressivo*

*sempre les deux Pedales*

*ppp*

150

*sosten.*

155

*sempre pp possibile*

160

*pp* *ppd. poco a poco cresc.*

165

*pesante* *ff molto pesante*

101

№20

19

169

173

177

181 *Adagio.*

188

*ppp legato*

*pp con molta espressione f*

*f e sostenuto*

*sempre*

101

№21

20

# SCHERZO.

1 Allegro energico.

6

12 *leggi.* *lento* *p* *f* *lento marcato*

19 *p* *leggiero* *f*

27 *p* *leggiero* *sosten.* *a tempo.*



## №22

**Trio.** *legato*

*p*

101

This musical score is for a Trio, Op. 22, page 101. It consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Cello (bottom). The music is written in a minor key and features a 'legato' marking. The dynamic marking is 'p' (piano). The score shows a series of chords and melodic lines across the three instruments, with some notes tied across measures.

## №23

*loco*

*f* *cresc.* *f* *f*

*f* *ff*

This musical score is for a Trio, Op. 23, page 102. It consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Cello (bottom). The music is written in a minor key and features a 'loco' marking. The dynamic markings include 'f' (forte), 'cresc.' (crescendo), and 'ff' (fortissimo). The score shows a series of chords and melodic lines across the three instruments, with some notes tied across measures.

№24

INTERMEZZO.  
(Rückblick)

23

1  
Andante molto.  
*p legato*

5  
*f* *f pesante*

9  
*ff* *p*

13

18  
*una corda*  
*pp sempre* *legato accel.* *rit. dim.* 1<sup>o</sup>

The image shows a page of a musical score for a piano piece titled "INTERMEZZO. (Rückblick)". The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a measure number (1, 5, 9, 13, 18) at the beginning. The first system is marked "Andante molto." and "p legato". The second system is marked "f" and "f pesante". The third system is marked "ff" and "p". The fourth system is marked "una corda". The fifth system is marked "pp sempre", "legato accel.", "rit. dim.", and "1<sup>o</sup>". The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The page number "23" is in the top right corner, and "101" is at the bottom center.

## FINALE.

27

1  
Allegro moderato ma rubato.

*mf* *pp* *rit.*

6 *pp* *loco* *p rit. poco* *a tempo.* *f*

12 *dim.* *f*

18 *f sempre più agitato e cresco.*

23 *f. ff molto agitato*  
*rit.*

## №26

24

27

31

36

41

45

*f*

*dim.*

*p*

*pp*

*p con espressione*

*sc.*

*sempre sc.*

*più f*

*dim.*

№27

Ziemlich langsam.

**Thema,**

1

9

17

*p*

*f*

*dim.*

*p*

*pp*

*Ed.*

№28

4

1

**Var. 1.**

*p*

9

*espressivo più f* *cresc.* *f* *dim.*

17

*p col Pedale.* *pp sostenuto.* *pp*

## №29

1 Poco più moto.  
*espressivo.*

Var. 2.  
*p* *cresc.*

*stacc. e leggero.*

4

*mf* *p* *dim.* *pp poco rit.*

3001

7 in tempo.

*p* *cresc.*

10

*mf* *p* *dim.* *pp poco rit.*

## №30

**Var. 3.**  
**Tempo di tema.**

1

9

17

8001



## №31

6 1

**Poco più moto.**

*p espress. legato.*

**Var. 4.**

*pp legg.*

5

10 *dolce.*

*poco cresc.*

15 *legato.*

*dim. sosten. p*

20 *dim. e sosten.*

**Allegro capriccioso.**

## №32a

**Allegro capriccioso.**

1

**Var. 5.**

*f p staccato e legg. f*

*Ad.*

№326

6 *p* *legg. e stacc.* *sosten.*

12 *f* *pp legg.* *col Pedale.*

19 *cresc.* *ff* *mf*

25 *cresc.* *ff* *ff* *p*

32 *legg.* *cresc.* *col Pedale.*

38 *ff*

Detailed description: This is a piano score for a piece in D major, 3/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 6-11) features a piano (*p*) dynamic with a light, detached (*legg. e stacc.*) texture. The second system (measures 12-18) begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *pp legg.* section. The third system (measures 19-24) shows a crescendo (*cresc.*) leading to fortissimo (*ff*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fourth system (measures 25-31) continues with a crescendo, fortissimo (*ff*), and piano (*p*) dynamics. The fifth system (measures 32-37) starts with a *legg.* section and ends with a crescendo (*cresc.*). The sixth system (measures 38-43) features fortissimo (*ff*) dynamics. Pedal markings (*Ped.*) and *col Pedale.* are used throughout. Measure numbers 6, 12, 19, 25, 32, and 38 are indicated at the start of their respective systems.

№33a

8

**Allegro. 1**

**Var. 6.**

1

3

6

9

11

*f* *mf* *mf* *poco f*

*col Ped.* *cresc.* *cresc.*

## №336

9

13

*ff* *ff* *mf sostenuto.* *ff*

16

*ff* *ff* *mf*

19

*ff* *mf* *ff* *p col Pedale. sostenuto.*

21

*ff* *mf* *cresc.*

24

*ff* *ff* *ff*

№34

10

Andante.

1

Var. 7.

*pp.*

6

*p*

*dim. e poco rit.*

Andante ( non troppo lento ).

№35a

Andante ( non troppo lento ).

1

*espressivo.*

Var. 8.

*p*

*col Pedale sempre.*

*dolce.*

5

9

№356

12 11

15

18

21

24

*dim. e rit.*

9004

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 12, 15, 18, 21, and 24 are placed at the beginning of their respective systems. Dynamic markings include *mf*, *dim.*, and *p*. Performance instructions include *dim. e rit.* at the start of the final system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

№36

**Var. 9.**

1 Schnell.  
*pp*  
*col Ped.*

5

9  
*cresc.* *poco f*

13  
*p dim. e poco rit.* *pp* *in tempo.*

17  
*p* *dim.* *pp poco a poco rit.* *pp*  
*Ped.* *Ped.*

The musical score for Variation 9 is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked '1 Schnell.' and includes dynamics 'pp' and 'col Ped.'. The second system is marked '5'. The third system is marked '9' and includes 'cresc.' and 'poco f'. The fourth system is marked '13' and includes 'p dim. e poco rit.', 'pp', and 'in tempo.'. The fifth system is marked '17' and includes 'p', 'dim.', 'pp poco a poco rit.', and 'pp'. Pedal markings 'Ped.' are present at the end of the fourth and fifth systems.

№37

**Var. 10.**

**Poco Adagio.**

1 *p* *espress. dolce.*

*pp e dolciss. l'accompagnam.*

6 *p* *pp* *col Pedale.*

11

16 *un poco cresc.*

21 *din.*

The musical score for Variation 10 is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Poco Adagio'. The first system (measures 1-5) features a piano (*p*) melody in the right hand, described as 'espress. dolce.' (expressive and sweet), and a piano accompaniment in the left hand, marked 'pp e dolciss. l'accompagnam.' (pianissimo and very sweet accompaniment). The second system (measures 6-10) continues the piano melody and includes a section marked 'col Pedale.' (with the sustain pedal) in the left hand, featuring sixteenth-note patterns. The third system (measures 11-15) shows the piano melody with a triplet of eighth notes. The fourth system (measures 16-20) includes the instruction 'un poco cresc.' (a little crescendo) and features a triplet of eighth notes in the right hand. The fifth system (measures 21-25) concludes with a 'din.' (diminuendo) marking in the right hand.



## №38

13  
25 *p* *dol.* *poco a poco rit.*

29 *pp* *dim.*

**Var. II.**

Un poco più animato.

1 *sempre pp* *dolciss.* *dim.*  
*col Pedale.*

10

19 *dim. sempre* *rit.*  
*Red.*

№39

Allegretto, poco scherzando.

**Var. 12.**

1  
*p stacc. e legg.*  
*col Ped.*

4  
*sosten.* *p* *sosten.* *p*  
*Ped.* *Ped. p*

9  
*cresc.* *in tempo.* *dol.* *p stacc.*  
*cresc. sf* *f* *f*

13  
*legato.* *cresc.* *f* *p stacc.*  
*p* *Ped.* *col Ped.*

18  
*molto cresc. e string.* *Presto.* *ff*

## №40

16 **Non troppo Presto.**

**Var. 13.**

1 *pp molto leggiero.*

5 *col Pedale.* *pp leggiero*

9 *ped. ped.*

13 *pp* *ped. ped.*

17 *poco rit.* *dim.*

№41

**Var. 14.** *Andante.*

1 *p espressivo.* *stacc. e legg.*

7 *p*

14 *cresc.*

20 *p*

27 *dim. e poco rit.*

## №42a

18

1 **Poco Adagio.**  
*espressivo.*

**Var. 15.** *p*

*sempre col Pedale.*

4

8

*cresc.*

*marc.*

12

*f*

*dim. e rit.*

16

*dol.*

*p*

*p*

## №426

20

24 *molto riten.*

**1 Var. 16.** *sempre pp*

*pp il basso sempre legato.*

7 *Red. \**

*poco cresc.*

13 *f p*

*pp legato.*

19 *dim.* *ppp*

*Red. \**

№43 Й. Брамс, Интермеццо, *op. 117, №1* тт. 1-20

3

## Drei Intermezzi.

von

Johannes Brahms, Op. 117.

1 1. *Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauert's sehr, dich weihen ich.  
(Sittlich. Aus Herder's Volksliedern.)*

**PIANO.** *Andante moderato.* *p dolce*

5

9 *dolce*

13 *poco a poco rit.* *din.*

17 *rit. molto*

№44 Й. Брамс, Интермеццо, *op.* 117, №1 гг. 21-37

4

21 Più Adagio.

*pp sempre ma molto espressivo*

25

*pp* *p*

28

*pp* *rit.* *p*

31

34

*pp* *pp*



№45 Й. Брамс, Интермеццо, *op. 117, №1* гг. 38-57

38 *Un poco più Andante.* 5

*col. Ped.*

42 *p*

45 *dolce*

49 *dolce* *rit. dim.*

53 *express.* *f* *dim. rit.* *Ped.*

№46 Й. Брамс, Интермеццо, *op.* 117, №2 тт. 1-15

6

2.

1

Andante non troppo e con molto espressione.

*p dolce*

*col. ad.*

4

7

*pp* *p*

*ad.*

10

*espress.*

*ad.*

13

*dim.*

№47 Й. Брамс, Интермеццо, *op.* 117, №2 гг. 69-86

10  
69

*f* *rit.*

73 *Più Adagio.* *dol* *p* *f* *p*

77 *f* *legato* *espress.* *dim.*

80 *rit. molto*

83 *p* *pp*

№48 Й. Брамс, Интермеццо, *op.* 117, №3 тт. 1-33

11

1 3.

Andante con moto.

*molto p e sotto voce sempre*

4

8

*p legato*

13

18

*p sempre sotto voce*

№49 Й. Брамс, Интермеццо, *op.* 117, №3 гг. 23-53

12 23

27

32

38 *rit.* *Poco più lento.* *p*

44 *rit.* *Piu moto ed espressivo.* *lunga dol. ma espr.* *dim.* *p* *Sec.*

50

№50 Й. Брамс, Интермеццо, *op.* 118, №1 гг. 1-19

2

1.

Intermezzo.

**1**  
Allegro non assai, ma molto appassionato. Johannes Brahms. Op. 118.

Pianoforte

**4**  
*espress.*

**8**  
*dim rit.*

**12**

**16**  
*crese.*

Copyright 1894 by N. Simrock, Berlin. 10054 Stich und Druck von C. G. Rieder, Leipzig

## №51 Й. Брамс, Интермеццо, ор. 118, №1 гг. 20-43

3

20

24

28

32

36

40

*dim. rit.*

*1. dim. rit.*

*2.*

*dim. rit.*

10954

1037

Detailed description: This image shows a page of a musical score for Johannes Brahms' Intermezzo, Op. 118, No. 1. The page is numbered 223 in the top right corner. The score is for piano and is written in G major and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a measure number in the left margin: 20, 24, 28, 32, 36, and 40. The first system (measures 20-23) features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 24-27) continues the melodic development. The third system (measures 28-31) includes a first ending marked '1. dim. rit.' and a second ending marked '2.'. The fourth system (measures 32-35) shows a more active melodic line. The fifth system (measures 36-39) continues the melodic flow. The sixth system (measures 40-43) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

№52 Й. Брамс, Балада, *op. 118, №3* тт. 1-32

3.

7

**1** Ballade.

*Allegro energico.*

**6** *rit. ten.* *p*

**11**

**16** *poco cresc.*

**21** *cresc.*

**27**

Copyright 1892 by N. Simrock, Berlin. 16054



№53 Й. Брамс, Балада, *op. 118, №3* тт. 93-117

10 **93**  
*раса сгуба.*

**97**  
*сгуба.*

**101**

**105**  
*ff*

**109**  
*p*

**114**  
*una corda*  
*senza Ped.*

10553

Detailed description: This image shows a page of a musical score for Johannes Brahms' Ballade, Op. 118, No. 3, measures 93-117. The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system is numbered at the beginning. The first system (93) has a tempo marking 'раса сгуба.' (rassaguba). The second system (97) has a tempo marking 'сгуба.' (sguba). The third system (101) has no markings. The fourth system (105) has a dynamic marking 'ff'. The fifth system (109) has a dynamic marking 'p'. The sixth system (114) has a dynamic marking 'una corda' and a performance instruction 'senza Ped.'. The score is printed on aged paper with a large, faint watermark in the center.

## №54 Й. Брамс, Интермеццо, ор. 118, №4 гг. 90-89

90 13

98 *piu agitato*

105 *f* *f* *f* *espresso.* *legato*

112 *f sempre*

118  *cresc.*

125 *f* *fp* *pp*

10054

№55 Й. Брамс, Интермеццо, *op.* 118, №4 гг. 38-89

12  
**38**

*p*

**45**

*dim.* *pp e staccato sempre*

**54**

*Ped. dim.*

**63**

*dim.*

**72**

*pp*

**81**

*dim.* *calando*

10054

## №56 Й. Брамс, Интермеццо, ор. 118, №4 гг. 90-133

90

98

105

112

118

125

13

*f*

*più agitato*

*f* *espress.* *legato*

*f sempre*

*cresc.*

*f* *fp* *pp*

10054

The image shows a page of a musical score for Johannes Brahms' Intermezzo, Op. 118, No. 4. The page contains six systems of music, each starting with a measure number: 90, 98, 105, 112, 118, and 125. The music is written for piano in a minor key. The first system (measures 90-97) begins with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 98-104) is marked *più agitato*. The third system (measures 105-111) is marked *f*, *espress.*, and *legato*. The fourth system (measures 112-117) is marked *f sempre*. The fifth system (measures 118-124) is marked *cresc.*. The sixth system (measures 125-133) starts with *f*, then *fp*, and ends with *pp*. The page number 13 is in the top right corner, and the number 10054 is at the bottom center.

№57 Й. Брамс, Романс, *op.* 118, №2 тт. 35-73

35 *cresc. un poco animato* 5

42 *rit. - più lento*

49 *in tempo*

54 *più lento*  
*pp*  
*legato*  
*u.c.*

60 *rit.* *pp* *Tempo primo* *espress.* *cresc.* *l.c.*

67

10654

№58 Й. Брамс, Романс, *op.* 118, №2 тт. 1-34

2.

1 Intermezzo.

Andante teneramente.

Copyright 1902 by N. Simrock, Berlin. 10054

№59 Й. Брамс, Балада, *op. 118, №3* тт. 63-92

63

68 *dolce* *rit.* *dim.* *poco sosten.* *p*

73 *poco* *a* *poco* *in tempo* *cresc.* *f*

78

83 *rit.* *len.* *p*

88

10054

Detailed description: This image shows a page of a musical score for Johannes Brahms' Ballade, Op. 118, No. 3, measures 63-92. The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a minor key and features complex harmonic textures with many chords and arpeggiated figures. Performance markings include *dolce*, *rit.*, *dim.*, *poco sosten.*, *p*, *poco*, *a*, *in tempo*, *cresc.*, *f*, *rit.*, and *len.*. The page number 10054 is printed at the bottom center.

## №60 Й. Брамс, Романс, ор. 118, №5 тт. 37-57

10

**37**

*pp*

*tr*

*dim.*

**41**

*tr*

*tr*

**44**

*pp*

*tr*

*dim.*

*tr*

**48** Tempo 1.

*p*

*espressivo*

**51**

*p*

*più espress.*

**54**

*rit.*

*dim.*

10035



№61 Й. Брамс, Интермеццо, *op. 118, №6* тт. 1-24

6.

Intermezzo.

**1** Andante, largo e mesto.

*pp s.c.*

**4**

*pp una corda*  
*ppp*  
*perdendo*

**7**

*pp sempre*

**10**

*dolce*

**14**

*dim.*  
*pp*

**20**

*pp sempre*

Copyright 1903 by N. Simrock, Berlin.

10054

№62 Й. Брамс, Интермеццо, *op.* 118, №6 гг. 55-86

55 *ten.* *più f* *ten.* *ten.* *cresc.* 10

59 *ff* *ff* *p* *pp*

64

68 *dol.*

73 *ff* *p dim.* *pp*

79 *pp* *cresc.* *ff* *p* *lento.*

10034

№63 Й. Брамс, Интермеццо, *op.* 118, №6 гг. 25-54

25 *pp*

29 *sempre pp* *cresc.*

34 *dim.* *pp*

40 *pp*

45 *ten.* *ten.* *ten.*

50 *ten.* *ten.* *cresc. sempre* *ff*

10054

The image shows a page of a musical score for Johannes Brahms' Intermezzo No. 6, Op. 118, No. 6. The score is written for piano and consists of six systems of music, each starting with a measure number. The first system begins at measure 25 and ends at measure 28. The second system starts at measure 29 and ends at measure 33. The third system starts at measure 34 and ends at measure 39. The fourth system starts at measure 40 and ends at measure 44. The fifth system starts at measure 45 and ends at measure 49. The sixth system starts at measure 50 and ends at measure 54. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *sempre pp*, *cresc.*, *dim.*, *ten.*, *cresc. sempre*, and *ff*. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and textures.

## Додаток В

№1 Й. Брамс, Квінтет, оп. 34, *Allegro non troppo*, тт. 1-8

## QUINTETT.

Johannes Brahms, Op. 34.

1  
Allegro non troppo.

Violine 1. *mf* *riten.* *a Tempo.*

Violine 2.

Viola.

Violoncell.

Pianoforte. *mf* *riten.* *a Tempo.* *f*

5

*con forza*

№2 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 9-19

9

12

17

435

№3 Й. Брамс, Квiнтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 20-33

20 *pespress.*

*p dolce espress.*

*p dolce*

24 *marcato*

*espress.*

29 *p cresc.*

*cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*

*cresc.*

*dimin.*

№4 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 34-45

34 *sempre pp*

*pp* *sempre pp*

*pp* *sempre pp*

*p* *pp* *sempre p*

38 *pp*

*p sotto voce espress.*  
*p sotto voce*

*pp sotto voce*

42 *pp*

*pp*

*pp*

*pp*

43.5

№5 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 46-57

46

50

54

435



№6 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 58-68

58

62

66

*dolce e leggiero*

*espress.*

437

№7 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 80-104

12 80

*poco a poco cresce.*

*poco a poco cresce.*

*poco a poco cresce.*

*p*

*poco a poco cresce.*

*f*

85

*dimin.*

*dimin.*

*dimin.*

*dimin.*

*p*

*f*

*1.*

*2.*

*p*

96

*p*

*pizz.*

*p*

*molto p*

№8 Й. Брамс, Квiнтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 105-130

105 113

113

125

443

№9 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 131-145

131

136

142

435

№9 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 273-290

273

282 *acceler. poco a poco*  
*dimin. dimin.* *p cresc.* *p cresc.*  
*dimin.* *cresc.* *3* *3*  
*dimin.* *cresc.* *3* *3*  
*acceler. poco a poco*  
*p cresc.* *3* *3*

287 *Tempo I.* *ff*  
*ff* *ff* *ff*  
*Tempo I.* *f* *ff*  
*agitato*

135

№10 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Allegro non troppo*, тт. 291-303

291

294

298

*ff*

*ff*

*ff*

*ff sosten.*

*ff sosten.*

*ff sosten.*

*ff sosten.*

303

№11 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Andante, un poco Adagio*, тт. 1-14

26

1 *Andante, un poco Adagio.*

*pp*

*pp pizz.*

*pp*

*Andante, un poco Adagio.*

*p espress. sotto voce*

6

*pp*

*cresc.*

10

*pizz.* *pp* *pizz.*

*f* *arco* *pp* *f* *pizz. f*

*f pizz.* *p* *cresc.*

*f* *p* *cresc.*

115

№11 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Andante, un poco Adagio*, тт. 15-31

15 27

20

*poco acceler.*

*poco acceler.* *arco*

*espress.* *poco acceler.*

*poco acceler.*

26 *a Tempo.* *espress. cresc.* *cresc. string.* *f sosten. dimin.*

*cresc.* *espress. cresc.* *cresc. string.* *f sosten. dimin.*

*cresc.* *arco* *p string.* *f sosten. dimin. p*

*a Tempo.* *cresc.* *poco string.* *sosten. dimin.*

4:15



№12 Й. Брамс, Квінтет, ор. 34, *Andante, un poco Adagio*, тт. 32-49

2<sup>da</sup> 32

*p* *poco f* *molto espress.* *pizz.* *f*

*p* *dim.* *f molto espress.*

38

*f molto espress.* *p* *molto espress.* *f molto espress.*

*arco* *p* *f molto espress.*

*f* *f espress.*

45

*sempre poco acceler.* *f* *cresc.* *f espress.* *cresc.*

*f espress.* *f espress.* *cresc.*

*sempre poco acceler.* *f espress.* *cresc.*

*f sempre poco acceler.* *f espress.* *cresc.*

№13 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Andante, un poco Adagio*, тт. 50-68

50 29

*poco riten.* *dimin.* *Tempo I.*

*f* *poco riten.* *dimin.* *p*

*f* *poco riten.* *dimin.* *p*

*f* *poco riten.* *dimin.* *p* *Tempo I.*

*p dolce*

56

*dimin.* *p*

*dimin.* *p*

*pp*

*dimin.*

62

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *pp* *pp*

*pizz.*

*pp*

№14 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Scherzo. Allegro*, тт. 1-25

34 1 **Scherzo.**  
Allegro.

**A** *sempre pp*

**B**

*pizz.* *sempre pp*

**B1** *sempre pp*

10 **B2** *pp*

**C**

**B2**

18 **D (minor)** *pizz. pp*

**D1 (major)** *arco ff*

№15 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Scherzo. Allegro*, тт. 172-190

42 172

Musical score for measures 172-177. The score is written for five staves: four for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and one grand staff for the piano. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked *ff* (fortissimo). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests. A measure rest is indicated by a dotted line at the end of the piano part in measure 177.

178

Musical score for measures 178-183. The score continues for five staves. The piano part has a measure rest at the end of measure 183, indicated by a dotted line.

184

Musical score for measures 184-190. The score continues for five staves. The piano part has a measure rest at the end of measure 190, indicated by a dotted line. The number 135 is written at the bottom of the page.

№16 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Scherzo. Allegro*, тт. 214-234

11 214

220

226

*arco*  
*mf*

435

№17 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Scherzo. Allegro*, тт. 235-261

235 15

244

252

435

*Scherzo da Capo sin' al Fine.*

№18 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Finale. Poco sostenuto*, тт. 1-20

46 **1** **Finale.**  
*Poco sostenuto.*

**Finale.**  
*Poco sostenuto.*

10

*f espress.* *p*

*cresc.* *f espress.* *p*

*cresc.* *f* *p*

16

*f* *f* *p*

(*all.*)

- 535 -

№19 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Finale. Allegro non troppo*, тт. 42-60

48 42 *Allegro non troppo. (♩ = ♩)*

*p tranquillo*

*Allegro non troppo. (♩ = ♩)*

*sempre p non legato*

48

54

*p*

*p tranquillo*



№20 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Finale. Allegro non troppo*, тт. 82-102

50 82

88

94

*un pochettino più animato*

*p espress.*

*p espress.*

*p espress.*

*p espress.*

*un pochettino più animato*

*sf*

№21 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Finale. Allegro non troppo*, тт. 129-147

52 129

136

142

535

№22 Й. Брамс, Квінтет, *op. 34, Finale. Allegro non troppo*, тт. 148-170

148 53

155 Tempo I.  
*dolce*

163 Tempo I.  
*dolce*

432

№23 Й. Брамс, Тріо *op. 114, Allegro*, тт. 1-21

Johannes Brahms, Op. 114.

1 *Allegro.*

Clarinete in A.

Violoncell.

Pianoforte.

*Allegro.*

*poco f*

*un poco f*

варіація A

варіація A

8 B C D C+A

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*p*

*pp*

варіація

*p*

*pp*

9709

Verlag und Druck der Biederstein'schen Offizin in Leipzig

№24 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Allegro*, тт. 22-41

22

28

33

37

9209

№25 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Allegro*, тт. 42-62

42

5

48

53

58

9709

№26 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Allegro*, тт. 63-82

63

66

71

76

№27 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Allegro*, тт. 83-100

83

7

Measures 83-86. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Violin I part has a dynamic marking of *mf*. The Piano part has a dynamic marking of *p*. The music is characterized by flowing eighth-note patterns in the strings and a steady accompaniment in the piano.

87

Measures 87-90. The Violin I part continues with a melodic line, and the Piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines. The dynamics remain consistent with the previous section.

91

Measures 91-95. This section shows a more active piano part with frequent chord changes and moving lines. The Violin I part has a dynamic marking of *f* in measure 91. The overall texture is more complex and rhythmic.

96

Measures 96-100. The final section of the page features a return to a more lyrical texture. The Violin I part has a dynamic marking of *p*. The Piano part has a dynamic marking of *f* in measure 96, which then softens to *p*. The music concludes with a series of chords in the piano.



№28 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Allegro*, тт. 101-118

№ 101

Violin I and II parts play a rhythmic eighth-note pattern. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. Dynamics include *pp* and *più p*, and the instruction *sempre pp* is present.

106

The Violin parts continue with their rhythmic pattern. The Piano part features a more active bass line with arpeggiated chords. Dynamics include *pp sempre*.

110

The Violin parts continue with their rhythmic pattern. The Piano part features a more active bass line with arpeggiated chords.

114

The Violin parts continue with their rhythmic pattern. The Piano part features a more active bass line with arpeggiated chords. Dynamics include *espress.* and *cresc.*

№29 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Allegro*, тт. 119-133

119

122

125

129

9700

№30 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Adagio*, тт. 1-12

14

1 *Adagio*  
*p dol.*

*Adagio.*  
*p dol.*

4 *dim.* *pp*

7 *dim.* *p*

10 *espress.*

№31 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Adagio*, тт. 13-21

13 15

*espress.*

*p*

16

18

20

*rit.* *pp*

*dim.* *pp*

№32 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Adagio*, тт. 22-31

18 22

24

27

30

№33 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Adagio*, тт. 32-40

32 17

*del.*  
*p espress.*  
*dolce*

34

37 *espr.*

39

8709

Detailed description: This is a page of a musical score for Johannes Brahms' Trio in G major, Op. 114, Adagio. The page contains measures 32 through 40. It features three staves: two for the string quartet (Violin I and Violin II) and one grand staff for the piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 32-33) has a 'del.' marking above the first violin staff and 'p espress.' below the second violin staff. The second system (measures 34-36) has a 'dolce' marking above the piano staff. The third system (measures 37-38) has 'espr.' markings above both violin staves. The fourth system (measures 39-40) continues the piano accompaniment. The page number '17' is in the top right corner, and the number '8709' is at the bottom center.

№34 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Adagio*, тт. 41-43

18 41

Musical score for measures 41-42. The score is written for three staves: two for the strings (Violin I and Violin II) and one for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is *Adagio*. The piano part is marked *legato*. The strings play a melodic line with long notes and slurs, while the piano provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

42

Musical score for measures 42-43. The score continues from the previous system. The piano part features dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano). The strings continue their melodic line, and the piano accompaniment remains consistent with the previous measures.

43

Musical score for measures 43-44. The score continues from the previous system. The piano part features dynamic markings *dim.* (diminuendo). The strings continue their melodic line, and the piano accompaniment remains consistent with the previous measures.

43

Musical score for measures 44-45. The score continues from the previous system. The piano part features dynamic markings *pp* (pianissimo). The strings continue their melodic line, and the piano accompaniment remains consistent with the previous measures.

№35 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Adagio*, тт. 44-53

44 10

46

48

50

0709



№36 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Andantino grazioso*, тт. 1-24

20

1  
Andantino grazioso. A B A1 A2

pizz.

Andantino grazioso.  
p dolce

7

14  
arco

20

9708

№37 Й. Брамс, Трио *op. 114, Andantino grazioso*, тт. 49-74

22 49

Measures 49-55 of the Trio. The score consists of three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The key signature is two sharps (D major). The tempo is *Andantino grazioso*. The music features a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the Piano part.

56

Measures 56-62 of the Trio. The score consists of three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The key signature is two sharps (D major). The music continues with the melodic line in the Violin I part and the rhythmic accompaniment in the Piano part.

63

Measures 63-68 of the Trio. The score consists of three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The key signature is two sharps (D major). The music features a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the Piano part.

69

Measures 69-74 of the Trio. The score consists of three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The key signature is two sharps (D major). The music features a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the Piano part.

№38 Й. Брамс, Тріо *op. 114, Allegro*, тт. 1-21

24

Allegro. 1

Allegro.

6

11

16

9709

№39 Й. Брамс, Тріо *op.* 114, *Allegro*, тт. 22-45

22 29

28

34

40

*cresc.*

*f*

*p*

*cresc.*

*dim.*

УЗОО

№40 Й. Брамс, Тріо *op. 114, Allegro*, тт. 46-67

80 46

First system of the musical score, measures 46-50. It consists of three staves: two for the string quartet (Violin I and Violin II) and one for the piano. The piano part features chords and arpeggiated figures. Dynamics include *trien.* and *etc.* in the strings, and *p* in the piano.

51

Second system of the musical score, measures 51-56. It consists of three staves: two for the string quartet and one for the piano. The piano part continues with complex chordal textures. Dynamics include *f* and *p*.

57

Third system of the musical score, measures 57-61. It consists of three staves: two for the string quartet and one for the piano. The piano part features a prominent eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*.

62

Fourth system of the musical score, measures 62-67. It consists of three staves: two for the string quartet and one for the piano. The piano part continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*.

№41 Й. Брамс, *op. 120, №2, Allegro amabile*, тт. 1-13

Johannes Brahms, Op. 120 № 2.

1 *Allegro amabile.* A B B1

Clarinetto in B.

*p*

*Allegro amabile.*

Pianoforte.

*p*

5 A2 A3 A2.1

*pp*

10 A3

*dol.*

*p dol.*

№42 Й. Брамс, *op. 120, №2, Allegro amabile*, гг. 14-31

5

14

A B1

18

6/4 6/4

A2.2

dim.

22

*p s. r.* *pp* D D

27

E

D *pp* *dol.*

№43 Й. Брамс, *op. 120, №2, Allegro amabile*, тт. 32-48

32

37

41

44

*dim.*

*dol.*

*cresc.*

*f*

*fp.*

*p dim.*

*fp dim.*

E1

E2

D1

D1.1

D2

D2.1

D2.1



№44 Й. Брамс, *op. 120, №2, Allegro amabile*, тт. 32-48

6

49

53

57

61

10409

**Додаток Г****СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ****Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за  
напрямом «мистецтвознавство»:**

1. Старцев Д. Графічні знаки в нотних текстах Йоганнеса Брамса. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтво*: зб. ст. 2019. №59. С. 3-14.
2. Старцев Д. Нотний текст в аспекті семіотичної теорії Чарльза Морріса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2020. №56. С. 200-212.
3. Старцев Д. Графічна репрезентація прийомів композиторської техніки Й. Брамса у Фортепіанному квінтеті *f-moll op. 34. Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2021. №25 С. 106-124.

**Праці в наукових зарубіжних виданнях:**

4. Startsev D. Musical Notation as a Semiotic Object. *European Journal of Arts*, 2021, 4, p. 112-117.

**Основні положення дослідження у формі усної доповіді було  
представлено на наступних конференціях:**

1. Науково-практична конференція «Жінка за межами звичайного: Клара Шуман, Фанні Мендельсон, Марія Шимановська...» (Харків, 2018);
2. ХІХ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 2019);
3. ХІХ Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів (Харків, 2019);
4. Дев'ятнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 2019).