

I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 780.616.432.071.2:781.68

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.01>**Дмитро Старцев,***аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв**імені І. П. Котляревського**<https://orcid.org/0000-0003-1727-481X>**dmitriy8startsev@gmail.com***Dmytro Startsev,***Postgraduate at the Department of Interpretation and Analysis of Music,**Kharkiv National Kotlyarevskiy University of Arts**<https://orcid.org/0000-0003-1727-481X>**dmitriy8startsev@gmail.com*

ГРАФІЧНІ ЗНАКИ В НОТНИХ ТЕКСТАХ ЙОГАННЕСА БРАМСА

Актуальність обраної проблеми визначається необхідністю осмислення графічних знаків як способу донесення авторської думки. **Мета статті** полягає в розкритті ролі цих знаків у комунікації композитора та виконавця.

Методи дослідження базуються на існуючих в науці підходах до графічних знаків. **Результатом дослідження** є аналіз нотних текстів Й. Брамса з обраних позицій. У **висновках** зазначається, що графічні знаки утворюють дві групи, які діють на різних рівнях. Також виявлено взаємодії графічних знаків з висотно-ритмічними параметрами нотного тексту.

Ключові слова: графічні знаки, нотний текст, артикуляція, фразування, виконавська інтерпретація.

Startsev Dmytro. Graphic signs in musical texts by Johannes Brahms. **The relevance** of the chosen problem is determined by the lack in the scientific sources of any approach to graphic signs as a system of units of musical text, which reflects its content, and wider – serves as indicator of the individual style properties of the author of the musical work. **The purpose of the article** is to reveal with specific reference of certain conditions in which the communication of the composer and the performer is carried out by means of understanding the functional and semantic content of graphic signs. The choice of **research methods** are determined by the existing approaches to reading of the graphic

signs and their role in the interpretation process. In this regard we involve the materials of the works of D. Blagoy, A. Sokol, S. Feinberg, M. Venable. Analytical observations concerning disclosure of the functional and semantic meaning of the studied phenomena became *the results of the research*. *The conclusions* propose classification of graphic signs in accordance with the purpose of their use by composer. Two groups of graphic signs are identified: slurs and dynamic signs («<>» and «>>»), which contain information about the structural and procedural principles of the musical text organization. The interaction of graphic signs with pitch and rhythmic ones has been discovered. In the contextual field of J. Brahms' piano pieces, graphic signs are intended to warn interpreters against approach to the musical text from the point of view of the usual representations, limited to such considerations as the natural attraction to the reference tones or a strong proportion of tact. The logic of the musical process within a single theme or a phrase may be subject to other laws in Brahms' musical texts, which are conditioned by the movement of the interior meaning. Thanks to graphic signs, the rhythmic structure of the theme reveals certain measure of freedom due to alternating strong and weak beats, and in the texture – certain temporary independence of voices in relation to each other. Thus, graphic signs in J. Brahms' piano pieces are not additional, but decisive factors in many ways for understanding of the composer's thought, which allows us to see in them some special form of manifestation of the author's stylistic properties.

Key words: graphic signs, musical text, articulation, phrasing, performance interpretation.

Старцев Дмитрий. **Графические знаки в нотных текстах Иоганнеса Брамса.** *Актуальность избранной проблемы* определяется отсутствием в научных источниках подхода к графическим знакам как системе единиц нотного текста, которая отражает его содержание, и шире – выступает индикатором индивидуальных стилевых свойств автора музыкального произведения. *Цель статьи* заключается в раскрытии на конкретном примере определенных условий, в которых осуществляется коммуникация композитора и исполнителя с помощью осмысления функционально-семантического содержания графических знаков. Избрание *методов исследования* обусловлено существующими подходами к вопросам прочтения графических знаков и их роли в процессе интерпретации. В этой связи привлекаются материалы работ Д. Благого, А. Сокола, С. Фейнберга, М. Venable. *Результатами исследования* стали аналитические наблюдения, касающиеся раскрытия функционально-семантического смысла изучаемых явлений. В *выводах* предлагается классификация графических знаков в соответствии с целью их применения

композитором. Виявлені дві групи графічних знаків: ліги і динамічні вилки, які містять інформацію про структурно-процесуальні принципи організації нотного тексту. Знайдено взаємодію графічних знаків з висотно-ритмічними. В контекстальному полі п'єс Й. Брамса графічні знаки призначені попередити інтерпретаторів від підходу до нотного тексту з точки зору звичайних представлень, обмежуючись такими зауваженнями, як природне тяготіння до опорних тонів або сильної долі такта. Логіка музичного процесу всередині окремого мотиву або фрази може підкорятися в п'єсах Й. Брамса іншим законам, які обумовлені рухом внутрішнього значення. Через графічні знаки ритмічне будову мотиву виявляє певну міру свободи від чергування сильних і слабких долей такта, а в фактурі – певну часову незалежність голосів по відношенню один до одного. Таким чином, графічні знаки в п'єсах Й. Брамса виступають не додатковими, а в багатьох випадках вирішальними факторами для розуміння композиторської думки, що дозволяє бачити в них особливу форму вираження авторських стилевих рис.

Ключові слова: графічні знаки, нотний текст, артикуляція, фразировка, виконавська інтерпретація.

Постановка проблеми. Графічні знаки складають невід'ємну частину письмової форми композиторського висловлювання. Прокликані сприяти найбільш адекватному прочитанню нотного тексту, вони слугують одним з ефективних каналів зв'язку між автором музичного твору та його інтерпретатором. На противагу словесно-понятійним вказівкам, що стосуються образних характеристик музичного опусу, графічні знаки входять до основних компонентів системи сполучень одиниць нотного тексту, які впливають на організацію виконавського мовлення. У більш широкому смисловому контексті вони виступають як важливий фактор мислення композитора, яке втілене в його індивідуальному стилі. Виникає питання про системність графічних знаків як засобу донесення авторської думки. Можливість відповіді на нього надають нотні тексти Й. Брамса, який неодмінно прагнув до точного втілення своїх музичних ідей у нотному вигляді, що обумовлює вірне розуміння художнього змісту його творів та побудову адекватної виконавської інтерпретації.

Актуальність обраної проблеми визначається відсутністю в наукових джерелах підходу до графічних знаків як системи одиниць

нотного тексту, що відбиває його зміст, та ширше – виступає індикатором індивідуальних стильових властивостей автора музичного твору.

Новизна обраної проблеми зумовлена спробою знаходження методологічних підходів до осмислення природи та функцій графічних знаків. Результати розкриття властивостей цих явищ та закономірностей їх використання автором нотного тексту сприятимуть організації виконавського мовлення, максимально узгодженої з композиторським задумом.

Мета статті полягає в розкритті на конкретному прикладі певних умов, за якими здійснюється комунікація композитора та виконавця через осмислення функціонально-семантичного змісту графічних знаків.

Для її досягнення висунуто наступні **завдання**:

- запропонувати вірогідну класифікацію графічних знаків за їхнім функціонально-семантичним змістом;
- намітити шляхи розкриття функціонально-семантичних значень графічних знаків у нотному тексті;
- з обраних дослідницьких позицій вивчити авторські графічні знаки в фортепіанних п'єсах *op.* 117 та *op.* 118 Й. Брамса.

Методи дослідження. Графічні знаки входять до широкого кола явищ, що одержали в науковому обігу назви «показники», «позначки», «вказівки» та ін. Ці поняття використовуються як синонімічні та не претендують на статус музикознавчих термінів зі стійким смисловим наповненням. Зазвичай, вони розглядаються поза локалізації в окремі групи та поза їх взаємодії. Прикладом може слугувати характеристика цих явищ у статті Д. Благого, де вивчаються властивості лігатури, штрихів, темпів та динаміки у площині виконавської інтерпретації [1]. Вони також представлені в дослідженні О. Сокола [2], який іменує їх «виконавськими ремарками», що відразу визначає їх функціональне навантаження й «адресу». Обидва вчених вважають подібні текстові одиниці не тільки ефективним засобом розшифрування нотного запису, але й обов'язковим предметом уваги інтерпретатора. Більш гнучкий підхід до цього питання демонструє С. Фейнберг [3]. Він розрізняє три види зв'язку між «авторськими вказівками» та власне «нотними знаками». Перший з них надає виконавцю «максимальної свободи тлумачення нотного тексту», що очевидно у творах Й. С. Баха. У другому випадку «виконавські вказівки» безпосередньо впливають з особливостей нотного тексту. Найбільш цінним С. Фейнберг вважає третій тип «виконавських вказівок», оскільки вони суттєво доповнюють нотні знаки. До них автор відносить динамічні відтінки у різних фактурних та реєстрових умовах, а також раптові зміни темпу при збереженні тематичного змісту та принципів викладення.

С. Фейнберг розділяє метро-висотні координати нотного запису, які він відносить до «авторського тексту», та «виконавські вказівки», котрі супроводжують текст [3, с. 46–49]. Перспективні ідеї щодо трактування різноманітних знаків, які зустрічаються в нотному тексті, містить дослідження М. Вінейбл (*Mary Venable*). Автор користується поняттям «музичні символи», доводячи на різних прикладах мінливість їх значень в залежності від контексту використання [4]. Отже, на сьогодні серед вчених відсутній єдиний погляд на графічні знаки та виконавські рекомендації в нотному тексті, як з боку їх значущості для розкриття змісту композиторського задуму, так і їх функціонально-семантичної наповненості. В цій статті під «графічними знаками» розуміються умовні позабуквені текстові одиниці, які спрямовані на осмислення структурно-сміслових і процесуальних параметрів композиторської художньої форми, закодованої у нотному записі.

Результати дослідження. Прочитання нотного тексту завжди мислиться як процес розгортання музичної ідеї. Вивчення цього процесу потребує чіткого визначення його складових, що позначені за допомогою всіляких комбінацій графічних знаків. У цьому розумінні графічні знаки – це особливий спосіб відображення всіх параметрів та координат тексту музичного твору. Вони діють на різних структурно-синтаксичних рівнях: від дрібних текстових одиниць – послідовності двох звуків та мотивів, до більш розгорнутих – фраз та речень. Рівень, на якому застосовуються графічні знаки, впливає на їхнє функціональне значення, а саме: артикуляційне та фразувальне. Артикуляційні графічні знаки – ліги – дозволяють виявити синтаксичні одиниці музичної тканини, окреслюючи межі мотивів і коротких тематичних зворотів; фразувальні – відокремити фразу від більш розгорнутої побудови. Ліги обох видів утворюють першу групу графічних знаків. Другу групу представляють різноманітні комбінації вилок, що діють на процесуальному рівні.

Використання графічних знаків сприяє ефективності розшифрування сміслових параметрів нотного тексту, що демонструють розглянуті в статті фортепіанні мініатюри Й. Брамса.

Op. 117 включає три Інтермеццо. Перше з них (*Es-dur, Andante moderato*) засноване на темі пісенного плану, яка складає зміст крайніх розділів тричастинної репрізної форми. Пісенність, але на іншому матеріалі, притаманна й середній частині. Викладенню музичної думки передує віршовий епіграф, текст якого запозичений з 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 в драматургічному контрасті між крайніми та середньою частинами музичної форми. Перший і третій розділи написані в дусі колискової, в середньому використаний риторичний прийом імітації сліз. Разом з цим, розкривається й інше значення віршового епіграфу. Поряд із визначенням образно-художньої сфери Інтермецо звернення до цих слів демонструє відповідність мотивних ліг і пунктуації синтаксису поетичних рядків, що підтверджує наявність взаємозв'язку вербального та музичного висловів у творах Й. Брамса. Ремарка *dolce* визначає загальний характер звуку, отже, тон авторської інтонації, у той час як графічні знаки викривають логіку руху музичної думки. Мотивні ліги наочно показують виконавцю структуру фрази, яка складається з чотирьох мотивів. У випадку відсутності знаків, що інформують про розміщення опорного центру в кожній малій побудові, орієнтирами можуть бути, з одного боку, спрямованість до сильного часу такту, з іншого – природне підпорядкування дрібних вісімок четвертним тривалостям. Знову звертаючись до епіграфу, можна зрозуміти, що другий варіант музично-мовленнєвої пунктуації забезпечує збіг четвертних звуків з ключовими словами епіграфу: відповідно, іменника *Kind* (дитя) і дієслова *sehnen* (бачити). У т. 7 двостороння ліга вказує на вершину другої фрази. Разом із цим, в нижньому голосі проводиться імітація основної теми. Ця фраза демонструє одну з найважливіших особливостей музичного часу в творах Й. Брамса, а саме розбіжність метричних і ритмічних акцентів у різних голосах фактури. У нижньому голосі зберігається вихідна лігатура, яка направляє інтонаційний рух до четвертного звуку на відносно сильній долі такту. Водночас, фразування в партії правої руки вказує на логічно сильний час в третій вісімці першої групи нот розміру 6/8. Як бачимо, брамсівська лігатура допомагає осмислити синтаксичну побудову нотного тексту з її поліфонічним складом. У тт. 10–11 вилка *diminuendo*¹ показує філіровку звуку в середині фрази. Це пов'язано з необхідністю підготовки значної мікроподії першої частини Інтермецо: появи нової гармонічної фарби. У наступному такті двостороння вилка визначає розміщення опори мотиву та свідчить про його вимову з перспективою виходу на звуковисотну вершину побудови з декількох фраз. Але ремарка *dolce* виключає можливість контрастного динамічного сплеску. У т. 15 *poco a poco ritenuto* разом з *diminuendo* супроводжують згортання фрази перед новою подією музичного процесу: зсувом в тональність мінорної субдомінанти та зміною

¹ Тут і далі словосполучення «вилка *diminuendo*» тотожне графічному знаку вилки, що згортається. На позначення гучнісної динаміки використовується тільки термін *diminuendo*.

фактури. Отже, в гармонічному й логічному планах здійснюється перехід до середнього розділу Інтермецо, очікування нового образу.

Середня частина має більш повільний темп (*Piu Adagio*) і тональність однойменного мінору (*es-moll*). Динамічний відтінок *pp* та ремарка *sempre ma molto espressivo* разом із загальним характером фактури сприяють виникненню образного контрасту. На перший погляд, фактура середніх голосів має гомофонний склад та нагадує модель «тема-мелодія – арпеджований супровід». Насправді, фактура містить дві лінії – імітаційне проведення становить основу мелодичного рельєфу. Кращому розумінню побудови цього двоголосся допомагають графічні знаки. Мотивні ліги та двосторонні вилки показують деталі організації мотивів: їх структурність, напрямок внутрішнього руху та розміщення опорного тону. Ці знаки також стосуються дублюючого середнього голосу, навіть враховуючи те, що виставлений в ньому штрих стаккато дає підстави вважати бас відзвуком верхнього голосу. Також цей знак стаккато може асоціюватися зі змістом другого рядку віршованого епіграфу: «Щоб не бачити мені сліз твоїх». При варіантному повторенні першого восьмитакту змінюється гармонія, а в тт. 12 та 15 композитор виставляє вилку *diminuendo*, яка вказує на вимову від першої ноти. У тактах, що завершують цю частину, низхідний тринотний мотив відзначений *diminuendo*, аналогічно відповіді у верхньому голосі. У репризі Інтермецо № 1 звертають на себе увагу параболічні мотивні ліги. Зміни конфігурації ліг викликані фактурними особливостями викладення музичного матеріалу, де тема переходить з правої руки до лівої, супроводжуючись відзвуками тонічного акорду в партії правої руки. Разом з мотивними лігами в репризі зустрічаються також фразувальні, що впливає на характер інтонаційного руху.

Друге Інтермецо (*b-moll, Andante non troppo e con molto espressione*) містить приклади використання Й. Брамсом артикуляційних ліг. Перші, як і раніше, виявляють структури мотивів, інші – вказують на прихований у фігураціях голос. Разом з цим, при уважному погляді на їх розташування відносно сильного часу такту можна визначити ямбічний або хореїчний склад цих елементів. У т. 8 цікавим є використання композитором вилки *diminuendo* для підкреслення інтонаційно опорної ноти. У т. 11 ремарка *espressivo* вказує на необхідність більш емоційної реакції інтерпретатора на звуковисотну та гармонічну зміну в мелодії, яка виступає мікроподією в контексті першої частини. У тт. 23–24 фраза складається з однакових за будовою затактованих мотивів з артикуляційними лігами, які підкреслюють кожний двонотний елемент. Третя фігура містить найвищий тон, котрий визначено вилками. За відсутністю артикуляційних знаків основний вплив

на структуру мотивів має тяжіння до сильної долі такту. Реалізуючи дану вказівку, виконавець утворює синкопу в мелодії, змінює вимову мотиву, що надає фразі гнучкості та свідчить про варіювання тематичних одиниць з метою інтонаційно-виконавської деталізації музичного висловлювання.

Кода Інтермецо № 2 (*Più Adagio*) також містить приклади використання артикуляційних ліг. Динамічний план фраз, що завершують п'єсу (*p-rf-p-f-p-pp*), переконує в тому, що це є єдиний варіант із точно розташованими смисловими акцентами. Фігурації, які заповнюють простір між основними мотивами, мають ремарку *dolce*, що тембрально диференціює цей матеріал. Подібно до динамічних нюансів, характер звуку та спрямованість лінійного розвитку фрази формується при вибудовуванні наступних словесних ремарок: *legato espressivo – diminuendo – ritenuto molto – diminuendo*. Отже, завдяки усвідомленню двох вищевказаних планів виконавець одержує повну картину фразування.

Зрозуміти звуковий образ теми-унісону в Інтермецо № 3 (*cis-moll, Andante con moto*) можна завдяки початковій ремарці *molto P e sotto voce sempre*. Мотивні ліги показують затактову будову кожного мотиву. Для визначення вершини фрази треба мати на увазі, що третя з чотирьох ліг у два рази більша, ніж інші. Отже, розміщення смислової опори у більшій ланці буде абсолютно логічним. Здебільшого мотиви мають природне тяжіння до сильної долі такту, але в останньому такті динамічна вилка посилює першу ноту мотиву. У тт. 8–10 вилки визначають вершини фраз. Далі йде другий унісон, який має нюанс *p* та штрихову позначку *legato*, що відрізняє його від попереднього. Варто зауважити, що в другому чотиритакті Й. Брамс варіює октавну мелодію, доповнюючи партію лівої руки фігурами з пунктирним ритмом. Інтонація кожної фігури підкреслена мотивними вилками. Перед переходом до нового варіанту початкової теми фраза філірується, на що вказує вилка *diminuendo*. Її викладення знову позначається ремаркою *P sotto voce*. У середній частині вказано *più moto ed espressivo i dolce ma espressivo*. Вершина першої фрази підготовлена вилкою *crescendo*. Сміслову опорну ноту позначено «згасаючою» вилкою. Структуру мотиву в середньому голосі, який заповнює довгі ноти у верхньому, демонструє двостороння вилка.

Op. 118 вміщує шість різнохарактерних п'єс: чотири Інтермецо, Баладу й Романс. В Інтермецо № 1 (*a-moll, Allegro assai, ma molto appassionato*) мелодія фрази побудована з декількох розведених у часі мотивів. Половинні ноти визначені динамічними позначками. Оскільки мотив має затактову структуру з рухом до першої долі та підкреслений вилками на довгій ноті, це переконує у тому, що цей варіант вимови

мотиву – єдиний можливий у цьому місці. В іншому випадку виконавець буде суперечити композиторським вказівкам.

У Баладі (*g-moll, Allegro energico*) артикуляційна модель визначена двосторонніми та односторонніми вилками (< >, >). Вони допомагають зрозуміти артикуляційну структуру мотивів, що не співпадає з метричною сіткою. За відсутності виставлених артикуляційних знаків структура мотивів була б узгоджена з тяжінням тонів до сильного часу такту. Для пояснення цього спостереження достатньо порівняти аналогічні ритмічні фігури на початку Балади та в процесі розгортання музичної ідеї. Йдеться про ритмічну спрямованість, яка у першому випадку підкреслюється акцентом на сильній долі, а в другому – серія вилок посилює затактові групи. Тобто, ямбічний мотив перетворюється на хореїчний.

В Інтермецо № 1 в тт. 7–8 двосторонні вилки, які написані у верхньому голосі, охоплюють більше часу, але їх значення залишається тим самим – скоріше, артикуляційним, ніж динамічним. Більш довгі вилки безпосередньо впливають на фразування. За їх допомогою Й. Брамс показує виконавцю розміщення вершини фрази – напрямок зростання звуку в його досягненні опорної вертикалі та момент «видиху». Динамічні вказівки, такі як *sf*, також містять інформацію про організацію мотивів, в першу чергу, розміщення смислових акцентів.

У різних гармонічних фігураціях Й. Брамс визначає найменші одиниці музичної тканини, підкреслюючи інтонаційне прочитання інтервалів. У Інтермецо № 2 (*A-dur, Andante teneramente*) у середньому голосі є маленькі вилки *diminuendo* (тт. 50–52, 53–54) і артикуляційні ліги, які виключають будь-які інші варіанти вимови. Фігурації, що виконують функцію звукових ефектів, об'єднані довгою лігою, завдяки чому виконавець одержує інформацію про прийом звуковидобування, про рух рук та про спрямованість музичної думки.

У т. 5 Інтермецо № 1 друга фраза складається з переплетіння мотивів. Вказівка *sf* у тт. 7–8 показує центр руху. У тт. 6–7 міститься артикуляційна ліга, яка обрамляє мотив перед вершиною. Наступний мотив збігається з першою найвищою точкою. Виконання фрази обумовлено довжиною думки. Інтонування мотивів, що розташовані під дрібними лігами, не повинне порушувати логіку побудови фрази й цілої музичної теми. У цьому ж Інтермецо в тт. 12–13 знаходимо підтвердження різних функцій лігатури: в єдиному часовому відрізку написана фразувальна ліга й окреслені мотиви. Відсутність у цьому місці артикуляційних ліг спотворила би сенс музичних «слів», перетворила б вимову мотиву в кожному голосі на гармонічну фігурацію.

В Інтермецо № 2 в тт. 2–4 та в тт. 10–12 будови других половин фраз схожі між собою. Вони відрізняються появою дисонуючих інтервалів у другому випадку та мають іншу лігатуру – останні дві чверті позначені артикуляційною лігою, яка пропонує новий варіант виконання. Такий само прийом використано в тт. 6–8 і тт. 14–16. Аналогічний виклад спостерігається в Баладі в середній частині – у тт. 68–69 мотиви, які входять до однієї фрази, мають однаковий ритмічний малюнок і схожі інтервальні співвідношення. Лігатура Й. Брамса – це один із засобів відображення структури музичного тексту. Доказом цього виступає наведений приклад, де ліги як індикатор мотивної техніки композитора вказують на зміни артикуляційної моделі при збереженні звуковисотних і ритмічних співвідношень у мотивах. У Романсі (*F-dur, Andante*) при порівнянні однакових за тематизмом фраз у тт. 13–14 і тт. 52–53 спостерігається мотивне варіювання, яке відображено за допомогою артикуляційних ліг. У першому випадку Й. Брамс використовує дві фразувальні ліги та структурні уточнення в нижньому з середніх голосів, у другому – мотивне варіювання виявляють артикуляційні ліги, що демонструють зміщення опорних тонів мотивів.

Функції графічних знаків також проявляються при їх розгляді разом зі співвідношенням музичних елементів і метрично-ритмічною сіткою. Завдяки тяжінню тонів до сильної долі такту з'являється можливість зіставлення лігатури й розміщення мотивів у горизонтальній площині такту. У цьому амплуа ліги окреслюють контур мотивів. Якщо композитор не застосовує інші знаки, які точно вказують на опорний тон елементу, виконавець має орієнтуватися за співвідношенням мотивів і метрично-ритмічною структурою такту. Таку взаємодію ритму й лігатури знаходимо в Інтермецо № 4 (*f-moll, Allegretto un poco agitato*). Паралельний рух двох ліній з різницею в одну чверть (розмір п'єси – $2/4$) набуває інших деталей, якщо виконавець інтерпретує ці фрази, акцентуючи увагу на постійній зміні структури мотивів через їх розміщення в такті.

Гнучкість використання динамічних вказівок можна простежити також в Інтермецо № 6 (*es-moll, Andante, largo e mesto*). Основна тема з її характерною фігурацією в нижньому регістрі з'являється протягом всієї п'єси. Але завдяки графічним знакам композитор кожного разу змінює певні деталі, які впливають на фразування. У першому проведені теми Й. Брамс обмежується в мелодичній лінії ремаркою *sotto voce*, не звертаючись до уточнюючих графічних вказівок. Це допускає її виконання без порушення природного тяжіння дрібних звуків до довгого. Водночас, у гармонічній фігурації, яка є тематичним елементом, двосторонні вилки

визначають рух до сильної долі наступного такту. У подальшому проведенні теми композитор за допомогою динамічних позначень диференціює голоси фактури. При цьому перед чвертю, яка була смисловим центром у її першому проведенні, з'являється знак згасаючої вилки, що приводить до перефразування вихідної форми даної теми.

Висновки. Графічні знаки за своїм написанням і функціонально-семантичним значенням поділяються на дві групи: ліги та вилки. Перші діють на структурно-синтаксичному рівні, другі – на процесуальному. У конкретному нотному тексті графічні знаки розкривають своє функціонально-семантичне значення у взаємодії з його висотно-ритмічними параметрами. У тих випадках, коли напрямок мелодичного й гармонічного руху, ритмічна пульсація, фактурна організація не передбачають варіативного тлумачення, графічні знаки слугують допоміжним аргументом на користь однозначного прочитання сегменту нотного тексту. Навпаки, вони стають факторами, котрі забезпечують вірне розуміння авторської думки в разі наявності браку інших засобів її донесення. Це відбувається за умов таких стильових властивостей, які сприяють порушенню сталих конотацій між музично-звуковим висловлюванням і його нотним записом.

Саме до цього типу композиторського стилю належать розглянуті п'єси Й. Брамса. В їхньому контекстуальному полі графічні знаки покликані запобігти застосуванню до них узагальнено виконавсько-аналітичного підходу, користуючись такими міркуваннями, як природні тяжіння до опорних тонів або сильної долі такту. У п'єсах Й. Брамса логіка музичного процесу всередині окремого мотиву чи фрази може підкорятися іншим законам, що обумовлені рухом внутрішнього смислу. Завдяки графічним знакам ритмічна побудова мотиву виявляє певну міру свободи від чергування сильних і слабких долей такту, а «поведінка» голосів фактури – певне свавілля щодо інших. Отже, графічні знаки в п'єсах Й. Брамса слугують не допоміжними, а багато в чому вирішальними факторами розуміння композиторського «послання», що дозволяє вбачати в них особливу форму буття стильових засад автора.

1. Благоев Д. Избранные статьи о музыке. Москва : Гуманитарный центр «МОНОЛИТ», 2000. 256 с.
2. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Морьяк, 2007. 276 с.
3. Фейнберг С. Пианизм как искусство : Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1969. 598 с.
4. Venable M. The interpretation of piano music. Boston, Oliver Ditson Company, 1913. 252 p.

References

1. Blagoy, D. (2000). Selected articles about music. Moscow: Humanitarniy centr «MONOLIT» [in Russian].
2. Sokol, A. (2007). Performing remarks, image of the world and musical style. Odesa: Moryak [in Russian].
3. Feinberg, S. (1969). Piano performance like an art. Second edition. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Venable, M. (1913). The interpretation of piano music. Boston, Oliver Ditson Company. [in English].

УДК 78.036:78.071 Лютославський

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.02>**Ольга Мироненко-Міхейшина,***аспірантка кафедри теорії музики**Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*<https://orcid.org/0000-0002-7271-848X>*mimollka@ukr.net***Olha Myronenko-Mikheishyna,***Postgraduate at the Theory of Music Department,**Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*<https://orcid.org/0000-0002-7271-848X>*mimollka@ukr.net***ЗМІСТ ЯВИЩА АКЦЕНТУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО)**

У статті розглядається явище акценту в сучасній музиці (особливості функціонування, властивості) на матеріалі композицій В. Лютославського. **Актуальність дослідження** зумовлюється відсутністю в сучасному музикознавстві системного аналізу особливостей функціонування акценту в новітній музиці. Головною **метою** є з'ясування змісту явища в сучасних композиціях через аналіз творів В. Лютославського (Віолончельний концерт, «Три поеми Анрі Мішо»). **У результаті дослідження** виявлені такі форми явища, як сфокусований акцент (сумарний точковий та поодинокий точковий) та несфокусований (розмитий), а також з'ясовані його властивості та функції.

Ключові слова: акцент, часова організація, поліхронність, Віолончельний концерт В. Лютославського, «Три поеми Анрі Мішо» В. Лютославського.