

УДК 78.071.1(430)(092):[780.616.432.071.2:781.22]

DOI 10.34064/khnum2-2404

Сагалова Ганна Володимирівна

заслужена артистка України, доцент кафедри спеціального фортепіано,
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

e-mail: anna.sagalova@gmail.com

ORCID iD 0000-0002-7037-0555

**РОЛЬ ТОНАЛЬНОСТІ У СТВОРЕННІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ
ВЕРСІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ
(на прикладі Французької сюїти d-moll Й. С. Баха)**

Сучасна виконавська практика з її інтересом до старовинної музики й автентичної манери гри загострила низку питань щодо інтерпретації творів епохи Бароко, зокрема щодо семантики тональності та її значення для розуміння композиторського задуму, які на тлі сучасних наукових розвідок залишаються відкритими для подальшого дослідження. За допомогою історико-теоретичного та інтерпретаційного методів аналізу розглядається образно-змістовне тлумачення тональності в музиці Бароко, зокрема у Французькій сюїті d-moll Й. С. Баха. **Як результат**, окреслюється вплив семантики тональності на втілення кожного з танців сюїти; виявляються новаторські риси Жиги у співставленні з усталеною традицією, особливості ладотонального розвитку в Алеманді, яка визначає загальний характер усього циклу. **Висновки** узагальнюють характерні композиційно-драматургічні ознаки клавірного твору Й. С. Баха, що висувають перед виконавцем необхідність враховувати при створенні інтерпретаційної версії не тільки барокову символіку мотивів та руху, але й емоційну забарвленість тональності. Зокрема, тональність d-moll вже в добу Бароко трактується як носій непростого і глибокого змісту, відстороненого від повсякденного, як суб'єктивна, проте з виходом на об'єктивні смисли; отже, для виконавців вона є «зоною підвищеної уваги», містячи особливий семантичний код, що допомагає розкрити задум композитора.

Ключові слова: *Бароко; семантика; тональність; виконавство; Французька сюїта d-moll Й. С. Баха.*

Постановка проблеми. У сучасній музичній науці виникла нова хвиля інтересу до питань інтерпретації музичних творів епохи Бароко. Разом з тим, залишається відкритою низка проблем, пов'язаних з вибором манери та стилю гри музичних творів того часу. Накопичений на сьогодні дослідницький та практичний виконавський досвід потребує залучення всіх складових музичного стилю Бароко для занурення в композиторський задум і пошуку відповідних засобів для його відбиття в реальному звучанні. Враховуючи великий вплив риторики на формування музичного мислення цієї епохи, цілісність її поетико-естетичних засад, розмаїття символічних форм відбиття художнього задуму, розуміння семантичних обривів тональності стає для виконавців сьогодення одним з ключів при створенні власного бачення образно-сміслового наповнення того чи іншого твору. Такий підхід до барокової музики, зокрема Й. С. Баха, застосований в цьому дослідженні, опрацьовує й доповнює існуючі наукові розробки, надаючи їм нового значення.

Аналіз останніх публікацій за темою. На сучасному етапі розвитку гуманітарного знання, як в музичній науці, так і в суміжних сферах досліджень, питання семантики є вельми актуальними, про що свідчать численні праці зарубіжних науковців (Buccoli et al., 2015; Kazantseva, 2017; Krumhansl, 2004; Liu, 2017; Mion, 2007; Poulin-Charronnat, 2005; Steinbeis, 2008). Однак у сучасному музикознавстві існує не так багато праць, спеціально присвячених семантиці тональності, хоча мова про неї виникає при розгляді художньо-естетичних засад барокової музики, в тому числі творчості Й. С. Баха (Лобанова, 1994; Швейцер, 1965). Між тим, звертають на себе увагу дві статті, одна з яких належить поетові та прозаїку, інша – композитору, музикознавцю та педагогу. Як вважає автор циклу поезій «Двадцять чотири прелюдії-восьмивірша», для відчуття тональності важливим є не стільки абсолютний, скільки тембровий слух: «Найголовніше, – пише митець, – при звучанні навіть тонічного тризвуку в даній тональності почути в ньому цілком визначені емоційні відтінки, які практично не збігаються з комплексом емоцій

при звучанні акорду в іншій тональності» (Тимофеїчев, 2017: 1). Спираючись на власне сприйняття образно-емоційної змістовності тієї чи іншої тональності, О. Тимофеїчев зупиняється на прелюдях та фугах другого тому «ДТК» Й. С. Баха, проводячи паралелі з почуттями, які він переживав при читанні Нового Завіту. На такому інтелектуально-чуттєвому підґрунті поет надає класифікацію тональної семантики в музиці визнаного майстра барокової культури (Тимофеїчев, 2017). Автор розгортає широку панораму семантичної забарвленості різноманітних творів, які належать композиторам різних епох та національних шкіл. Враховуючи суб'єктивність поглядів митця, все ж доволі складно оминати увагою його критику на адресу «24 прелюдій» Д. Кабалевського, котрі він наводить як приклад «тональної глухоти» композитора (Тимофеїчев, 2017: 3). Цінними видаються й спостереження О. Тимофеїчева про принципову різницю відчуття тональності у виконавців, теоретиків музики та слухачів. На відміну від поета, А. Сафронов зупиняється на одній тональності – *d-moll* – і розглядає її тлумачення в симфоніях, від мангеймських авторів до ХХ століття. Це дозволяє музикознавцю охопити найбільш значні зразки, які були написані композиторами різних національних шкіл. Незважаючи на те, що стаття не претендує на теоретичну розробку питання, вона містить низку важливих історичних фактів. Звернемо увагу на її початкову тезу: «Ре-мінор (з одним бемолем при ключі) – тональність не менш культова, ніж до-мінор. Вона добре підходила до самих різних складів оркестру <...>. Як і в однойменному Ре-мажорі, натуральна мідь використовувалася тут у строї “ре” (“in D”）」 (Сафронов, 2019). Таким чином, усвідомлення певних принципів вибору тональності вказує на ряд історичних закономірностей в розумінні її семантики та виразових можливостей.

Мета статті полягає в розкритті значення тональності в музиці Бароко як підґрунтя створення виконавських версій сучасними музикантами.

Завданнями статті є: 1) виявлення особливостей композиційно-драматургічної організації Французької сюїти *d-moll* Й. С. Баха; 2) здійснення порівняльного аналізу точок зору на трактування названої сюїти відомих виконавців і музикознавців.

Методологія дослідження базується на історико-теоретичному та інтерпретаційному методах аналізу; завдяки першому з них висвітлюється вплив тональності на обрані композитором мовні засоби втілення художнього задуму; за допомогою другого методу розкриваються особливості виконавської трактовки певного твору з урахуванням семантики тональності.

Виклад основного матеріалу. Клавірна сюїта посідає вагоме місце в творчому доробку Й. С. Баха. Написані ним сім партит, які за змістом є сюїтами (Швейцер, 1965: 234), шість французьких та шість англійських сюїт увійшли як в педагогічну, так і у виконавську практику. Розглядаючи витоки та специфічні особливості сюїти, її втілення в творчості Й. С. Баха, Б. Яворський (2006: 23) підкреслює, що цей жанр був однією з розповсюджених «схем вираження» впродовж майже трьох століть. Відомий вчений пов'язує його з тією лінією розвитку інструментальної музики, яка наслідувала досвід хороводної селянської пісні. Серед її ґрунтових рис названі: спаяність слова з певним образом; інтонації з «функціонально-ритмічною наспівністю»; наявність танцювальної артикуляції. Як пише автор, «...артикуляція вже визначає підхід до метричної зображальності, зіставляючи різні способи відтворення окремих звуків або звукових послідовностей» (Яворський, 2006: 28). За спостереженнями музикознавця, з такими хороводними селянськими наспівами були схожі різноманітні моторні твори, які розвивалися в різних сферах світського побуту. Разом з тим, вони мали власні музичні особливості, часто пов'язані з наявністю елементів інструментальної зображальності. Протиставлення та синтез різних можливостей моторної музики послужили підґрунтям для формування інструментальної сюїти, практика якої сягає творчості італійських лютистів XVI століття. Сюїта як циклічна композиція базувалася на конструктивному принципі, пов'язаному зі спільною для всіх частин ладотональністю. Хоча для сучасних уявлень про сюїту характерним є відсутність у ній об'єднуючих, окрім тональності, факторів та дієвість прийому контрасту, старовинній танцювальній сюїті, на думку науковця, притаманні схожі для всіх частин певні ладо-ритмічні формули та мотивно-інтонаційні прийоми (Яворський, 2006: 33).

Нагадування основних тез праці Б. Яворського є важливим, оскільки вони дають безпосередній ключ до розуміння змісту та особливостей Французьких сюїт Й. С. Баха, зокрема Сюїти *d-moll*. Не випадково В. Носіна звертає особливу увагу саме на Французькі сюїти. Авторка підкреслює, що, незважаючи на стереотип сприйняття сюїт як музики світського жанру без глибокого змісту, Й. С. Бах відходить від жанрового першоджерела (Носіна, 2012a). Цінними виявляються ті положення статті В. Носіної, згідно з якими для виявлення змісту бахівських сюїт, зокрема французьких, необхідним є аналіз руху. Авторка підкреслює особливості барокової епохи, коли з'явилися нові наукові уявлення про рух та аспекти його вивчення. Це вплинуло на мислення цього часу в цілому, різні сфери діяльності, в тому числі композиторську творчість. Як вважає дослідниця, сюїта є жанром, який став засобом «музичного осягання руху» (Носіна, 2012b). Дійсно, музиці притаманне абстрактне втілення руху в його різноманітних модифікаціях. Завдяки цьому, на думку В. Носіної, виникає можливість немов би вилучити танцювальну мелодію та ритм з певного танцювального зразка і на цих підставах розробити свої власні принципи образів руху. У такому контексті сюїта постає квінтесенцією ідеї останнього в музиці (Носіна, 2012b).

Розмірковуючи про старовинну сюїту, вказують, як правило, на парність її основних танців: повільної алеманди та більш жвавої куранти, контраст яких посилюють відповідно сарабанда та жига. Парність такого роду доповнюється метроритмом, оскільки дводольність змінюється тридольністю. Провідне місце категорії руху в естетиці та поезії Бароко відзначає М. Лобанова. Спираючись на дослідження художньо-естетичних засад та мистецтва цієї доби, музикознавиця пише: «Людина – це блукач, світ – дорога, подорож. Іноді він бачиться як лабіринт, в якому мандрівник відчуває себе втраченим <...>» (Лобанова, 1994: 67). Як вважає вчена, ідея мандрівництва набуває великого значення в німецькій музиці, нерідко проявляючись в розвиненості тональних послідовностей, збільшенні вагомості хроматики, залучення засобів, що притаманні «стилю фантазії» (Лобанова, 1994: 67). Найбільш розповсюдженою формулою руху стає риторична фігура *fuga*. Більше того, завдяки одно-

часному співіснуванню протяжності та рухливості, втілювались такі важливі естетичні категорії барокової культури, як Вічність та Час. Вони були характерні не тільки для західноєвропейської музики, але й для слов'янського театру XVII – першої половини XVIII століття. Зокрема, Л. Софронова (1981: 112) на основі аналізу драматургічних творів польських, українських, російських митців цієї доби зазначає: «Час обертає своє коло, а Вічність вписувала у “вічні книги” імена героїв, забирала їх у століття. Іноді Вічність виступала з потрійним колом. Вічність цуралася постійних змін, які були властиві Часу, всього того, що діялося щогодинно. Вона відзначала своєю печаткою в світі тільки те, що постійне». З таких позицій рух як основний зміст сюїти постає в безлічі своїх варіантів та смислових модусів.

Французька сюїта *d-moll* розташована в збірці сюїт на першій позиції. На думку клавесиніста Франческо Корті, це найбільш архаїчна сюїта в творчості Й. С. Баха, де окремі танцювальні частини представлені в своєму «чистому», класичному вигляді, що надає можливість найкраще ознайомитись з цим музичним жанром (цит. за: Шевелев, 2018). Як припускає виконавець, такі особливості твору могли обумовити рішення композитора розташувати його на початку збірки. На відміну від Ф. Корті, Б. Яворський виявляє незвичні риси цієї сюїти. Зокрема, вчений звертає увагу на досить нетипову для традиційного тридольного або тріольного ритмічного рисунку Жиги ритмоформулу – восьма з точкою та шістнадцята в чотиридольному метрі (Яворський, 2006: 45). Такий пунктирний ритм приводить до того, що сам характер Жиги змінюється. Замість усталеного бадьорого, життєстверджуючого настрою, виникає більш серйозний, навіть урочистий характер висловлювання. Темп, який зазвичай є дуже швидким, в цьому творі також більш стриманий та повільний. Отже, зміна розповсюдженої в жигах тридольності на чотиридольність, тотальне використання в різних варіантах пунктирної пульсації впливає не тільки на семантику останньої частини сюїти *d-moll*, наближуючи її до маршу, але й приводить до переосмислення змісту усього циклу.

Розглянемо, наскільки Алеманда за формою та загальною тональною логікою відповідає розповсюдженним у той час закономірностям. Вона написана в типовій старовинній двочастинній формі, перша

частина якої завершується на домінанті, а друга рухається з досягнутої ладотональної вершини назад до тоніки. Між тим, тональний розвиток кожної з частин віддзеркалює загальні естетичні принципи руху, які характерні для барокової культури, тим самим й на цьому рівні розкриваючи ключовий смисл жанру. Зміна тональних орієнтирів, яка відбувається в межах тоніко-домінантових опор, демонструє різнобарвність та напруженість внутрішньоладового розвитку. Цьому сприяє розвиненість кожної мелодичної лінії три-чотириголосної фактури, яка зумовлює текучість музичної думки та вільність змін в межах основної тональності. Як приклад, назвемо відхилення в тональність субдомінанти вже на початку третього такту, тобто відразу після експонування основних мелодико-ритмічних фігур і тональності *d-moll*. Звертає на себе увагу витонченість хроматичного руху в сопрано, що породжує відблиски різних тональностей без подальшого їх закріплення. Зокрема, виникає натяк на відхилення в *C-dur*, використання типового для Бароко прийому омани, коли замість очікуваної після *g-moll* барви *C-dur* з'являється просвітлений *Es-dur*. Гармонічна складність Алеманди зумовлена взаємодією розвинених голосів, в яких через рухливість інших фактурних ліній протягнуті звуки стають своєрідним відлунням вже озвученого, сприяючи виникненню ефекту бітональних сполучень. В наведеному вище прикладі звук *b¹* в мелодичному рельєфі на слабкому часі, хоча й витримується протягом двох четвертних долей, на слух сприймається як органічна частина інтонаційно-ритмічної фігури в сполученні із середнім голосом. Внаслідок такої якості поліфонічної фактури на рівні змісту втілюється ідея лабіринту, пошуку, ширше – образи Вічності та Часу; з точки зору взаємодії фактурних голосів проявляє себе своєрідний принцип «спонукання» витриманим тоном інших голосів до руху в бік мелодико-гармонічного розв'язання, котре в умовах плинності розгортання музичної думки в остаточному вигляді відтягується до кадансових зон.

На наш погляд, крайні частини Французької сюїти *d-moll* створюють, з урахуванням їхніх особливостей, дещо на кшталт композиційних опор. Центральною точкою усієї композиції є *Сарабанда*, яка постає концентрованим вираженням траурної лірики: розмірений рух

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

У Французькій сюїті *d-moll* ці танці вирізняються певною простотою та просвітленістю музичної мови. Наприклад, для Куранти композитор обирає метр $3/2$, який був притаманний старовинним моделям цього жанру (Яворский, 2006: 23). За спостереженням А. Швейцера (1965: 238), для куранти характерним є безперервний рух рівними тривалостями. З цієї точки зору, візуально ритміка кожного з голосів чотириголосної фактури бахівської Куранти демонструє пластичність конфігурацій із залученням ритмічної фігури «чверть із крапкою – восьма». Цей ритмічний малюнок нівелюється типовою для барокової поліфонії комплементарною ритмікою. Таким чином, організація музичної тканини вказує на особливу увагу композитора до співвідношення усіх фактурних голосів для створення відчуття єдиного звукового потоку з декількома рельєфними голосами. Це не виключає виразного значення пунктирної ритмоформули. По-перше, вона задає Куранті емоційний тонус; по-друге, вирізняє ключовий вихідний мотив, за допомогою якого осмислюються імітаційні перегукання в різних голосах фактури та висотних позиціях. Вельми скромним постає гармонічний розвиток в першій частині танцю, де інтонаційні події розгортаються в межах T-D співвідношень. Це не виключає появи відхилень у субдомінанту, потім в *B-dur*,

за допомогою яких здійснюється розвиток тематичного ядра. Більш розвиненою є друга частина, що пояснюється елементами розвитку тематизму на її початку, стимульованому виявленням емоційного потенціалу теми, композиційно-драматургічними умовами та необхідністю повернення зі сфери домінанти до тоніки. Тому тут закономірно виникає низка відхилень спочатку з тимчасовим поверненням тоніки, потім в тональність субдомінанти (*g-moll*), яка подана в більш розширеному варіанті. Звернемо увагу на інверсію мотивів, яка вирізняє майже всю другу частину, до невеликої репризи в останніх чотирьох тактах, в якій стретно з'являється вихідний мотив в прямому русі. Інакше кажучи, Й. С. Бах використовує поліфонічний прийом співвідношення першої та другої частин, започаткований в Алеманді. Незважаючи на схожі риси двох танців, ладотональний процес в них має власні ознаки. В першій п'єсі циклу напруженість в умовах більш повільного темпу досягалася завдяки розмаїттю ритмічних груп та гармонічному розвитку. В Куранті схожі прийоми спрямовані на демонстрацію різноманітних перетворень ключового тематичного ядра. Внаслідок цього, поліфонічна техніка постає в багатстві своїх композиційно-драматургічних можливостей, репрезентуючи ігрову логіку композитора. В такому аспекті Алеманда і Куранта створюють яскравий контраст не стільки в жанровому, скільки в образно-семантичному плані. Ще більш просвітленими сприймаються обидва Менуети, другий з яких є самостійною п'єсою з власним тематизмом. Характер цих танців обумовлюють прозорість фактури, простий ритм та вагома роль основної тональності. Достатньо сказати, що в першому Менуеті з неї починається друга частина, замість тональності домінанти, у другому – вона відзначає початок і закінчення обох частин. Таким чином, композитор підкреслює врівноваженість емоцій, відсутність будь-яких сплесків та бурхливих інтонаційно-гармонічних подій, хоча вони закономірно виникають в обох п'єсах. Проте, в першій частині першого Менуету мелодичний розвиток верхніх двох голосів із залученням звуків інших тональностей врівноважується величним поступовим рухом басового голосу від тоніки до домінанти. У другій частині мерехтіння побічних тональностей сприймається як розвиток внутрішніх можливостей основної тональності *d-moll*.

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

Французька сюїта *d-moll* досить складна для створення виконавської інтерпретації. Типові для жанру контрасти в темпах та характерах танців у ній не так яскраво виявлені, як в інших мінорних сюїтах композитора. В Алеманді емоційний настрій створюють акордові послідовності, а не мелодичні лінії, оскільки рух шістнадцятих тут пов'язаний із заповненням гармонічних переходів. Куранта інтонаційно продовжує Алеманду; відчуті інший характер нового танцю допомагає ритмічний малюнок «чверть з точкою – восьма». Завдяки восьмій ноті, якщо мислити її дуже чіткою, майже акцентованою, досягається ефект більш стриманого та навіть суворого образу цього танцю. Аналогічний прийом притаманний Жизі, яка також є нетиповим прикладом з точки зору руху та темпу для завершення сюїтного циклу. Однак загальний характер цієї сюїти визначає Сарабанда, на що вказує, наприклад, відомий піаніст Мюрей Пірайя у своєму інтерв'ю для Deutsche Grammophon (2016). Музикант описує її як хорал, дуже сумний, з великим емоційним напруженням. Менует у такому змістовному контексті стає своєрідним продовженням Сарабанди: незважаючи на традиційну для тогочасного танцю легкість, галантність та прозорість фактури, він втілює меланхолійний та сумний характер. Такому настрою сприяє тональність *d-moll*, яка задає циклу загальну атмосферу стриманості та скорботи водночас. Тому, на відміну від М. Пірайї, якій вважає доцільним виконувати усі жиги зазначеної збірки дуже швидко та досить жваво, на наш погляд, Жига першої сюїти потребує більш стриманого руху, оскільки кожна її інтонація наповнена значущим смислом.

У міркуваннях над інтерпретаційними викликами, які постають перед виконавцем музики Й. С. Баха, зокрема Французької сюїти *d-moll*, перш за все, виникає питання вибору манери гри, пошуку інтерпретації, яка б відповідала композиторському задуму. Ю. Дикий (1981) вказує на два основних напрями, що склалися в історії виконання творів видатного поліфоніста – «монологічний» та «діалогічний». Разом з тим, автор відмічає, що «сьогодні найпоширенішими

є проміжні типи інтерпретації, які сполучають обидва напрями» (Дикий, 1981: 72). До монологічного типу дослідник відносить виконавський стиль представників ХІХ сторіччя та висловлює думку про те, що романтична, суб'єктивна та занадто емоційна манера гри того часу «ізолювала авторські наміри від виконавських» (Дикий, 1981: 71). Протилежний напрям у створенні виконавської версії – діалогічний – заснований, на думку автора, на «діалектичній єдності нотного тексту та умов його звукового втілення» (Дикий, 1981: 71). Погоджуючись із запропонованою музикознавцем класифікацією, зауважимо, що автентична манера гри музики Бароко, яка є популярною в світі, передбачає відтворення історичного звучання інструментів та не виключає такої палітри виразових засобів, як *vibrato* та хвильоподібна динаміка. Завдяки їм досягається втілення чуттєво-емоційної складової музики. Обмеженість виконавцем виразових ресурсів значно звужує можливість відбити художній задум твору в усьому багатстві його відтінків. На перший погляд, численне сімейство інструментів, які узагальнено називають клавіром, не здатні до залучення вищеназаних виконавських засобів. Мається на увазі усталене уявлення, пов'язане з деякими усередненими знаннями про їхню механіку. Проте, постійне вдосконалення клавесина, який в часи Бароко висувається як концертний інструмент, привело до появи та використання декількох мануалів, наявності додаткових важелів та перемикачів, які допомагали змінити не тільки тембр, але й гучність звучання. Ця теза не означає можливості ставити знак рівності між звуковими якостями клавесина та молоточкового фортепіано. Скоріше, мова йде про необхідність сучасному виконавцю співвідносити ресурси фортепіано з відповідними властивостями клавесина. Підґрунтям для музиканта мають слугувати художній смак, розуміння композиторського задуму та сприйняття сучасного фортепіано як нового модусу клавішно-струнних інструментів минулого. Органіст І. Браудо (1976) вважав, що тембральні та динамічні можливості сучасного роялю заважають виконавцю зосередитися на стилістиці музики Й. С. Баха. Він висловлював думку, згідно з якою, постійний темброво-динамічний лад «є ніби захисником мотивного життя від індивідуальних і часто довільних впливів виконавця» (Браудо, 1976: 52).

Такий підхід відтворює технічні можливості інструментів того часу, допомагає усвідомити відповідні стиль та манеру гри. Однак, цього не завжди достатньо, щоб зрозуміти та, найголовніше, відчути задум композитора. Є. Ліберман (1988: 169), розмірковуючи над постаттю Глена Гульда, одного з найвідоміших виконавців музики Й. С. Баха, вважає, що основою виконавського стилю піаніста були інтуїція та емоційність. Інтелект піаніста, на погляд вченого, проявлявся у «стані самопідкорення інтуїції або у стані конфронтації зі сформованими нормами ставлення до тексту» (Ліберман, 1988: 169). Автор вважає недоцільними часті зміни штрихів, емоційну виразність кожного голосу, спів та широкі жести виконавця під час гри. Нестандартні та нетипові інтонації, артикуляційні та штрихові рішення, які не відповідають традиційним типам виконання, на погляд Є. Лібермана, підтверджують інтуїтивну природу виконавства Г. Гульда. Такий, дещо категоричний, висновок автора викликає зауваження, оскільки основою стилю канадського музиканта був постійний пошук самого точного, «ідеального» виконання, яке б надало змогу почути всі голоси, виявити всі деталі композиторського задуму. Інший підхід до оцінювання мистецтва відомого піаніста демонструє О. Тимофєйчев, який вказує на уникання музикантом емоційних особливостей тональності. Автор пише: «“Переживання” тональностей у Гульда повністю відсутнє. <...> Для Г. Гульда вся музика – щось на кшталт тієї самої сакральної інтелектуальної “гри в бісер” з роману Германа Гессе. І коли цієї “гри звуків” піаністу не вистачає, він її вигадує, зберігаючи при цьому дитячу ширість і захопленість» (Тимофєйчев, 2017: 2). Відомо, що саме Г. Гульд почав плідну співпрацю зі студіями звукозапису, намагаючись, за допомогою комбінування безлічі варіантів, добитися ідеального звучання. Цей підхід близький до математичного, коли одну й ту ж задачу можна вирішити різними способами, отримавши при цьому правильний результат. Одним з таких способів у виконавському мистецтві є, на нашу думку, саме тональний принцип побудови індивідуальної концепції.

Різного роду «трансформації» у відношенні до власних творів були притаманні і Й. С. Баху. Наприклад, для клавірної п'єси він використовував музичний матеріал, створений для скрипки; Концерт

d-moll для клавесину, струнного оркестру та *basso continuo*, який став одним з найпопулярніших у фортепіанній музиці, спочатку замислювався як скрипковий. Традицію таких перетворень підхопили композитори наступних часів. Зокрема, Чакона з Партити *d-moll* для скрипки соло стала імпульсом для створення самостійних фортепіанних творів Й. Брамсом та Ф. Бузоні. Твір Й. Брамса є написаною для лівої руки п'єсою, завдяки цьому композитор-романтик максимально відтворює саме скрипкове звучання та фактурні принципи Чакони. Отже, її прозора фактура сприяє створенню стилістичного образу в дусі епохи Бароко. Ф. Бузоні створює масштабну романтичну п'єсу, використовуючи всі звукові та фактурні можливості роюлю 20 років минулого століття. Таким чином, наведені зразки інтерпретації відомого твору двома геніальними музикантами демонструють діаметрально протилежний підхід до нього.

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

Зазначені особливості Французької сюїти *d-moll* Й. С. Баха визначають виконавську інтерпретацію, яка полягає у виявленні діалектичної єдності протилежностей в композиційно-драматургічній будові сюїти. Засоби, які для цього обирає виконавець, з одного боку, наці-

лені на створення макроедності, з іншого, на виявлення типологічних ознак жанру сюїти, в основі якого лежить контраст. Так, єдності сприяє, передусім, обраний при виконанні темп: окрім близьких за темповими характеристиками Алеманди і Куранти, тут слід звернути увагу на Жигу, темп якої через особливості мелодії і набуття у зв'язку із цим нетипового для цього жанру пафосу, «гальмується» природним чином. Сюїтному контрасту сприяють артикуляція і штрихи, а також темп, враховуючи особливу окремішність Сарабанди.

Таким чином, на прикладі проаналізованого твору можна констатувати, що тональність *d-moll* вже в добу Бароко трактувалась як носій непростого і глибокого змісту, відстороненого від повсякденного, як тональність суб'єктивна, проте з виходом на об'єктивні узагальнюючі смисли. Тому, на нашу думку, для виконавців вона є «зоною підвищеної уваги», тональністю, яка містить особливий семантичний код, котрий допомагає розкрити задум композитора.

Перспективами дослідження є аналіз змісту та емоційної забарвленості тональності *d-moll* у творах класицизму та романтизму.

ЛІТЕРАТУРА

- Браудо, И. (1976). *Об органной и клавирной музыке*. Ленинград: Музыка.
- Дикий, Ю. (1981). Інтерпретація клавирних творів Й. С. Баха. В кн. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства*, (сс. 70–81). Київ: Музична Україна.
- Либерман, Е. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка.
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка.
- Носина, В. (2012b). Скрытые смыслы музыки И. С. Баха. Retrieved from <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201206>
- Носина, В. (2012a). Скрытые смыслы музыки И. С. Баха. Retrieved from <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201205>
- Сафронов, А. (2019). Симфонии в ре-миноре. Retrieved from <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-v-re-minore>
- Софронова, Л. (1981). *Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия*. Москва: Наука.

- Тимофеичев, А. (2017). Семантика тональностей в цикле «Двадцать четыре прелюдии-восьмистишия». (Как я слышу и слушаю музыку). Retrieved from <https://www.litmir.me/br/?b=582577>
- Швейцер, А. (1965). *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка.
- Шевелев, М. (2018). «Весь И. С. Бах» на сайте «Бизнес и культура»: «Французская» сюита BWV 812. Retrieved from <https://bkjournal.org/ves-i-s-bakh-na-sayte-biznes-i-kultura-frantsuzskaya-syuita-bwv-812>
- Яворский, Б. (2006). Сюиты Баха для клавира. В кн. Б. Яворский, *Сюиты Баха для клавира*, В. Носина. *О символике «Французских сюит» И. С. Баха*, (с. 23–65). Москва: Классика-XXI.
- Vucoli, M., Gallo, A., Zanoni, M., Sarti, A., & Tubaro, S. (2015). A Dimensional Contextual Semantic Model For Music Description and Retrieval. *IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP), South Brisbane, QLD, Australia*, pp. 673–677. DOI: 10.1109/ICASSP.2015.7178054.
- Deutsche Grammophone (2016). Murray Perahia – Bach French Suites. Webepisode #1. Suite No. 1 in D Minor. (Interview / Performance). Retrieved from <https://youtu.be/GPrJXfM8Kq8>
- Kazantseva, L. (2017). Tonality: Semantic Aspect. *Problemy Muzykalnoi Nauki [Music Scholarship]*, 4, 78–83. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.078-083>
- Krumhansl, C. L. (2004). The cognition of tonality – as we know it today. *Journal of New Music Research*, vol. 33, iss. 3, 253–268. DOI: 10.1080/0929821042000317831.
- Liu, S. (2017). On the Semantic and Non-semantic Nature of Music. *Proceedings of the 4th International Conference on Education, Management, Arts, Economics and Social Science. Advances in Social Science Education and Humanities Research*, 172, 297–300. DOI: doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.66.
- Mion, L. & De Poli, G. (2007). Music expression understanding based on a joint semantic space. *Artificial-Intelligence and Human-Oriented Computing. Lecture Notes in Computer Science*, 4733, 614–625.
- Poulin-Charronnat, B., Bigand, E., Madurell, F., & Peereman, R. (2005). Musical structure modulates semantic priming in vocal music. *Cognition*, 94 (3), B 67–78. DOI: 10.1016/j.cognition.2004.05.003.

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

Hanna Sagalova

Merited Artist of Ukraine, Assistant Professor at the Special Piano Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: anna.sagalova@gmail.com
ORCID iD 0000-0002-7037-0555

THE ROLE OF KEY IN CREATING AN INTERPRETATIONAL MODEL IN BAROQUE MUSIC (based on French Suite in D minor by J. S. Bach)

Background. For anyone creating his own interpretational version of a work which belongs to Baroque culture it is highly important to understand semantics of a given key, which in this day and age becomes a valuable asset to reveal the composer's intention, including the works like French Suite in D minor by J. S. Bach. The approach, suggested in the article, elaborates existing studies, providing them with new meaning. **The aim of the article** is to reveal the significance of a key in the Baroque music, particularly in J. S. Bach's works, as a premise for present-day musicians creating new versions of performance. **Methodology of a research** is founded on historically-theoretical and interpretational methods of analysis.

Results. The genre of a keyboard suite holds an important place in J. S. Bach's legacy. French Suite in D minor is the first one among others. Allemande is written in accordance with the customs of their time. At the same time, tonal development of each movement reflects general aesthetic principles of movement, realizing pivotal idea of the genre. The change in tonal reference points, which happens in the frameworks of Tonic – Dominant relations, shows diverse colours and tension of the development within one key. Allemande's harmonic complexity exposes semantical sense of the key, which influences other dances. Sarabande is presented as a concentration of 'funebre' lyricism, the sense of Gigue is reconstructed due to the change of expected time signature 3/8 to 4/4 and usage of pulsating dotted

notes. *Courante* and two *Menuettos* are marked by a certain simplicity and “transfiguration” of musical language, which causes not only a genre, but also imagery and semantical contrast. *French Suite in D minor* is a relatively difficult material for creation of performer’s interpretation. Contrasts of tempo and mood of the dances typical for this genre are not so obvious in this suite as compared to other J. S. Bach’s suites in minor keys. General atmosphere of reserve and inner tension is stressed by the key of D minor, which shapes the whole cycle’s character.

Conclusions. The above mentioned peculiarities of J. S. Bach’s *French Suite in D minor* define the performance interpretation, designed to reveal dialectic unity of opposites in compositionally-dramaturgical structure of the Suite. The performer chooses means, aimed both at creation of macro-unity and at reveal of typological features of the suite genre which is based on contrast. One of the main factors contributing to unity is tempo of performance: apart from quite similar tempos of *Allemande* and *Courante*, *Gigue* is noteworthy, too, as its tempo due to peculiarity of melody and pathos, uncommon for the genre, is “decelerated” in a natural way. Suite contrast can be revealed through articulation and *touche*, as well as through tempo in view of singularity of *Sarabande*.

Basing on the piece under analysis, we may state that in Baroque era D minor key was already interpreted as a bearer of complex and profound meaning, devoid of mundane, as a subjective key, retaining, however, possibility to be used to reveal objective generalising senses. Thus, we think it should be a “zone of special attention” for performers.

Key words: Baroque; semantics; key; performance; J. S. Bach’s *French Suite in D minor*.

REFERENCES

- Braudo, I. (1976). *About organ and clavier music*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Buccoli, M., Gallo, A., Zanoni, M., Sarti, A., & Tubaro, S. (2015). A Dimensional Contextual Semantic Model For Music Description and Retrieval. *IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP), South Brisbane, QLD, Australia*, pp. 673–677. DOI: 10.1109/ICASSP.2015.7178054 [in English].
- Deutsche Grammophone (2016). Murray Perahia – Bach French Suites. Webepisode #1. Suite No. 1 in D Minor. (Interview / Performance). Retrieved from <https://youtu.be/GPrJXfM8Kq8> [in English].

- Dyki, Yu. (1981). Interpretation of piano works by J. S. Bach. In *The questions of piano technique and performance*, (pp. 70–81). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kazantseva, L. (2017). Tonality: Semantic Aspect. *Music Scholarship*, 4, 78–83. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.078-083> [in English].
- Krumhansl, C. L. (2004). The cognition of tonality – as we know it today. *Journal of New Music Research*, vol. 33, iss. 3, 253–268. DOI: 10.1080/0929821042000317831 [in English].
- Liberman, Ye. (1988). *Creative work of a pianist with the author's text*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Liu, S. (2017). On the Semantic and Non-semantic Nature of Music. *Proceedings of the 4th International Conference on Education, Management, Arts, Economics and Social Science. Advances in Social Science Education and Humanities Research*, 172, 297–300. DOI: doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.66[in English].
- Lobanova, M. (1994). *Western European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Mion, L. & De Poli, G. (2007). Music expression understanding based on a joint semantic space. *Artificial-Intelligence and Human-Oriented Computing. Lecture Notes in Computer Science*, 4733, 614–625 [in English].
- Nosina, V. (2012a). The hidden meanings of J. S. Bach's music. Retrieved from <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201205> [in Russian].
- Nosina, V. (2012b). The hidden meanings of J. S. Bach's music. Retrieved from <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201206> [in Russian].
- Poulin-Charronnat, B., Bigand, E., Madurell, F., & Peereman, R. (2005). Musical structure modulates semantic priming in vocal music. *Cognition*, 94 (3), B 67–78. DOI: 10.1016/j.cognition.2004.05.003 [in English].
- Safronov, A. (2019). Symphonies in D minor. Retrieved from <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-v-re-minore> [in Russian].
- Schweitzer, A. (1965). *Johann Sebastian Bach*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Shevelev, M. (2018). “All of J. S. Bach” on the website “Business and Culture”: the “French” suite BWV 812. Retrieved from <https://bkjournal.org/ves-i-s-bakh-na-sayte-biznes-i-kultura-frantsuzskaya-syuita-bwv-812> [in Russian].
- Sofronova, L. (1981). *Poetics of the Slavic theatre in the 17th – first half of the 18th century. Poland, Ukraine, Russia*. Moscow: Nauka [in Russian].

- Steinbeis, N., Koelsch, S. (2008). Shared neural resources between music and language indicate semantic processing of musical tension-resolution patterns. *Cerebral Cortex*, vol. 18, issue 5, 1169–1178. DOI: doi.org/10.1093/cercor/bhm149 [in English].
- Timofeichev, A. (2017). Semantics of tonalities in the cycle “Twenty-four Preludes-octastich”. (How I hear and listen to music). Retrieved from <https://www.litmir.me/br/?b=582577> [in Russian].
- Yavorskiy, B. (2006). Clavier Suites by Bach. In B. Yavorskiy, Bach’s *Suites for clavier*; V. Nosina. *On the symbolism of J. S. Bach’s “French Suites”*, (pp. 23–65). Moscow: Klassika-XXI [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 8 вересня 2021 р.