

УДК 78.071.1(430) (92):786.416.432

DOI 10.34064/khnum2-2505

Старцев Дмитро Андрійович

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики,
концертмейстер кафедри сольного співу
e-mail: dmitriy8startsev@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1727-481X

**ГРАФІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРИЙОМІВ
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ Й. БРАМСА
У ФОРТЕПІАННОМУ КВІНТЕТІ F-MOLL OP. 34**

Аналізується актуальне в сучасному музикознавстві питання функціонування нотації як знакової системи в процесі фіксування музичного твору. Наукові публікації окреслюють різні аспекти музичної семіотики, але не висвітлюють взаємозв'язків специфіки композиторської техніки та шляхів її трансляції. З позиції такого взаємозв'язку графічні знаки й досліджуються у пропонованій статті, що обумовлює наукову новизну отриманих результатів. **Мета дослідження** – розкрити способи графічної репрезентації композиторської техніки в нотному тексті на прикладі Фортепіанного квінтену f-moll op. 34 Й. Брамса за допомогою семіотичного та структурно-функціонального методів аналізу. Підсумовано, що у процесі фіксування композитором музичних намірів відбувається формування індивідуальної графічної знакової системи, заснованої на традиційній нотації, але з іншими функціонально-логічними налаштуваннями, що відповідають авторським вимогам. Виставлені Й. Брамсом артикуляційні ліги, динамічні нюанси (вилки), акценти та їх сполучення виявляються одним із засобів графічної репрезентації композиторської думки. Специфіка функціонування цих графічних знаків у контексті творчості Й. Брамса потребує їх аналізу як семіотичних об'єктів та розуміння правил їх розшифрування; отже, визначені функції цих графічних знаків в аспекті репрезентації техніки «розвиваючої варіації», застосованої у творі.

Ключові слова: техніка «розвиваючої варіації»; мотивна техніка; семіотика нотного тексту; нотація; знакова система.

Постановка проблеми. Графічні символи, пов'язані з позначенням особливостей артикуляції і динаміки,

є невід'ємною частиною нотного тексту творів Йоганнеса Брамса. Їх функція полягає у фіксації композиційних намірів автора, що особливо актуально в умовах широкого використання техніки «розвиваючої варіації» (поняття, введено А. Шенбергом). Йдеться про структурування музичного матеріалу, в основі якого лежить перманентне формування мотивів, які набувають функцію самостійних смислових та конструктивних одиниць нарівні з темою. Фразувальні ліги та артикуляційно-динамічні вилки, які окреслюють межі мотивів та положення в них опорних тонів – ці два фактори набувають особливого значення при зміні метричного положення мотиву, оскільки у разі відсутності уточнюючих знаків можливе інше трактування його будови. Графічне унаочнення композиційних прийомів в нотному тексті є особливо виразним в камерних творах Й. Брамса завдяки їх партитурному викладу та самостійності мелодичних ліній, що мотивує вибір в запропонованій статті Фортепіанного квінтету *op.* 34 в якості об'єкту аналізу.

Методи дослідження. З урахуванням особливостей обраного матеріалу та ракурсу його вивчення застосовані струк-турно-функціональний та семіотичний методи аналізу.

Мета статті полягає в розкритті засобів використання артикуляційно-динамічних графічних знаків в процесі фіксації музичного тексту на прикладі Фортепіанного квінтету *op.* 34 Й. Брамса. Вирішуються такі завдання:

- проаналізувати обраний нотний текст з огляду на техніку «розвиваючої варіації»;
- виявити роль артикуляційно-динамічних графічних знаків у змістовному та формотворчому контексті композиції;

– довести наявність в нотних текстах Й. Брамса індивідуальної знакової системи.

Аналіз публікацій за темою. Дослідження окресленої проблеми зачіпає два аспекти творчості Й. Брамса – техніку «розвиваючої варіації» та музичну нотацію, яка використовується композитором в процесі фіксації твору та формується у специфічну знакову систему. Арнольд Шенберг висвітлює концепт «розвиваючої варіації» в багатьох публікаціях, особливо у статтях «Бах» (Шенберг, 2006) та «Брамс прогресивний» (Шенберг, 2006). Велику цінність має книга Вальтера Фріша (Frisch, 1984), в якій комплексно досліджується принцип «розвиваючої варіації» у творчості Й. Брамса. Ніколь Грімс (Grimes, 2012) розглядає критичну традицію, яка склалася завдяки А. Шенбергу та сучасним Й. Брамсу дослідникам.

Вивчення другого з названих аспектів відбувається у площині семіотики. Нотація та нотний текст як об'єкти музичної семіотики досліджуються в працях Жан-Жака Натт'є (Nattiez, 1990) і Кофі Агаву (Agawu, 2009). У своїй статті Ніколас Меус (Meeus, 2018) глумачить «Inhalt» (Content) як технічний термін музичної семіотики. Публікація Флоріс Шуїлінг (Floris Shoiling, 2019) демонструє міждисциплінарний підхід з позицій культурології, етномузикології, соціології, досліджуючи опосередкування різновидів нотацій в соціальній і творчій діяльності музикантів. Особливо відмітимо роботу Девіда Хюн-Су Кіма (Hyun-Su Kim, 2012), в якій автор досліджує якості та особливості функціонування нотного символу вилки в контексті творчості Й. Брамса.

Названі публікації окреслюють різні аспекти техніки композиції та музичної семіотики, але не висвітлюють

взаємозв'язків специфіки композиторської техніки та шляхів її трансляції. Саме з позицій такого взаємозв'язку графічні знаки досліджуються у пропонованій статті. Нотний текст тлумачиться як сукупність знакових елементів однієї системи, яка формується та удосконалюється протягом усієї творчості композитора та перебуває на нейтральному рівні – а саме, слугує результатом поетичного процесу та об'єктом естетичного (Nattiez, 1990). З цієї точки зору, графічні знаки необхідно розглядати в окремому контексті – як засоби фіксації одиниць композиторського мислення, що відносяться до інтромузичного шару, який є, безперечно, відправною точкою для процесу сприйняття художнього змісту твору. Спеціальний аналіз нотного тексту в цьому аспекті дозволяє на більш глибокому рівні висвітлити функції графічних знаків. У свою чергу, виявлені якості елементів композиторського письма є важливим фактором, який впливає на розуміння виконавцем, по-перше, зафіксованої автором артикуляції, фразування та синтаксису, по-друге, особливостей темоутворення в музиці Й. Брамса, що й обумовлює актуальність пропонованої статті.

Виклад основних результатів дослідження. Як вважає В. Фріш, для Й. Брамса композиція розпочинається з музичної ідеї, яка проростає та розвивається мовби самостійно, а композитор будує імплікації та «малює» всі можливі варіанти, що послідовно формуються з початкової теми (Frisch, 1984: 33). Прикладом цієї техніки письма слугує вже **перша частина Фортепіанного квінтету op. 34** (Brahms, 1865). Порівняння розділів головної партії *Allegro non troppo* виявляє роль артикуляційно-динамічних графічних знаків як маркерів процесу

варіювання. Завдяки знаковій репрезентації похідні варіанти вихідного тематизму ідентифікуються в умовах збереження основних конфігурацій тематичних мотивів. Таким чином встановлюється їх приналежність до первинних одиниць та унаочнюються прийоми «розвиваючого варіювання».

Головна тема цього твору подана в унісон партіями першої скрипки, віолончелі та фортепіано. Ліги приєднують затактовий початок до основного мотиву та підкреслюють його відмінність від наступних ланок теми: при повторенні він вже не має затактованої будови, а далі з нього вилучається сегмент, який перетворюється на послідовність своїх варіантів. В кінці першої частини головної партії ремарка *ritenuto* та двостороння вилка позначають артикуляцію з опорою на другу четвертну долю. Ця комбінація графічних символів не тільки виконує роль динамічної позначки, але й підкреслює опорну точку мотиву агогічно.

В середньому розділі головної партії фігурації фортепіано протиставлені акордовим вертикалям квартету. Виставлені в партіях квартету знаки *fz* зміщують опори кожної пари вертикалей на слабкі долі, тим самим порушуючи природне метричне тяжіння. Синкопічна організація в цілому посилює спрямованість до сильної долі такту, де розміщена домінантова гармонія (т. 11), яка розв'язується в репризи головної теми на іншому динамічному рівні. Даний функціонально-гармонічний момент виділяє початок репризи головної партії і через це має важливе композиційне значення. Його підкреслює зміна мотивних ліг в темі – перші акордові вертикалі відокремлені від наступних мотивів. У цьому проведенні

відбувається об'єднання двох фактурних пластів: унісону струнного квартету і фігурацій фортепіано. Також можна помітити розбіжність, що вносять фразувальні ліги, які вказують на мотивну організацію: групування по чотири ноти з їх опорними тонами, позначеними акцентами у фортепіано, відрізняються від побудови ланок теми, дорученої квартету. Графічна репрезентація унаочнює ритмічне трансформування при розгортанні теми (тт. 15–16). Й. Брамс пропонує новий варіант артикуляції: використовуючи мотивні ліги, він вказує на інше групування мотивів, яке змінює розстановку смислових акцентів. Ті звуки, які закінчували мотиви, тепер стають початком нового варіанту. Водночас відбувається метричне зміщення теми на слабку долю такту, а акценти вказують на її хорейчну будову. Як бачимо, знаки ліг та акцентів, які впливають на артикуляцію, позначають важливі зміни в мотивах та свідчать про розвиток теми.

У стадії розширення головної партії (т. 17) фортепіано поєднує два звороти: октавні секундові мотиви є стислою версією їх акордового викладення в середньому розділі (тт. 8–9), а в нижньому регістрі фігурації в імітаційному викладенні утворюють діалог з першою та другою скрипками. Розглянутий фрагмент демонструє взаємозв'язок розташування мотивів відносно метричної сітки такту та їх артикуляції. Як наголошувалось вище, артикуляційні знаки застосовуються композитором при намірі визначити й підкреслити не тільки межі мотивів, але й у разі зміни їх метричного розташування – збереження їхньої 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 *fx* в комбінації з позначками *crescendo* в партії струнних переконують у правомірності цього трактування структури мотивів, яке також повертає узгодженість теми з метричною пульсацією. Наприкінці цього розділу (тт. 20–21) марковані октавні ходи в партії лівої руки утворюють синкопи, мовби «відтягуючи» стрімкий рух фігурацій скрипок. Вступ віолончелі з акцентованим тоном на третій долі останнього такту (т. 21) звільняє від синкопування та підготовлює заключні акорди з вплетеною ланкою сполучної партії у фортепіано; опорний тон відзначений вишкою. Враховуючи, що даний перехід передбачає зміну образу та динаміки, агогічний знак *ritenuto* на тоні *des* домінантонакорда є абсолютно природним.

У своїй публікації Д. Хюн-Су Кім розділяє графічні символи *crescendo* та *diminuendo* на групи: фразувальні знаки, які вказують на закінчення синтаксичної одиниці та відповідний виконавський прийом (*closing type*), маркери агогічних розширень (*lingering*), наприклад, у ліричному контексті, та *accelerando* в енергійній та схвильованій музиці, групи акцентів (Hyun-Su Kim, 2012: 56). Така можливість різноманітного трактування символу передбачена у теорії Ж.-Ж. Натт'є, який, ґрунтуючись на фундаментальних положеннях концепції Ч. Пірса, мислить інтерпретанти як частини знаку, що виконують роль іншого знаку та перебувають у безкінечному процесі їх виникнення (Nattiez, 1990: 7).

Після предиктивного такту у фортепіано перша скрипка підхоплює фразу та починає сполучну партію. Будова мотиву підкреслена вишкою, 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 мотивних одиниць без порушення загальної будови всієї структури. У процесі розгортання теми (тт. 25–26) в кожному голосі двостороння вилка виконує роль знаку фразування та відзначає досягнення вершини на звуках *ges-f-ges*. В останніх тактах сполучної партії (тт. 29–30) секундова інтонація теми поступово розширюється до нони. Комбінація знаку *rf* з вилкою та їх контрастне поєднання з відтінком *p* вказують на більш енергійне підкреслення смислових наголосів в мотивах. Аналогічно цьому відзначені акордові репетиції в партії фортепіано (*rf* – вилка *decrescendo* – *p*).

В побічній партії (*cis-moll*) артикуляційно-динамічна вилка та знак *staccato* унаочнюють стійкість остинатної фігурації у фортепіано та підкреслюють кожен долю такту, що задає стрімкий характер руху. В свою чергу, тріолі посилюють цей ефект. Дана тема позначена загальними артикуляційними знаками для всіх голосів, внаслідок чого метричної асиметрії не виникає.

В другій побічній темі, яка виконується віолончеллю та альтом, артикуляційно-динамічні вилки увиразнюють акцентну змінність. Композитор відзначає невеличкими (мікродинамічними) вилками (< >) першу ноту, а в наступному такті підкреслює опорну точку на відносно сильній долі (т. 39). Ремарки *sotto voce espressivo* акцентують увагу на пріоритетності даного голосу як такого, що проводить головну музичну думку – інші партії мають ремарки тільки *sotto voce*. Цього принципу автор дотримується протягом всієї побічної партії.

В процесі подальшого розвитку відбувається варіювання засобів вимови мотивів теми, які відображені графічно за допомогою мотивних ліг та артикуляційно-динамічних вилок. Наприклад, в тт. 59–60, 63–64 імітаційний рух голосів підкорюється не ритмічному, а інтонаційному тяжінню. Збереження пульсації забезпечується тріольними остінато, відповідно, в партіях струнних та фортепіано.

Заклучна партія також заснована на акцентній змінності – фрази квартету побудовані згідно з метричною сіткою такту, а у фортепіано вони припадають на слабкі доли. Далі пунктирні мотиви трансформуються в групи з трьох звуків, з перенесенням їх через тактову риску. В результаті утворюється низка діалогічних реплік, де у кожній парі відбувається варіювання мотивів-відповідей з їх наступним збільшенням. В момент ритмічного збільшення мотивів, що створює ефект «розширення часу», артикуляційно-динамічні символи позначають розташування в них опорних тонів на слабких долях тактів.

Таким чином, аналіз графічних знаків розкриває специфіку структурної організації музичного матеріалу – будовання тематичного змісту забезпечується за допомогою створення похідних варіантів вже існуючих тем, поряд із прийомами повторення чи введення нових образів.

В *Andante, un poco Adagio (As-dur)* техніка «розвиваючої варіації» поєднується з принципом *basso ostinato*, що знаходить наочну форму за допомогою системи графічних знаків. З точки зору архітекtonіки ця частина являє собою складну тричастинну репризну форму. Основу *basso ostinato* складає вилучений з теми-мелодії мотив хореїчної будови. Відчуття синкопи виникає завдяки метричному

зміщенню фігури *basso ostinato* зі збереженням вимови від першої ноти. Композитор застосовує поєднання двох ліг – мотивної з метою окреслення межі мотиву, та артикуляційно-динамічної, яка вказує на його хореїчну будову. У зв'язку з тематичним розвитком в репризі першої частини зустрічаються артикуляційні знаки у фігураціях, які обумовлені динамікою фрази (тт. 18–20). В даному випадку хореїчна вимова мотиву перетворюється на ямбічну.

Друга тема першого розділу (тт. 21–29) складається з ямбічних мотивів. Артикуляційно-динамічні вилки забезпечують 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, що додаються до партії фортепіано, ущільнює фактуру та розвиває динаміку другого речення (тт. 25–29).

Середній розділ *Andante* містить паралельний розвиток двох тем. Орнаментування початкової теми першого розділу починається з ямбічного мотиву. Тріольні групи вплетені у рівномірну пульсацію четвертними, яка підтримується голосами фортепіано, віолончелі та скрипки. Друга тема (тт. 35–37) спочатку перебуває в межах тактового розміру, але в її другій фразі відбувається метричне зміщення, завдяки чому Й. Брамс створює відчуття дводольного такту без змінення основних метричних параметрів. Даний ефект реалізується за допомогою почергових збігів опорних тонів з сильними та слабкими долями.

Розвиваюче варіювання мотивів здійснюється завдяки не тільки зміненню їх мелодичної та ритмічної будови, а й за допомогою гармонічних засобів. Характерна для

Й. Брамса гра відтінками мажору-мінору відмічена у нотному тексті знаком *pp* (т. 6, 17, 70, 80, 88, 100); разом зі зміною тембрових та динамічних параметрів вона передбачає й агогічні відхилення. В переході до середнього розділу (т. 30–31) артикуляційно-динамічні вилки виступають як маркери гармонічного руху. 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 тритонову інтонацію, яка поєднує малу нону та квінту домінантової функції, підкреслено артикуляційно-динамічною вилкою, що використовується як агогічний знак. У переході до третього, репризного, розділу (т. 55–68) фортепіано проводить остинатну фігуру початкової теми, де відбувається модулювання до *g-moll* (т. 61), в якому хореїчна будова мотиву змінюється ямбічною. Гармонічні зміни увиразнено графічно – за допомогою динамічних вилок Й. Брамс привертає увагу до зменшених септакордів, оскільки саме вони формують гармонічну вертикаль, де виникає тон *ses*, який остаточно визначає її фарбу.

Третя частина, *Scherzo, Allegro (c-moll)* слугує яскравим прикладом техніки розвиваючої варіації. Серед застосованих Й. Брамсом композиційних прийомів – зміна метричного розташування структур, їх зменшення чи дроблення, варіювання ритмічних фігур. У загальному плані такий метод влучно описують слова А. Шенберга щодо творчості Й. С. Баха, яку він характеризує як мистецтво «створювати все з єдиного та переводити структури одна в одну» (Шенберг, 2006: 330).

Початковий синкопований мотив (*a*) проводиться одноразово в першій головній темі та повертається

у заключному розділі експозиції. Наступний мотив (*b*) паралельно розвивається в унісоні альта і скрипки, з одного боку, і у фортепіано в його мелодичній варіації, з іншого (*b*₁). Мотив *b*, через метричне розташування, в партіях альта та першої скрипки тяжіє до відносно сильної долі такту. У фортепіано мотив *b*₁ зміщується метрично із збереженням своєї будови. Артикуляційно-динамічна вилка вказує на збіг опорної точки мотиву з сильною долею в т. 6. Кульмінація головної партії (тт. 11–12) відзначена розбіжністю тяжіння до відносно сильної долі такту в унісоні струнних та акцентуацією сильного часу такту у фортепіано. Також спостерігається дроблення початкового мотиву (*b*₂): з чотиритонового мотиву вилучається структура з трьох звуків, яка утворює секвенцію та імітується фортепіано (тт. 10–11).

Друга головна тема запроваджує нову ритмічну фігуру *c*, яка отримує подальший розвиток у побічній партії. Крім цього, можна помітити її спорідненість з попередньою темою – секундові мелодичні поєднання мотивів *b* та *b*₁ варіюються у викладенні шістнадцятими. З опорних тонів цих груп формується мінорний варіант побічної теми (*d*), який передує її розгорненому мажорному викладу (*d*₁). В цій темі за допомогою динамічних знаків автор вказує на будову мотивів від відносно сильних долей тактів. Також застосований прийом зменшення мотиву та розвиток цього нового варіанту. У заключній темі початковий мотив (*a*) з його синкопованою будовою зіштовхується з ритмічними фігурами, що підтримують метричну пульсацію. Вони збігаються тільки у закінченні 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 розвиваючій 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 (тт. 176–184) – обернення акордів у фортепіано супроводжують проведення другої головної теми струнною групою.

Матеріал *trio* сформований з мотивів побічної теми в нових варіантах. 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 з регулярною метричною сіткою. В т. 227 з'являється друге фугато, яке включає одну з тем розробки крайніх розділів. У момент відповіді у фортепіано перша скрипка виконує тему в інверсії.

Тематизм вступу ***Finale. Poco sostenuto (f-moll)*** викладений в імітаційній поліфонічній фактурі. Перша тема сформована з двох мотивів. Перший з них – октавно-секундова послідовність, – спочатку подана у віолончелі й подалі стретно проводиться в інших голосах. У партії першої скрипки тема вступу набуває розгорнутого вигляду завдяки приєднанню другого мотиву. Він унаочнений артикуляційно-динамічною вишкою, яка також виконує роль агогічного знаку – у цьому випадку вона вказує на розташування опорного тону на четвертій долі такту. За відсутності даного уточнюючого знаку логіка розгортання мотиву підкорилась би метричній сітці, адже на сильній долі розміщений нестійкий тон (т. 5). Однак ця знакова ситуація свідчить про намір підкреслити слабку

долю попереднього такту (т. 4). Аналогічне позначення використовується в наступних проведеннях цієї теми.

Друга тема вступає в унісон у віолончелі та першої скрипки (т. 13). Тут знову продемонстрований принцип розвиваючої 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 такти) та накладається на останній такт фрази фортепіано; далі, згідно з цим принципом, тема продовжує скорочуватися від тритактового до однотокового варіанта.

Головна тема *Allegro non troppo (f-moll)* складається з двох елементів: перший з них (тт. 42–50) – це показ її вихідного вигляду; другий (тт. 50–54) – похідний з останнього мотиву початкової теми – уточнюючі графічні знаки вказують на відмінність штриха та іншу агогіку. В другому, варіантному, проведенні альтом та першою 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 чергування реплік струнної групи та фортепіано. У заключній частині знов повертається інверсія теми, яка протиставлена виділеному мотиву в основному виді у фортепіано, але в мажорній барві.

До сполучної партії залучений новий елемент – октавне дублювання двозвучних секундових інтонацій з артикуляцією від першої ноти, які відзначені динамічними акцентами *fz*. Подалі вони зустрічаються у завершенні сполучної партії в акордовому викладенні. В її основі є нова варіація головної теми. Акценти визначають опорні тони мотивів. У кульмінації цієї партії спостерігається прийом дроблення мотиву та секвенційного розвитку його частини (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 вказують на збіг двозвучних груп з пульсацією такту. Також спостерігається комбінація двох видів ліг – короткої артикуляційної і довшої, що об'єднує мотиви. Описана ситуація стосується тільки партії першої скрипки, оскільки в партіях віолончелі та другої скрипки ті ж самі знаки підкреслюють зсув аналогічних мотивів на слабкі доли такту.

На наступному етапі розвитку побічної партії протиставлені два елементи – тризвучний мотив з четвертних та тріольні фігурації. У тт. 134–137 вступає стислий варіант першого мотиву, розроблений в імітаційній фактурі. Тріольні мотиви переважають аж до заключної партії. Нашарування тріольної пульсації на метричні зміщення мотивів (від т. 138) створюють відчуття тридольного розміру в умовах вихідних $2/4$. Лише наприкінці цієї партії виникають дуольні акордові вертикалі, які повертають пульсацію до вихідних параметрів. Сильні доли тактів відзначено акцентами (тт. 153, 158–159). Таким чином здійснюється перехід до *Tempo primo* заключної партії, унаочнений динамічними та агогічними вказівками. У свою чергу, в заключній темі продовжується процес варіювання мотивних одиниць головної партії з використанням тих самих артикуляційно-динамічних позначок.

У розробці, репризі та коді використовуються аналогічні прийоми мотивного розвитку, що відображені відповідними артикуляційно-динамічними графічними символами. Первісне визначення мотивних одиниць і

логіки їх розвитку в експозиції фіналу дозволяє досягнути його музично-структурну цілісність, адже дані прийоми використовуються протягом усієї цієї частини.

Висновки. Однією з характерних особливостей композиторського письма Й. Брамса виступає розвинена мотивна техніка. Композитор знаходить нові варіанти музичних одиниць поза зміною вихідних ритмічних параметрів та їх інтервальних відношень. Особливості принципів варіювання у творах Й. Брамса полягають у такому оперуванні мотивами, при якому здійснюється зміна їх артикуляції або часових параметрів, пов'язаних зі зміщенням музичних одиниць відносно регулярної метричної сітки такту.

У процесі фіксування музичних намірів композитора відбувається формування індивідуальної графічної знакової системи, заснованої на традиційній нотації, але з іншими функціонально-логічними налаштуваннями, що відповідають авторським вимогам. Внаслідок цього, виставлені Й. Брамсом різноманітні артикуляційні ліги, динамічні нюанси (вилки), акценти та їх сполучення виявляються одним із засобів графічної репрезентації композиторської думки. Специфіка функціонування цих графічних знаків у контексті творчості Й. Брамса потребує їх аналізу як семіотичних об'єктів та розуміння правил їх розшифрування.

Феномен знакової системи неможливий поза семіотичними правилами, що містять опис семіозису її елементів. Ці правила обумовлюють відношення знаконосіїв та їх інтерпретант. Знак ліги з його базовим значенням «зв'язної гри» у новому контексті стає маркером структури мотивів. При поєднанні знаку ліги зі знаком «вилки» відбувається позначення опорного тону музичної структури – «наголосу» в мотиві, який впливає на

його артикуляцію. Таким чином розширюється поле інтерпретант, які виникають у певних контекстах.

Перспектива дослідження полягає у формуванні аналітичного підходу до графічних знаків нотації з метою розкриття їх функціонального потенціалу, що сприятиме розумінню авторського інваріанта.

ЛІТЕРАТУРА

- Шенберг, А. (2006). *Стиль и мысль. Статьи и материалы*. Москва: Композитор.
- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Brahms, J. (1865). Quintet für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, op. 34 [Partitur]. Leipzig & Winterthur: J. Rieter-Biedermann.
- Frisch, W. (1990). *Brahms and the principle of Developing variation*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Hyun-Su Kim, D. (2012). The Brahmsian Hairpin. *19th-Century Music*, 36(1), 46–57, <https://doi.org/10.1525/ncm.2012.36.1.046>
- Meeus, Nicolas. (2018). Inhalt ('content') as a technical term in musical semiotics. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 44, 539–549. DOI:10.31724/rihjj.44.2.14
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland; Philadelphia: Harwood Academic Publishers. (Contemporary music studies, vol. 5).
- Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. (Translated by Carolyn Abbate). Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Reybrouck, M. & Maeder, C. (2017). Making sense of music. In *Making sense of music. Studies in musical semiotics*, pp. 7–12. Louvain (Louvain-la-Neuve): UCL Presses Universitaires de Louvain. Retrieved from https://www.academia.edu/36032496/Making_sense_of_music_pdf
- Schuiling, F. (2019). Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation. *Journal of the Royal Musical Association*, 144(2), 429–458. doi:10.1080/02690403.2019.1651508
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Dmytro Startsev

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student
at the Department of Interpretation and Analysis of Music,
Concertmaster at the Solo Singing Department
e-mail: dmitriy8startsev@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1727-481X

**GRAPHICAL REPRESENTATION J. BRAHMS'
COMPOSITIONAL TECHNIQUE IN PIANO QUINTET
IN F MINOR OP. 34**

Under analysis is the issue of notation functioning as a sign system in the process of fixing a musical work, which is relevant in modern musicology. Scientific publications outline various aspects of musical semiotics, but do not highlight the relationship between the specifics of compositional techniques and ways of its rendering. Graphic signs are studied in the proposed article from the standpoint of this relationship which determines the scientific novelty of the results. The purpose of the research is to reveal the ways of graphic representation of the composer's technique in the musical text on the example of J. Brahms' Piano Quintet in F minor Op. 34 using semiotic and structural-functional methods of analysis.

Results of research. *In order to conduct this research, analysis of graphical representation of compositional devices in J. Brahms' musical text has been done. His characteristic traits of writing include highly developed motivic technique. The composer finds new variants of musical units without changes of their rhythmical parameters or inner interval relations. In works by J. Brahms, variation presupposes such operations on motives, in which the composer changes either their articulation or temporal parameters as a result of shifting musical units in regard to the metric "grid" of the bar. Hence, there have been revealed new functions of the musical notation which becomes an important tool to fix and stabilize the musical work.*

Conclusions. *As the composer fixes his musical intentions, formation of individual graphic sign system occurs; it is based on traditional notation but is marked by different functional and logical connections according to author's intentions. As a result of this, various slurs, accents, "hairpins", dynamic marks and their succession become one of the ways, in which composer's thought acquires graphic representation. The specifics of graphic signs functioning in J. Brahms' music requires their analysis as semiotic objects and understanding of the rules by which they can be deciphered.*

These rules cause relations between sign-bearers and their interpretants. Slur with its primal meaning of legato, placed in a new context, becomes a marker of motivic structure. Further joining of the slur with the “hairpin” allows indicating the principal tone, “emphasis” in a motive which influences its articulation. Thus, a circle of interpretants occurring in certain contexts expands.

Key words: *technique of “developing variation”; motivic technique, semiotics of musical text; sign system.*

REFERENCES

- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford; New York: Oxford University Press [in English].
- Brahms, J. (1865). Quintet für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, op. 34 [Partitur]. Leipzig & Winterthur: J. Rieter-Biedermann [in German].
- Frisch, W. (1990). *Brahms and the principle of Developing variation*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press [in English].
- Hyun-Su Kim, D. (2012). The Brahmsian Hairpin. *19th-Century Music*, 36(1), 46–57, <https://doi.org/10.1525/ncm.2012.36.1.046> [in English].
- Meeus, N. (2018). Inhalt (‘content’) as a technical term in musical semiotics. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje – Discussions of the Institute of Croatian Language and Linguistics*, 44, 539–549. DOI:10.31724/rihjj.44.2.14 [in English].
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland; Philadelphia: Harwood Academic Publishers. (Contemporary music studies, vol. 5) [in English].
- Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. (Translated by Carolyn Abbate). Princeton, N.J. : Princeton University Press [in English].
- Reybrouck, M. & Maeder, C. (2017). Making sense of music. In *Making sense of music. Studies in musical semiotics*, pp. 7–12. Louvain (Louvain-la-Neuve): UCL Presses Universitaires de Louvain. Retrieved from https://www.academia.edu/36032496/Making_sense_of_music_pdf [in English].
- Schuiling, F. (2019). Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation. *Journal of the Royal Musical Association*, 144(2), 429–458. doi:10.1080/02690403.2019.1651508 [in English].
- Shoenberg, A. (2006). *Style and Idea. Articles and materials*. Moscow: Kompozitor. [in Russian].
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 21 грудня 2021 р.