

УДК 78.071.1(430+436)(092):780.616.432.08

DOI 10.34064/khnum1-61.04

Сагалова Ганна Володимирівна

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
заслужена артистка України,
доцент кафедри спеціального фортепіано
e-mail: anna.sagalova@gmail.com
ORCID iD 0000-0002-7037-0555

ФАНТАЗІЯ D-MOLL KV 397 В. А. МОЦАРТА І СОНАТА ОР. 31 № 2 Л. ВАН БЕТХОВЕНА: СЕМАНТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

*Тональність d-moll у композиторській практиці класико-романтичної доби постає як «знакова», «трагічна», набуваючи статусу символу. Метою статті є розкриття смислу двох творів (Фантазії d-moll KV 397 В. А. Моцарта та Сонати ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена) на перетині власне музичного і позамузичного та накреслення основних моментів виконавської стратегії (Пупіна, 2015; Николаевская 2017а). Новизною дослідження є: 1) проблематизація питання зумовленості композиційно-драматургічного параметру твору обраною композитором тональністю; 2) вивчення детермінованості виконавської стратегії тональністю твору. **Висновки.** Обрані твори були написані в «ключові» моменти життя композиторів. У них простежується діалектична взаємодія протилежних начал: завершеності і відкритості, континуальності і дискретності, рівноваги та її порушення, монообразності й поліваріантності висловлювання, стилісованої єдності й стилістичної множинності тощо. Виявлені особливості зумовлюють пошук виконавської стратегії, яка має вибудовуватись навколо усвідомлення символічності тональності d-moll.*

Ключові слова: тональність d-moll, композиційно-драматургічна організація, Фантазія d-moll KV 397 В. А. Моцарта, Соната ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена, «виконавська стратегія».

Постановка проблеми. У сучасному науковому дискурсі питання виконавської інтерпретації утворюють актуальний напрямок досліджень. Одним із чинників, що визначають обрання певної виконавської стратегії (Пупіна, 2015; Николаевская, 2017а) як засобу адекватного «прочитання» музичного твору, на нашу думку, є тональність. Як правило, обрання тональності композитором є не випадковим, а чітко продуманим і зумовленим багатьма чинниками: традицією, художнім задумом, особистісно-біографічними причинами. Однією із «знакових» тональностей, які набули статусу символів у музичному мистецтві, є тональність *d-moll*.

Метою статті є спроба «розшифрування» смислу двох творів (що належать до одного мовно-стильового простору), написаних у тональності *d-moll*, виходячи з особливостей музичного тексту й позамузичного контексту; на цій основі – акцентування найсуттєвіших моментів адекватної виконавської стратегії.

Завданнями статті є: 1) з'ясування історії написання творів – того позамузичного контексту, часто зумовленого особистісними чинниками, який, на нашу думку, суттєво впливає на вибір тональності; 2) виявлення композиційно-драматургічних особливостей обраних для аналізу творів – власне, проникнення в музичний текст; 3) накреслення важливих аспектів виконавської стратегії, детермінованої семантикою тональності *d-moll* і особливостями композиційно-драматургічної організації твору (у свою чергу, зумовленої названою тональністю).

Матеріалом дослідження є Фантазія *d-moll* KV 397 В. А. Моцарта та Соната ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена.

Методи дослідження: *історичний*, який дозволяє дослідити твір як репрезентанта певного історико-стильового етапу розвитку музичного мистецтва, в нашому випадку – класицизму; *жанровий*, який подає твір у єдності типологічних рис та індивідуальних особливостей; *семантичний*, який дозволяє проникнути в смисли, закладені у творі; *інтерпретаційно-виконавський*, за допомогою якого вибудовується виконавська стратегія.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На нашу думку, на сьогодні існує недостатньо досліджень, присвячених,

по-перше, вивченню семантики певних тональностей; по-друге, з'ясуванню зумовленості використання обраної композитором тональності: а) композиційно-драматургічного параметру твору; б) виконавських засобів як адекватного механізму його «прочитання». Л. Казанцева (2006) у статті «Семантика тональності: питання методології дослідження» звертає увагу на те, що «сміслові початок тональності досягається музикознавством поки що на емпіричному рівні пізнання. Говорити про якусь теорію в цій галузі знання поки не доводиться».

Проте є окремі роботи, в яких містяться міркування щодо семантичного поля тієї чи іншої тональності, зокрема, тональності *d-moll* як однієї з найбільш символічних в історії професійного музичного мистецтва Нового часу. Е. Гекмі у своєму дослідженні вказує на величезну роль, яку відігравала тональність *d-moll* у творчості В. А. Моцарта (Hackmey, 2012). Л. Кириліна в монографії, присвяченій творчості Л. ван Бетховена (2009), в окремому розділі досліджує семантичне сприйняття тональностей композитором. Музикознавиця вважає тональність *d-moll* однією з найтрагічніших. Авторка також робить цікаві спостереження щодо впливу творів В. А. Моцарта, написаних у *d-moll*, на ставлення Л. ван Бетховена до цієї тональності.

Актуальною є, на наш погляд, стаття Д. П. Шрьодера «Берг, Стріндберг та *d-moll*» (Schroeder, 1990). Навіть у її назві підкреслюється значимість тональності у творчості композитора та драматурга. Простежується вплив *d-moll*'ної музики Л. ван Бетховена на творчість відомого драматурга А. Стріндберга, який, у свою чергу, вплинув на А. Берга та його ставлення до символіки тональності. Окремої уваги заслуговує стаття «Семантика тональностей, або Як я чую і слухаю музику» О. Тимофеїчева, який детально описує свої враження від прослуховування фортепіанних творів, написаних у тональності *d-moll* від Й. С. Баха до Д. Кабалевського (Тимофеичев, 2017).

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

дефініцій цього поняття. У науковій літературі існує декілька підходів щодо визначення поняття «виконавська стратегія». Так, О. Пупіна (2015: 9) вважає, що «“виконавська стратегія” означає індивідуальний підхід піаніста до організації виконавських засобів з метою створення інтонаційно-звукової форми конкретного музичного тексту». У контексті своєї роботи авторка зазначає, що «вивчення виконавської стратегії в організації виконавських засобів дозволяє об’єктувати судження про співвідношення інтерпретації та зафіксованого в нотах композиторського висловлювання не тільки з предметного боку (із точки зору міри виконавської точності чи свободи у виконанні авторських рекомендацій), але й у емоційно-змістовому плані» (там само). Дослідниця поділяє виконавські засоби відповідно до здатності відбивати просторові та часові уявлення, бути пов’язаними із тактильними та слуховими (фізичними) або кінетичними (руховими й мускульними) відчуттями, на три групи: 1) просторову (тембр, динаміка, артикуляція, туше, педалізація, фактура); 2) часову (темп, агогіка, метроритм); 3) просторово-часову (пауза) (Пупіна, 2015: 10).

Ю. Ніколаєвська досліджує виконавську стратегію як різновид комунікативної стратегії та визначає її як «інтерпретацію ідеї Іншого як суб’єкта адресації смислу» (2017а: 105). Авторка вважає, що виконавська стратегія «спрямована на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, іноді фактурний виклад)» (2017б: 186). Також Ю. Ніколаєвська визначає різні типи виконавських стратегій – «охоронну», актуалізуючу, моделюючу (в інтерактивах), аудіовізуальну; конотативну. Авторка підкреслює: «Завдяки особливим комунікативним механізмам Людина, що інтерпретує, здатна змінити поле смислів, що виникає в системі “текст-твір”» (2017б: 186).

Спираючись на наведені трактування виконавської стратегії, ми вважаємо, що виконавець: а) інтерпретує закладені у творі ідеї та смисли (що корелює з розумінням виконавської стратегії

Ю. Ніколаєвською); б) обирає певну систему виконавських засобів як механізмів розкриття закладених у творі смислів (що корелює із положеннями і О. Пупіної, і Ю. Ніколаєвської). Вибудовування виконавської стратегії має супроводжуватись інтенсивною актуалізацією музично-акустичного тезаурусу (Kalashnyk, Loshkov, Yakovlev, Genkin, & Savchenko, 2021).

Виклад основного матеріалу. Фантазія *d-moll* В. А. Моцарта посідає особливе місце в традиції жанру і творчості самого композитора. Усього В. А. Моцартом написано шість фантазій – три для фортепіано, одна для скрипки та фортепіано та дві для органа. Характерно, що для всіх цих п'єс композитор обрав найпопулярніші мінорні тональності класико-романтичної епохи – Фантазія для скрипки та фортепіано *c-moll* KV 396 (1782), Фантазія для фортепіано *d-moll* KV 397 (1782) й усі вони написані приблизно в один і той же час: у межах 1780 років. Т. Ліванова пише, що це був найбільш продуктивний період для композитора, відзначений сміливими новаціями. «Останні десять років стали кращими, вершинними роками його творчості, коли виникли всі його прославлені опери, ряд найбільших інструментальних творів» (Ліванова, 1989: 48).

Фантазія *d-moll* була написана 1782 року. Минув рік від початку нового етапу життя композитора. Він став жити окремо від батька й почав приймати самостійні рішення. «До нового періоду життя й творчості В. А. Моцарт прийшов у всеозброєнні різнобічного, досвідченого, багатого ідеями художника» (Ліванова, 1989: 48). У квітні 1782 р. В. А. Моцарт багато часу приділяє вивченню фуг Й. С. Баха та його синів Ф. Емануеля і В. Фрідемана. «Написання фуг і прелюдій за зразками Й. С. Баха, сюїти – за зразками Г. Ф. Генделя (KV 399) допомогло В. А. Моцарту долучитися до багаті традиції минулого й розширило коло його виражальних засобів» (Ліванова, 1989: 48). На тлі цього захоплення і з'являється Фантазія *d-moll*. Це один із найпопулярніших фортепіанних творів В. А. Моцарта, який за своїми власне технологічними прийомами придатний для виконання музикантами будь-якого віку. Фантазія ставала предметом роздумів і

дискусій у наукових роботах і коротких розвідках виконавців, які намагались «розшифрувати» цей твір.

Наприклад, Ю. Колодуб коротко аналізує форму й тональний план (Колодуб, 1998), однак не бере до уваги семантичного аспекту тональностей. У той же час положення, висловлені в роботі Е. Гекмі (піаніста, науковця) (Hackmey, 2012), суголосні з положеннями нашого дослідження. Це робота виконавця, який намагається проаналізувати семантичну структуру Фантазії. Він розглядає декілька виконавських версій цього твору й зупиняється на більш детальному описі інтерпретації японської піаністки М. Ушиди, котра вирішує завершити Фантазію прелюдійним матеріалом вступного розділу, який має яскраво виражені барокові ознаки. Автор пояснює це тим, що останні десять тактів Фантазії не були написанні композитором, отже, він вважає цілком природною можливість обрати для завершення матеріал вступу. Різні варіанти завершення (мажорне чи мінорне) розгортають концепцію твору у протилежних напрямках, що дає можливість інтерпретувати його як «відкритий» з точки зору семантики (Zavialova, Kalashnyuk, Savchenko, Stakhevych, & Smirnova, 2020).

Е. Гекмі підкреслює також значення тональності *d-moll* для творчості В. А. Моцарта в цілому. Він називає найбільш знакові твори композитора, написані в цій тональності – оперу «Дон Жуан», Фортепіанний концерт № 20 KV 466, Реквієм. На його думку, тональність *d-moll* для Моцарта була тональністю «найвеличнішої драми» (Hackmey, 2012).

Про незавершеність твору говорять і Ю. Колодуб, проте коротко, не даючи жодних висновків щодо концепції твору (1998). На цей факт звертають увагу і автори монографії про В. А. Моцарта (Луцкер & Сусидко, 2008: 471), але з точки зору значення фрагментів і незавершених творів у доробку композитора в цілому (причини, з якої їх не було завершено, обсяг фрагментів).

Беручи до уваги висловлені тези, звернімося до аналізу образного твору. На нашу думку, у Фантазії переплітаються ознаки барокового, класичного та романтичного мислення. Бароковість

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

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

Дуже складно з упевненістю визначити характер цієї музики. Перші чотири такти – оповідальні, але розповідь постійно змінює свій модус. Вони складаються з двічі повтореної фрази, яка містить у собі внутрішню суперечність. За класицистськими нормами вона двоелементна, проте обидва елементи «слабкі»: перший базується на оспівуванні та пощаблевому низходженні, другий – це висхідна ламентозна секунда – композитор залишає питання, яке ніби зависає в повітрі. Таким чином, реалізується складний контраст, складна суперечність, в основі якої – боротьба низходження й намагання піднятися. П'ятий такт – ніби раптовий крик, знову з питальною інтонацією (висхідна секунда, посилена октавним викладенням на тлі гострого дисонансу – зменшеного квінтсекстакорду VII щаблю). Питання залишається перерваним паузою, після чого у шостому-восьмому тактах дається ніби відповідь – у вигляді низхідної двотактової фрази, яка «зіткана» з коротких півтонових мотивів, котрі перериваються паузами. Нестійкість посилюється гармонією: зменшений квінтсекстакорд у 5-му такті отримує «сумнівне» розв'язання в тонічний секстакорд у наступному такті, через паузи, на слабкій долі такту, з нашаруванням неакордових звуків, які належать домінантовій функції. Далі протягом двох тактів композитор чергує тонічну і домінантову функції, уникаючи гармонічної стійкості. Доречним тут буде пригадати висловлювання Й. С. Баха: «Фантазію називають вільною, коли до неї залучено більше тональностей, ніж у п'єсу, складену у строгому метрі... Безтактова вільна фантазія чудово підходить для вираження емоцій» (цит. за: Келдыш, 1990: 78). Двотактова фраза завершується висхідним мотивом у восьмому такті, який можна інтерпретувати як відкрите питання. Воно «провисає» на домінанті.

У 9–11 тактах – зовсім інший образ, інший тип висловлювання. Остинатно повторюваний звук *e* в першій октаві на форте нагадує труби страшного суду (*tuba mirum*), а низхідні октави за півтонами (!) в лівій руці ніби опускають слухача в пекло. 12–18 такти – спроба вирватись. Рвані мотиви по три звуки, згруповані за певним алгоритмом (2+пауза+1 у різних комбінаціях),

викликають асоціації з нестачею повітря і, одночасно, зі схвильованою мольбою (проханням), породженою страхом. У 16–17 тактах – паузи вже після кожної ноти. І знов – питальна фраза, виражена через низхідний рух, у якому чергуються тони, півтони та паузи. Вона звучить на *forte* й раптово переривається: 18-й такт – пауза, яку сміливо можна назвати кульмінацією цього розділу. Але так і не зрозуміло, чи зміг герой вирватись, чи отримав він відповідь на своє питання (постійні зміни образів виснажують, відбирають повітря, сили).

Від 19 такту повертається описаний вище блок. При його повторенні зберігається тематичний план, проте наявні окремі зміни, які тонко підкреслюють плинність драматургічного процесу. У 19–23 тактах звучить перша тема *Adagio*, проведена цього разу в *a-moll*. 24 такт – раптовий шквал, пасаж 32-ми на *f* через всю клавіатуру вниз і нагору, що знову завершується паузою. Як зауважує Е. Гекмі, «...використання Моцартом пауз у Фантазії настільки ж драматичне, як і використання ним нот» (Наскмеу, 2012).

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

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

виразності, смисловий та конструктивний спосіб побудови цілого. Менше педалі, більш строга манера висловлювання, принциповий характерний контраст між першою та другою частинами Фантазії (мажор та мінор).

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

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

Власний виконавський досвід автора статті свідчить на користь вибору емоційно стриманішого тону висловлювання, зі збереженням єдиного руху. Ключем для розкриття семантичного коду стає пошук тембру. Перша децима (по вертикалі) в *Adagio* – найскладніша. Вона задає характер музики; це як найголовніше слово, яке вимовляється на початку твору. Головне завдання – знайти природну, не фальшиву, інтонацію, зіграти це слово максимально просто та чесно. Саме тональність може допомогти в цьому пошуку, бо кожна тональність надає своє забарвлення розмові. Виконання має бути емоційно наповненим, але й досить стриманим. Немає яскраво вираженого *rubato*, чи явних *crescendo* та *diminuendo*, найголовніші

кульмінації з'являються в паузах, а не у звуках. Тому саме паузи в цій Фантазії відіграють головну драматургічну роль. Має з'явитися відчуття, що цей біль вже в минулому, а зараз ми чуємо спогади про нього: розповідь – пауза-спогад – розповідь. Тракуємо паузи як засіб розірвання (переривання) думки. Використовуємо максимальну вираженість контрастів між тональностями (при проведенні навіть одного тематичного матеріалу у *d-moll*'ному розділі) за допомогою штрихів та динаміки, зміщення інтонаційних акцентів. Застосовуємо це при зіставленні мінорного та мажорного розділів. У багатьох *d-moll*'них творах можна відчутти цю відстороненість, спогад про трагедію, «рубець», «шрам», який уже є часткою тебе. Ця характерна риса тональності *d-moll* однакова для творів як XVIII-го, так і XX століття.

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

У роботі, присвяченій творчості Л. ван Бетховена, Л. Кириліна (2009) відводить семантиці тональності окремий розділ. Вона зазначає, що вибір тональності для композитора не був випадковим і наводить, наприклад, цікаве спостереження щодо послідовності тональностей перших його симфоній: *C-dur*; *D-dur*; *Es-dur*, вважаючи її продуманою композитором (2009: 213)¹.

¹ Л. Кириліна підходить до трактування тональностей із точки зору синестезії: тональність *C-dur* пов'язується із білим кольором, для *D-dur* – із пурпурно-золотим, *Es-dur* – із мідно-бронзовим (2009: 213).

Тональностями, до яких Л. ван Бетховен звертався найчастіше, є, на думку авторки, *c-moll*, *As-dur*, *E-dur*, *Es-dur*. Згідно з думкою Л. Кириліної (2009: 215), «тональність *c-moll* трактується швидше як ораторсько-патетична, ніж трагічна...». Тональність *As-dur* – «це сфера глибоких філософських роздумів про смерть та безсмертя. Ліричні виклади завжди відзначаються якоюсь неземною поетичністю та відстороненою цнотливістю, що заважає спалахам нестримних емоцій» (там само: 213). Тональність *E-dur* у творах композитора, як уважає дослідниця, «пов'язана із молитовно-філософським змістом, мріями про піднесену любов, образами природи, що овіяні священним тремтінням і захопленням космічними гармоніями сфер» (там само). Тональність *Es-dur* Л. Кириліна називає найулюбленішою тональністю Л. ван Бетховена від початку й до останніх творів. У ній композитор пише музику будь-якого характеру: «можливо, ця тональність найбільш адекватно відповідала внутрішньому характеру його особистості – складної, але цілісної, спрямованої до піднесеного, але не відірваної від реальності, універсальної, однак завжди впізнаваної» (2009: 215).

Окрему увагу авторка приділяє тональності *d-moll*, яку композитор частіше обирає на роль трагічної (Кирилліна, 2009: 215). Дослідниця проводить паралель із творчістю В. А. Моцарта, вважаючи, що, можливо, саме пам'ять про моцартівський Концерт № 20, Реквієм, увертюру до «Дон Жуана» вплинула у музиці Бетховена на «образ» *d-moll*, трагізм якого завжди має або театральне, або релігійне забарвлення (там само).

На особливу роль цієї тональності у творчості Л. ван Бетховена звертають увагу й інші дослідники. За спостереженням А. Сафронова (2019), «для симфоній Бетховена ре-мінор став винятково важливою тональністю завдяки його останній, Дев'ятій симфонії Це кульмінаційний музичний твір епохи гуманізму та Просвітництва, що стверджує ідеали людського єднання та братерства, найпотужніша і найтриваліша з симфоній, написаних як самим Бетховеном, так і іншими композиторами до нього».

Музикознавець Д. П. Шрьодер (Schroeder, 1990) акцентує увагу на тональності *d-moll*, простежуючи глибинні зв'язки музики і театру. Центральні «персонажі» його статті – Л. ван Бетховен, А. Берг та А. Стріндберг. Як зазначає Д. П. Шрьодер, відомий драматург А. Стріндберг пов'язав свої знакові п'єси – «Злочин», «Шлях до Дамаску» та «Соната-привид» – із музикою Л. ван Бетховена². У зв'язку з фактом звернення до музики Л. ван Бетховена автор статті підкреслює особливе ставлення драматурга до музики як компонента вистави в цілому й до музики Л. ван Бетховена зокрема: «Важливим фактором, що відрізняв А. Стріндберга від інших письменників, якими захоплювався А. Берг, було те, що він використовував музику як структурну або естетичну основу для деяких своїх п'єс. У той час, як А. Стріндберг черпав своє музичне натхнення у творах різних композиторів, Л. ван Бетховен був для нього тим, хто височів над усіма іншими...» (Schroeder, 1990). Автор статті підкреслює, що деякі твори Л. ван Бетховена викликали особливий інтерес драматурга. Це, передусім, фортепіанна Соната ор. 31 № 2 (перша та третя частини); Тріо ор. 70 № 1 (друга частина) та фортепіанна Соната ор. 10 № 3 (друга частина). Уся ця музика написана саме в тональності *d-moll*. Пасажі з повільної частини Сонати ор. 10 № 3 виконуються між сценами в п'єсі «Шлях до Дамаску». У п'єсі «Злочини» А. Стріндберг використав третю частину Сонати ор. 31 № 2. За словами Д. П. Шрьодера, драматург стверджував, що вся п'єса побудована на цій частині: форма фіналу Сонати повністю відображається у структурі п'єси А. Стріндберга. Особливої уваги заслуговує п'єса «Соната-привид», що, за словами драматурга, заснована на музиці «Тріо-привида» та «Сонати-привида» – так А. Стріндберг визначає Тріо ор. 70 № 1 та фортепіанну Сонату ор. 31 № 2, вибудовуючи своєрідний асоціативний ряд, інспірований тональністю *d-moll* (Schroeder, 1990).

² Д. П. Шрьодер наводить слова А. Берга стосовно факту звернення драматурга до творчості Л. ван Бетховена: «...Ставлення Стріндберга до музики Бетховена викликає у мене величезний інтерес» (Schroeder, 1990).

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

У цьому контексті Соната ор. 31 № 2 для фортепіано виявляється особливою. Це єдина соната, яка не має присвяти, що, можливо, вказує на особистісний характер образів і змісту твору. Ю. Кремльов наводить слова Р. Роллана стосовно того, що названа Соната є вражаючим прикладом «прямого мовлення» в музиці, яке композитор міг присвятити самому собі (Кремлев, 1970: 176). Сконцентрованість на особистісному началі зумовлює пошук ключів до розшифрування задуму твору поза нотним текстом. І справді: ця Соната з'явилася в той час, коли був написаний Гайлігенштадський заповіт. Ось чому, на думку Л. Кириліної (Кириллина, 2009: 239), Соната *d-moll* є найбільш трагічною у творчості Л. ван Бетховена. На підтвердження своєї думки вона знову наводить паралелі із творчістю В. А. Моцарта, «трагізм якого в деяких камерних творах досягає жахливої безпросвітності, наприклад, у Квартеті *d-moll* KV 421» (Кириллина, 2009: 217).

Проте «Заповіт» не є документом однозначно емоційним і спонтанним. Як зауважує Л. Кириліна, «літературна оформленість “Гайлігенштадтського заповіту” свідчить про те, що перед нами не раптовий вибух почуттів, а продуманий виклад вистражданих за кілька років і неодноразово промовлених наодинці із самим собою думок» (Кириллина, 2009: 263). Так само й Соната, на нашу думку, є продуманим до найдрібніших елементів своєрідним «заповітом», до речі, написаним раніше, ніж справжній заповіт. Соната була завершена влітку 1802 року, а текстовий заповіт написаний у жовтні того ж року.

Продуманість усіх елементів, що взагалі притаманне композиторському мисленню Л. ван Бетховена, припускає

наявність у Сонаті діалектики дискретного й континуального, фрагментарного й цілісного. Р. Роллан висловлює тезу, згідно з якою у творі спостерігається порушення рівноваги форми (Кремлев, 1970: 187). Погоджуючись із цим зауваженням, підкреслимо, що, на наш погляд, ще однією принциповою незвичністю цього твору є «монодичність» атмосфери, образного простору, яка зумовлює неможливість побудови циклу за класицистською моделлю драми, де реалізується контрастність частин і наявною є послідовність зав'язки дії, її розвитку й логічного завершення. У першій частині на передісторію, зав'язку дається один такт (домінантовий секстакорд у розкладеному вигляді), й одразу після цього починається схвильований монолог, ніби із середини розповіді – з домінанти, на низхідних малих секундах (*lamento*, зітхання). Він знову переривається розкладеним акордом (секстакорд *C-dur* – різким зіставленням із попереднім доміантовим тризвуком у *d-moll*)³, і далі знову – монолог. Дискретність викладення думки (речитатив – монолог) зберігається й у подальшому (речитатив відкриває розробку, позначає межу розробки й репризи, перериваючи «хід подій»). Вона реалізується на різних рівнях, у тому числі завдяки діалогічності, на якій побудована тема головної партії, що містить ламентозний (малосекундовий) та імперативний (ствердження ходів по звуках тризвуків) тематичні елементи. У структурі побічної партії теж закладена ідея діалогу, який реалізується між стихійною темою й акордовим комплексом, спрямованим вгору.

Дискретність компенсується утриманням єдиного («монодичного») настрою, єдиного тону висловлювання, що забезпечує континуальність. Це одна стихія з відтінками значень. Більш за все, це схоже на біг у темряві, коли у спалахах блискавки людина не встигає побачити все, й повна картина від неї прихована. Динаміка континуальності висловлювання зумовлює близькість тем головної та побічної партій, вирішених у єдиному типі руху, в одному

³ Д. П. Шрьодер наводить спостереження А. Стріндберга щодо важливості тональності *C-dur* у зіставленні з тональністю *d-moll* у творах Л. ван Бетховена (1990).

семантичному просторі, тому вони звучать немовби «на одному диханні». Континуальність унеможливило строгу репризу – у ній відсутнє повернення теми головної партії в первісному вигляді. Спроба розпочати тему головної партії переривається речитативом, після чого матеріал експозиції перебудовується. Ідея континуального висловлювання пронизує й фінал.

У другій частині реалізується характерний для Бетховена діалог між самотнім голосом та акордовим супроводом. Мелодичний голос (сопрано) постійно підіймається, а бас, навпаки, відповідає ніби запереченням, низхідною інтонацією. Остинатні тріолі в басу не дають полегшення, незважаючи на тональність В-dur, мажорний лад не відчувається. Рокотання басів, постійне нагадування про неминуче створюють досить похмуру атмосферу. Бас, який постійно переривається, сприяє дискретності висловлювання, що, у свою чергу, компенсується над-завданням створити континуальну лінію, котра пронизує весь цикл на макрорівні. Тому для виконавця ця частина – виклик, бо найголовніше тут – побудувати одну наскрізну лінію крізь паузи, бас, що переривається, діалоги між сопрано й басом.

Окреслені композиційно-драматургічні особливості Сонати визначають і суттєві моменти виконавської стратегії. На нашу думку, згадана вище теза Р. Роллана, який вважає, що цикл Сонати не урівноважений через тяжкість першої частини і «прозорість» останньої, є справедливою. Фінал Сонати не виконує завершальної, синтезуючої функції через тонкість, крихкість, недоговореність, домінування ідеї прощання, закладених у музиці. Частина має єдиний тип фактури, викладена «на одному диханні», і завданням виконавця є виявлення та інтонування найдрібніших елементів музичного тексту. Це утворює «подієвий» рівень, робота на якому за деталізацією є майже «ювелірною» й досить напруженою, оскільки фактурна організація є складною з точки зору смислу; звідси, виникає питання розкриття закладеного смислу через свідоме інтонування теми. Специфіку теми обумовлює притаманна Л. ван Бетховену простота мелодії, що «тримається» на каркасі гармонії – результат

строкої продуманості. Складність для виконавця становить саме ця простота, яка не витримує надлишкової сентиментальності, чутливості, а, будучи вельми крихкою, потребує копіткої роботи з добору найточнішого варіанта виконання. На нашу думку, таким виконанням, яке наближується до ідеалу, що склався в нашому уявленні, є виконання цієї сонати німецьким піаністом В. Кемпфом, який був одним із найвідоміших інтерпретаторів творів Л. ван Бетховена.

Висновки. Обрані для аналізу твори В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена (Фантазія *d-moll* KV 397 та Соната op. 31 № 2) були написані у «ключові», «поворотні», навіть трагічні (у випадку з Л. ван Бетховеном) моменти життя композиторів. Це зумовлює надзвичайно особистісний тон висловлювання у названих творах. Не випадковим у такому контексті постає й вибір тональності *d-moll*, за якою ще за життя класиків закріпилася семантика трагічної, «знакової», «доленосної», що дозволяє з позиції дослідника ХХІ століття інтерпретувати її як певний символ.

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

Виявлені особливості композиційно-драматургічної організації зумовлюють пошук певного алгоритму виконання, виконавської стратегії, яка має вибудовуватися навколо усвідомлення складності й символічності тональності *d-moll* з інтенсивною актуалізацією музично-акустичного тезаурусу (Kalashnyk, Loshkov, Yakovlev, Genkin, & Savchenko, 2021). У Фантазії В. А. Моцарта, виходячи з власного виконавського досвіду, ми обираємо емоційно стриманіший тон висловлювання, зі збереженням єдиного руху. Вважаємо ключем для розкриття семантичного коду пошук тембру. У Сонаті Л. ван Бетховена складності

виникають на рівні організації циклу, в якому фінал не виконує синтезуючої функції. Завданням для виконавця є й досягнення гармонії й балансу між дискретністю та континуальністю, плинністю музичного процесу. Як і у Фантазії, над-завданням постає пошук осмисленої інтонації, необхідної тембрової барви.

Перспективами дослідження є пошуки аналітичних ключів до розшифрування творів, написаних у тональності *d-moll*, у контексті музичної культури доби Романтизму.

ЛІТЕРАТУРА

- Казанцева, Л. (2006). Семантика тональности: вопросы методологии исследования. *Музыкальное содержание*. Retrieved from <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantika-tonal.pdf>
- Келдыш, Г. (Ред.). (1990). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.
- Кириллина, Л. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество*. (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Колодуб, Ю. (1998). О «случайных» пьесах Моцарта. Retrieved from: <https://maria.mariars.com/articles/kolodub/pesy-Mocarta.shtml>
- Кремлев, Ю. (1970). *Фортепианные сонаты Бетховена*. Москва: Советский композитор.
- Ливанова, Т. (1989). Бетховен и русская музыкальна критика XIX века. В кн. Арутюнов, Д. & Протопопов, В. (Ред.). *Т. Н. Ливанова. Статьи. Воспоминания*. Москва: Музыка.
- Луцкер, П. & Сусидко И. (2008). *Моцарт и его время*. Москва: Классика-XXI.
- Николаевская, Ю. (2017a). Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 94–110.
- Ніколаєвська, Ю. (2017b). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Пупіна, О. (2015) *Виконавське втілення художнього світу «третього року мандрів Ф. Ліста* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сафронов, А. (2019). Симфонии в ре миноре. Retrieved from: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-v-re-minore/>
- 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>

- Hackmey, E. (2012). *Mozart's unfinished fantasy thoughts about the Fantasy in D minor, K. 397*. (Doctoral Thesis). Indiana University. Retrieved from: https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey_Ephraim_2012.pdf
- Kalashnyk, M. P., Loshkov, U. I., Yakovlev, O. V., Genkin, A. O., & Savchenko, H. S. (2021). The role of the musical-acoustic thesaurus in the process of orientation in a given space-time. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 139-148, doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1568
- Schroeder, D. P. (1990). Berg, Strindberg, and D Minor. *College Music Symposium*, 30(2), 74–89. Retrieved from: <https://symposium.music.org/index.php/30/item/2061-berg-strindberg-and-d-minor>
- Zavialova, O. K., Kalashnyk, M. P., Savchenko, H. S., Stakhevych, H. A., Smirnova, I. V. (2020). From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2938–2943. doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358

Hanna Sahalova

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

W. A. MOZART'S FANTASIA IN D MINOR K. 397 AND L. VAN BEETHOVEN'S PIANO SONATA OP.31 №.2: SEMANTIC AND PERFORMANCE ASPECTS

Background. *The issue of performance interpretation is one of the most debatable in musicology. The article states that tonality of a musical piece is a factor that determines the performance strategy. There are many examples showing that the composer's choice of the tonality was not accidental, rather was determined by tradition, artistic design, and the composer's own life experience. The purpose of the article is an attempt to "decipher" the meaning of the two works in the key of D minor – one of the most meaningful and symbolic tonality – from two perspectives: musical and extra-musical contexts in order to reveal the performance strategy.*

Literature review. *The study of the recent research and publications indicates that there is a lack of works investigating semantics of tonalities from two perspectives: 1) the influence of tonality on the*

composition and dramaturgy of the work; 2 those performance means by which the semantics can be “deciphered”. This statement can be substantiated by the work of L. Kazantseva (2006). Among the works on this topic is the dissertation of E. Hackmey (2012) on Mozart “Fantasy in D minor”, where the author traces the influence of this key on the composer’s work; a chapter from L. Kyrylina’s book about Beethoven (2009), which refers to the composer’s perception of this key; the article by D. Schroeder (1990) discussing parallels and mutual interdependences between Beethoven, Strindberg, Berg, and others. The novelty of the study is manifested in the formulation of such questions as 1) the dependence of the composition and dramaturgy of a musical work on its tonality; 2) the ways in which tonality specifies the performance strategy.

Research methods. *The study uses four main methods: 1) historical, which allows considering a musical work as an agent of a certain style (in this case - classicism); 2) genre method, which represents the work in the unity of typological and individual features; 3) semantic method, which reveals the meaning of the work; 4) interpretation performance approach, which allows building a strategy for performing a musical work. The term “performance strategy” is used in the meaning, proposed by O. Pupina (2015: 9), as an “individual approach of a pianist to the use of performance means with the aim of creating intonation and sound pattern of a musical text”. We also share the view of Yu. Nikolaiivska (2017a: 105) on the performance strategy as a means of communication, namely “interpretation of the Other as a subject of meaning addressing”.*

Conclusion. *The works of W. A. Mozart and L. Van Beethoven (Fantasia in D minor, K. 397 and Piano Sonata Op. 31 No. 2) were written in the most significant, turning points in the lives of these composers (even tragic in the case of Beethoven). This led to an extremely personal tone of expression in these works. The choice of the key is by no means accidental, because in the days of Mozart and Beethoven the key of D minor had a tragic, vital and “fateful” semantics. Due to this, modern researchers can interpret tonality as a symbol. The choice of such a meaningful key determines the specific features of the composition and dramatic organization of the works under consideration. These features embody the dialectic of opposites: incompleteness and completeness, continuity and discreteness, balance and its violation, simplicity and complexity of images, stylistic unity and plurality, major and minor coloring, and so on. Identified features of composition and dramatic organization require the search for a specific performance strategy, which should be*

based on an understanding of the symbolic complexity of the key in *D minor*; with the active use of music-acoustic thesaurus (Kalashnyk, Loshkov, Yakovliev, Henkin, & Savchenko, 2021).

Key words: key in *D minor*; composition and dramatic organization, Mozart's *Fantasia in D minor K. 397*, Beethoven's *Sonata, Op. 31 no. 2*, performance strategy.

REFERENCES

- Hackmey, E. (2012). *Mozart's unfinished fantasy thoughts about the Fantasy in D minor, K. 397*. (Doctoral Thesis). Indiana University. Retrieved from: https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey_Ephraim_2012.pdf
- Kalashnyk, M. P., Loshkov, U. I., Yakovlev, O. V., Genkin, A. O., & Savchenko, H. S. (2021). The role of the musical-acoustic thesaurus in the process of orientation in a given space-time. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 139–148, doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1568
- Kazantseva, L. (2006). Semantics of a key: problems of research methodology. *Musical content*. Retrieved from <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantika-tonal.pdf> [in Russian].
- Keldysh, G. (Ed). (1990). *Musical encyclopaedical dictionary*. Moscow: Sovetskaya encyclopediya [in Russian].
- Kirillina, L. (2009). *Beethoven. Life and creativity*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Publishing centre “Moskovskaya Konservatoriya” [in Russian].
- Kolodub, Yu. (1998). On “random” pieces by Mozart. Retrieved from <https://maria.mariars.com/articles/kolodub/pesy-Mocarta.shtml> [in Russian].
- Kremlev, Yu. (1970). *Beethoven's piano sonatas*. Moscow: Sovetskiy kompositor.
- Livanova, T. (1989). Beethoven and Russian musical critique of XIX century. In Arutunov, D. & Protopopov, V. (Eds.). *T. N. Livanova: Articles. Reminiscences*. Moscow: Muszyka [in Russian].
- Lutsker, P. & Susidko, I. (2008). *Mozart and his time*. Moscow: Klassika – XXI [in Russian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2017b). The authentic performing strategy and its modern transformations. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2017a). A communicative strategy as an important issue in interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 46, 94–110 [in Russian].
- Pupina, O. (2015). *Performative incarnations of artistic world of “Third year of pilgrimage” by F. Liszt*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

- Safronov, A. (2019). Symphonies in D minor. Retrieved from: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-v-re-minore/> [in Russian].
- Schroeder, D. P. (1990). Berg, Strindberg, and D Minor. *College Music Symposium*, 30(2), 74–89. Retrieved from: <https://symposium.music.org/index.php/30/item/2061-berg-strindberg-and-d-minor>
- Timofeichev, A. (2017). Semantics of keys in cycle “Twenty four preludes-verses” (How I listen to and hear the music). Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=582577> [in Russian].
- Zavialova, O. K., Kalashnyk, M. P., Savchenko, H. S., Stakhevych, H. A., & Smirnova, I. V. (2020). From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2938–2943, doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358

Стаття надійшла до редакції 13 грудня 2021 р.