

УДК 78.072.3 : 78.021.4

*Попова Алла Борисівна,
народна артистка України, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМ МУЗИЧНОЇ РИТОРИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Стаття присвячена дослідженню модифікації поглядів на музичну риторичку, що є складовою частиною сфери музичної теорії та практики. У вокальній музиці українських композиторів, у тому числі й сучасних, використовуються музично-риторичні фігури. Здійснено спробу узагальнити найбільш актуальні розробки щодо проблем музичної риторички в українському музикознавстві та вписати їх в загальноєвропейський науковий контекст.

Ключові слова: музична риторика, музично-риторичні фігури, українське музикознавство, вокальна музика.

Статья посвящена исследованию модификации взглядов на музыкальную риторичку, которая является составной частью сфери музыкальной теорички и практики. В вокальной музыке украинских композиторов, в том числе и современных, используются музыкально-риторические фигуры. Предпринята попытка обобщить наиболее актуальные разработки касательно проблем музыкальной риторички в украинском музыковедении и вписать их в общеевропейский научный контекст.

Ключевые слова: музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, украинское музыковедение, вокальная музыка.

The article investigates the modification of views on musical rhetoric, which is part of the scope of musical theory and practice. In vocal music by Ukrainian composers, including contemporary, used musical-rhetorical figures. Attempt to summarize the most relevant issues regarding the development of musical rhetoric in the Ukrainian musicology. Urgent task is to show their place in the pan-European scientific context.

Key words: musical rhetoric, musical-rhetorical figures, Ukrainian musicology, vocal music.

Сценічна мова, що є важливим компонентом виконавської діяльності співака, має багато точок перетину з традиційною риторичкою та ораторським мистецтвом, хоча й риторика та сценічна мова не зводяться один до одного. Використання музично-риторичних фігур було притаманне для музики пізнього Відродження та бароко, проте й нині в творчості сучасних українських композиторів можна спостерігати зацікавленість метамовою. Дослідження проблем розвитку уявлень про музичну риторичку є актуальним дослідженням, що зумовлене бурхливим розвитком сфери вокальних творів у сучасній музичній культурі.

Метою статті є аналіз актуальних музикознавчих робіт, присвячених музичній риторичці.

Методологічною основою дослідження є роботи, в яких розкриваються різні питання, пов'язані з музичною риторикою, таких музикознавців, як О. Захарова, С. Шип. Виокремлення музично-риторичних фігур у працях різних композиторів здійснюється у працях Н. Ананьєвої, А. Боршуляк та О. Коменди. Аналіз теорії афектів здійснюється на основі робіт З. Денеша та А. Тормахової.

Розглянемо особливості взаємодії риторики та музичного мистецтва. У риторичі розглянемо широко вивчався механізм впливу, зокрема досліджувати співвідношення між автором (оратором) та адресатом (публікою), умов мови, тематики і т. п. Такий дослідник як О. Захарова, наводить п'ять етапів творчого процесу, які виокремлювала риторика: 1) винахід (*inventio*); 2) розміщення (*dispositio*); та розробка (*elaboratio*), 3) словесний вираз (*elocutio*), що поділявся на вчення про вибір слів, їх поєднання та вчення про фігури та тропи. Іноді цю частину називали прикрасою (*decoratio*); 4) запам'ятовування (*memoria*); 5) промовляння (*pronuntiatio*) або виконання (*executio*), що включала володіння голосом та тілом [3, с. 7]. Отже, одним з аспектів, які пов'язують риторичу та вокальне виконавство є промовляння, що знаходить свій прояв у орфоєпії.

О. Захарова зазначає, що тісний зв'язок риторики та музики проявлялися у створенні музичного словника: «Риторика відіграла важливу роль у закріпленні семантики, розробці музичного «лексикону», які вперше з такою повнотою і силою розкрили можливості музики як виразної мови, подібно поетичній та ораторській. З появою в цьому процесі вчення про музично-риторичні фігури починалася теорія музичної виразності» [3, с. 9]. Взаємозв'язок риторики та музики сприяв розумінню музики як мови, а музичних засобів як засобів комунікації. Усвідомлення риторики як вміння впливати за допомогою мистецтва – повчати, хвилювати та надавати насолоду були в музиці – бароко провідним завданням. Досить повно визначав музичні фігури німецький теоретик та композитор XVII ст. І. Бурмейстер: «Орнамент або музична фігура представляють собою музичний зворот (*tractus*), гармонічний або мелодійний, який виникає у пов'язаному з текстом музичному розділі... відхиляється від простого роду композицій і надає особливо прикрашений вигляд» [3, с. 23].

Особливістю теоретиків музики XVII ст. є переконання, що риторичні фігури можуть знайти своє втілення не лише у вокальній музиці, але й в інструментальній. І. Шейбе зазначав, що їх лише треба перенести з вокальної до інструментальної. Так, в органній музиці були створені умови для прояву ораторських можливостей цього інструменту, що яскраво проявилось у творчості Дж. Фрескобальді, Д. Букстехуде, І. С. Баха.

Ми вже зазначали основні етапи, які виокремлювалися в риторичі. Найбільш простим був тричастинний поділ: *initium-medium-finis* (вступ-середина-завершення). Так само ця схема представлена ще в григоріанських хоралах, за єдиним винятком, останній розділ називався *terminus*. Цей принцип став базовим і для музичної культури XVI–XVII ст.. Риторична диспозиція була відображенням природньої логіки мислення, не лише музичного чи словесного.

У німецькій теорії музики І. К. Шмідт у журналі І. Маттезона «*Critica musica*» спробував охарактеризувати типову побудову фуги як композицію з семи розділів, що

аналогічні риторичній хриї та диспозиції: *propositio* (виклад теми) – пропоста, *aetiologia* (причина) – ріпоста або відповідь, *oppositum* – тема у оберненні, *similia* – тема з ритмічними змінами, *exempla* – транспонування теми у збільшенні чи зменшенні, *confirmatio* – стрета, *conclusio* – ущільнення стрети на органному пункті.

Музична риторика дуже тісно пов'язана з теорією афектів, найбільш яскравий час розвитку якої припадає на добу Просвітництва. У цей час у філософсько-естетичній думці представлено ідеї тих, хто був прихильником цієї теорії та її супротивників. Д. Золтаї, відомий дослідник музичної естетики, зазначає: «теорія афектів..., здійснюючи пропаганду індивідуального та особистісного в музиці, піднімає естетично відображений в символах... внутрішній світ індивіда до рівня носія глибокого всесвітньо-історичного змісту епохи» [4, с. 239–240].

Своєрідним попередником теорії афектів виступає нова музична система Ф. Рамо, який у дусі теорії наслідування класифікує всі музичні виразні засоби за їх змістом і значенням. Він вже систематизує нову теорію музики як словник та граматику тієї музичної мови, яка забезпечує наслідування не лише природи фізичної, але й природи людських почуттів. Правильне зображення людської природи від Баттьо до Гельвеція включає в себе постулат про зовнішню природу як про джерело і основу будь-якого людського афекту.

Вчення про афекти в музиці, що надзвичайно вплинуло на розвиток філософії музики, у просвітницькій естетиці аналізується також Готхольдом Ефраїмом Лессінгом («Гамбургська драматургія») через вимоги, які він висуває стосовно музики до драматичних вистав. А. Тормахова аналізуючи теорію афектів зазначає, що «Лессінг пов'язує втілення змісту з проблемою наявності внутрішньої форми твору, яка є єдиною перетворюючою структурою в музиці. Він вважає, що музика повинна зображати пристрасні, завдання композитора полягає в тому, щоб це зображення було прозорим і зрозумілим, навіть якщо мова йде не про вокальну музику, а й про суто інструментальну, сприйняття якої є більш складним» [7, с. 44].

В аналізі музики відомий німецький філософ І. Кант, насамперед, звертає увагу на її участь у процесі комунікації, сприймаючи просвітницьке вчення про афекти. Розгляд музики як «мови афектів» означає для Канта, що специфіку її можна розкрити тільки через порівняння музики та мови. Філософ вважає, що звук може означати певний афект («даний звук, що у більшому чи меншому ступені визначає афект і відповідно викликає його у слухачів»), а такий засіб розвитку гармонії як модуляція є загальнозрозумілим: «модуляція це ніби всезагальна і всім людям зрозуміла мова чуттів» [5, с. 347]. Ми розділяємо думку Д. Золтаї, який вказує, що найголовнішою характеристикою музики у Канта є можливість виразу афектів, яке перетворює її на елемент мови.

Деякі сучасні дослідники прагнуть розрізнити поняття музичної риторики, що має бути співвіднесене з поняттям «музична мова». Наприклад, такий відомий український музикознавець, як С. Шип вказує на те, що риторика має сенс тоді, коли обмежена з поняттям мови. «Мовлення підпорядковане, насамперед, мові, тобто законам і нормам фонології, морфології, словотворення, синтаксису. Риторикою варто вважати лише той ярус організації форми та змісту, який «надбудовується» над мовним порядком мовлення. Без розрізнення риторичних засобів та принципів мови уявлення про музичну риторіку втрачають науковий сенс» [8, с. 26].

На думку С. Шипа, варто застосовувати поняття «музична риторика» саме до такої музики, яка виникає внаслідок комунікативно-мовної інтонації та розуміється композитором як мова. Риторичні фігури є досить суб'єктивним явищем, яке досить сильно залежить від епохи, стилю, культурної традиції та т.п. Проте, С. Шип вважає, що можна виділити певні музично-риторичні побудови, які мають більш об'єктивний характер. Такими, насамперед, є: 1) вибагливі та «алогічні» музичні інтонеми (інтонаційна постійна, одиниця інтонації); 2) мелізми або прикраси, риторичним завданням яких є розвага, насолода; 3) звуконаслідування, яке передбачає використання коротких мелодичних інтонем, що мають масштаб мотиву або фрази; 4) поява в тексті добре відомих фрагментів з інших текстів – теми анаграми, початкові мотиви (інципіти) церковних хоралів, фрази з популярних мелодій [8, с. 31–32]. С.Шип вказує, що не кожна риторична фігура є символом, а не кожний символ є риторичною фігурою. Він наголошує, що не треба відносити до риторичних засобів всі експресивно-виразні інтонації, бо вони й так є частиною музичної мови (інтонації питання, плачу, прохання і т. п.). Як виняток вони можуть вважатися риторичними фігурами, якщо вони поміщені у чужому для них інтонаційному контексті.

Досить цікавими є практичний аналіз музичних творів з точки зору наявності в них риторичних фігур. У даному випадку варто звернутися до праць таких дослідників як Н. Ананьєва, А. Боршуляк та О. Коменда. Українська музикознавець А. Боршуляк, аналізуючи явище «пасіонності» на прикладі музичної культури бароко та романтизму, прагне систематизувати за характерними властивостями музично-риторичні фігури, музичні інтонації й теми «пасіонного» характеру, де виділяються п'ять основних груп символів: «печалі (*lamento, suspiratio*); страждання (*passus duriusculus, salti duriusculus, pathoroiia*); страстей (тема хреста); спокутування (тема хреста в оберненні); відродження (*figura corta*)» [2, с. 15].

Наталія Ананьєва базує своє дослідження на аналізі творів А. Веделя. Риторичний контекст у теоретичному й музично-художньому втіленні А.Ведель досягнув ще під час навчання у Києво-Могилянській академії. «Яскрава текстоілюструюча музично-риторична зображальність, за яку відповідала фігура *hypotyposis*, стала у творчості А. Веделя втіленням прагнення особливої зримості, «речовості» сакрального слова. Звукова «матеріалізація» образів, часто духовно-символічних, дала композиторові змогу зробити їх достовірнішими і, відповідно, дидактично більш значущими» [1, с. 229–230]. Для композитора важливим є відчуття пов'язаності світу «горішнього» й «долішнього», яке він втілює через музично-риторичну фігуру *circulatio*. Також Ведель використовує музично-риторичні фігури *anabasis* (сходження) і *catabasis* (зішестя), здебільшого віддаючи перевагу другій. Н. Ананьєва вказує, що музично-риторичним фігурам *catabasis* і *susperatio* (інтонація зітхання, часто з переривчастим ритмічним диханням) відводиться провідна роль. *Catabasis* набуває «подвійного смислового значення – як виражального (печаль стражденної душі), так і зображального (її роздавленість гріхами та життєвими незгодами)» [1, с. 233].

У творчості Веделя представлена також інша сфера музично-риторичної зображальності, яка пов'язана з прагненням передати звучання живого людського голосу. Музична тканина у зв'язку з цим виявляється насиченою інтонаційною

символікою закликів, пов'язаних із фігурою *exclamatio* (дослівно «вигук», «оклик»). Ця фігура найчастіше представлена в перших частинах духовних концертів через висхідний квартовий стрибок (від п'ятого ступеня до першого), який є вихідним інтонаційним зерном практично всіх початкових тем.

А. Ведель звертається і до музично-риторичних фігур, які мають функцію експресивного акценту. До них можна віднести фігуру поета, фігури повторення, фігури синкопи та розспіви («манери»). «Фігури повторення (у простому – як *palillogia*, в імітаційному, канонічному й секвенційному варіантах – як *polyptoton* і *climax*) часто мають для А. Веделя важливе сугестивне значення» [1, с. 237]. Засоби драматизації перекликаються у нього із загальноєвропейськими прийомами – акорди альтерованої субдомінанти у мінорі, перерваний зворот, зменшений септакорд сьомого ступеня, *saltus duriusculus*, *passus duriusculus*. Можна зробити висновки, що А. Ведель органічно поєднує провідні досягнення західноєвропейського та вокальні традиції національного мистецтва.

У сучасному українському музикознавстві є ряд досліджень, присвячених розкриттю особливостей музичної риторики і у практиків нашого часу. О. Коменда, наприклад, звертається до аналізу музично-риторичних прийомів у хоровій симфонії сучасного українського композитора О. Щетинського «Узнай себе» (2003) для мішаного хору а *capella*. Композитор використовує в якості текстів для симфонії фрагменти з творів: «Діалог. Назва його – потоп зміїний», «Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті», «Убогий жайворонок», «Всякому городу нрав і права» Г. Сковороди. Особливістю літературних джерел є те, що здебільшого використовується не поетичні, а філософські твори.

Протягом усієї симфонії першорядну драматургічну і смислову роль відіграє фігура *interrogatio* (лат. – питання, риторичне питання), яка представляє собою характерний секундовий хід вгору в закінченні мелодичної побудови. «Наступне місце після *interrogatio* за кількістю вживання належить *circulatio* (лат. – коло, кружляння, оточити, огорнути), яка, за словами О. Захарової, може служити також відображенню таких ключових філософських понять як смерть, вічність, життя, безкінечність, безсмертя і т. ін. Цією фігурою, власне і розпочинається симфонія (партія тенора), символізуючи ідею вічного, незмінного Бога» [6, с. 50]. Ця риторична фігура – *circulatio* часто вживається у поліфонічному письмі симфонії. Ще одна риторична фігура *mimesis*, пов'язана з містичним характером.

Також композитор використовує такі риторичні фігури як *manieren* (розспіви, прикраси), *palillogia* (повторення), *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *pathoroiia* (збудження пристрастей), *antitheton* (протиставлення). О. Коменда зазначає, що Щетинський іноді використовує дві фігури одночасно: «Нерідко зустрічається поєднання двох фігур одночасно, як це є, наприклад, на початку розробки («О Отче мой»), де співзвучать фігури *palillogia* і *manieren*» [6, с. 51]. Проте у симфонії майже відсутні такі характерні для духовних творів фігури як *anabasis* і *katabasis*.

Музична риторика є важливою складовою частиною українського музикознавства. Вивчення музично-риторичних фігур має досить довгу традицію, що пов'язана з риторикою як окремою наукою, з філософсько-естетичним та музикознавчим

обґрунтуванням можливості створення певного універсального словника. Практика використання музично-риторичних фігур є досить яскравою та різноманітною в українській музичній культурі, яка не обмежується лише добою бароко, але й присутня в новітній творчості сучасних композиторів.

Література:

1. Ананьєва Н. Музично-риторична лексика в хорових концертах Артемія Веделя : питання інтонування сакрального слова / Н. Ананьєва // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Духовна культура України : традиції та сучасність : зб. ст. – Київ, 2010. – Вип. 85. – С.227–242. 2. Боршуляк А. М. Сильова еволюція символіки «пасіонності»: бароко та романтизм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Музикознавства : спец. 17.00.03 «музичне мистецтво» / А. М. Боршуляк. – Одеса, 2010. – 20 с. 3. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII : принципы, приемы / О. И. Захарова. – Москва : Музыка, 1983. – 77 с. 4. Золтан Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Д. Золтан. – Москва : Прогресс, 1977. – 376 с. 5. Кант И. Критика способности суждения. Соч. в 6 т. Т. 5 / И. Кант. – Москва : Мысль, 1966. – 564 с. – Серия. Философское наследие. 6. Коменда О. Музико-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе» / О. Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Луцьк, 2010. – Вип. 6. – С. 43–52. 7. Тормахова А. М. Філософія музики в контексті європейської музичної культури XIX-XX ст. : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Тормахова Анастасія Миколаївна. – Київ, 2009. – 201 арк. 8. Шип С. В. Методологическое значение доктрины о музыкальной риторике в немецком и украинском музыковедении. *Methodologische Bedeutung der Doktrin von der musikalischen Rhetorik* // Музикознавство у діалозі. *Musikwissenschaft im Dialog* / Київське музикознавство. *Kiewer Beitrage zur Musikwissenschaft*. – Вип. 37. – Київ ; Dusseldorf, 2011. – С. 23–49.