

The novelty of the study is the correlation of musical creativity with the phenomenon of the sacral that can be traced in festive rituals. This thesis is illustrated on the base of artifacts of material culture in a distinct area that coincides with the territory of modern Ukraine. It is shown that during the time of Christianity sacral component of musical creativity was preserved, but has acquired new forms, such as the sacralization of authority and the realization of worship.

The practical significance. The practical significance is to add information about musical creativity with its achievements in the archaic period, which should be useful in the comprehensive study of the archaic culture phenomenon.

Key words: sacred, consciousness, music, creativity, archaic culture, primitive society, Kiev an Rus.

Надійшла до редакції 12.10.2018 р.

УДК 008:78.034.7

СЕМАНТИКА МУЗИЧНИХ СИМВОЛІВ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Олейнікова Тетяна Петрівна – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
ORCID. 0000-0001-9145-9236
tatyana.oleynikova@gmail.com

Розкривається сакральна семантика музичних символів пізнього українського бароко (на прикладі мажорних і мінорних тональностей та метро-ритмічних фігур музики). В контексті діалогу культур осмислюється зв'язок ладотональностей і метро-ритмічних фігур із музичними символами через наповнення їх сакральними змістами. Розкодування сакральної символіки музики українського бароко та її порівняння з західноєвропейською музичною символікою сприятиме збереженню культурної пам'яті українського народу й виявленню деяких спільних та відмінних рис у діалозі музичних культур.

Ключові слова: діалог культур, музика українського бароко, сакральна семантика, музична символіка, мажорні та мінорні тональності, метро-ритмічні фігури, культурна пам'ять.

Постановка проблеми. Семантика музичних символів українського бароко з культурологічної точки зору майже не досліджена. Важливими складниками символічної системи музичної мови барокової доби є мажорні й мінорні тональності та метро-ритмічні формули, нарівні з музично-риторичними фігурами. В контексті релігійно-естетичної свідомості культури бароко кожна окрема тональність і деякі метро-ритмічні фігури набули значення символів і є носіями глибинних сакральних змістів. На жаль, через віки ці важливі для нашого народу музично-духовні значення були частково загублені. Але в умовах культурного відродження їх актуалізація сприятиме збагаченню культурної пам'яті української нації. Разом із тим порівняння семантики музичних символів українського бароко на прикладі ладотональностей і метро-ритмічних фігур із західноєвропейською музичною символікою дозволить простежити окремі риси діалогу культур у духовній практиці XVII–XVIII століть.

Аналіз досліджень та публікацій. Семантика музичних символів музики бароко в основному висвітлюється у музикознавчих дослідженнях. Так, семантика західноєвропейських барокових тональностей досить детально досліджена Б. Яворським, В. Носіною, О. Захаровою, М. Друскіним [12, 10, 9]. А семантика західноєвропейських метроритмічних фігур ґрунтовно висвітлена Б. Яворським і В. Носіною, зокрема на прикладах музики І. С. Баха [12].

В українському мистецтвознавстві наразі наявні лише поодинокі дослідження, автори яких частково торкаються зазначеної проблематики. Так, Р. Стельмашук розкриває символічний зміст метричних контрастів в українській партесній музиці раннього бароко на прикладах творів М. Дилецького [13].

Т. Кіреєва, О. Кіреєва, В. Кіреєва, ведучи мову про хорові концерти Д. Бортнянського, цитуючи Ю. Ясинського, відмічають: «Полярізація мажору і мінору при панівній модальності ладового мислення набуває семантичного підтексту як «тріумф Божої слави та глибокого жалю і смутку» [11; 59]. Також дослідниці вказують на те, що за окремими ритмічними формулами у мисленні композитора закріплені певні емоційно-образні асоціації, які проявились в його хоровій творчості [11; 59].

В. Бойко зауважує, що Д. Бортнянський у своїх хорових концертах, наслідуючи барокові традиції, музичну тональність D dur асоціює з ефектом радості і пише в цій тональності 5 концертів із 35 [5].

Т. Гусарчук звертає увагу на «виражальну роль ладу...полярізацію двох ладових систем як втілення антиномії світла й тіні» в хорових концертах А. Веделя [8; 305].

Усі ці роботи торкаються, головним чином, мистецтвознавчих аспектів даної проблеми, часто

залишаючи поза увагою залишаючи поза увагою історико-культурологічні й діалогічні виміри музики українського бароко, її аналіз крізь призму символіки, семантики, сакральних значень музичних текстів як своєрідних «партитур» духу епохи і культурної душі нації. Тому в даній статті будуть розглянуті музичні символи на прикладі ладотональностей й метро-ритмічних формул у хорових концертах українських композиторів доби пізнього бароко Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. З культурологічної точки зору набуття ними символічного значення, наповнення їх сакральними змістами, аналізуватиметься в горизонтах діалогу культур українського та західноєвропейського бароко.

Мета статті: на основі аналізу семантики ладотональностей та метро-ритмічних фігур української музики бароко осмислити в культурологічному аспекті їх зв'язок із музичними символами через наповнення сакральними змістами для збагачення культурної пам'яті українського народу.

Семіотико-культурологічний аналіз музичної символіки українського бароко у порівнянні із західноєвропейським розширить уявлення про діалог культур XVII – XVIII ст. та його пролонгацію в сьогоденні.

Виклад основного матеріалу. Запропонований у статті метод виявлення семантики музичних ладотональностей і метро-ритмічних формул епохи українського бароко наслідую деякі принципи аналізу Б. Яворським музичних творів Й. Баха, описаний В. Носіною [12], але адаптований нами до семантичного аналізу української музики бароко.

У культурологічному аспекті процес адаптації передбачає розкодування сакральних значень музично-риторичних фігур, що в музиці українського бароко набувають значення культурних символів. Так, фігури *poeta* (символ радісної надії українського народу на Боже спасіння), *anabasis*, *exclamatio* (що символічним образом виражають радісні надії українського народу на покращення життя) зустрічаються в концертах Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, стаючи допоміжним засобом у розкритті семантики тональностей української музики бароко.

Відтак, сакральні значення тональностей досліджуємо через аналіз тональних планів обраних нами хорових концертів Д. Бортнянського, М. Березовського. Герменевтичний аналіз біблійних текстів, які українські композитори використовували у своїх творах, показали, що певний тональний план для концертів обирався не випадково. Найчастіше, кожна музична тональність відповідала певній біблійній темі або образу з книги Псалмів.

Аналізуючи літературні тексти концертів Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Березовського для розуміння їх духовних змістів звертаємося до основних біблійних учень [14]. У зв'язку з цим наводимо цитати і порівняння з Біблією в Перекладі Нового Світу [4].

Із цих культурологічних позицій спершу розглянемо герменевтичне розкодування сакральної семантики *мажорних* тональностей української музичної культури бароко на прикладі аналізу Циклу з тридцяти п'яти 4-голосних хорових духовних концертів Д. Бортнянського [6].

Так, основний зміст літературних текстів концертів №№ 8, 13, 15, 29, 31, написаних у тональності D dur, пов'язаний з закликом для всіх народів «Восхваляйте Єгови», «Радісно вигукуйте перед Богом... Заграйте пісню» (Пс. Пс. 117 : 1; 81 : 1, 2, НС), тому що «Присуди його діють по цілій землі» «Про віддану любов Єгови я співатиму повіки, про вірність його уста мої розповідатимуть усім поколінням» (Пс. 105 : 7; 89 : 1, НС).

У віршах псалмів, що є літературними текстами концертів № № 2, 7, 9 (C dur), оспіваний святий Бог Єгова і Його Син Ісус Христос – Цар небесного Царства, що «повік сидітиме на престолі перед Богом» (Пс. 61 : 7, НС). Завдяки Його правлінню «Успадкують праведні землю і повік будуть жити на ній» (Пс. 37 : 29, НС). Правда Бог «чинить дивовижні діла», достойні нашої хвали і подяки, «будемо радісно вигукувати перед Єговою!» (Пс. 72:18, Пс. 95 :1,2, НС).

Концерти № № 1, 11, 12, 20, 22, 23 написані в тональності B dur. В літературних текстах концертів пропонується «Вихваляйте Яг, Співайте Єгови пісню нову» «бо він почув...благання про допомогу», тому «Голова моя піднесеться над ворогами, що мене обступили», «Кого ж мені боятися?» (Пс. 149 : 1, Пс. 28 : 6, Пс. 27 : 6, 1, НС).

У літературних текстах концертів № № 19, 28, 35 (G dur) дається відповідь на питання «О Єгова, хто може бути гостем в наметі твоєму?» (Пс. 15: 1, НС). Той, «хто робить те, що правильне», «не чинить зла своєму ближньому», «боїться Єгови і знаходить велику насолоду в заповідях його» (Пс. 15: 2, 3, Пс. 112 : 1, НС). «Вихваляйте Яг», бо коли «корона на голові [Ісуса] сяятиме» «покоління праведних буде благословенне» (Пс. 112: 1, 132 : 18, Пс. 112: 2, НС).

Отже, хорові концерти Д. Бортнянського, тональності D dur, C dur, B dur, G dur, висловлювали радісні емоції різних відтінків: тональність D dur виявляла радісні, бурхливі емоції; тональність C dur розкривала найсвітліші, святі образи; тональність B dur виражала просвітлену радість; тональність G dur одна з тональностей, що висвітлювала чисті, праведні, святі образи і висловлювала радісні емоції.

Порівняно із західноєвропейською семантикою тональностей, семантика мажорних тональностей в хорових концертах Д. Бортнянського має багато спільних рис: у західній Європі тональності D dur, C dur, G dur теж виражали радісні емоції різних відтінків і зображали чисті, світлі образи [12]. Дещо різняться відтінки радісних емоцій. Так, наприклад, західноєвропейська D dur висловлювала «галасливі» емоції, бравурність, героїку, переможну радість [12].

Розглянемо семантику *мінорних* музичних тональностей (с moll і f moll) на прикладі аналізу деяких концертів Д. Бортнянського і А. Веделя [6, 2]. У виявленні сакральної семантики ладотональностей концертів А. Веделя №№ 3, 4, 8, 11, 12, спираємося на тональні схеми циклів з автографічної партитури, надані Т. Гусарчук [8; 346]. Беремо до уваги й описані Т. Гусарчук прийоми роботи А. Веделя з текстами псалмів [8; 364-368].

Літературні тексти хорових концертів № № 27, 32, написаних Д. Бортнянським в с moll, змальовують сумний образ людини, що збагнула «яке коротке...життя», «Вона марно метушиться. Вона нагромаджує багатство, та не знає кому воне дістанеться», зі сльозами молить Бога про допомогу (Пс. 39 : 4, 6, 12, НС). Матеріалістичний настрій в суспільстві не приводить до доброго, тому що «кожна людина, яка, здавалося б, твердо стоїть на ногах, – всього лиш подих» (Пс. 39 : 5, НС). Бог почує наші прохання про допомогу і відповідь на наші молитви, якщо «вподобає» людину «за праведність...за невинність», за те що «не відкину(ла) його настанов» (Пс. 18 : 6, 20, 22, НС).

У музиці концертів, написаних у тональності с moll, композитор висловлює сумний образ завдяки використанню барокових музично-риторичних фігур західноєвропейського типу. Так, наприклад, Д. Бортнянський застосовує фігуру catabasis (концерт № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» ч. I тт. 16–17, 19–20, ч. II тт. 61–62, 142–144, ч. IV тт. 236–237; концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» ч. I тт. 34–35. Ця музично-риторична фігура в західноєвропейській музиці бароко набувала значення вмирання, сходження вниз, оплакування [12]. Музично-риторична «падіння на терцію» в західноєвропейській музиці бароко символізувала сум [12]. Використана композитором у концерті № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» ч. I тт. 36–37, 55, 102–103; концерті № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» ч. I т. 22, II ч. тт. 94, 159, 163. Рівний хроматизм із 5 звуків виражав гострий смуток, сум і біль у музиці західноєвропейського бароко. Ця музично-риторична фігура з'являється в концерті № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» ч. IV тт. 217–218, 223–224.

Західноєвропейська барокова традиція розглядає зміну мінорного ладу на мажорний, як зміну сумного сприйняття різних градацій на світле [12]. Так само і в українській музиці бароко однойменні тональності пов'язані тематично, але несуть різну гаму почуттів: мажорні тональності виражають світлі, радісні емоції, а мінорні часто – сумні, горесні.

Концерти А. Веделя №№ 4, 8, 11, 12 с moll не виняток із цього правила, наприклад, вони тематично пов'язані з концертами Д. Бортнянського, написаними в музичній тональності C dur. У концертах с moll відображені, в основному, емоції сумні через те, що людина зараз випадково може втратити життя і буде вимушена перестати хвалити Бога. А в концертах C dur виражені радісні емоції, тому що «Успадкують праведні землю і повік будуть жити на ній», а значить хвала Богові звучатиме завжди (Пс. 37 : 29, НС).

Також наслідуючи західноєвропейську традицію, А. Ведель у деяких мінорних концертах змінює смуток на радість. Наприклад, Н. Ананьева виявила музично-риторичну фігуру anabasis у завершальній частині концерту № 4, на цій фігурі побудована тема фінального фугато концерту [1; 233]. Основна тональність концерту і основна тональність V частини с moll. Але, доволі часто в українській музичній бароковій культурі музично-риторична фігура anabasis набуває значення символу і носить прихований сакральний зміст. У концертах Д. Бортнянського ця музично-риторична фігура символізує надії українського народу на покращення життя. Зважаючи на літературний текст мінорного концерту і anabasis, що лежить в основі теми фугато фінальної частини концерту А. Веделя № 4, можна зробити висновок, що смуток і сум в його творах розвіюється і змінюється на світлі почуття як тільки починає мерехтати промінчик надії на краще. Мінорний відтінок у музиці концерту все ж таки лишається, бо всі сподівання на краще поки що так і залишаються надіями.

Основним змістом літературного текста концерту Д. Бортнянського № 21 (f moll) є висвітлення пророцтва про Ісуса Христа. В цьому пророцтві Єгова завіряє Свого Сина в підтримці: «бо він накаже своїм ангелам охороняти тебе на всіх твоїх дорогах. Вони понесуть тебе на руках, щоб не вдарився ти ногою об камінь» (Пс. 91 : 11, 12, НС). Це якраз той випадок в українській музиці бароко, коли чистий, світлий, радісний образ Ісуса символічно виражений мінорною тональністю. У такий спосіб Д. Бортнянський наслідує західноєвропейську традицію. Як відмічає В. Носіна, для барокового музичного мислення зміна мажора на мінор не є протиставленням. Це лише заміна світлого сприйняття на сприйняття сумне з додаванням скорботи [12]. Також у літературному тексті

концерта *f moll* розкривається образ праведної людини, що «живе у сховку Всевишнього», якій Єгова «притулок, твердиня» (Пс. 91 : 1, 2, НС).

Музичною тональністю *f moll* Д. Бортнянський і А. Ведель виражають дуже часто світлі й праведні образи. Але, у відповідності до західноєвропейської барокової традиції [12], змінюють наше сприйняття цих образів на сумне, іноді з примішком скорботних відтінків. У західноєвропейській бароковій музичній культурі *f moll* вважали однією з найбільш сумних тональностей [12], що різнить українську і західноєвропейську семантику сакральної музики.

Розглянемо символіку і семантику *метро-ритмічних* фігур української музичної культури бароко на прикладі культурологічно-герменевтичного аналізу концертів Д. Бортнянського і М. Березовського.

У своїх духовних концертах пунктирний ритм («восьму» з крапкою і «шістнадцяту») Д. Бортнянський застосовує для того, щоб підкреслити основні ідеї сакрального тексту, виразніше донести релігійні почуття, розкрити основні музичні образи творів. Це надає музиці більшої чуттєвої насиченості, урочистості, духовної величі і барокової патетики.

З точки зору зв'язку з ладотональними особливостями можна зауважити, що цей ритмічний малюнок композитор застосовує практично у всіх мажорних концертах. Так, у концертах, написаних у музичній тональності *D dur*, дана ритмічна група підкреслює виявлення радості, піднесених позитивних емоцій. Пунктирний ритм Д. Бортнянській активно використовує в частинах концертів №№ 8, 13, 29, 31, написаних в основній тональності *D dur*. У концертах №№ 8 і 31 ця ритмічна група використовується зі словами «Господи» і «истина» або словосполученням «истина Господня» (концерт № 8 «Милости Твоя, Господи, во век воспою» ч. I тт. 1, 3, 12, 18, 20, 21, 23, 26; концерт № 29 «Восхвало имя Бога моего с песнею» ч. IV тт. 79, 80, 81, 83, 84, 87–89, 93–95, 103, 111, 113, 114, 117, 120, 121, 129–131). У концертах №№ 13 і 31 за допомогою даної ритмічної фігури озвучуються слова-заклики: «радуйтеся», «пойте Богу нашому» (концерт № 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» ч. I тт. 1, 5; концерт № 31 «Все языцы воспещите руками» ч. II тт. 61, 65, 66, 70). Дуже часто слово «истина» і заклик «радуйтеся», що підкреслені пунктиром, одночасно озвучуються у всіх голосах хору (концерт № 8 «Милости Твоя, Господи, во век воспою» ч. I тт. 12, 18, 26; концерт № 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» ч. I тт. 1, 5). Якщо об'єднати всі слова і словосполучення, які виділяються композитором з поміж інших за допомогою пунктирного ритму, з'являється фраза «Радуйтеся! Пойте Богу нашему! Истина Господня пребывает вовеки». Ця фраза є носієм основного сакрального змісту, закодованого Д. Бортнянським в концертах *D dur*. На цих прикладах наочно можна побачити як співпадає семантика означеної мажорної тональності з семантикою пунктирної ритмічної фігури і з ідейним змістом літературних текстів концертів.

У музиці західноєвропейського бароко пунктирний ритм «зображував бодьорість, велич, урочистість» [12; 16]. З цього випливає, що українське і західноєвропейське барокове застосування пунктирної ритмічної фігури рідниться, адже ця фігура має спільне семантичне значення в діалозі музичних культур. Крім того, Р. Стельмащук зауважує: «В західноєвропейській музиці раннього бароко метричні контрасти мали і цілком визначений символічний зміст – дводольність та чотиридольність асоціювалася із земним, тридольність – з небесним, божественним» [13; 101–102].

Д. Бортнянський у своїх концертах теж застосовує метричні контрасти. Але їх сакральна семантика різниться із західноєвропейською. Наприклад, кожен частину три частинного концерту № 2 «Торжествуйте днесъ вси, любящии Сиона» композитор пише в розмірі – 4/4, 3/4 і 2/4 відповідно. Основа літературного тексту цього музичного твору носить біблійний зміст, але посилання на конкретні біблійні вірші не надаються. Тому звертаємось до деяких цитат із Біблії, які, вірогідно, лежать в основі літературного тексту концерту.

Духовний хоровий концерт № 2 написаний Д. Бортнянським у музичній тональності *C dur*. Основний зміст літературного тексту відповідає семантиці концертів, створених у цій музичній тональності. У віршах псалмів, що є літературними текстами концертів № № 7, 9 (*C dur*), оспіваний святий Бог Єгова і Його Син Ісус Христос – Цар небесного Царства, що «повік сидітиме на престолі перед Богом» (Пс. 61 : 7, НС). Завдяки Його правлінню «Успадкують праведні землю і повік будуть жити на ній» (Пс. 37 : 29, НС).

Тут пунктирна ритмічна фігура підкреслює озвучені слова концерту «Торжествуйте» «воскресшему» («восьма» з крапкою і «шістнадцята») (ч. I тт. 5, 15) «Богу» («чверть» із крапкою і «восьма») (ч. I т. 25). За допомогою пунктирного ритму композитор показує, що благословення Царства Божого стають доступні для праведних людей завдяки жертві Ісуса Христа, який помер за гріхи людства і був повернений до життя Богом на третій день. «Бо плата гріха – смерть, а дар від Бога – вічне життя завдяки Христу Ісусу, нашому Господу» (Рим. 6 : 23, НС). Це дійсно причина для надії та радості!

Коли мова заходить за вічне життя у другій і третій частинах цього концерту, Д. Бортнянський використовує метричний контраст (3/4 і 2/4). А коли мова йде про вічне життя на

небі для помазаних християн, композитор використовує тридольний розмір. «Щасливі й святі всі, хто має участь у першому воскресінні:... Вони будуть священиками Бога та Христа і царюватимуть з ним 1000 років» (Об'яв. 20 : 6, НС). А коли йдеться про праведних людей, що успадкують землю, композитор використовує дводольний розмір.

Таким чином, композитор у даному випадку висвітлює святі й праведні образи, які в майбутньому, за замислом Бога, опиняться в різних сферах – земній і небесній. Д. Бортнянський, у згоді з західноєвропейською традицією, за допомоги метричного контрасту зображує дві різні сфери: земну і небесну, матеріальну і духовну. Але різниться стан земної сфери, адже земля в недалекому майбутньому, як зараз небеса, буде очищена.

Музика концерту М. Березовського «Господь воцарися» [3] в *dur* відображає захоплено-радісні емоції. «Іегова став Царем», тому «Земля міцно утвердилась і не буде зрушена» (Пс. 93: 1, НС). Ці слова означають, що справдилися всі надії, які люди поклали на Царство Бога. В основній тональності концерта написані I і IV чч. твору. Композитор обирає для їх написання розмір 2/4. М. Березовський застосовує цей музичний розмір згідно з західноєвропейською музичною традицією. В I ч. люди, що живуть на землі, констатують найщасливіший в історії людства факт воцаріння Бога над землею. Роблять це з просвітленою радістю, тому що відчувають у своєму житті благословення цього справедливого правління.

IV ч. композитор пише в даному розмірі через згадку в літературному тексті концерту земного місця поклоніння Богу (Пс. 93: 5 б, НС). III ч. композитор пише в розмірі 4/4 тому, що завдяки Божим «нагадуванням (м)... надійні (им)» для людей стало можливим сьогоднішнє і подальше щасливе життя (Пс. 93: 5 а, НС). Натомість, коли мова заходить про славу Єгови за межами землі серед мешканців духовної сфери, як написано «Іегова величний у височині» (Пс. 93: 4, НС), композитор робить метричний контраст і пише II ч. у розмір 3/8.

У IV ч. концерту М. Березовського звучить музично-риторична фігура *exclamatio* (тт. 119, 136–137, 138–139, 170–171). Ця фігура в українській музичній культурі бароко символізує надії народу на покращення життя, що в тексті хорового концерту означено М. Березовським темою надії на Боже Царство і пов'язаними з ним благословеннями.

Надія на реалізацію розквіту суспільства у М. Березовського настільки сильна, що музику всієї радісної IV ч. концерту він наскрізно пронизує висхідними квартовими інтонаціями (тт. 119, 120, 123, 124, 126, 127, 136–137, 138–139, 140–141, 141–142, 142–143, 143–144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 158–159, 160–161, 161–162, 162–163, 164–165, 165–166, 166–167, 170–171, 172–173). Ці інтонації звучать в усіх голосах по черзі. Можна сказати, що висхідні квартові інтонації в музиці концерту набувають значення символу міцної віри. Тому і текст псалма композитор обрав такий, що ніби набуття благословень народом є констатацією факту.

Можна зауважити, що музично-риторична фігура *exclamatio* в IV ч. в усіх випадках звучить разом із висхідним стрибком на кварту. Також *exclamatio* кожного разу формується в один і той самий незвичний спосіб. Обидві фігури – символи одночасно зустрічаються в жіночих голосах сопрано і альт. Висхідна квартова інтонація в цьому випадку, найчастіше, за тактова і занотована наступним чином: ритмічна фігура «восьма» через тактову риску «половинна» (тт. 136–137, 138–139). У нотному тексті символ віри М. Березовський записав у альтів. При цьому альти беруть затактову «восьму» із вже зазначеної ритмічної фігури на тлі «половинної», яку тримають сопрано упродовж усього такту. Наступна нота у сопрано за тривалістю чверть береться на першу долю такту. За інтервальною складовою висхідний стрибок на сексту (*exclamatio*) утворюється між сусідніми жіночими голосами – між затактованою «восьмою» у альтів і «чвертю» через тактову смужку у сопрано.

Незвичайність застосування *exclamatio* обумовлена ще і силабічним розподіленням літературного тексту відносно до музичного в IV ч. концерту. Під кожним новим скаладом літературного тексту композитор пише нову ноту. Враховуючи деякі поліфонічні прийоми розвитку музичного матеріалу в частині слова у сопрано і альтях не завжди співпадають. Але для слухача цих тонкощів не чути, тому що обидва голоси жіночі і одночасний висхідний стрибок на кварту і сексту добре прослуховується. Таким чином, слухачі з народу чують одночасно символ віри і надії на краще життя. Це тематичне «зерно» IV ч. закладається з першого такту означеної частини (т. 119). Тільки в 119 такті схожий звуковий «фокус» у нотному тексті міститься між першою і другою долями такту. А останнього разу *exclamatio* утворюється між альтами і сопрано, а висхідний стрибок на кварту, записаний іншими ритмічними тривалостями, композитор доручає басам (т. 170).

У західноєвропейській бароковій музичній традиції висхідний стрибок на кварту пов'язується з бемольною музичною тональністю *Es dur*, виражає в музиці істову віру, стійкість [12]. М. Березовський обрав тональність із двома бемолями, тому що в тексті обраного їм псалма мова йде

про Царство Бога, а Царем у цьому Царстві Бог обрав свого сина – Ісуса Христа. Ми цю тему асоціюємо з двома особистостями. А в західноєвропейській бароковій традиції мажорна тональність з трьома бемолями пов'язувалася з догматом Трійці в ДТК Й. Баха [12].

Можна відмітити також, що літературний зміст концерту М. Березовського «Господь воцарися» схожий за тематикою з розглянутими нами концертами Д. Бортнянського В dur. Тематика групи псалмів 93–100 (нумерація псалмів за НС), до якої входить текст концерта М. Березовського, дивовижна, бо в них люди закликаються вихвалити Бога і Його ім'я співом [7]. Заклик радісного восхвалення Єгови з піснями – золота тематична нить яка проходить через концерти Д. Бортнянського В dur.

Отже, аналіз української барокової музичної символіки концертів показав, що композитори за її допомоги розкривають сакральний образний та ідейний зміст творів. Семантика різних видів сакральної символіки у музиці збігається у дискурсах бароко, тому можна резюмувати, що Д. Бортнянський і М. Березовський застосовують західноєвропейські барокові засоби музичної мови свідомо і послідовно, надаючи їм характеру діалогічних.

Висновки. В ході дослідження виявлено, що Д. Бортнянський, А. Ведель і М. Березовський за допомогою різних ладо-тональностей символічним чином висловлюють емоції та розкривають образний зміст музичних творів. Мажорними тональностями виражаються радісні емоції розмаїтих відтінків, описуються найсвітліші святі й праведні образи. Мінорними, найчастіше, – сумні емоції, смуток, емоційна біль, безрадісні образи.

Виявлено, що за допомогою метричних контрастів українські композитори в добу пізнього бароко протиставляли земну сферу небесній, матеріальну – духовній. Тридольність асоціювалася із небесною сферою, двохдольність – із земною. Розкрито, що пунктирний ритм («восьма з крапкою» і «шістнадцята») символізує велич, урочистість, бароковий патетичний сплеск, підкреслює біблійний ідейний і художньо-образний зміст барокових музичних творів.

Порівняно із західноєвропейською сакральною семантикою музичних тональностей і метроритмічних фігур, українська має багато спільних рис, які вказують на діалогічні духовні комунікації між народами, культурами та епохами. Відмінності у семантиці західноєвропейських і українських музичних символів обумовлені особливостями етнонаціональної ментальності та історичної ситуації в Україні XVII – XVIII ст.

Список використаної літератури

1. *Ананьєва Н.* Музично-риторична лексика в хорових концертах Артемія Веделя: питання інтонування сакрального слова. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Духовна культура України: традиції та сучасність* : зб. ст. Київ, 2010. Вип. 85. С. 227–242.
2. *Артемій Ведель.* Духовні твори. Ред.-упоряд. Гобдич М. М. і Гусарчук Т. В. *Бібліотека хору «Київ»*. Київ : Поліграф. центр «Геопринт», 2007.
3. *Berezovsky The Lord Reigneth*. Канал *You Tube Vitaliy GB*. – 2010. URL: <https://m.youtube.com/watch?v=wLdaZbJt-bU> (дата звернення: 13. 02. 19).
4. *Біблія. Переклад нового світу* / Переклад нового світу. Біблія. *WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC. Brooklyn, New Yew York, USA*. 2014. URL: <https://www.jw.org/uk/публікації/біблія/nwt/книги/> (дата звернення: 13. 02. 19).
5. *Бойко В. Г.* Особливості творчості Д. С. Бортнянського у відзеркаленні західноєвропейських традицій II пол. XVII – I пол. XVIII ст. *Культура України. «Музичне мистецтво»*. Київ, 2012. Вип. 37.
6. *Бортнянський Д.* 35 концертів для смешанного хора без супроводження: ноти / ред. П. Чайковського. М. : Музыка, 1995. 399 с.
7. *«Всё Писание вдохновлено Богом и полезно»*. Brooklyn, New Yew York, USA: WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC, 2009. 384 с.
8. *Гусарчук Т. В.* Артемій Ведель. Постать митця в контексті епох. Ніжин : Вид. ПП Лисенко М. М., 2017. 766 с.
9. *Друскин М.* Клавирная музыка. Л., 1960. 76 с.
10. *Захарова О.* Риторика и клавирная музыка XVIII века. М. : Труды ГМПИ им. Гнесиных. 1989. № 104.
11. *Кірсєва Т. І., Кірсєва О. Г., Кірсєва В. Г.* Духовна музика Нового часу і символістичні цінності Д. Бортнянського. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2012. № 3. С. 56–62.
12. *Носина В. Б.* Символика музики І. С. Баха. С.-Пб., 1997. 93 с.
13. *Стельмащук Р.* Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок*. 2011. № 10. С. 100-104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_10_24 (дата звернення: 13. 02. 2019).
14. *Чого нас вчить Біблія?* *Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania*. 2016. URL: <https://www.jw.org/uk/публікації/книжки/вивчення-біблії/> (дата звернення: 13. 02. 2019).

References

1. *Anan'jeva N.* Muzychno-rytorychna leksyka v horovyh koncertah Artemija Vedelja: pytannja intonuvannja sakral'nogo slova. *Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo. Duhovna kul'tura Ukrai'ny: tradycii' ta suchasnist'*: zb. st. Kyiv, 2010. Vyp. 85. S. 227–242.
2. *Artemij Vedel'.* Duhovni tvory. Red. – uporjad. Gobdych M. M. i Gusarchuk T. V. *Biblioteka horu «Kyiv»*. Kyiv : Poligrafichnyi centr «Geoprynt», 2007.
3. *Berezovsky – «The Lord Reigneth»*. Kanal You Tube VitaliyGB. – 2010. URL: <https://m.youtube.com/watch?v=wLdaZbJt-bU> (data zvernennja: 13. 02. 2019).
4. *Biblija. Pereklad novogo svitu* / Pereklad novogo svitu. Biblija // WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC. Brooklyn, New Yew York, USA. 2014. URL: <https://www.jw.org/uk/публікації/біблія/nwt/книги/> (data zvernennja: 13. 02. 2019).
5. *Bojko V. G.* Osoblyvosti tvorchosti D. S. Bortnjans'kogo u viddzerkalenni zahidnojevropejs'kyh tradycij I polovyny XVII – XVIII st. *Kul'tura Ukrai'ny. Muzychne mystetstvo*. Kyiv, 2012. Vyp. 37.
6. *Bortnjanskij D.* 35 koncertov dlja smeshannogo hora bez soprovozhdenija: noty / D. Bortnjanskij, Red. P. Chajkovskogo. M. : Muzyka, 1995. 399 s.
7. *«Vsjo Pisanie vdohnovleno Bogom i polezno»*. Brooklyn, New Yew York, USA: WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC, 2009. 384 s.
8. *Gusarchuk T. V.* Artemij Vedel'. Postat' mytcja v konteksti eph. Nizhyn: Vyd. PP Lysenko M. M., 2017. 766 s.
9. *Druskin M.* Klavirna muzyka. L., 1960. 76 s.
10. *Zaharova O. I.* Ritorika i klavirna muzyka XVIII veka. *Trudy GMPi im. Gnesinyh*. M., 1989. Vyp. 104.
11. *Kirjejeva T. I., Kirjejeva O. G., Kirjejeva V. G.* Duhovna muzyka Novogo chasu i symvolichna cinnist' D. Bortnjans'kogo. *Nauka. Religija. Suspil'stvo*. 2012. № 3. S. 56–62.
12. *Nosina V. B.* Simvolika muzyki I. S. Baha. Sankt–Peterburg, 1997. 93 s.
13. *Stel'mashuk R.* Barokovi muzychno-rytorychni figury v ukrai'ns'kij muzyci partesnogo stylju: tendencii', zakonmirnosti, osoblyvosti. *Molod' i rynek*. 2011. № 10. S. 100–104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_10_24 (data zvernennja: 13. 02. 2019).
14. *Chogo nas vchyt' Biblija? Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania*. 2016. URL: <https://www.jw.org/uk/публікації/книжки/вивчення-біблії/> (data zvernennja: 13. 02. 2019).

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ СИМВОЛОВ УКРАИНСКОГО БАРОККО В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Олейникова Татьяна Петровна – аспирантка,
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Раскрывается сакральная семантика музыкальных символов позднего украинского барокко на примере мажорных и минорных тональностей и метро-ритмических фигур музыки. В контексте диалога культур осмысливается связь ладотональностей и метро-ритмических фигур с музыкальными символами через наполнения их сакральными смыслами. Раскодирование сакральной символики музыки украинского барокко и её сравнение с западноевропейской музыкальной символикой способствует сохранению культурной памяти украинского народа и выявлению некоторых общих и отдельных черт в диалоге музыкальных культур.

Ключевые слова: диалог культур, музыка украинского барокко, сакральная семантика, музыкальная символика, мажорные и минорные тональности, метро-ритмические фигуры, культурная память.

SEMANTICS OF MUSICAL SYMBOLS OF UKRAINIAN BAROQUE IN THE CONTEXT OF A DIALOGUE OF CULTURES

Oleynikova Tatyana – Post-Graduate Student, National Academy of Managerial
Personnel of Culture and Arts, Kyiv

The article reveals sacred semantics of musical symbols of the late Ukrainian Baroque on example of major and minor tones and metro-rhythmic figures. In the context of a dialogue of cultures the connection between tones, metro-rhythmic figures and musical symbols through filling them with sacred meanings is comprehended. Decoding the sacred symbolism of Ukrainian baroque music and its comparison with Western European musical symbolism assists to preserve the cultural memory of Ukrainian people and to reveal some common and separate features in a dialogue of musical cultures.

Key words: dialogue of cultures, Ukrainian Baroque music, sacred semantics, musical symbolism, major and minor tones, metro-rhythmic figures, cultural memory.

UDC 008:78.034.7

SEMANTICS OF MUSICAL SYMBOLS OF UKRAINIAN BAROQUE IN THE CONTEXT OF A DIALOGUE OF CULTURES

Oleynikova Tatyana – Post-Graduate Student,
National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Kyiv

The aim. To comprehend the connection of semantics of tones and metro-rhythmic figures of Ukrainian baroque music and musical symbols in cultural aspect based on the analysis of them through filling them with sacred meanings to enrich the cultural memory of Ukrainian people.

Research methodology. The proposed method of revealing the semantics of sacral symbolism is based on the principles of the analysis of Bach's musical works made by Yavorsky, but adapted to the semantic analysis of Ukrainian baroque music. In the cultural aspect, the adaptational process involves decoding of the sacred meanings of musical-rhetorical figures, which obtains the meaning of cultural symbols in the music of Ukrainian baroque.

Results. The semantics of some major and minor tones is decoded (on example of the analysis of choral spiritual concert by D. Bortnyansky, A. Vedel, M. Berezovsky). The meanings of metric contrasts are revealed, as the opposition of two different sacral spheres in the Ukrainian musical culture of the late Baroque.

Novelty. For the first time, using our proposed methodology, the semantics of musical symbols is revealed on example of major and minor tones and metro-rhythmic figures of the late Ukrainian baroque. In the context of a dialogue of cultures, their connection with symbols and their obtaining of sacral meanings are comprehended.

The practical significance. Decoding of semantics of some major and minor tones and metro-rhythmic figures of the late baroque Ukrainian music will assist to preserve the cultural memory of Ukrainian people.

Key words: dialogue of cultures, Ukrainian Baroque music, sacral semantics, musical symbolism, major and minor tones, metro-rhythmic figures, cultural memory.

Надійшла до редакції 11.11.2018 р.

УДК 111

МУЗИЧНА ПОЕТИКА І. СТРАВІНСЬКОГО ЯК РИТОРИКА

Ареф'єва Єлизавета Юріївна – аспірантка, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
Y.Legenkiy1949@i.ua

У четвертій лекції «Музичної поетики» І. Стравінського під назвою «Музична типологія» презентується проект, який можна охарактеризувати як «апофатичну риторику». Йдеться про музичні артефакти, які створюють те риторичне поле, що традиційно, починаючи з риторики Аристотеля, структурується в рамках тієї чи іншої поетики. Риторика є продовженням поетики, її зануренням у текст. Адже у даному випадку це відбувається лише частково, імпліцитно. Найголовнішим є те, що єднання поетики й риторики пересувається у Стравінського в зовсім інший контекст, ніж текстуальний. Предмет його аналізу – не текстуальна реальність, а виявлення того гіпертексту, який є феноменологію, антропологію, а ще більш структурно – певною музичною метаантропологію.

Ключові слова: музична поетика, риторика, дискурс, метабола, троп, музична типологія.

Актуальність теми. Постика як риторика утворює той операційний механізм, який умовно зветься риторичним, але онтологічно інтерпретується як певний інструментарій трансформації тексту, в даному випадку музичної матерії, яка в кожному операційному елементі свого здійснення має перехід, зміни. Фактично онтологія переходу, як і будь-яка ідея змін, діалектики, трансформації, фігурації цих змін у риторичних імплікаціях уже закладена у можливості бачення та інтерпретації тексту. Такий динамічний, логічно вкорінений риторизм можна вважати не лише середньовічним принципом творчості, але й принципом творчості тих митців, які свідомо чи несвідомо визначають свій образ буття і свою поетику як спосіб роблення, як це відбувається у Стравінського в контексті того радикального апофатизму, коли всіх слів бракує для того, щоб описати музичну реальність.

Усіх нот, усіх звук недостатньо, щоб здійснити твір, але вимушені за браком цієї нестачі, використовувати саме ці реалії, що не є матеріалами здійснення справжньої гармонії. Гармонія виходить несправжньою, світ залишається ляльковим, більше того, залишається певною порожньою формою, що наповнюється все іншими і іншими знаками, невідомими ані композитору, ані творцю; вони потребують дешифрування.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Проблема поетико-риторичних культурологічних досліджень стає актуальною для культурологів, літературознавців, мистецтвознавців, художників із регенерацією риторики після її тривалого занепаду.

Ж. Дюбуа, Ф. Еделін, Ж.-М. Клінкенберг, Ф. Менгре, Ф. Пір, А. Трінон сформували корпус неориторики [2]; С. Неретіна вивчала проблеми риторики у культурологічному контексті [3], але мало дослідженими залишаються музичні виміри поетики та риторики як механізмів трансформації тексту.

Мета статті – визначити культурно-історичні константи поетично-риторичного виміру художнього образу в музиці на підставі реконструкції музичного феномена у поезії І.Стравінського.