

УДК 78.01.034.7(=161.2)''16''  
orcid.org/0000-0002-4789-8263; doi

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ “РИТОРИЧНІСТЬ” НА ҐРУНТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПАРТЕСНОЇ МУЗИКИ БАРОКО

Наталія КЛЮЧИНСЬКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,  
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,  
тел.: +380664672320, e-mail: n.kluchynska@gmail.com*

Метою статті є доведення наявності національної риторичної мови в українській партесній творчості, яка сформувалася на основі православної монодичної традиції та європейської риторичної практики. Проаналізовано проблему інтерпретації риторичності в українській партесній музиці періоду бароко. У зв'язку з цим розглянуто творчість М. Дилецького, зокрема засоби музичної мови композитора з огляду на їх виразове значення. Звернуто увагу на ширше сприйняття та розуміння поняття “музично-риторична фігура”. У процесі роботи було використано контекстуальний метод герменевтичного аналізу – врахування словесного та музичного контексту при трактуванні значення музично-риторичних фігур. У процесі вивчення риторичності також були застосовані методи моделювання та абстрагування. Моделювання причин та контексту застосування музично-риторичних фігур у творах західноєвропейського бароко та пошук відповідних словесно-емоційних комплексів в українській партесній музиці. Абстрагування окремих елементів музичної мови для виявлення їх семантично-риторичного значення. Наукова новизна полягає у виявленні особливого риторичного значення гармонії та фактури хорових композицій М. Дилецького. Окремі акорди та їх сполучення виступають як засіб представлення важливих слів літургійного тексту. В такий спосіб елементами гармонії посилюється їх смислове значення, а часом навіть твориться ефект “візуалізації” словесних образів, наприклад, світла. Хоровий виклад, фактуру твору використовують для суб'єктивізації образів словесного тексту, і водночас, узагальнення, об'єктивізації певних емоцій, зокрема славлення. Важливість виразової ролі гармонії та фактури хорових композицій дає змогу говорити про комплекс ще не описаних гармонічних риторичних фігур, або ж про потребу ширшої інтерпретації поняття “риторичність” у контексті української партесної музики XVII століття.

*Ключові слова:* музична риторика, риторичність, музично-риторична фігура, українська партесна музика, М. Дилецький, музична мова.

**Постановка проблеми.** Дослідження музичної риторики в українській бароковій музиці, зокрема партесній творчості М. Дилецького досить неоднозначне. Відома дослідниця партесних концертів Н. Герасимова-Персидська запропонувала термін “словник постійних епітетів” для означення спеціальних виразових мелодичних зворотів. Проте поняття музичної риторики як воно зазвичай

окреслюється в європейському музикознавстві охоплює значно більший діапазон музичних виразових засобів. Тому глибину взаємозв'язку, силу проникнення законів риторики в українську партесну творчість XVII століття ще належить дослідити. Актуальності проблематика статті набуває і в контексті виконавського напрямку – історично інформованого виконавства, яке розглядає музичну риторичку як один із найважливіших інтерпретаційних засобів як у контексті розуміння музичного твору, так і у формі його вираження, тобто виконанні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичне опрацювання музична риторика отримала відразу після свого виникнення. Досліджували це явище Й. Бурмайстер, Й. Нуціус, Й. А. Гербст, А. Кірхер, К. Бернгард, Г. Прінтц, Й. Г. Але та багато інших. Серед сучасних досліджень музичної риторики виділяються праці Т. Ясінського про історію виникнення, відмінність її національної інтерпретації та особливості риторики в музиці польських композиторів періоду бароко. А. Парадізо Лорін розглядає подібність принципів музичної риторики та класичної риторики античності, паралелі між мовними та музичними фігурами. Дослідження П. Завістовського торкаються алегоричного аспекту цього феномену, тобто додаткового семантичного значення риторичних фігур. Серед українських музикознавців проблематику музичної риторики в європейській музиці опрацьовувала О. Захарова. Теоретичну основу статті становлять праці Т. Ясінського, П. Завістовського, А. Парадізо Лорін.

Оскільки італійські музиканти працювали при різних дворах країн Європи, передавання досвіду *musica moderna* і практики музичної риторики набуло значного поширення. Застосування європейських принципів музичної риторики в українській бароковій музиці стає можливим при врахуванні різної національної перцепції цього явища, і також локального взаємовпливу польської та української музичних культур протягом XVII століття.

**Виокремлення раніше не з'ясованих частин загальної проблеми.** У дослідженні партесної музики епохи бароко набуває актуальності питання відповідності застосування понять “музична риторика” та “музично-риторичні фігури” для означення виразових засобів українських композиторів, зокрема М. Дилецького. Висвітлення потребує проблема формулювання власної національної “риторичної” мови барокових творів українських композиторів, певного виразового значення елементів музичної мови, визначення найбільш уживаних фігур у партесній музиці серед різних їх видів.

**Формулювання цілей статті.** Метою статті є ширша інтерпретація поняття “музично-риторичних фігур”, з урахуванням їх якості, структури, функції, виразового та семантичного значення, а також розгляд українських партесних творів у контексті такого розуміння музичної риторики. Завданням статті є різнобічна характеристика властивостей риторичних фігур та приводів їх застосування, також визначення особливості риторичних засобів в українських партесних творах.

**Виклад основного матеріалу.** У великому спектрі досліджень музично-риторичних фігур значне місце займає їх класифікація відповідно до функцій, виразового значення та інших властивостей. Однією з найбільш ранніх класифікацій є поділ фігур на виразові (ті що втілюють конкретні афекти, почуття, емоції) та описові, зображальні. Обидві групи сформувалися ще в жанрі мадригалу, через що й отримали назву “матригалізм”.

У процесі вивчення різних властивостей музично-риторичних фігур виокремлюється все більше їх видів. Вже до середини XVII століття кількість відомих фігур налічувала сотню, а утворених назв було значно більше (через подвійні латинські та грецькі назви для одних і тих самих фігур). Терміни запозичували зі словесної риторики або ж формулювали нові, які пояснювали суть музичного явища. Звернення до мовної риторики відбулося вже на початковому етапі вивчення цього музичного феномену, тому природним є виділення групи фігур повторення [5], які мали безпосередні відповідники в словесній риторичі. Відмежування окремою групою фігур повторення передбачає усвідомлення протилежної функції інших музично-риторичних засобів.

Сучасна дослідниця музичної риторики А. Парадізо Лорін свою класифікацію будує на функційному значенні риторичних фігур і виділяє три основні групи: фігури повторення, фігури протиставлення (що є співзвучним естетиці контрастів епохи бароко), а також фігури тиші, мовчання – в музичних творах це різні види пауз та цезур. Оскільки митці епохи бароко опиралися на еталон ораторської промови, у їхній свідомості моменти тиші мали особливе наповнене змістом звучання. При опрацюванні літературного тексту, велике значення надавали знакам пунктуації, та їх втіленню в музиці, а “музичні засоби адаптовані для цієї мети – паузи та каденції” [7, С. 70].

До групи фігур мовчання належать такі риторичні фігури: *suspiratio* – короткі переривання фрази, що імітують зітхання; *tnesis* – пауза між двома суміжними, прилеглими фразами; *ellipsis* або *abruptio* – несподіване пропущення консонансу чи розв’язання; *aspiration* – тимчасове припинення, зняття ноти ще до завершення її тривалості. Мабуть, з останньою тісно пов’язана виконавська практика артикуляційних пауз у бароковій музиці.

Метою фігур мовчання було постійне утримування уваги аудиторії та можливість ефекту здивування. Усвідомлення еталону оратора несло в собі й візуальне представлення тексту, коли паузи в мовленні мали заповнюватися особливими виразовими жестами. Відповідно, кожна пауза або продовжує попередню емоцію, або стає моментом емоційного зламу. В танцювальній музиці, чи в будь-якій іншій, що в своїй основі має ритміку барокових танців (наприклад, павани чи гальярди) важливе значення отримують каденції, тому спостереження завершень словесних та музичних побудов є ще одним елементом риторичної інтерпретації музичного твору.

Риторичні фігури можуть бути втілені в мелодії, гармонії чи водночас в обох компонентах музичної мови (мелодико-гармонічні фігури). Вони є невід’ємними від загального музичного контексту, і залежно від нього можуть навіть змінювати своє значення. Однією з найбільш деталізованих класифікацій є поділ риторичних фігур на: фігури мелодичних повторень; фігури основані на фугованій імітації; фігури сформовані дисонансовими структурами; інтервальні фігури; фігури *hypotyposis* – описові, зображальні фігури; фігури утворені тишею [7].

У своїх дослідженнях Т. Ясінський акцентував різну національну інтерпретацію музично-риторичних фігур. В італійській музиці вагомого значення набуває їх емоційно-виразова функція. Вираження сильних афектів відбувалося за допомогою сміливих фактурних зіставлень, незвичайної гармонії, віртуозної мелодії. У німецькій музиці сила виразовості була рівноцінна інтелектуальному сприйняттю та розумінню риторичних фігур. У французькій, на відміну від двох попередніх культур, фігури зазвичай приховані в розвитковій музичній тканині, адже цілісність структури та виваженість форми мала пріоритетне значення.

Усвідомлюючи відмінність національного сприйняття та багатоманітність видів риторичних фігур варто припустити, що в українській партесній музиці могла сформуватися своєрідна риторична мова. Характерні мелодичні фігури чи так звані “постійні епітети” мають у своїй основі як європейську традицію, так і їх наявність у православній монодії. Та особливістю української барокової музики є її акапельне звучання, тому важливого виразового значення набувають гармонія та фактура твору. Підтвердженням цієї гіпотези служать спостереження автора статті стосовно особливого семантичного значення гармонічних комплексів у Реквіяльній Літургії та Вечірній М. Дилецького.

Для риторичної мови західноєвропейських хорових творів звичним є трактування довгих витриманих акордів як зображення вічності чи поза-часовості, або ж особливих мелодичних зворотів з використанням пунктирного ритму та руху дрібними тривалостями як вираження плину часу. Усвідомлення національної своєрідності виразових засобів дає змогу розширити наше трактування окремих прийомів у творах М. Дилецького. Зокрема, гармонічний зворот у Реквіяльній Літургії – низхідний рух паралельними мажорними тризвуками: G-F-E, що з погляду функційних зв'язків становить різкі тональні зіставлення, а значить усвідомлюється нами як перемінність, рух, що є спорідненим і з іншими способами вираження часу.

Таке трактування знаходить своє підтвердження при розгляді цього гармонічного звороту в поєднанні зі словесним текстом. У першій частині Реквіяльної Літургії “Слава Єдинородний” цей зворот використаний на словах “і нині і присно”, тож логічно поєднується в нашій уяві з образом безперервного руху, часовою плинністю; такий самий гармонічний комплекс у частині “Алилуя” стає символом безконечності, безмежності божественної слави, яку оспівують херувими у вічності та вірні на землі; у сугубій ектенії – “Кіріє елейсон”, рух цими акордами сприймається як вираження вічного благання вірних з покоління в покоління. Цей гармонічний зворот з'являється на окремих словах протягом усієї Літургії. Тож, асоціювавши його зі зображенням часу, таке постійне застосування не видається нам випадковим, адже заупокійна служба у її богословському значенні має схилити нас до роздумів про вічність та минушість усього тілесного.

Для кращого розуміння взаємозв'язку композиційного процесу та риторичного вираження тексту варто згадати про вимогу особливого музичного виділення окремих слів літературного тексту. Й. Нуціус у 1613 році вказав на такі слова та поділив їх на три групи: *verba affectuum* – радіти, плакати, боятися, гніватися, сміятися; *verba motus et locorum* – стояти, бігти, підноситися, спадати, небо, висота, прірва; *adverbia temporis, numeri* – спішити, стримувати, тривати, раз, двічі, часто, рідко, світло, день, темрява [5]. Доповнив кількість таких слів у 1697 році Д. Шпер, і виокремив також *Kyrie eleison, Alleluja, Amen*, вічно, завжди, Бог, людина. Весь перелік становлять слова, що виражають почуття, рух, місце, час та кількість.

Відповідно до вищесказаного ще одним аспектом інтерпретації музичної риторики в партесній музичній творчості є вираження окремих слів тексту. Одним із таких прикладів є гармонізація слів “світ вечірній” та “сонце” у першій частині “Вечірньої” М. Дилецького. Дослідники барокової музики спостерегли наявність у музичній мові творів особливих символів, емблем. Такі символи, зазвичай, не можна розпізнати на слух, але можна “відчитати” у нотному записі. “Наприклад, слово «сонце», лат. «sol» співається на ноту G. А «ніч» / «пох» чи «темрява» / «tenebre» уваризнюються чорними нотами – їхній колір взагалі не можна «почути»”

[1, 25]. У першій частині “Вечірньої” – “Світе тихий” на текст “пришедше на запад солнца, видівши світ вечерній”, М. Дилецький гармонізує слово “солнце” акордом D-dur, що розв’язується в G – музичну емблему сонця, а у слові “вечерній” у соль мінорному акорді композитор приховує “чорний” сі-бемоль. Схожим прикладом семантичності гармонічної мови є поява тризвуку C-dur посеред гармонічного розвитку в основній тональності a-moll на слові “безсмертного”. Мажорний акорд вважався досконалою гармонією, тому не випадково використаний як символ безсмертя та вічності.

В останній частині “Вечірньої” – “Нині одпущаєши” композитор гармонічно виділив слова “раба Твого” акордом a-moll, після тривалого звучання C-dur, мовби “упокорюючи” образ старця Симеона, і також слово “очі”, яке гармонізоване зіставленням акордів A-dur та F-dur, що створює ефект раптового осяяння, просвітлення.

Аналізуючи ці приклади, бачимо спроби М. Дилецького виражати окремі слова літературного тексту подібно, як це робили його сучасники в інших країнах. Ілюстрація окремих слів за допомогою гармонії часто трапляється у композитора. На відміну від західноєвропейських митців, в українській музиці таке вираження отримало втілення через гармонію. Про компенсування гармонічними ефектами відсутність інструментальних тембрів в українській музичній культурі бароко говорить Л. Корній: “Українські композитори досягли яскравої і різноманітної звукової колористики, і в цьому акапельне хорове звучання їхніх творів не поступалося “латинському” вокально-інструментальному концертові” [4, С. 231].

В ораторському мистецтві виразові риторичні фігури набувають усталеності їх значення та функції, в музичних творах залишається проблема багатозначності одних і тих же фігур у різних епізодах твору. Хоча було прагнення закріпити за фігурами сталу семантику, багатозначність їхніх виразових функцій є безумовна. “Одна і та ж фігура, відповідно вписана у плин музичної дії, могла “малювати” образ, підсилювати текст, викликати афекти, розширювати семантичне значення та асоціації, викликати додаткові символи, підкреслювати важливість слів та їх етичне значення, щоб разом з іншими риторичними фігурами видобути приховане в тексті послання”, – зазначив Т. Ясінський [5, С. 30]. Тому важливим є розгляд гармонічних засобів вираження в контексті конкретного словесного тексту, без узагальнення результатів такого аналізу, адже поза цим фрагментом музичного твору той чи інший гармонічний комплекс втрачає або ж змінює свої виразові властивості.

В акапельному звучанні партесних творів семантичне значення отримує не лише гармонічна мова, а й фактурний виклад. Хоча “кантове” триголосся було характерним для української музики, М. Дилецький надав йому спеціального виразового значення. У першій частині “Вечірньої” – “Світе тихий” зі загального розвитку tutti сольним триголоссям композитор виділяє три Божі істоти: “Безсмертного Отця... Ісусе Христе... Святого Духа Бога”. У першій частині Реквіяльної Літургії кантовим триголоссям виражено людську природу Божого Сина (текст: “Єдинородний Сине і Слове Божий”), а також особу Богоматері як людини, жінки й діви-матері (на словах “воплотитися от святія Богородици”). В останній частині Вечірньої – “Нині отпущаєши” солістам композитор доручає текст, що акцентує суб’єктивність молитви Симеона, таким способом відтворюючи його покірний образ: “раба Твого Владико... яко же видіста очі мої спасеніє Твоє”.

Зіставленням двох хорів та міжхоровими імітаціями М. Дилецький виражає всезагальну хвалу, славлення Господа: “піт бити гласи преподобними” – Вечірня, “смертію смерть поправий”, “спрослявляємий Отцу”, “поющих Ти: Аلیلія” – Реквіяльна Літургія. Зазначені приклади не вичерпують усього багатства виразових можливостей фактурного викладу у творах композитора, але служать зразком глибшого усвідомлення “риторичності” музичної мови партесних творів у її взаємозв’язку зі словесним текстом, різноманітністю засобів та раціональної інтерпретації окремих її елементів.

**Висновки.** Висвітливши багатогранність поняття “музично-риторична фігура”, що передбачає різні властивості, функції та семантичне наповнення, можемо з певністю стверджувати, що застосування терміна “риторичність” у ширшому його значенні є правомірним для української барокової партесної музики.

Опираючись на дослідження національної перцепції цього явища, а також усвідомлення природи українських партесних творів, їх акапельного звучання, та аналіз творів М. Дилецького, робимо висновок про виокремлення гармонії та фактури як основних засобів риторичного вираження. При дослідженні проблематики статті було виявлено спільну тенденцію західноєвропейських композиторів та М. Дилецького до спеціального втілення окремих слів засобами музичної мови. І саме відмінність підбору цих засобів стає основною ознакою національної перцепції явища музичної риторики.

У межах цієї статті не висвітлено всіх аспектів проникнення риторики в національну музичну мову українських барокових творів, також недослідженою залишилася група риторичних фігур мовчання, семантичне значення пауз у партесних творах. Відкритою залишається проблема узагальнення та опису гармонічних риторичних засобів і можливість їх конституювання у нові риторичні терміни.

### Список використаної літератури

1. Блуме Ф. Бароко. Епохи історії музики в окремих викладах. Одеса: Будівельник, 2004. С. 6–61.
2. Герасимова-Персидська Н. “Постоянные эпитеты” в хоровом творчестве конца XVII - первой половины XVIII ст. Русская хоровая музыка XVI–XVIII веков. Москва, 1986. С. 136–152.
3. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы приемы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
4. Корній Л. Історія української музики частина перша (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) Київ–Харків–Нью-Йорк, 1996. 315 с.
5. Jasiński T. Polska barokowa retoryka muzyczna. Lublin: Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. 367 s.
6. Paradiso Laurin A. Classical Rhetoric in Baroque Music. URL: [http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01&ved=2ahUKFwivh9vvyovhAhVtplsKHfmmDEYQFjAAegQIBhAB&usg=AOvVaw171mX\\_BOVmmfwdxGicZhvr](http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01&ved=2ahUKFwivh9vvyovhAhVtplsKHfmmDEYQFjAAegQIBhAB&usg=AOvVaw171mX_BOVmmfwdxGicZhvr) (дата звернення: 17.03.2018)
7. Wilson B., Buelow G. J., Hoyt A. P. Rhetoric and Music. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166> (дата звернення: 17.03.2018).

8. Zawistowski P. Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. Zeszyt Naukowy Nr. 2 Filii AMFC “Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej”. Białystok, 2003. S. 22–51.

### References

1. Blume, F. (2004). *Baroque. Epochs in the History of Music in Separate Statements*. Odesa: Budivel'nyk. P. 6-61. [in Ukrainian]
2. Gerasimova-Persidska, N. (1986). “Constant Epithets” in *Ukrainian Choral Works from the End of the 17<sup>th</sup> Century till First Half of the 18<sup>th</sup>. Russian Choral Music of the 16<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> Centuries*. Moskva. P. 136–152. [in Russian]
3. Jasiński, T. (2006). *Polish Baroque Musical Rhetoric. Lublin: the Edition of the University named after Marii Curie-Sclodowskiej*. 367 p. [in Polish]
4. Kornij, L. (1996). *The First Half of the History of Ukrainian Music (from Ancient Times until the Middle of the 18<sup>th</sup> Century)*. Kyiv–Kharkiv–New-York. 315 p. [in Ukrainian].
5. Paradiso, Laurin A. (2012). *Classical Rhetoric in Baroque Music*. URL: [http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01&ved=2ahUKFwivh9vvyovhAhVtplsKHfmmDEYQFjAAegQIBhAB&usg=AOvVaw171mX\\_BOVmmfwdxGicZhvr](http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01&ved=2ahUKFwivh9vvyovhAhVtplsKHfmmDEYQFjAAegQIBhAB&usg=AOvVaw171mX_BOVmmfwdxGicZhvr) [Accessed 17. Mar. 2018].
6. Wilson, B., Buelow, G. J., Hoyt, A. P. (2001). *Rhetoric and Music*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166> [Accessed 17. Mar. 2018].
7. Zaharova, O. (1983). *Rhetoric and Western European Music of 17<sup>th</sup> – the first half of 18<sup>th</sup> centuries: Principles and Methods*. Moskva: Muzyka. 77 p. [in Ukrainian]
8. Zawistowski, P. (2003). *Meditations about Rhetoric in Baroque Music. Scientific Notebook Nr. 2 Department AMFC (“Practical Questions of Musical Pedagogics”)*. Białystok. P. 22–51. [in Polish]

Стаття надійшла до редколегії 07.04.2018.  
Прийнята до друку 10.10.2018.

## INTERPRETATION OF THE TERM “RHETORIC” IN UKRAINIAN BAROQUE CHORAL COMPOSITIONS

**Nataliia KLIUCHYNS'KA**

*Ivan Franko L'viv National University,  
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,  
18, Valova str., L'viv, Ukraine, 79008,  
phone: +380664672320, e-mail: n.kluchynska@gmail.com*

The purpose of the article is an attempt to reveal the specifics of national musical rhetorical language. Also, the problem of interpretation of the term “rhetoric” is analyzed in the paper. In the context the compositions written by M. Dylets'kyj are viewed, especially the expressiveness of the music language of the author. Attention is drawn to the wider understanding of the term “musical rhetorical figure”. To interpret the meaning of musical rhetorical figures in accordance with the verbal text was used the contextual method of hermeneutic analysis. The methods of simulation

and abstraction were also conducted in comparative analysis between European and Ukrainian baroque compositions. The first one was used to reveal similar forms of rhetoric manifestation in national and European compositions when there is similarity in general affect and words meaning. The second method that is abstraction of individual elements of musical language was used to reveal their semantic role in the composition. In this regard the harmony and the texture of the choral compositions were analyzed. The author has proved that the harmony and texture are the main dimensions where musical rhetoric is presented. Hence, the composer uses these two components of musical language to convey the main emotions and epistle of the composition. The choral texture is used to present important literary characters and main images. At the same time it might generalize certain feelings, like praise. The harmony is used as a mean of conveying important sacred words it even might visualize some images, for example – light. The conclusion is that the main expressive role in Ukrainian baroque music is played by harmony and texture. As the consequence we might say about the unexplored complex of harmonic rhetorical figures or interpret the term “rhetoric” much wider than we used to in relevance to Ukrainian baroque choral music.

*Keywords:* musical rhetoric, rhetorical figures, Ukrainian baroque choral music, M. Dylets'kyj, musical language.