

УДК 785.6+783.8(477)“16/17”

orcid.org/0000-0002-4789-8263; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10639>

РИТОРИЧНА ФІГУРА ANTITHETON В ПАРТЕСНОМУ КОНЦЕРТІ ІВАНА ДОМАРАЦЬКОГО “БЛАГОСЛОВЛЮ ГОСПОДА”

Наталія КЛЮЧИНСЬКА

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

Мета статті полягає у висвітленні контрастності в українських партесних творах як засобу музичної риторики. У процесі дослідження використано метод аналізу окремих елементів музичної мови для виявлення їх семантичної наповненості. Метод синтезу для виведення узагальнених моделей застосування контрасту в мелодиці, фактурі чи гармонії для відтворення певних образів тексту псалма. Метод герменевтичного аналізу, що полягає у комплексному підході до вивчення музичного твору: з урахуванням його словесно-текстологічних особливостей, порівняння риторичних засобів, характерних для партесної музики та принципів застосування риторичних фігур у творах західноєвропейських, зокрема, польських композиторів. Застосування риторичних фігур західноєвропейського зразка в українських барокових творах ще перебуває у процесі вивчення, зокрема риторика творів пізнішого періоду (концерти М. Березовського, А. Веделя). Висвітлення риторичних засобів на прикладі творів Івана Домарацького становить новизну цього дослідження. В результаті аналізу хорового концерту “Благословлю Господа” було виявлено, що з чотирьох видів риторичної фігури antitheton особливого семантичного значення набувають два її різновиди, пов’язані з контрастом у фактурі та ладово-тональній сфері композиції. Регістровий контраст застосований для протиставлення образів добра та зла, фактурний – для відображення кількісних зіставлень у словесному тексті, а контраст у гармонії може виконувати три різні функції: привертати увагу до певних слів, відмежовувати фрагменти музичної форми або протиставляти образи, персонажів літургійного тексту (часто це образи Бога і людини).

Ключові слова: партесні концерти, творчість Івана Домарацького, музична риторика, риторична фігура antitheton, контрастність.

Постановка проблеми. На сучасному етапі європейського музикознавства феномен музичної риторики досліджують у двох аспектах: теоретичному та виконавсько-практичному. Особливість другого підходу полягає в усвідомленні посилення семантики музичного тексту виконавськими засобами. Риторичне виконавство є однією зі синонімічних назв історично інформованого, його реалізація вимагає теоретичного осмислення риторичних засобів, закладених у музичному

тексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про риторичність української партесної музики вперше згадала Н. Герасимова-Персидська [1]. Окремі риторичні фігури західноєвропейського типу, притаманні для української музики цього періоду, описував Р. Стельмащук. Можливість застосування західноєвропейського підходу до вивчення музичної риторики при дослідженні української хорової музики бароко висвітлено у публікації Т. Олейнікової [3]. Дослідженням творчості композиторів київської партесної школи Г. Левицького та І. Домарацького, зокрема їхніх текстологічних та стилістичних особливостей, займається О. Шуміліна [4]. Проблематика західноєвропейської музичної риторики описана в працях О. Захарової [2], польських музикознавців П. Завістовського [6] та Т. Ясінського [5].

Виокремлення раніше не з'ясованих частин загальної проблеми. Риторичність хорового письма Івана Домарацького в українському музикознавстві ще не висвітлювали. Логічно припустити наявність у творах композитора характерних для української партесної музики загалом риторичних засобів, що пов'язані з вираженням афектів радості та смутку. Проте детальний розгляд риторичної мови композитора потребує глибшого дослідження.

Формулювання цілей статті. Основною проблематикою статті є вивчення контрастності в партесній музиці як вияву риторичної фігури *antitheton*. Вона може фігурувати лише в одному, або ж у кількох елементах музичної мови водночас, надаючи їм додаткового семантичного значення. Тому вивчення різних видів цієї риторичної фігури, виявлення їх виразової функції та міри її використання у досліджуваних творах є основними завданнями цієї статті.

Виклад основного матеріалу. Однією з найвиразніших характеристик музики бароко є контрастність. Вона виявляється в сюжетах – у зіставленні ідей та образів, у виразових засобах – темпових, тембрових, фактурних та динамічних протиставленнях. Контраст у вигляді фігури *antitheton* є незмінним атрибутом риторичного мовлення як західноєвропейських, так і українських барокових творів.

Протиставлення в музичному творі виявляється по-різному, через так-звану групу мутацій: “*mutatio per genus* (зміна діатоники на хроматику), *mutatio per systema* (зміна низького регістру на високий чи навпаки), *mutatio per modum aut tonum* (або *mutatio per tonos* – зміна ладу чи тональності), *mutatio per melopoetiam* (чи *mutatio per melos* – зміна типу мелодики, наприклад, зі спокійної на схвильовану), *mutatio per motus* (зміна ритмічного руху), які були вирізнені Бернгардом, Шайбе та Вальтером” [5, с. 84].

В українській партесній музиці фактурний та темповий контраст лежать в основі розвитку музичної структури та форми твору. Проте контрастність є також важливим засобом риторичного мовлення, тож спробуємо розглянути виразове значення протиставлень і контрастів у партесній творчості Івана Домарацького.

Хоровий концерт “Благословлю Господа”, в основі якого текст 33-го псалма вирізняється переважанням викладу *tutti*, ансамблеві фрази зазвичай короткі (1-3 т.) і з'являються рідко. Зважаючи на це, темброво-регістровий контраст набуває яскравого виразового значення. Для втілення тексту “уклонися от зла и сотвори благо” композитор зіставляє регістрово нижчі голоси (Т і Б, А і Б) з викладом *tutti* і верхнім g^2 у перших дискантів (рис. 1). Тож регістрово протиставляється “зло” та “благо”.

Tr. *и со-тво-ри бла - го* *и со-тво-ри бла - го*

Tr. *и со-тво-ри бла - го* *и со-тво-ри бла - го*

A. *и со-тво-ри бла - го, у-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла - го*

A. *и со-тво-ри бла - го, у-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла - го*

T. *У-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла-го* *и со-тво-ри бла - го*

T. *У-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла-го* *и со-тво-ри бла - го*

B. *и со-тво-ри бла - го, у-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла - го*

B. *У-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла - го* *и со-тво-ри бла - го*

Рис. 1

Подібне темброве протиставлення наявне на словах “очи Господни на праведния... лице же Господне на творящия злая” – образ зла композитор виражає за допомогою мелодичного розвитку лише в чоловічих партіях хору.

Описані протиставлення містять регістровий контраст, тобто належать до сфери фактурного викладу твору. Зіставлення ансамблю голосів та хору tutti часто виступає буквальним відповідником кількісних протиставлень у семантиці словесного тексту. Прикладом цього слугує гармонізація слів “и вознесем имя Его вкупѣ”. Щоб виділити спільність цієї хвали, композитор двічі повторив слово “вкупѣ”, і хоча попередній музичний розвиток відбувається у всіх голосах хору водночас, І. Домарацький доручив текст “и вознесем” тріо двох тенорів та баса, після якого звучання tutti ще виразніше відображає єдність, сукупність вірних.

Вираження браку, нестачі чогось композитор втілює за допомогою випускання хороших голосів. Спів тексту “яко нѣсть лишения боящимся Его” лише чоловічим ансамблем (2 Т, 2 Б), на протигагу постійному викладу tutti у цьому фрагменті, є буквальним зображенням нестачі через відсутність інших голосів фактури.

Кількісне протиставлення у словесному та музичному текстах на словах псалма “хранит Господь *вся* кости их, и ни *едина* от них сокрушится” відображене

зіставленням звучання tutti та ансамблю альтів і басів (рис. 2).

The image shows a musical score for a choir, consisting of eight staves. The staves are labeled as follows from top to bottom: Treble, Treble, Alto, Alto, Tenor, Tenor, Bass, and Bass. The lyrics are in Ukrainian and are written below the corresponding staves. The lyrics are: "и-мя е-го в-ку-пі, в-ку-пі." for the Treble parts, "и-мя Е-го в-ку-пі, в-ку-пі." for the Alto parts, "И воз-не-сем, и воз-не-сем, и воз-не-сем и-мя Е-го в-ку-пі, в-ку-пі." for the Tenor parts, and "И воз - не - сем и-мя Е-го в-ку-пі, в-ку-пі." for the Bass parts. The score is written in a 2/2 time signature and features various musical notations including notes, rests, and bar lines.

Рис. 2

Розглянувши кілька цих прикладів, можемо стверджувати, що фактурно-регістрове протиставлення чи *mutatio per systema* як риторичний засіб набуває особливого виразового значення в хоровому письмі І. Домарацького.

Партесним творам композитора притаманний також інший вид фігури *antitheton – mutatio per modum aut tonum* – ладовий або тональний контраст.

Зіставлення далеких тональностей чи зміна ладу часто відмежує фрагменти музичної форми, або виступає в ролі фігури *hypotyposis* – змалювання, коли зміна ладу відображає характер слова, чи у вигляді емфатичної фігури, коли несподівана зміна гармонії акцентує важливість та виразність певного слова. У концерті “Благословлю Господа” *mutatio per tonum aut modum* фігурує у всіх трьох риторичних значеннях.

Тональний контраст як формотворчий елемент у цьому концерті часто посилений зіставленням дводольного та тридольного метрів. Поєднання тональностей G-dur і A-dur відмежує тридольний фрагмент “да услышат кротции и возвеселятся” як окремий епізод форми концерту. Крім формотворчої, таке зіставлення тональностей (G–A) виконує зображальну роль, виражаючи слова “да услышат”, адже різкий тональний контраст відразу сприймається слухом. Музичний розвиток на три є одним із найпоширеніших в епоху бароко засобів вираження афекту радості, що разом із мажорним звучанням підкреслює текст “и возвеселятся” (рис. 3).

The image shows a musical score for a vocal ensemble and instruments. It consists of eight staves. The top four staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) and the bottom four are for instruments (Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in G major and features a key change to A major and a meter change from 3/2 to 3/4. The lyrics are: "мо - я: да ус-ли - шат крот - ци - и и воз-ве - се - лят - ся".

Рис. 3

Таке ж тональне зіставлення (G–A) у поєднанні з тридольністю композитор використав і в наступному епізоді концерту (текст “и от всѣх скорбей моих избави мя”). Тридольність відображає легкість, радість після зникнення скорбот та переживань, від яких звільняє людину Господь. А тональний контраст передає контраст двох станів: молитву-благання та час, коли молитва почута (“взисках

Господа и услыша мя” G-dur, “и от всеѣх скорбий моих избави мя” A-dur).

Зіставлення далеких тональностей часто постає як емоційна риторична фігура, яка загострює увагу слухачів на котромусь слові літургійного тексту. У цьому ж епізоді поєднанням акордів E-dur та F-dur композитор виділив слово “скорбий”. Раптова де-альтерація звука f (який у соль-мажорному фрагменті звучав з діезом) повертає нашу увагу до цього слова, характер якого підкреслений появою ре мінору у цьому ж такті (рис. 4).

The image shows a musical score for a voice and piano piece. It consists of eight staves. The top two staves are for the voice (Tr. and A.), and the bottom four are for the piano (T. and B.). The music is in 2/4 time and features a key signature change from G major to A major. The lyrics are: "вку - пі. Взи-ках Гос-по-да и ус-ли-ша мя, и от всеѣх скор-бий мо - их из - ба - ви мя." The score illustrates the compositional technique of juxtaposing distant tonalities (E-dur and F-dur) to emphasize the word "скорбий" (sorrow).

Рис. 4

Ладовий контраст, що відображає значення слів, зустрічаємо у творі неодноразово. Гармонічну “персоніфікацію” спостерігаємо в епізоді, що припадає на слова псалма “сей нищий воззва и Господь услыша и”. Протиставлення мінорної та мажорної гармонії передає відмінність між “нищим” і “Господом” .

Поєднанням двох мажорних тональностей (A–C) композитор протиставляє образи Бога та людини в наступному епізоді (“вкусите и видите яко благ Господь: блажен муж иже уповаєт на Него”). У попередньому прикладі мінорний лад виражав зубожіння людини, тут лише тональний, а не ладовий контраст, адже за допомогою мажорного ладу I. Домарацький наголосив праведність людини (“блажен муж”).

Семантика мінорного ладу у концерті стосується сфери образів нестачі, бідності, душевного голоду. Текст псалма “богатии обнищаша и възлалкаша” переданий заміною руху мажорними акордами на мінорні, причому поєднання далеких E-dur та F-dur, що передують мінорній гармонії, загострює увагу слухачів на ладовому контрасті, тобто виступає як емоційна риторична фігура (рис. 5).

Музична партитура для восьми голосів (Soprano, Alto, Tenor, Bass) та фортепіано. Текст пісні: Бо - га - ти - и об - ни - ша - ша и взал - ка - ша, и взал - ка - ша:.

Рис. 5

У християнському богослов'ї є певні вічні, непорушні догми та категорії, відображення яких у музиці набувало особливої форми. Наприклад, “страх Божий”, що є одним із семи дарів Святого Духа, і також пов’язаний із другою з шести правд віри. “Страх Божий” як певне догматичне поняття, що не піддається впливу часу та є незмінною істиною, отримує особливе втілення в музичній мові концерту. Слова “страху Господню научу вас” гармонізовані рухом паралельними низхідними мажорними тризвуками. Такий гармонічний комплекс відображає вічність, незмінність, він також зустрічається у Реквіяльній літургії М. Дилецького та в іншому концерті І. Домарацького “Иже языком ловец”, тож можемо трактувати його як гармонічну риторичну фігуру плину часу, вічності. У цьому прикладі композитор пов’язує мажорні тризвуки паралельними мінорними акордами (C–a–B–g–A), проте мажорні гармонії припадають на сильні долі такту і витримані довшою тривалістю, тому допоміжні акорди не змінюють слухового сприйняття (рис. 6).

Музична партитура для восьми голосів (Soprano, Alto, Tenor, Bass) та фортепіано. Текст пісні: Стра - ху Гос - под - ню на - у - чу вас,.

Рис. 6

Подібний рух паралельними тризвуками наявний у завершальній фразі концерту “и не прегрѣшат вси уповающии на Него” як семантичний образ непохитної віри у спасіння тих, хто надіється на Господа.

Часто, крім явного слухового вияву, риторичні фігури отримують більш приховане, алегоричне втілення, яке потребує не лише бути почутим, а й побаченим у нотному тексті та зрозумілим у своїй семантиці. Прикладом цього є епізод “многи скорби праведнии, и от всѣх их избавит я Господь”. Перша частина фрази виражена поєднанням далеких тональностей E–F та відхиленням до A-dur, що утворює у мелодичних лініях альтерацію та де-альтерацію звуків g і f (gis-g-f-fis). Такий незвичний мелодичний розвиток і поєднання гармоній служать алегоричним зображенням скорбот. Друга частина фрази викладена у C-dur, тож мовби позбавлена усіх “труднощів” (рис. 7).

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of eight staves. The top two staves are for Tenors (T.), the next two for Altos (A.), and the bottom two for Basses (B.). The piano accompaniment is shown in the bottom two staves. The lyrics are in Church Slavonic: "Мно-ги скор-би пра-вед-нии, и от всѣх их из-ба-вит я Гос-подь." The score illustrates the tonal shifts mentioned in the text, such as the movement from E to F and then to A major.

Рис. 7

Висновки. У статті описано різні приклади застосування контрастності в партесному концерті: фактурно-регістрової та ладо-тональної, які є різновидами риторичної фігури antitheton. Спостерігаємо що контраст не лише лежить в основі розвитку музичної структури партесного концерту, але часто буквально відображає образи словесного тексту. Протиставлення через лад та тональність може водночас відігравати роль емпатичної риторичної фігури, чи нести в собі додаткове семантичне значення. Для хорового письма Івана Домарацького також характерне застосування mutatio per melos та mutatio per motus (тобто ритмічне та мелодичне протиставлення), проте розмір цієї статті не дає можливості описати всі подібні приклади. Єдиним видом фігури antitheton, непригамним письму композитора, є mutatio per genus, тобто контраст діатоніки та хроматики, в концертах зустрічаємо лише короткочасні альтерації (1-2 звуки) при зміні тональностей, які класифікуємо

як риторичну фігуру pathoroeia, що драматизує окремі слова псалма.

Список використаної літератури

1. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко. *Українське барокко: матеріали I конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.)*. Київ: інститут української археографії, 1993. С. 244-250.
2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы приемы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
3. Олейнікова Т. Використання західноєвропейських підходів до аналізу музично-риторичних фігур у семіотичному дослідженні української музики бароко. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk.2017_25_6 (дата звернення 08.10.2019).
4. Шуміліна О. Партесна творчість Івана Домарацького. *KALOPHONIA: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів: В-во українського католицького ун-ту, 2012. Ч. 6. С. 99-118.
5. Jasiński T. *Polska barokowa retoryka muzyczna*. Lublin: Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Sclodowskiej, 2006. 367 s.
6. 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. Herasymova-Persyds'ka, N. (1993). Ukrainian Version of Musical Baroque. *Ukrainian Baroque: the Materials from the first congress of International Association of Ukrainian Studies (Kyiv, 27 August – 03 September 1990)*. Kyiv: Institute of Ukrainian Archeography, 244-250 [in Ukrainian].
2. Jasiński, T. (2006). *Polish Baroque Musical Rhetoric*. Lublin: the Edition of the University named after Marii Curie-Sclodowskiej [in Polish].
3. Olejnikova, T. (2017) *The Use of Western European Approaches to the Analysis of the Musical-Rhetorical Figures of the Ukrainian Baroque Music in the Semiotic Research*. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk.2017_25_6 [Accessed 08. Oct. 2019] [in Ukrainian].
4. Shumilina, O. (2012) Multi-voices Compositions written by Ivan Domarats'kyj. *KALOPHONIA: Scientific Journal of History of Sacred Monody and Chants*, vol. 6. L'viv: the Edition of the Ukrainian Catholic University, 99-118 [in Ukrainian].
5. Zaharova, O. (1983). *Rhetoric and Western European Music of 17th – the first half of 18th centuries: Principles and Methods*. Moskva: Muzyka [in Ukrainian].
6. Zawistowski, P. (2003). Meditations about Rhetoric in Baroque Music. *Scientific Notebook Nr. 2 Department AMFC (“Practical Questions of Musical Pedagogics”)*. Białystok, 22-51 [in Polish].

Стаття надійшла до редколегії 10.07.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

RHETORICAL FIGURE ANTITHETON IN THE CHORAL CONCERT “I BLESS THE LORD” OF IVAN DOMARATS’KYJ

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 **main objective** of the article is to present the contrast in Ukrainian baroque choral music in a new aspect that is in its rhetorical meaning. It stands to reason that the contrast is the main structure-building component in Ukrainian choral compositions of that period. Nevertheless, its function might get a new meaning in the light of the rhetorical approach. **Methodology.** Both methods of analysis and synthesis were performed to give an account of rhetorical function of contrast in certain elements of musical language, such as melody, modus, texture, range, and also to systematize the most common semantic meaning in each type of contrast. The method of hermeneutic analysis was conducted in order to apply more complex approach to the study. In this regard analysis comprised study of the text semantics and its correlation with music, as well as implementation of means used in western-European researches. **Relevance of the study.** Such rhetorical approach is a pre-requisite for rhetorical performance, which is also called historically informed performance. Rhetorical performance has to build its expressiveness on the basis of rhetorical means in the musical texture that is rhetorical figures. This practice is now commonly implied, although it’s still on the stage of developing the theoretical basis in Ukrainian musicology. **Findings.** In this paper was revealed that I. Domarats’kyj more frequently implied two types of rhetorical figure antitheton, namely contradiction in modus and in texture. The semantic of modus contrast is represented in three different ways: as musical emphasis, as embodiment of certain images, as structural component. The semantic of textural contrast often mirrors juxtaposition in quantities in literary text while the range contrast reflects two different images or aesthetic categories, like good and evil.

Keywords: musical rhetoric, works of I. Domarats’kyj, rhetorical figure antitheton, contrast, Ukrainian baroque choral music.