

Розділ 1.

СЕМАНТИЧНІ ВИМІРИ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

УДК 785.034.7:[808.5+81'22]

DOI 10.34064/khnum1-6901

*Холодкова Олена Сергіївна*Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: scherzo1331@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6596-9953

Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко

Проблема музичної риторики не втрачає своєї актуальності для дослідників вже майже протягом століття. Проте у процесі формування уявлень про неї виникли деякі стереотипи, які вимагають аналізу та спростування. Мета статті полягає в диференціації риторичної і семіотичної систем в музиці та доведенні того, що риторика не є лише набором фігур, які мають усталену семантику, а може трактуватися й як система композиції (поетики). Такий аналітичний підхід вперше реалізується на прикладі камерної музики та Концерту для скрипок без баса Г. Ф. Телемана, що і становить новизну нашого дослідження. Підсумовано, що риторика є значно ширшою системою, яка охоплює не тільки окремі засоби виразності, а також принципи побудови твору та музичної нарації. Термін «фігура» стосується не лише певного риторичного звороту із закріпленим семантичним значенням, але може використовуватися і як аналог термінів «інтонація», «мотив», «ритмоформула». Таким чином, музична риторика не оперує виключно зворотами із фіксованим значенням, а отже, не є семіотичною системою.

Ключові слова: семіотика; семантика; музична риторика; риторичний канон; риторичні фігури; скрипкова музика Г. Ф. Телемана; старовинна інструментальна музика; Бароко.

Постановка проблеми.

Питання музичної риторики не втрачає своєї актуальності для музикознавців вже майже протягом століття. Однак давні трактати не дають чіткого визначення цього предмета. Саме тому сучасні погляди на музичну риторику формуються на базі перших досліджень цієї теми, у яких вона постає у вигляді системи риторичних фігур та зворотів. Нерідко ігнорується факт, що риторика охоплює значно ширшу проблематику, яка включає закономірності композиції та виконання, унаслідок чого *риторична система зводиться виключно до набору фігур з певною, нібито усталеною, семантикою*. Спроби сучасних дослідників узагальнити ці риторичні прийоми і створити певний конструкт на кшталт «єдиної барокової мови» є, з одного боку, досить цікавими та деталізують процес аналізу музики, проте з другого – призводять до обмеження понятійного апарату риторики використанням терміну «фігура». Оперування виключно цим поняттям відкриває широке поле для семіотичного підходу, згідно з яким «фігура» стає синонімом «знаку» або «символу» (Попова, 2015: 174). У результаті такого підходу *риторика перетворюється на різновид семіотичної системи* зі сталою семантикою знаків, у той час як насправді вона охоплює також стилістику, побудову та розвиток форми, музичну нарацію, яка включає цілий спектр засобів виразності. Спроби систематизації та узагальнення музично-риторичних засобів видаються доволі дискусійними, оскільки не завжди враховуються різні авторські підходи до розуміння фігур, а також сфера, контекст і мета їх вживання. Інакше кажучи, «фігури» у вокальній музиці – не те ж саме, що у творі інструментальному, а «фігури» в розумінні, скажімо, А. Кірхера (Kircher, 1650) не відповідають «фігурам» у розумінні К. Бернхарда (Bernhard, 1660). Таким чином, термін «фігура» теж вимагає пояснення своєї природи, сфери та контексту застосування. Відокремлення уявлень про риторику від сфери семіотики, визначення риторики як самодостатньої системи, окреслення розбіжностей між цими двома системами **актуалізує тему** нашого дослідження. Аналітичний підхід, який демонструє те, що музична риторика не є лише певним набором інтонаційних зворотів з усталеним значенням, вперше реалізується

на прикладі камерної музики та Концерту для скрипок без басу Г. Ф. Телемана, що і становить *новизну* цієї статті.

Останні дослідження і публікації. Проблематика нашої статті зумовила звернення до широкого спектру досліджень, які умовно можна поділити на чотири групи. *Першу* складають праці, присвячені предмету семіотики, взаємодії семіотики та музики, різним ракурсам вивчення семіотики як системи. Проблеми розуміння сутності семіотики, її походження, мети і сфери застосування, а також пояснення основних семіотичних концепцій порушено у статтях Дж. Дансбі (Dunsby, 1983), Т. Туріно (Turino, 1999) та П. Даля (Dahl, 2017), які допомагають осягнути це явище в історичному контексті. Ґрунтовний критичний аналіз різних методологічних підходів до семіотичних концепцій представлений в дослідженнях Н. Кука (Cook, 1996) та К. Гучальського (Guczalski, 2005). Вивчення цих позицій дозволяє переконатися в різноманітності існуючих семіотичних концепцій, порівняти їх, знайти подібності та відмінності.

До *другої* групи були віднесені вагомні історичні «риторичні»¹ трактати, без яких неможливо розробити адекватний підхід до проблем музичної риторики. Ключовий аспект таких праць – це представлення поглядів барокових теоретиків на явище риторичної фігури для спростування підходу до нього як до обмеженого певними конструктами із закріпленою семантикою (Nucius, 1613; Kircher, 1650; Bernhard, 1660; Printz, 1678; Praetorius/Lampl², 1957; Mattheson / Lenneberg, 1958).

¹ Сучасні дослідники (наприклад, *Early music sources*) відносять до групи «риторичних» близько 20 історичних джерел. Ці трактати не дають визначення риторики, але наголошують на подібності музиканта і оратора, а також порушують ряд важливих теоретичних питань, починаючи від різновиду модусів і закінчуючи орнаментациєю. Саме через фактичну відсутність історичного пояснення цього терміну в музичному контексті, ми беремо його в лапки.

² *H. Lampl* і *H. Lenneberg* – теоретики, які переклали трактати (або розділи трактатів) М. Преторіуса та Й. Маттезона відповідно, написали коментарі. Але оскільки у статті надані посилання на слова саме давніх теоретиків, а не на коментарі сучасних дослідників, виявляється слушним в огляді літератури та при цитуванні зазначення через скісну ризку як прізвища автора першоджерела, так і автора, під чийм іменем праця була опублікована.

Третю групу досліджень складають сучасні праці, у яких музична риторика розглядається як сукупність риторичних фігур та зворотів. Їх автори репрезентують стереотипний підхід до риторичних фігур як структур з певним закріпленням семантичним значенням (Cameron, 2006; Коенда, 2010; Попова, 2015; Zgółka, 2016; Лебедев, 2016; Башмакова, 2017).

І до останньої групи можна зарахувати наукові роботи з оригінальним підходом до аналізу риторичних зворотів. Г. Г. Батлер (Butler, 1977) вивчає музичні процеси, пов'язані з організацією риторичних фігур за принципами *dispositio*. Автор наголошує, що «музичне красномовство, застосування риторичних фігур до музичних структур, було основним завданням теоретиків *musica poetica*», проте *dispositio* було «важливим елементом структурного аналізу» (Butler, 1977: 66). Дослідник розкриває процес організації музичної форми крізь призму риторики. У цьому контексті fuga розглядається, з одного боку, як упорядкована музична форма, а з іншого – як твір, у якому композитори часто використовують риторичні фігури, мотиви-схеми. Спираючись на потужну історичну джерельну базу, що включає не тільки трактати XVI століття, а й теоретичні позиції Й. Маттезона, Й. Н. Форкеля, Й. Бурмейстера, теоретик порівнює їхні погляди на музичну риторику та диспозицію, виокремлює схожість і відмінності в розумінні складових останніх, а також приділяє увагу риторичному аспекту структури фуґи. Р. Каллаган (Callahan, 2010) та Б. Кароші (Karosi, 2014) досліджують фігури в умовах імпровізації і вирізняють їх як певні структурні паттерни на рівні *dispositio*, гармонічні – на рівні *elaboratio*, а схеми мелодичних орнаментаций – на рівні *decoratio*. Б. Віккерс (Vickers, 1984) вбачає сенс і логіку в тому, що найбільша увага приділялася саме риторичному етапу *elocutio*, який оперує риторичними зворотами, проте критично підходить до використання вербально-риторичної термінології в музиці. Важливими також є наукові праці, де аналізуються історичні теоретичні джерела та осмислюються шляхи підходу до музичної

риторики у цілому таких авторів, як Д. Бартель (Bartel, 1997), Дж.-Дж. Бьюлоу (Wilson, Buelow, Hoyt, 2001³), А. Моцек (Mocek, 2019).

Аналіз та зіставлення вищезгаданих досліджень дозволяє спростувати ідею доцільності поглинання риторичної системи семіотичною.

Мета статті полягає в диференціації риторичної і семіотичної систем. Для цього маємо довести, що музична риторика не обмежується набором риторичних фігур, які мають єдине усталене значення, а повинна трактуватися як система композиції (поетики), що включає всі рівні організації музичного твору. Це зумовило постановку таких **завдань**:

- здійснити огляд історичних джерел, присвячених музичній риторичній;
- спростувати підхід до музичної риторичної виключно як до системи окремих мелодичних чи гармонічних зворотів із усталеною семантикою;
- дослідити специфіку трактування термінів «риторична фігура», «фігура» у барокових джерелах;
- аргументувати відсутність єдиного семантичного наповнення, закріпленого за тими чи іншими риторичними фігурами;
- узагальнити знання про семіотичну систему;
- обґрунтувати різницю між музично-риторичною та музично-семіотичною системами.

Специфіка нашого дослідження передбачає звернення до таких **методів**:

- історичного, завдяки якому було досліджено еволюцію розуміння риторичної та зміст поняття риторичних фігур у старовинних трактатах;
- компаративного, який дозволяє зіставити думки авторів трактатів та сучасних дослідників щодо музичної риторичної, а також порівняти способи застосування та семантику музично-риторичних фігур у вокальній та інструментальній музиці;

³ Wilson, B., Buelow, G. J., Hoyt, P. A. (2001). «Rhetoric and music». Тут і далі ми звертатимуся до розділу цієї статті в *New Grove dictionary* авторства саме G. J. Buelow.

- семантичного, за допомогою якого можна розпізнати і класифікувати основні засоби музичної виразності, що мали риторичне значення;
- типологічного – методу, що встановлює спільні ознаки предметів та явищ для визначення спільних рис у системах вербальної та музичної риторики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У багатьох загальновідомих, вже «класичних», а також новітніх дослідженнях, що присвячені музичній риторичі у бароковій музиці, нерідко порушується питання зв'язків музичної риторики з музичною семіотикою. Сталі риторичні елементи розглядаються з позицій семіотики, що, на думку деяких теоретиків, пояснює їх значення (Klassen, 2001). Прикладом такого підходу можуть бути відомі статті А. Шерінга (Schering, 1908), Г. Кречмара (Kretzschmar, 1911–12), В. Емері (Emery, 1949), праці сучасних вітчизняних дослідників О. Коменди (Коменда, 2010), А. Попової (Попова, 2015), а також сучасних зарубіжних музикантів-теоретиків Ж. М. Кемерон (Cameron, 2006), М. Згулки (Zgółka, 2016). Проте культивування такого підходу загрожує виникненням певних непорозумінь.

По-перше, вона веде до заміщення і переплетення сенсів і методів семіотики і риторики, тоді як риторика не оперує «знаками» і не має на меті їх «пояснення». Для композитора мета риторики полягає в логічному, збалансованому і гармонічному підході до побудови поетики твору (внаслідок чого свого часу виникло вчення *musica poetica*). У трактаті Й. Нуціуса є пояснення терміна «*musica poetica*»: «Це не тільки теоретичні висновки стосовно розуміння мистецтва, але й практична основа, оскільки вона [*poetica*] оперує теорією та практикою» (Nucius, 1613: 11). Відповідно до цього, для виконавця риторичні засади реалізуються в побудові адекватної інтерпретації, згідно з вимогами *decorum*.

По-друге, вивчення риторики як семіотичної системи загрожує розмиттям понятійної бази, тобто певні риторичні засоби, часто риторичні фігури, починають розумітися як елементи семіотичної системи, наприклад, «символи» або «знаки», якими риторика не оперує. У трактатах, які належать до категорії «риторичних»,

присутнє порівняння ролі оратора та музиканта, а також порушуються нагальні теоретичні питання, без знання яких неможливо скомпонувати художньо цілісний твір.

По-третє, домінування семіотичного підходу до музичної риторики над змістом певних теоретичних концепцій, що вибудувалися протягом досить великого історичного періоду, може привести до створення хибних теорій (наприклад, що є певна традиція звернення до тексту й усталених музичних мотивів)⁴, унаслідок чого «риторичний аналіз» буде зводитися до пошуку риторичних фігур і приписування їм сталого значення незалежно від загального музичного контексту.

Показовим є саме такий аналітичний підхід, використаний Є. Лебедевим при дослідженні скрипкових сонат і партит Й. С. Баха. У першій частині Сонати для скрипки соло *g-moll*, у різновиді бахівських нотованих орнаментаций (у вигляді низхідних та висхідних пасажів) автор статті вбачає фігури *catabasis*, що «символізує передчуття прийдешніх страждань і смерті», *anabasis*, яка «несе в собі символіку надії»; також дослідник зазначає, що у «мелізматичних зворотах другого такту вбачається символ хреста» (Лебедев, 2016: 50–51). Варто зазначити, що Й. С. Бах не надав програмних тлумачень цього опусу. Релігійний зміст, від якого Є. Лебедев відштовхується у своїй інтерпретації, не має історичного підґрунтя, проте може використовуватися як певний шлях при створенні виконавської версії. У результаті подібних аналітичних підходів, що не є рідкістю в сучасних дослідженнях, риторика, яка є самостійною наукою з глобальною історією, вагомою методологічною базою та вичерпним понятійним апаратом, що пояснює конкретні явища, починає розумітися як певна система семіотики – явища відносно нового, що «не є методологією, оскільки це, в першу чергу, збір теорій» (Dahl, 2017: 69), які самі по собі досить дискусійні і різноманітні. Науку характеризують «наявністю конкретного об'єкта,

⁴ Наприклад, дослідження Ж. М. Кемерон має на меті демонстрацію того, як трактовки тексту *Crucifixus* із *Credo* об'єднуються в «...єдину традицію, яку композитори наслідують, розвивають чи ігнорують» (Cameron, 2006: xix).

предмета, методів і понятійно-категоріального апарату» (Основні риси..., б. д.), натомість зібрання семіотичних теорій не оперує усталеною методологією та загальноприйнятим понятійним апаратом, на що слід зважати при обранні такого шляху дослідження.

На нашу думку, у дослідницьких працях доречним було б розділення цих систем, оскільки риторика оперує чіткими правилами щодо того, як komponувати музичний твір згідно з вимогами гармонії, контрапункту, форми, та як виконувати його відповідно до засад *decorum*, а метою семіотики є «не забезпечення здобуття знань, а представлення альтернативного підходу до розуміння музики» (Dahl, 2017: 69). Ці твердження не мають на меті применшити значення і доречність семіотичного підходу, навпаки, засвідчують, що риторична та семіотична системи можуть (і повинні) існувати окремо одна від одної. Автономія риторичної і семіотичної систем була неможлива в умовах вузького підходу до музичної риторики як набору музично-риторичних фігур, бо семіотика прагне приписувати певне стале значення кожній з них. Такої сталої семантики, згідно із семіотичним підходом, набули, наприклад, швидкі пасажи, фігурації, певні інтервальні стрибки, мелодичні хроматичні ходи тощо. Нерідко саме їх значення передує контексту, у якому з'являються ці структури, а контекст, у свою чергу, вже підлаштовується під них. Таким чином, розуміння поезики твору обмежується продукуванням певної «ідеї», побудованої на сумнівній семантиці виявлених у музиці зворотів, і, крім того, представленням такої «ідеї» як задуму, «послання» композитора. Зараз, коли, спираючись на старовинні трактати, вдалося випрацювати відносно адекватну з історичної точки зору риторичну концепцію, засновану на п'яти-етапному каноні⁵, семіотичний підхід може стати доповненням до аналізу та ілюструвати особистий погляд дослідника чи виконавця на зміст музичного твору. Наприклад, при підготовці власної виконавської версії семіотика може стати в нагоді, оскільки у цій

⁵ Німецькими теоретиками частково бралася за основу риторична схема, запропонована Квінтіліаном, яка поетапно розкриває процес викладу думки: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*.

системі роль інтерпретатора та його розуміння певних «символів» виходять на перший план і детермінують шлях реалізації музичної думки, що також забезпечує неповторність версій, що створюються. Іншими словами, умовне *Grave* – нехай у мінорі, з безліччю пунктирних фігур, пасажів, дисонантних гармоній – одним музикантом буде інтерпретуватися як «тяжко і трагічно», а іншим – «тяжко і помпезно», що вплине на темп, спосіб звуковидобування, артикуляцію, навіть орнаментацию (тобто фактично на риторичне *pronuntiatio* у цілому), що в результаті дасть різні неповторні версії одного твору. Проте, якщо уявити, що семіотика всередині себе окреслила єдину знакову систему і почати аналіз саме із цієї позиції, тобто розділити цілу музичну тканину на «знаки» і «символи», *Grave* стане знаком «важкої» манери виконання, мінор буде розумітися лише як метафора смутку, пунктирний ритм – як символ трагічного, а дисонанси – як знак «болісних переживань». Подібну думку висловлює Н. Кук: «Замініть “світле” на “мажор”, а “темне” на “мінор” <...> додайте “емоції”, <...> нова музична критика виявляється такою ж, як і стара, за винятком того, що замість “фа мінор” ви кажете “темні емоції”» (Cook, 1996: 111). Автор має рацію, бо все це тільки звужує дослідницьке поле до неокреслених «знаків», і не забезпечує різноманітності в інтерпретаторських підходах. Крім того, узгодженість такого шляху з риторичною теорією можна поставити під сумнів.

Музична риторика, хоч і не мала єдиного чіткого визначення свого предмету у старовинних трактатах, завжди включала в себе загальні уявлення про структуру, яка має початок, розвиток та закінчення. Вона опікувалася не тільки малими фігуративними структурами, але також і питаннями форми та її розвитку, стилю, імпровізаційної свободи, музичної нарації у цілому. Паралелі з риторикою вербальною допомогли сформувати її понятійну базу – навіть якщо в історичному джерелі не було докладного визначення, яку саме проблематику охоплює музична риторика. За аналогією з мистецтвом красномовства, в теорії музики закріпилися такі поняття, як речення, фраза, фігура, артикуляція, вимова та ін.

Семіотика – досить молода наукова галузь, особливо порівняно з риторикою. Ставлячи за мету пояснення тексту, створення іншого,

особливого підходу до його розуміння, її прихильники у сфері музики розробили численні концепції, кожна з яких представляє окремий погляд на проблематику музичних знаків. Тим не менш, ще не було вироблено більш-менш прийняттого спільного понятійного апарату, як не було знайдено і консенсусу щодо її об'єктів. В основному, семіотика розглядається як лінгвістична система (Ч. К. Огден-А. А. Річардс, Ф. де Соссюр, Ч. Пірс, Н. Хомський, Ж-Ж. Нат'є) і послуговується такими поняттями, як «знак», «символ», «інтерпретатор» (у ролі елемента концепції). Дослідники також намагаються встановити зв'язок цих понять з нотним текстом, виконавцем або слухачем.

Так, П. Даль (Dahl, 2019: 70–71), звертається до базової в семіотиці схеми «трикутника Огдена-Річардса», адаптуючи її до музичних реалій. «Трикутник референції (також відомий як трикутник означення та семіотичний трикутник) є моделлю того, як лінгвістичні символи пов'язані з об'єктом, який вони представляють» (Dahl, 2019: 70). Ця модель ґрунтується на трьох поняттях: «символу», «референта» та «думки або референції» («Thought or Reference»). «Символ» (знак) посилається на певний об'єкт (референт), стає його «ім'ям» / позначенням, втім зв'язок між ними умовний. «Об'єкт» / «референт» – це людина, матеріальний носій, подія, дія, абстрактне поняття – все те, що сприймається та узагальнено відображується в людській свідомості, де і відбувається «осмислення / референція», пов'язування об'єкта та його символу у смислову єдність, встановлення контекстів. Тобто «думка» виконує посередницьку функцію: «... ми (люди) створюємо символи, і ми інтерпретуємо символи. Ця подвійна функція підкреслює, що для розуміння символу ми маємо створити його у нашій свідомості» (Dahl, 2019: 71). У проєкції на музичну сферу дослідник продовжує: «Символ може бути фізично присутнім у навколишньому світі, але тільки коли ми бачимо його як символ, він стає символом. Як приклад, візьмемо диригента та оркестр. Для не-музикантів його жести мають лише поверховий зв'язок із музикою, що виконується, порівняно з тим, що музиканти в оркестрі можуть прочитати у тих самих рухах / символах» (там само: 71). До музичного виконання прив'язуються й два інших поняття

семіотики, «що часто комбінуються із трикутником Огдена»: денотація (позначення) та конотація (пов'язаний з ним смисл, «співзначення»). «Якщо ми візьмемо партитуру як колекцію знаків, денотація знаків зможе розказати нам, які ноти виконувати, водночас ми зможемо порівнювати всі ті знаки та розвивати розуміння стилю і жанру, спираючись на конотацію знаків» (там само: 70). Також з позиції існування у музично-виконавському просторі трансформовано і власне «семіотичний трикутник»: у «якості «референта» виступає «музика», «символу» – «музична нотація», «думки або референції» – «виконавець / композитор» (Dahl, 2019: 71).

Семіотична модель Ч. Пірса, яку аналізує Т. Туріно, за сутністю близька до розглянутої вище, й також має три складові: це знак (який позначає «щось» у певний спосіб), об'єкт (сутність, що позначається знаком – абстрактне поняття або конкретний об'єкт), інтерпретатор (який поєднує знак та об'єкт у своїй свідомості, сприйнятті) (Turino, 1999: 222). Навколо поняття «знак» розвивається також складна теорія Ф. де Соссюра, який розрізнив два нероздільні компоненти знака – звуковий об'єкт (набір мовних звуків або знаків на сторінці – «позначення») та концепт (поняття або ідея знака – «позначене») (цит. за: Dahl, 2019: 72). У новіших дослідженнях цієї проблематики висувається думка, що основні семіотично-музичні категорії вимагають упорядкування. К. Гучальський (Guczalski, 2005) простежує низку розбіжностей в розумінні дослідниками певних термінів: якщо для М. Пьотровського (M. Piotrowski) «знак» є синонімом таких понять, як «індекс», «ознака», «індикатор», «сигнал» (Guczalski, 2005: 33), то А. Баранчак (A. Barańczak) пов'язує його з поняттями метафоричності і метонімічності (Guczalski, 2005: 35–36). Стосовно спроби пояснення і впорядкування цих термінів, а також ревізії доречності їх застосування в музичному мистецтві, К. Гучальський зазначає, що аналіз, «окрім спроби систематизації та класифікації, завжди повинен супроводжуватися питанням: яка основна функція того чи іншого виду значень у музичному творі <...>. Звичайно, це не виключає використання загальних семіотичних концепцій, але вони мають бути не відправною точкою, а лише інструментом для висвітлення специфічного музичного контексту» (Guczalski,

2005: 53). Важливим є зауваження, що завдяки риториці в аналітика та інтерпретатора виникає можливість і формується апарат пізнання цього «специфічного контексту» музики.

Зв'язок музики та риторики є історично і теоретично зумовленим, його обґрунтування відбувалося через наведення паралелей між ораторським мистецтвом та музикою. До канону класичної ораторської риторики зверталися такі автори музично-теоретичних трактатів, як Й. Ліппіус⁶, М. Преторіус⁷, К. Бернхард⁸, Й. Маттезон⁹. Такий підхід до предмету риторики, з одного боку, значно розширює його, а з другого – конкретизує, що дає можливість дати чітку дефініцію музичній риториці, якої не існувало в епоху Бароко. Якщо провести паралелі з ораторським мистецтвом і взяти за основу п'ять складових риторичного канону, сфокусувавшись на їх загальній функції, ідеї, а не деталях, то постане така модель музичної риторики:

- етап *Inventio* в музиці може бути пов'язаний зі вступом, початком твору – на більш глобальному рівні, і з основною музичною ідеєю (темою) – на рівні форми;

- *Dispositio*, що в канонічній системі класичного ораторського мистецтва пов'язаний з організацією, розташуванням промови для її максимальної переконливості, доцільно розглядати як процес розвитку / розробки музичного матеріалу;

- етапи *Elocutio* / *Decoratio* відповідають за логічність, змістовну ясність і вибір стилістики твору, у тому числі адекватну насиченість його прикрасами – увага фокусується не тільки на риторичних фігурах, а також на орнаменталі;

- *Pronuntiatio*, який в ораторському мистецтві пов'язаний безпосередньо з технікою виголошення промови, у музиці

⁶ Й. Ліппіус описує, як п'ять складових канону класичної риторики могли бути зразком для komponування музичного твору та процесу його розробки (McCreless, 2008: 854).

⁷ М. Преторіус в *Syntagma Musicum* згадує етап *inventio*.

⁸ К. Бернхард звертається до трьох етапів – *inventio*, *elaboratio*, *executio*.

⁹ Й. Маттезон схилиється до Цицеронівської моделі з п'яти етапів, але без *memoria*.

відповідає за спосіб виконання, а саме – артикуляцію, фразування, звуковидобування.

- Етап *Memoria* загалом не привертає уваги дослідників радше за все тому, що він був виключений з музично-риторичної схеми. Проте для сучасного музиканта, який, як правило, виконує великі сольні музичні програми напам'ять, мнемонічні техніки можуть відігравати доволі значну роль. Для музиканта, що виконує старовинну музику в історично інформованому контексті, цей аспект також може бути істотним. Згідно з автентичним підходом, музика зазвичай виконується з нот, тому цей етап можна було б інтерпретувати як процес внутрішньої аналітичної роботи музиканта з композиторським текстом.

Хоча «риторичні» трактати не давали загальноприйнятого визначення риторики, вони розглядали «риторичну» проблематику, зокрема питання структури, орнаментики та фігур. Спільною рисою цих джерел є наявність визначення явища «фігури» та його пояснення теоретиками. Можливо, саме цим керувалися дослідники музичної риторики і прихильники вчення про фігури та афекти. Наприклад, А. Шерінг висловлює думку про взаємозв'язок риторичних фігур і афекту, підкріплюючи свої погляди цитатами з Й. А. Шайбе, згідно з якими без фігур «неможливо висловити афект, без [них] не може бути прекрасного твору» (Schering, 1908: 113–114). Фігури, які є лаконічним інтонаційно-ритмічним конструктом, зручно вкладаються в семіотичну модель, відіграючи роль «символів» та «знаків», проте така концепція не може вважатися цілком історичною.

Згідно з переконанням деяких дослідників, фігури мають закріплене за ними значення, стали семантику, можуть виражати зміст, збуджувати певний афект. Фігура «повинна бути визначена як мелодична система, метою якої є явне вираження афекту», – наголошує В. Лісецький (Lisecki, 1993: 17). Подібну думку висловлює М. Згулка: «У сучасній інтерпретації фігура може поставати як своєрідна ємність, всередині якої міститься певний інтелектуальний зміст, думка. Вона дозволяє представити надзвичайно важливі

питання в музичному контексті, водночас посилюючи підтекст змісту» (Zgółka, 2016:12). Зауважимо, що такий підхід не транслює погляди давніх теоретиків, лише виражає сучасний погляд на певні музичні явища. Якщо брати його за основу, то хроматичний хід буде завжди виражати страждання, секундові інтонації – зітхання, широкі висхідні стрибки – вигуки, фігурації у вузькому інтервальному амбітусі – неспокій, а у широкому – радість. Треба визнати, що такий підхід має деякий сенс при аналізі вокальної, часто релігійної, музики (Попова, 2015; Коенда, 2010), адже саме «фігура» в музиці спочатку була засобом кореляції між вербальним та музичним текстом. Також подібний аналітичний метод може бути слухним при аналізі певної програмної інструментальної музики, наприклад, містерійних сонат Г. І. Ф. фон Бібера.

Проте при аналізі інструментальної музики світських жанрів він видається хибним, оскільки не знаходить підтвердження у старовинних трактатах і працях сучасних експертів у сфері риторики (Бьюлоу, Бартель, Батлер, Віккерс, Кароші, Моцек). У своїх роботах дослідники наголошують, що не було загальноприйнятої системи риторичних фігур, що автори трактатів, навіть при ідентичних назвах цих зворотів, по-різному підходили до цього явища. Дж. Бьюлоу зазначає, що «в цій переважно німецькій теорії музичних фігур існують численні протиріччя в термінології та визначеннях серед різних авторів, і, очевидно, не існує єдиної системної теорії музичних фігур для барокової та пізнішої музики, незважаючи на часті посилання на таку систему Швейцера, Кречмара, Шерінга, Букофцера та інших авторів» (Wilson, Buelow, Hoyt, 2001¹⁰). З огляду на це, створення узагальненої концепції риторичних фігур себе не виправдовує, адже «у той час, як деякі автори трактатів розглядали фігури як легітимізацію дисонансу, інші вважали їх головною функцією вираження тексту і афекту» (Bartel, 1997: 84). Наприклад, фігуру *circulatio* – швидкі мелодичні фігурації в діапазоні терції – значенням

¹⁰ Цитується розділ статті «Rhetoric and music» авторства саме G. J. Buelow.

кругообігу, нескінченності наділяють лише теоретики XVII століття – А. Кірхер та Т. Б. Яновка. Для них ця фігура безпосередньо поєднувалася з вербальним текстом. У працях інших теоретиків її характеристика обмежується лише описанням мелодичних ходів. Наприклад, В. Г. Принц пояснює: «§ 16. *Circolo mezo* на письмі утворює півколо і складається із чотирьох швидких впорядкованих нот, з яких друга і четверта однакові, перша і третя посідають різні місця. §17. Це або *Intendens* як спочатку висхідний, або *Remittens* як спочатку низхідний» (Printz, 1678: 49)¹¹. Для нього, як і для більшості теоретиків, ця фігура була засобом урізноманітнення мелодичної лінії шляхом «заповнення» інтервалів, що видно на наведеному прикладі (*Приклад 1*).

Приклад 1. Фігура *circulatio* (*circulo*), наведена у трактаті В. Г. Принца (Printz, 1678: 50).



У роботах деяких українських дослідників висувається теза, що *circulatio* «може служити також відображенню таких ключових філософських понять, як смерть, вічність, життя, безкінечність, безсмертя і т. ін.»¹²(Коменда, 2010: 50). Така інтерпретація цієї фігури пояснюється недоступністю і навіть відсутністю історичних

¹¹ Наводимо оригінальний текст цитати зі збереженням авторського правопису і пунктуації: «*Circolo mezo* formiret im Schreiben einen halben Kreis / und bestehet in vier geschwinden ordentliche gehenden Noten / deren andere und vierte einerlei / die erste und dritte unterschiedene Stellen haben.

§17. Er ist entweder *Intendens* / so anfänglich auffleiget = oder *Remittens* / so anfänglich absteiget» (Printz, 1678: 49).

¹² Авторка статті посилається на працю російської дослідниці, погоджуючись із цитованим положенням.

джерел¹³ у вітчизняному науковому просторі. Унаслідок цього сучасні дослідницькі позиції базуються на певних поширених (часто радянських та російських) працях, у яких погляди авторів трактатів досить вільно переосмислюються та інтерпретуються.

Подібна ситуація стосується і ряду інших «популярних» фігур. Фігурі *passus duriusculus* часто приписується функція вираження болю й страждання, незалежно від контексту її вживання (Попова¹⁴, 2015: 174). Однак зауважимо, що К. Бернхард описав її просто як хроматичний хід в одному з голосів фактури: «*Passus duriusculus* в одному голосі виникає, коли голос підвищується або знижується на півтон у мінорі. <...> Це також трапляється через рух до збільшеної секунди, зменшеної терції, або до кварта чи квінти, збільшеної чи зменшеної» (Bernhard, 1660: 85)¹⁵. К. Бернхард характеризує цей хід як «ненатуральний», такий, якого намагалися уникати, оскільки хроматичний рух заповнював зменшені або збільшені інтервали, проте приділяє йому увагу, тому що ходи на такі інтервали «нині є дозволеними» (Bernhard, 1660: 86).

Suspiratio, що, на думку сучасних дослідників, змальовує зітхання (Попова, 2015: 174), розглядалася авторами трактатів як модифікована фігура *corta*. Д. Бартель (Bartel, 1997: 393) наводить думку А. Кірхера, який зазначав, що фігура може виражати афект

¹³ У відкритому доступі є засадничі, «базові» історичні видання «риторичних» трактатів латиною або надруковані готичним шрифтом (наприклад, Printz, 1678). Англійською мовою перекладені вибрані розділи трактатів М. Преторіуса (не всі відносять його праці до типу «риторичних») та Й. Маттезона. Трактат К. Бернхарда є в англійському та польському перекладах (з друкованим оригінальним текстом), проте недоступний на теренах України. Праці Нуціуса, Вінтера, Форкеля розглядаються іншими авторитетними дослідниками, на яких ми посилаємося.

¹⁴ Авторка посилається на працю: Боршуляк, А. М. (2010). *Стильова еволюція символіки «пасіонності»: бароко та романтизм*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса.

¹⁵ «*Passus duriusculus*, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt. <...> Oder wenn der Gang zur Secunde allzu groß oder zur Tertie zu klein, oder zur Quarta und Quinta zu groß oder zu klein ist».

туги; проте слід зважати, що він розглядав її винятково в контексті вокальної музики. У свою чергу, фігурі *corta* деякі дослідники приписують значення «відродження» (Попова, 2015: 174), проте історично ця фігура не мала закріпленої семантики, а розумілася як певна ритмічна формула – поєднання довгої тривалості і двох коротких (у різних комбінаціях).

Tirata, на думку авторів трактатів, є фігурою-орнаментом. Кожен з теоретиків описує певні її характеристики, пов'язані з напрямом мелодичного руху, темпом, конкретними модифікаціями, проте вони не приписують їй афективного значення поза музичним контекстом. Й. Маттезон зауважує, що часто ця фігура застосовується самим виконавцем для оздоблення мелодичної лінії (Mattheson / Lenneberg, 1958: 409). У такому випадку, в контексті різних стилів, жанрів, тональностей, темпів, напрямів мелодичного руху, фігура може набувати різного значення і пов'язуватись з різними афектами.

Такі звороти, як *anabasis* та *catabasis*, також досить часто згадуються у зв'язку з «риторичним» аналізом. Вони дійсно несуть у собі певну семантику, проте давні теоретики, які описували ці фігури (Кірхер, Фогд, Яновка, Вальтер), розглядали їх у контексті музики вокальної, в умовах, де музика супроводжувала слово (Бартель, 1997: 180, 215). Висхідні та низхідні звороти і секвенції часто служать засобами розвитку матеріалу у творі, проте в умовах світських жанрів присвоєння їм якогось єдиного значення видається недостатньо обґрунтованим. У контексті непрограмної та несакральної музики без слів вживання цих термінів для характеристики руху мелодії не є доцільним і вимагає обґрунтування у зв'язку із загальним образним планом твору, який може бути пов'язаний з певним релігійним змістом або іншого роду програмністю.

Аналіз такого типу зворотів є виправданим при розгляді вокальної музики, де наочно можна простежити кореляцію слова з музичною інтонацією. У випадку музики інструментальної, подібні риторичні звороти будуть позбавлені такої однозначності, їхня семантика буде залежати від стилю, жанру, інших засобів музичної виразності або від окресленої композитором програми. Шлях вивчення риторичних фігур, безумовно, має історичний підтекст, однак спроби

впорядкування таких риторичних прийомів, навіть більше, приписування їм єдиної семантики, можна вважати досить дискусійними, оскільки вони зводять нанівець оригінальність авторських інтенцій.

Залежно від контексту, риторичні мелодичні звороти набувають різного значення. Так, висхідні пасажі в містерійній сонаті Г. І. Ф. фон Бібера, яка має програмну назву «Вознесіння» (Приклад 2), у зв'язку із заявленим композитором образом твору, можуть бути охарактеризовані саме як фігура «*anabasis*» у значенні «сходження», яка доповнює піднесений радісний афект. Подібні ж висхідні пасажі в дуетній сонаті Г. Ф. Телемана навряд чи мають таке ж значення, отже, їх доречно розглядати як структурно-тематичний елемент.

Приклад 2. *Anabasis*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="140 970 583 1023">Г. І. Ф. фон Бібер. Містерійна соната № 12 «Вознесіння»</p>	 <p data-bbox="673 975 1000 1027">Г. Ф. Телеман. Соната для двох флейт або скрипок D-dur, I ч.</p>

На фігурі *catabasis*, за якою закріпилась семантика спускання, сходження вниз, побудована Пасакалія, останній твір в опусі містерійних сонат Г. І. Ф. фон Бібера (Приклад 3). Її програма пов'язана з образом янгола-охоронця, тому у цьому контексті доречно говорити про взаємозв'язок риторичних фігур та загальної теми твору. На низхідному мотиві, що нагадує рух баса в пасакалії, побудована тема першої частини Фантазії № 1 для скрипки соло Г. Ф. Телемана. Жанру фантазії, що характеризується значною структурною свободою, притаманно використання специфічних рис інших жанрів,

зокрема танцювальних. Г. Ф. Телеман у деяких частинах своїх фантазій, які він не супроводжує назвами танців, запозичує окремі інтонаційні елементи з танцювальної музики. Тому, в контексті світського жанру, низхідна фігура з першої частини Фантазії № 1 є лише рухом баса в оточенні інших засобів виразності, що відсилають до танцювальної сфери, і може не мати зв'язку з релігійними символами.

Приклад 3. *Catabasis*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="90 660 252 703"><i>Passacaglia</i></p> <p data-bbox="154 711 473 761">Г. і Ф. фон Бібер. Пассакалія з Містерійних сонат</p>	 <p data-bbox="561 679 1040 730">Г. Ф. Телеман. Фантазія для скрипки-соло № 1 B-dur, I ч.</p>

Фігура *suspiratio* може виражати не тільки зітхання, але також, залежно від контексту, схвильовану мову. До такого засобу виразності звертається Дж. Б. Перголезі у відомому і часто виконуваному творі «*Stabat Mater*». У VIII частині, «*Fac ut ardeat cor meum*» (Приклад 4), що має форму фуґи, композитор в інтермедіях використовує низхідні секундові інтонації, які перериваються паузами. Така фігура з'являється як у висхідному русі, так і в низхідному, у вигляді діатонічних і хроматичних ходів. Відповідно до вербального тексту, в контексті інших виражальних засобів, наприклад, тональності *f-moll*, що у цьому випадку, безумовно, має трагічну семантику, швидкого темпу, риторичні фігури набувають вагомого сенсу, впливаючи на сприйняття афекту, втіленого у цій частині. Подібні мотиви – також низхідні хроматичні інтонації, які перериваються паузами, – можна побачити і в *Andante* із Сонати для двох флейт або скрипок № 3 Г. Ф. Телемана. Інтерпретатор може позначити їх як *suspiratio*, що буде мати вплив на характер виконання твору, проте важливо розуміти, що у цьому контексті недоречно говорити про сталу семантику фігури.

Приклад 4. *Suspiratio*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="162 742 476 788">Дж. Б. Перголезі. <i>Stabat Mater</i>, VIII ч. <i>Fac ut ardeat corneum</i></p>	 <p data-bbox="504 726 991 774">Г. Ф. Телеман. Соната для двох флейт або скрипок № 3, A-dur, III ч. <i>Andante</i> (fis-moll)</p>

Фігура *exclamatio* (вигук) зазвичай має вигляд висхідного мелодичного стрибка. У деяких джерелах зазначається, що це повинен бути стрибок на сексту, в інших інтервал не уточнюється. За аналогією з попередніми фігурами, інтервальні стрибки можна розцінювати як *exclamatio* в контексті вокальної або програмної музики. Наприклад, В. Берд у сакральному творі «*Ave verum corpus*» звертається до цієї фігури на словах «*O Jesu*» (Приклад 5). Стрибок на квінту виділяється на фоні загального плавного руху голосів і привертає увагу слухачів. Чи можна такою ж семантикою наділити початковий мотив третьої частини Концерту для чотирьох скрипок без баса № 2 Г. Ф. Телемана, можуть вирішити безпосередньо виконавці. Подібне розуміння інтервальної структури початкової теми вплине на шлях інтерпретації та спосіб виконання. Незважаючи на відсутність тексту і програмності, у цьому випадку музику Г. Ф. Телемана позбавляють двозначності гармонія, інтервальна структура мелодії та синкопована ритміка. Починаючи частину із мотиву з дисонуючим інтервалом, композитор підкреслює його

не лишаються без уваги слухачів, проте у цьому контексті їх слід розцінювати як певного роду оздоблення мелодичної лінії. Закріплення за такими фігурами трагічних релігійних образів не відповідає загальному змісту світського твору. Проте інтерваліка завжди впливає на характер музики, тому його зміна тут буде цілком виправданою.

Приклад 6. *Passus duriusculus*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="109 954 588 997">P. Kayser, <i>Brocks-Passion</i>, хор "Mich vom Stricke meiner Sünden"</p>	 <p data-bbox="649 925 1024 973">Г. Ф. Телеман Фантазія для скрипки соло № 6 e-moll, II ч.</p>

Tirata в умовах швидкого темпу, мажорної тональності завжди відсилає до віртуозного стилю і часто є складовою піднесеного та радісного образу. Наприклад, у «*Weihnachtsoratorium*» Й. С. Баха, у першому хорі «*Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage*» (Приклад 7), швидкі пасажі струнних поєднуються із фанфарними фігурами в партіях духових інструментів, що разом з іншими засобами виразності створює благовісний, радісний афект. Швидкі пасажі наприкінці другої частини Концерту для чотирьох скрипок без баса № 4 Г. Ф. Телемана також можна вважати тіратами. Тільки тут вони будуть, передусім, елементом, що формує мелодичний абрис теми. Певна семантика, невідривна від загального контексту, може

втілюватися в конкретних інтерпретаціях, різних за характером музики у цілому і, відповідно, за способом виконання. Як йшлося вище (згідно з Й. Маттезоном), швидкі пасажі, які заповнюють певний інтервал, часто додаються саме виконавцями для оздоблення мелодичної лінії. Їх використання, звісно, повинно вкладатися в загальний музичний контекст і ще більше підкреслювати певний афект.

Приклад 7. *Tirata*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="135 1051 538 1098">Й. С. Бах. <i>Weihnachtsoratorium</i>, хор I. «Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage»</p>	 <p data-bbox="658 1023 997 1098">Г. Ф. Телеман. Концерт для чотирьох скрипок без баса № 4, II ч.</p>

Щодо останнього питання наголосимо, що сам термін «фігура», особливо в контексті старовинної музики, означає не лише певний, розглянутий у трактатах, риторичний зворот. Він також використовується як аналог термінів «інтонація», «мотив», «ритмоформула» або позначає поєднання одного з іншим. К. Бернхард розглядає фігури в умовах контрапункту, розуміє їх як «певний спосіб застосування дисонансів, щоб вони стали не тільки прийнятними і приємними, але також вивели на денне світло майстерність

композитора» (Bernhard / Walter-Mazur, 2004: 61). Для Й. Г. Принца фігури є засобами димінутції (спосіб орнаментатції шляхом подрібнення великих тривалостей), які складають певний модуль, «*Modulus*», тобто є певним схематичним елементом, який виконавець (у цьому випадку Й. Г. Принц має на увазі вокаліста) повинен вміти використовувати у відповідній манері (Printz, 1678: 42–43). Подібну думку щодо фігур виражає Й. Маттезон. Теоретик указує, що фігури слід застосовувати для оздоблення, проте важливо не зловживати такими прикрасами¹⁶. Також він розділяє і засоби виразності на «*figura edictionis*», що відповідають власне орнаментиці, та на «*figura esententiae*», які беруть участь у побудові фраз (імітації, інтонації питання-відповіді, секвенції). Таке розділення демонструє, що «фігури» застосовувалися не тільки для прикрашення мелодичної лінії, але також розглядалися як структурні одиниці (Mattheson / Lenneberg, 1958: 201–202).

Таким чином, можна стверджувати, що термін «фігура» також позначає певний мелодико-ритмічний, гармонічний зворот або контрапунктичний елемент, наприклад, ланку секвенції або кадансову формулу тощо. У такому контексті термін «фігура» наближується до поняття «тема». Характерна ознака фігури – стійкість, повторюваність, впізнаваність. Зазвичай кілька основних фігур стають підґрунтям для подальшого розвитку основного музичного матеріалу, нерідко шляхом їх урізноманітнення, ускладнення, прикрашення. Приклади застосування таких фігур (мелодико-інтервальних структур) широко представлені у творах барокових композиторів (А. Кореллі, А. Вівальді, Т. Альбіноні, Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана та ін.), чим і пояснюється певна схематичність і повторюваність структур у музиці цієї доби.

Висновки.

В сучасному музикознавчому просторі, який залишається відкритим до нових концепцій та шляхів дослідження, різні підходи

¹⁶ Й. Маттезон досить критично висловлюється щодо французького стилю, мовляв, за постійними прикрасами втрачається краса мелодії (Mattheson / Lenneberg, 1958: 202).

до аналізу музики як з позицій семіотики, так і риторики, можуть знаходити своїх численних прихильників та віддзеркалюватись у практиці музичної інтерпретації. Дослідження, проведене у цій статті, показало, що музична риторика є значно ширшим поняттям, аніж семіотична система, оскільки її сфера охоплює *принципи побудови твору* (можна простежити аналогії з техніками *Inventio*, *Dispositio* ораторського канону) і *проблеми його виконання* (стилістика, орнаментация, імпровізація, засоби музичної виразності, звуковидобування, динаміка, артикуляція – музичні аналоги ораторських прийомів, регламентованих розділами *Elocutio* / *Decoratio* / *Pronuntiatio* риторичного канону).

Таким чином, музична риторика представляється доволі чіткою канонічною структурою (з опорою на положення, викладені в барокових трактатах і сучасних дослідженнях), на ґрунті якої може здійснюватися компетентний комплексний аналіз твору, а також формуватися його переконлива виконавська версія. Семіотика, наразі, являє собою широкий набір різноманітних підходів з численними варіативними шляхами їх розуміння та інтерпретації.

Виявлено, що риторична система охоплює значний пласт формотворчих та виразових засобів, а не оперує лише «фігурами», тому здатна донести інтенції композитора та зміст твору до сучасного музиканта. Риторичні фігури, наявність яких не заперечується, на відміну від «знаку» чи «символу», не мають *усталеного* значення, а отримують його лише в контексті стилю, жанру, гармонічних, контрапунктичних та інших засобів виразності. Конкретної семантики вони набувають лише в умовах музики зі словами, або програмних творів.

Саме тому риторика не може трактуватися як семіотична система, отже, власне у процесі музичного аналізу не видається необхідним звернення ще й до семіотики. Проте, якщо дослідник чи інтерпретатор вважає слушним такий підхід, наведений висновок не повинен його стримувати у прагненні глибшого пізнання музичного твору і зверненні до різноманітних концепцій, які, тим не менш, підлягають аргументації.

Результати представленої розвідки цілком обґрунтовують автономність риторичної та семіотичної систем. З огляду на це, в *подальших дослідженнях* доробку барокових композиторів рекомендується дотримуватися історично інформованого підходу і застосовувати такі аналітичні методи, які узгоджуються в питаннях «часу» та «місця» з досліджуванним предметом. Цей підхід, зокрема, передбачає співвіднесення творчості того чи іншого композитора з такими працями барокових теоретиків і, відповідно, такими риторичними системами, які він міг знати і брати за основу у своїх художніх пошуках. Вивчення творів Г. Ф. Телемана доцільно розглядати з позиції теорії Й. Маттезона (1739), а не Й. Ліппіуса (1612), оскільки трактат останнього датований початком XVII століття, тоді як Г. Ф. Телеман творив століттям пізніше. Крім того, Г. Ф. Телеман та Й. Маттезон працювали в один і той самий час, цікавилися творчістю один одного, приятелювали (Ruhnke, 1985: 297), що дає додатковий привід для пошуку можливих естетичних паралелей.

ЛІТЕРАТУРА

- Башмакова, Н. В. (2017). Музична риторика в мандолінних концертах А. Вівальді: герменевтичний підхід. *Культура України*, 57, 7–16.
- Коменда, О. (2010). Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хорівій симфонії О. Щетинського «Узнай себе». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 6, 43–52.
- Лебедев, Е. С. (2016). Символика риторических фигур как сюжетообразующий фактор в цикле И. С. Баха «Шесть сонат и партит» для скрипки соло. *Аспекти історичного музикознавства*, 7, 46–62.
- Основні риси і ознаки науки (б. д.). *Stud.com.ua*. https://stud.com.ua/150764/kulturologiya/osnovni_risi_oznaki_nauki
- Попова, А. Б. (2015). Дослідження проблем музичної риторики в українському музикознавстві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 16, 171–177. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_25

- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Bernhard, Ch. (1660). *Tractatus compositionis augmentatus*. (Edition and Polish translate by Walter-Mazur, M.). (2004). Kraków: Musica Iagellonica.
- Butler, G. G. (1977). Fugue and rhetoric. *Journal of Music Therapy*, 21(1), 49–109. doi:10.2307/843479
- Callahan, M. R. (2010). *Techniques of keyboard improvisation in the German Baroque and their implications for today's pedagogy*. (PhD thesis). University of Rochester. Rochester, NY.
- Cameron, J. M. (2006). *The Crucifixion in Music: An Analytical Survey of Settings of the Crucifixus between 1680 and 1800*. Washington, DC: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (Contextual Bach Studies, 1).
- Cook, N. (1996). Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited, *Music Theory Spectrum*, 18(1), 106–123. <https://doi.org/10.2307/745847>
- Dahl, P. (2019). *Music and Knowledge: A Performer's Perspective*. Leiden, The Netherlands: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789463008877>
- Dunsby, J. (1983). Music and Semiotics: The Nattiez Phase. *The Musical Quarterly*, 69(1), 27–43.
- Early music sources / Sources Database (б. д.), <https://www.earlymusicsources.com/Sources-database>
- Emery, W. (1949). Bach's Symbolic Language. *Music & Letters*, 30(4), 345–354. <https://doi.org/10.1093/ml/30.4.345>
- Guczalski, K. (2005). Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce. *Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki*, 50/1 (196), 31–55.
- Karosi, B. (2014). *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition*. (DMA thesis). Yale School of Music. New Haven, CT.
- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalis*. Tome II: Libros 8–10. Rome: Lodovico Grignani.
- Klassen, J. (2001). Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein Produktives Missverständnis. In Wagner, G. (ed.). *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, (73–83). Stuttgart: Metzler Musik. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1_4
- Kretzschmar, H. (1911–12). Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre. *Jahrbuch Peters*, 18, 63–77 & 19, 65–78.

- Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. (DMA thesis). University of Southern California. Los Angeles, CA.
- Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II). *Journal of Music Theory*, 2(2), 193–236. <https://doi.org/10.2307/843199>
- Lisecki, W. (1993). Vademecum muzycznej „ars oratoria”. *Canor*, 3, 10–24.
- McCreless, P. (2002). Music and rhetoric. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 845–879). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711.029>
- Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII– i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile*. (Praca doktorska). Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego. Kraków.
- Nucius, J. (1613). *Musices Poeticae Sivede Compositione Cantus*. Nissa: Crispinus Scharffenberg. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10164955?page=11>
- Printz, W. C. (1678). *Musica modulatoria vocaliso der Manierliche und zierliche Sing-Kunst*. Schweidnitz: Christian Okels. https://books.google.com/books/about/Musica_modulatoria_vocalis.html?id=4u1CAAAAcAAJ
- Ruhnke, M. (1985). Georg Philipp Telemann. In Sadie, S. (ed.), *North European Baroque Masters: Schütz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann* (pp. 281–313). London: Macmillan.
- Schering, A. (1908). Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 21, 106–114.
- Turino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221–255. <https://doi.org/10.2307/852734>
- Vickers, B. (1984). Figures of rhetoric / Figures of music? *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2(1), 1–44. <https://doi.org/10.1525/rh.1984.2.1.1>
- Wilson, B., Buelow, G. J., Hoyt, P. A. (2001). *Rhetoric and music*. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>
- Zgółka, M. (2016). *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego.

REFERENCES

- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press [in English].
- Bashmakova, N. V. (2017). Musical rhetoric in Vivaldi's concertos for mandolin: a hermeneutical approach. *Culture of Ukraine*, 57, 7–16 [in Ukrainian].
- Bernhard, Ch. (1660). *Tractatus compositionis augmentatus*. (Edition and Polish translate by Walter-Mazur, M.) (2004). Kraków: Musica Iagellonica [in German, in Polish].
- Butler, G. G. (1977). Fugue and rhetoric. *Journal of Music Therapy*, 21(1), 49–109. doi:10.2307/843479 [in English].
- Callahan, M. R. (2010). *Techniques of keyboard improvisation in the German Baroque and their implications for today's pedagogy*. (PhD thesis). University of Rochester. Rochester, NY [in English].
- Cameron, J. M. (2006). *The Crucifixion in Music: An Analytical Survey of Settings of the Crucifixus between 1680 and 1800*. Washington, DC: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (Contextual Bach Studies , 1) [in English].
- Cook, N. (1996). Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited. *Music Theory Spectrum*, 18(1), 106–123. DOI: <https://doi.org/10.2307/745847> [in English].
- Dahl, P. (2019). *Music and Knowledge: A Performer's Perspective*. Leiden, The Netherlands: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789463008877> [in English].
- Dunsby, J. (1983). Music and Semiotics: The Nattiez Phase. *The Musical Quarterly*, 69(1), 27–43 [in English].
- Early music sources / Sources Database (n. d.), <https://www.earlymusicresources.com/Sources-database> [in English].
- Emery, W. (1949). Bach's Symbolic Language. *Music & Letters*, 30(4), 345–354. <https://doi.org/10.1093/ml/30.4.345> [in English].
- Guczalski, K. (2005). Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce [Index and icon, metaphor and metonymy in music]. *Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki [Music: A quarterly magazine devoted to the history and theory of music]*, 50/1 (196), 31–55 [in Polish].
- Karosi, B. (2014). *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition*. (DMA thesis). Yale School of Music. New Haven, CT [in English].

- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalis*. Vol. II: Books 8–10, Rome: Lodovico Grignani [in Latin].
- Klassen, J. (2001). Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein Produktives Missverständnis [Musica Poetica and musical figure theory – a productive misunderstanding]. In Wagner, G. (ed.). *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz [Yearbook of the State Institute for Music Research Prussian Cultural Heritage]*, (pp. 73–83). Stuttgart: Metzler Musik. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1_4 [in German].
- Komenda, O. (2010). Musical and rhetorical techniques as a means of interpretation of texts by H. Skovoroda in O. Shchetynsky's Choral Symphony "Learn Yourself". *Musicological Studies of the Institute of Arts of Lesia Ukrainka Volyn National University and Ukrainian National Tchaikovsky Music Academy*, 6, 43–52 [in Ukrainian].
- Kretschmar, H. (1911-12). Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre [General and special aspects of the doctrine of affections]. *Jahrbuch Peters [Peter's Yearbook]*, 18, 63–77 & 19, 65–78 [in German].
- Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. (DMA thesis). University of Southern California. Los Angeles, CA [in English].
- Lebedev, Ye. S. (2016). Symbolism of rhetorical figures as a plot-forming factor in I. S. Bach's cycle "Six Sonatas and Partitas" for solo violin. *Aspects of historical musicology*, 7, 46–62 [in Russian].
- Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II). *Journal of Music Theory*, 2(2), 193–236. <https://doi.org/10.2307/843199> [in English].
- Lisecki, W. (1993). *Vademecum muzycznej „ars oratoria” [Vademecum of musical “ars oratoria”]*. *Canor*, 3, 10–24 [in Polish].
- Main features and characteristics of science (n. d.). *Stud.com.ua*. https://stud.com.ua/150764/kulturologiya/osnovni_risi_oznaki_nauki [in Ukrainian].
- McCreless, P. (2002). Music and rhetoric. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 845–879). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711.029> [in English].

- Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII– i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile [Assimilation of instrumental and vocal idioms in the formation of 17th- and 18th-century compositional and performance practice on keyboard instruments. From imitatio violistica to cantabile]*. (PhD thesis). Krzysztof Penderecki Academy of Music. Kraków [in Polish].
- Nucius, J. (1613). *Musices Poeticae Sivede Compositio Cantus*. Nissa: Crispinus Scharffenberg. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10164955?page=11> [in Latin].
- Popova, A. B. (2015). Research on the issues of musical rhetoric in Ukrainian musicology. *Culture and art in the modern world*, 16, 171–177. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_25 [in Ukrainian].
- Printz, W. C. (1678). *Musica modulatoria vocaliso der Manierliche und zierliche Sing-Kunst [Musica modulatoria vocalis or Mannerly and graceful art of singing]*. Schweidnitz: Christian Okels. https://books.google.com/books/about/Musica_modulatoria_vocalis.html?id=4u1CAAAAcAAJ [in German].
- Ruhnke, M. (1985). Georg Philipp Telemann. In Sadie, S. (ed.), *North European Baroque Masters: Schütz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann* (pp. 281–313). London: Macmillan [in English].
- Schering, A. (1908). Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert. [The theory of musical figures in the 17th and 18th centuries]. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch [Church Music Yearbook]*, 21, 106–114 [in German].
- Turino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221–255. <https://doi.org/10.2307/852734> [in English].
- Vickers, B. (1984). Figures of rhetoric / Figures of music? *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2(1), 1–44. <https://doi.org/10.1525/rh.1984.2.1.1> [in English].
- Wilson, B., Buelow, G. J., Hoyt, P. A. (2001). *Rhetoric and music*. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166> [in English].
- Zgółka, M. (2016). *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej [Aspects of rhetoric in violin music]*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego [in Polish].

Olena Kholodkova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of the History of Ukrainian and Foreign Music,
e-mail: scherzo1331@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6596-9953

Rhetoric and semiotic systems in the analysis of Baroque secular instrumental music

Statement of the problem.

The issue of musical rhetoric has not lost its relevance for musicologists for almost a century. Unfortunately, early treatises do not provide a clear definition of this subject. Therefore, during the process of developing perceptions about it, some stereotypes have emerged, which have led to misunderstandings that require analysis and explanation. One of these stereotypes is the consideration of rhetoric as a semiotic system.

Recent research and publications.

*The chosen problematicity has determined the reference to four groups of studies. The first group includes the works focusing on the subject of semiotics, the relationship between semiotics and music, and critical comparative views on the semiotic system (Dunsby, 1983; Turino, 1999; Dahl, 2019). A thorough critical analysis of various methodological approaches to semiotic concepts is presented in the studies of N. Cook (1996) and K. Guczalski (2005). The second group comprises important historical “rhetorical” treatises, without which it is impossible to develop an appropriate approach to the problems of musical rhetoric (Nucius, 1613; Kircher, 1650; Bernhard, 1660; Printz, 1678; Praetorius/Lampl, 1957; Mattheson/Lenneberg, 1958). The third group of researches consists of modern works, in which musical rhetoric is considered as a set of rhetorical figures with certain symbolic sense (Cameron, 2006; Komenda, 2010; Popova, 2015; Zgółka, 2016; Lebedev, 2016; Bashmakova, 2017). And the last group contains research works with a critical approach to stereotypical interpretations of musical rhetorical figures. G. G. Butler (1977) examines the musical processes related to the use of figures taking in account the rules of *Dispositio canon*. R. Callahan (2010) and B. Karosi (2014) explore the figures as a component of improvisation. B. Vickers (1984) considers it reasonable and logical that the greatest attention of scholars was*

paid to the rhetorical canon Elocutio, which operates with rhetorical patterns, but takes a critical approach to the use of verbal and rhetorical terminology in music.

The analysis and comparison of the aforementioned studies allows to refute the idea of the expediency of absorption of the rhetorical system by the semiotic one.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to differ the systems of rhetoric and semiotic through the demonstration that rhetoric is not just a set of rhetorical figures with a certain semantics, but can be interpreted as a system of composition (poetics). Separating the perceptions of rhetoric from the semiotic projections, determining rhetoric as a holistic system and highlighting the differences between these two spheres actualizes the topic of the study. Such an analytical approach is first realized on the example of chamber music and Concerto for violins without bass by G. Ph. Telemann. The study involves the use of historical, comparative, semantic, and typological methods.

Results and conclusion.

The study has shown that musical rhetoric is a much wider concept than a semiotic system, as it includes the principles of composition, performance issues. It appears to be a clear canonical structure, on the basis of which an appropriate comprehensive analysis of the composition can be made and a convincing performance version can be prepared. Rhetorical figures, the presence of which is not denied, in contrast to a “sign” or “symbol”, do not have a stable semantic meaning, but rather obtain it only in the context of style, genre, harmonic, counterpoint and other forms of expression. Semiotics is currently presented as a collection of methods with numerous options and ways of understanding and interpreting them.

Based on the statements above, we come to the conclusion that rhetoric cannot be interpreted as a semiotic system, therefore, in the process of analysis Baroque music, it does not seem necessary to turn to semiotics. However, if a scholar or interpreter considers this approach reasonable, this should not deter them from attempting to gain a deeper knowledge of a musical work and from referring to various concepts, which, nevertheless, are subject to argumentation. We also do not exclude the possibility of further separate research on this particular aspect.

Keywords: *semiotics; semantics; musical rhetoric; rhetorical canons; rhetorical figures; G. Ph. Telemann’s violin music; early instrumental music; Baroque.*