

*Ольга Коменда (Луцьк),
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії, теорії мистецтва
та виконавства Волинського національного
університету імені Лесі Українки*

МУЗИЧНО-РИТОРИЧНІ ПРИЙОМИ ЯК ЗАСІБ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТІВ Г. СКОВОРОДИ У ХОРОВІЙ СИМФОНІЇ О. ЩЕТИНСЬКОГО „УЗНАЙ СЕБЕ”

Досліджуючи хорову симфонію О. Щетинського „Узнай себе”, автор прослідковує особливості музичної інтерпретації філософських текстів Г. Сковороди та робить спробу потрактування спостережених музично-риторичних фігур як музичних знаків.

Ключові слова: текст, інтерпретація, риторика, музично-риторичні фігури.

Ольга Коменда

Музыкально-риторические приёмы как средство интерпретации текстов Г. Сковороды в хоровой симфонии А. Щетинского „Узнай себя”. Исследуя хоровую симфонию А. Щетинского „Узнай себя”, автор изучает особенности музыкальной интерпретации философских текстов Г. Сковороды и делает попытку рассмотрения некоторых музыкально-риторических фигур в качестве музыкальных знаков.

Ключевые слова: текст, интерпретация, риторика, музыкально-риторические фигуры.

Olga Komenda

Musically-rhetorical receptions as mean of interpretation of G. Skovoroda’s texts in the choral symphony „Know yourself” by O. Shchetynsky. An author looks at the features of musical interpretation of Skovoroda’s texts and explains musical-rhetorical figures as musical signs on an example of Shchetynsky’s symphony „Know yourself”.

Key words: text, interpretation, rhetoric, musically-rhetorical figures.

Риторика є не тільки системою пошуку мандату для дії, вона є також формуванням і захистом розуміння... самого себе щодо себе і щодо інших

Ганс Блюмберг

Постановка наукової проблеми та її значення. Ідея звертання до музичної риторики у зв’язку із вивченням тексту сучасного композитора з’явилася не випадково. Вона зумовлена намаганням відкрити секрет звукової організації багатьох сучасних музичних текстів і є наслідком непоодинокого спостереження у них певних музично-риторичних закономірностей та ознак, ще, починаючи з роботи над дослідженням творчості Миколи Рославця [2]. Така ідея була інспірована спостереженням ряду специфічних для кожного окремо взятого твору, але водночас типових в рамках стиліс-

тики творчості того чи іншого композитора, – стійких, характерних, з достатньою періодичністю повторюваних інтонаційних стандартів, надто розмитих для того, щоб назвати їх лейтемами чи варіантами одного тематичного зерна, проте настільки яскравих у загальному контексті, що вони неодмінно вирізняються як явища вищого рівня, як своєрідна надбудова над загальним звуковим потоком. З іншого боку, інтерес до предмету дослідження суттєво посилювався пильним ставленням до риторики лінгвістів – як до „теорії краси як зрозумілості явищ” (В. Татаркевич) [4, 474], „володіння словом, цілком відмінного від блискучих ефектних прийомів” (Т. Котарбінський) [4, 474], „пізнання істинних правил мислення” (В. Вільденбанд) [4, 470] тощо.

Більшість письменників, і композиторів погоджуються з тим, що без знання риторики справжня творчість неможлива. Г. Тардіф, наприклад, стверджував, що „не можна бути великим письменником, якщо не знаєш риторики” [4, 470], а І. А. Шейбе зазначав: „Як може досягти всіх достоїнств, обов’язкових для вироблення доброго смаку, той, хто не поцікавився... правилами ораторського і поетичного мистецтва, настільки необхідними для музики, що без них неможливо зворушливо і виразно складати твори” [3].

Виходячи із тези Т. Адорно про те, що „риторика репрезентує в філософії те, що не можна осмислити інакше, ніж у *мовній формі*” (виділ. – О. К.) [4, 471], відомий фахівець з риторики Я. Ліханський інтерпретував риторику як „формальну систему, в якій визначені правила конструювання, аналізування безкінечної кількості правильних текстів, побудованих з кінечної кількості правильних речень” [4, 473]. До лінгвістичного розуміння риторики схилився і Ю. Лотман зазначаючи, що якщо „раніше риторику розглядали як мистецтво прозового мовлення..., ораторство, науку створення текстів..., то сьогодні її розуміють... як *сукупність правил побудови висловлювання на надреченневому рівні; сукупність тропів і фігур; „поетику тексту*” (виділ. – О. К.)..., що досліджує внутрішньотекстове та суспільне функціонування текстів [4, 475].

Аналіз останніх досліджень. Не ставлячи перед собою завдання прослідкувати процес включення усього масиву риторики у поле сучасних, переважно мовних досліджень (Я. Гінтікка, Г. Віхельнс, Г. Блюмберг та ін., з цього приводу відсилаємо читача до докладної статті Я. Ліханського [4]), зазначимо, що, за словами

польського вченого, сучасна концепція риторики зосереджена на двох проблемах – аргументації (Р. МакКеон, Х. Перельман) та фігуративності мови (Річардс, Бьорк, Курціус, Барт, Плетт). Остання, тобто вивчення сфери *elocutio*, як твердить Я. Ліханський, сьогодні досліджується дуже широко – в літературознавстві, теорії комунікації, герменевтиці, прагматиці, неформальній логіці, філософії, теорії інформації, журналістиці, політиці, пропаганді, рекламі, проповідництві, феміністичній критиці, масмедіа, семіології, композиції. Зрештою й у музикознавстві риторику ніяк не можна назвати сферою *terra incognita* – маються на увазі праці А. Шерінга, Р. Брандеса, Р. Унгера, А. Шмітца, Р. Еггебрехта, І. Браудо, Д. Бартеля, Д. Меллера, П. Бернарі, М. Друскіна, О. Захарової, К. Берденнікової, Н. Ананьєвої, та ін.

У XVII – першій пол. XVIII ст. риторика стає найбільш дієвим фактором впливу на музику. Під її впливом формується „музична лексика” цієї епохи, що є, між іншим, і епохою Г. Сковороди (1722 – 1794 рр. життя). Одночасно відбувається остаточне ламання зв'язків із строгим поліфонічним стилем. Вирішальним чинником стає вимога образної і емоційної конкретності, потреба втілення пристрастей та афектів. Музикантів того часу, як зазначає О. Захарова, риторика цікавила у всьому її об'ємі: *inventio* (віднайдення мовного матеріалу), *dispositio* (компонування), *elaboratio* (розробка), *decoratio* (прикраса) або *elocutio* (прийоми обробки мови з метою найбільш ефективною образно-емоційної дії), *executio* (виконання, вимова). А музично-риторичні фігури стали саме тими особливими стилістичними зворотами, що значно відрізнялися від звичних способів висловлювання. Широко застосовуючись у виконавській і композиторській практиці XVII ст., вони все глибше і глибше впроваджувалися в систему правил контрапункту, поступово стаючи однією з найважливіших частин вчення про композицію.

Риторичні фігури, як зазначає О. Захарова, часто можна знайти і у творах композиторів, як вельми далеких від риторики як такої, наприклад, Р. Вагнера („Перстень нібелунгів”, лейтмотив перстня – *circulatio*), а також неокласиків, які, хто знає, могли використовувати їх навіть свідомо (І. Стравинський „Цар Едіп”, епізод зізнання Едіпа – *palillogia*).

Таке широке поле застосування прийомів риторики спонукає до припущення про їх використання у сучасних полістилістичних текстах, наповнених різноманітними цитуваннями, стилістичними посиланнями чи авторським коментарем найрізноманітніших стилістичних манер, жанрових переспівів музики старого (до XVIII ст.) і нового часу. Воно може виявитися цілком справедливим і щодо музики відомого українського композитора Олександра Щетинського [1], який підкреслюючи універсальний, синтетичний характер сучасного, в т. ч. власного стилетворення, вживає термін „метастиль”¹.

У спробі підтвердити роль риторики у хоровій симфонії О. Щетинського „Узнай себе”, написаній за філософськими текстами Г. Сковороди, в її герменевтичному (як музичну інтерпретацію філософського тексту Сковороди) та семіотичному (інтерпретацію музично-риторичних фігур як знаків) аспектах і полягає мета даної статті.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. „Узнай себе” О. Щетинського (2003 р.) написана для мішаного хору а cappella на основі вибраних фрагментів з творів: „Діалог. Назва його – потоп зміїний”, „Розмова п’яти подорожніх про справжнє щастя в житті”, „Убогий жайворонок”, „Всякому городу нрав і права”, а також окремих фраз із Біблії та античних філософів, цитованих Г. Сковородою. Усі використані тексти звучать в оригіналі – староукраїнською книжною, старослов’янською, давньогрецькою і латинською мовами.

На відміну від інших музичних творів на слова Сковороди, як наголошує композитор, в „Узнай себе” використані переважно не поезії, а уривки з філософських трактатів. У вибраних текстах окреслено засадничі для Сковороди-філософа теми. Це поділ сущого на три світи: великий, малий (людина) та символічний (Біблія), першість духу над матерією, містичне уподібнення сонця до ока і навпаки, діалектика співіснування плачу і сміху, голоду і ситості, пошук смислу життя тощо.

¹ З виступу О. Щетинського на конференції, присвяченій пам’яті А. Лашенка, що проходила у НМАУ ім. П. І. Чайковського у 2008 р., де він презентував свою хорову симфонію „Узнай себе”.

Музика симфонії², як підкреслює О. Щетинський, не є ілюстративною, у ній збережено „високий стиль”. Її стилістика базується на численних жанрових запозиченнях з різних за часом і географією культур. Як вказує композитор (у передмові до нотного видання) в ній є і елементи старого, і новішого православного співу, і мелодика українських кантів, і поєднання діатоніки з хроматикою, тональних фрагментів із драматичними дисонантними епізодами. Разом зі славетним текстом „Всякому городу нрав і права” використано мелодію Сковороди, що проходить з багатьма паузами, в декілька разів повільніше, ніж у „оригіналі” (як влучно зауважує Щетинський, „наче крізь нашарування двох сторіч”). Усі елементи різних стилів, культур та епох подано як натяки, „мерехтливі обриси”, що непомітно переходять одне в одного, утворюючи разом новий „метастиль”.

Вживання різних (і що важливо – усіх давніх) мов у одному творі, апелюючи до практики середньовічного *мотету*, отримує багатогранне семантичне навантаження: 1) виступає вказівкою на універсальність, всесвітність, соборність думок та ідей твору; 2) служить ознакою посиленої уваги до фонетичного рівня, самої якості поетично-музичного звучання, пошуку істинної гармонії поетичного і музичного вираження; 3) врешті-решт, хоча це і не головне, виконує функцію відображення мисленого контексту Г. Сковороди.

Погоджуючись із Е. Сокачом [5] щодо художньої унікальності „Узнай себе...”, спробуємо припустити, що вона великою мірою визначається майстерним застосуванням низки музично-риторичних прийомів, що виконують функцію своєрідних смислових крапок, ниток у густій мережі безупинного поліфонічного руху симфонії. Ще раз підкреслимо, що значущість прийомів музичної риторики в даному творі обумовлюється її по великому рахунку незмінним (за невеликими винятками) поліфонічним складом.

Яким же закономірностям підпорядковується характер музичної інтерпретації вербальних текстів симфонії? Ключовий образ „Узнай себе” – образ Божественного Духовного Першопочатку (*Lento pensieroso*), наприклад, утворюється поєднанням тексту

² Симфонія є одночастинною композицією з ознаками вільнотракованої сонатної форми, а також рисами циклічності.

Константинопольського Символу віри³ із *ранньополіфонічною* стильовою моделлю (найвірогідніше, *строчним співом*) – символом середньовічного християнського аксетизму, духовної свободи і безпристрасності. Як уособлення кінця і початку, смерті і народження, іншими словами містичного вираження Божественної ідеї сприймається продовження вступного розділу „Залишся ж, сонце і місяцю!”, виписане в манері високого *партесного стилю*, а також (окремими місцями) – *хорального Києво-Печерського співу XVIII ст.* Надзвичайно цікавий ефект створюється тут за допомогою прийому відлуння, заснованого на контрасті типів фактури⁴, що суттєво посилює враження *безкінечності* осягнення людиною Божественного початку, ланцюговий характер духовних піднесенень і падінь.

Функцію головної партії симфонії (*Andante piu energico*) виконує масштабний розділ, в якому викладена сковородинська теорія світобудови, відзначений пануванням *вільного квазі імітаційного викладу*, перекличок голосів, послідовного застосування *divisi*, протиставлення мелодичного і псалмодичного (II альти „Первый есть всеобщий”) типів викладу, чоловічого і жіночого тембрів і т. ін. Усе це створює відчутний контраст до попередньої інтонаційної монолітності, даючи підстави стверджувати власне симфонічний характер даного розділу форми. На відміну від узагальнено-філософського змісту головної, функцію побічної партії (*dolce espressivo*) виконує сердечний, проникливий образ народження дитятка Ісуса. Замість розмашистого симфонічного викладу – тут скромний *пісенний жанр* і супроводжуючі його атрибути: гомофонний склад, куплетно-варіаційна форма (заспів-приспів), повторність двотактових поспівок, тональна ясність і стійкість (*fis-moll*).

Перехід до розробкового розділу (від т. 205) відбувається плавно: на матеріал заключної партії, який все ще продовжує звучати (тенори-баси), накладаються благальні мотиви сопрано і альти „О Отче мой!”. Так виникає явище фактурної двошаровості і кінематографічний ефект напливу. Образ моління про прощення гріхів стає центральним у розробці. Типово розробковий виклад

³ Неподільний, єдиний, незмінний, незнищений, невід’ємний.

⁴ Чергування соло (сопрано або альт), тріо (сопрано-альт-тенор) і хору (партія без соліста – *altri*).

(хроматика, нестійкість, фактурні і темброві контрасти і т. ін.) підводить до яскравої кульмінації, пов'язаної із величним образом праведників, – *хоралу*. Наступний квінтет солістів (два сопрано-два альти-бас) і хор виконують роль зв'язки-переходу до *драматичного скерцо* (*marcato*, від т. 263), що викликає виразні асоціації із III ч. симфонічного циклу і виконує функцію *підготовки генеральної кульмінації* твору. Панівний тут образ боговідступників плавно перетікає у виклад сковородинівської концепції двох сутностей. Переважання чоловічих тембрів, пріоритет синкопованого ритму, поліритмії, послідовне застосування штриха *marcato*, дисонантність звучання, в т. ч. густота вживання тритонових інтонацій, створюють різкий контраст по відношенню до попереднього розвитку і приводять до генеральної, тихої кульмінації *misterioso espressivo* – Що є Істина? Що є істина? Що є істина? (Євангеліє від Іоана 18:38), в якій, як у мотеті, у різних голосах звучать різні мови – латина, грецька і давньослов'янська. Ефект *misterioso* досягається *divisi* на фоні D-органного пункту басів. Кожен із голосів є індивідуальним в інтонаційному плані: С I – *псалмодія і пісенність*; С II – *декламація і аріозність*; альт I – *пісенність, кантовість*; альт II – оспівування зм.5₃; тенор I – *псалмодія*; тенор II – *псалмодія і бурдон* по черзі. Такою інтонаційною багатоманістністю мереживної квазі імітаційної фактури готується дзеркальна реприза⁵ сонатної форми.

Сфера побічної партії в репризі (*dolce, molto espressivo*) уособлює образ душевного плачу, страждання. Це лірична, пісенного складу тема, яку виконує спочатку дуєт альта і тенора, потім – тріо солістів альта, тенора, баса. Як і побічна партія в експозиції, вона викладена у куплетно-варіаційній формі, має яскраво виражену тональність. Сфера головної партії в репризі розкриває образ людської суєти. Розвиток соло баритона („Люди в жизни своей”) на фоні хору спрямований до *хоральної* кульмінації – „Продерим же, о мертвая и безсущная тень, глаза наши”⁶.

Головна ідея симфонії – узнай себе – проголошується у коді (*Maestoso cantabile*). На фоні чоловічого хору (*Lento pensieroso*), що повторює грецькою, латинською, українською (всього – 24 ра-

⁵ Реприза і побічної, і головної партій нетематична.

⁶ Окремо треба відзначити квазі імітаційний розділ *Piu drammatico, poco non legato* „Дух несытости”, в рамках якого виникає виразна алюзія („Взалкавши, яко пес”, *marcato, ben ritmico*) до скерцозного розділу розробки.

зи) різні варіанти вислову „узнай себе”, соло сопрано проводить мелодію *пісні-романсу* Г. Сковороди „Всякому городу”, що широтою свого мелодичного розливу (у аугументації, з октавними стрибками) яскраво вирізняється на фоні оточуючого її в'язкого поліфонічного письма.

Розгляд риторичних прийомів симфонії у семіотичному аспекті передбачає вивчення музично-риторичних фігур як знаків даного музичного тексту. Звичайно, саме в поліфонічному контексті таких зустрічаємо найчастіше. Помітною є також тенденція послідовного зменшення кількості риторичних фігур по мірі наближення до кінця твору, що очевидно пов'язано із посиленням драматургічних функцій узагальнення та підсумування.

Протягом усієї симфонії першорядну драматургічну і смисловою роль відіграє фігура *interrogatio* (лат. – питання, риторичне питання), яка представляє собою характерний секундовий хід вгору в закінченні мелодичної побудови. Ця фігура з рідкісною послідовністю з'являється в симфонії на межі майже всіх розділів форми (тт. 40–41; тт. 53–54; тт. 455–456), пов'язуючи їх між собою та уособлюючи питальний, пошуковий, відкритий до осмислення сенс концепції „Узнай себе”.

Наступне місце після *interrogatio* за кількістю вживання належить *circulatio* (лат. – коло, кружляння, оточити, огорнути), яка, за словами О. Захарової, може служити також відображенню таких ключових філософських понять як смерть, вічність, життя, безкінечність, безсмертя і т. ін. Цією фігурою, власне і розпочинається симфонія (партія тенора⁷), символізуючи ідею вічного, незмінного Бога. *Circulatio* багатократно вживається у в'язкому, дещо аморфному поліфонічному письмі симфонії, заснованому на наслідуванні особливостей строгого поліфонічного стилю (див. також тт. 28–29; 35–36; 42–46 і багато ін.).

Оригінальна риторична фігура *mimesis* (грецьк. – наслідування) використана у розділі „Останься ж, сонце и луна!” і пов'язана вона очевидно з містичним характером заклинального тексту, кожне речення якого повторено двічі (за винятком двох останніх, які „римуються смыслом”). Цей прийом, як вказує Заха-

⁷ У цій мелодії одночасно спостерігаємо риси і іншої фігури: п'ять фраз, як і п'ять слів тексту розділяються паузами, притаманними *aposiopesis* (грецьк. – приховування, втаємничення).

рова, часто вживався з метою підкреслити, виділити певну думку тексту, кульмінацію, проте в даному випадку до вказаного смислу, вочевидь, долучається ще й потреба створення містичного ефекту відлуння.

Нерідко зустрічаються і риторичні фігури типу Manieren (розспіви, прикраси і т. ін.). У одних випадках це пов'язано із образом Божого творіння людини (т. 70, від т. 184), у інших – самого Творця (тт. 88–94, від т. 551).

Переважно символічним смислом насажена в „Узнай себе” риторична фігура palillogia (грецьк. – повторення). Прикладом вільного примінення такої є, наприклад, тричі (три світи – !) повторене „Слава в вишніх Богу...” (*molto animato*) (два варіанти – хоральні, третій – юбіляційний) (див.: від т. 99, а також – т. 543).

У розробковому розділі форми часто використовується фігура passus duriusculus (лат. – жорстуватий хід) – хроматика у вигляді часток хроматичної гами, хроматичних інтервалів, тобто загальом ті, за словами відомого теоретика музичної риторики Х. Бернхарда, різноманітні „неприродні ходи”, які виражають незвичні – або неприємні, або навпаки приємні почуття (див.: „Ах трудно!”, басы, т. 212). Близька їй фігура – saltus duriusculus (лат. – жорсткуватий стрибок), представляє собою стрибок на широкий, часто хроматичний інтервал з метою підкреслити певні слова або як гостро експресивний прийом (див.: наприклад, у партії сопрано („Не будь душа”, т. 214, „за точность”, тт. 217–218). Обидві фігури зустрічаються також також у партії альта („*feliciter mori*”) і баса („*curo feliciter mori*”) у тт. 254–256.

Задля справедливості варто згадати і такі фігури як rathoroia (грецьк. – збудження пристрастей), тобто уведення хроматичного інтервалу замість діатонічного (сопрано „*mori*”, т. 255; тенор, від т. 288), і antitheton, тобто фактурні, темброві і т. ін. протиставлення („*Solum curo*”, тт. 248–262), і фігуру фуґи – імітаційний виклад схожих мелодичних і ритмічних мотивів, викладених дрібними тривалостями (від т. 263 і далі частково тт. 282–285).

Нерідко зустрічається поєднання двох фігур одночасно, як це є, наприклад, на початку розробки („О Отче мой”), де спізвучать фігури palillogia і manieren. Варто зазначити і роль цілотонового ряду, пов'язаного у симфонії із Образом Бога-Творця, що певною мірою також може претендувати на роль специфічної риторичної фігури (тт. 48–49, 331–332).

Цікаво, що у симфонії відсутні такі характерні для духовних творів фігури як *anabasis* і *katabasis*. Винятком є єдине застосування *katabasis*'а – у партії II басів („*есть форма*”, тт. 335–340), найвідповідальнішому місці симфонії – перед „тихою кульмінацією” („*Что есть истина?*”).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Результати проведеного дослідження приводять до висновку про доволі різноманітний, яскравий, і можливо навіть трохи строкатий тематичний та жанрово-стилістичний арсенал твору, цілковиту відповідність та безпосередню залежність між вербальною та звукоінтонаційною складовими симфонії, драматургічну логіку та семантичне багатство її інтонаційно-звукового ряду. Вказані особливості, на нашу думку, сформовані, в основному, за допомогою вдалого застосування Щетинським промовисто-виразного тематично-творчого потенціалу музично-риторичних фігур, а також ряду інших музично-риторичних прийомів, в т. ч. композиційно-структуруючих. Таке дає підстави прогнозувати активне концертне життя симфонії та ймовірність її великої кількості оригінальних художніх та наукових інтерпретацій.

Список використаних джерел

1. Baley V. Shchetynsky, Aleksander // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / V. Baley [Second Edition; edited by Stanley Sadie]. – New York : Macmillan/Grove, 2001. – 29 volumes.
2. Дем'янчук О. Н. Творчість М. Рославця у контексті становлення музичного модернізму : навч.-метод. посіб. / Дем'янчук О. Н., Коменда О. І. – Луцьк : РВВ „Вежа” ВНУ ім. Лесі Українки. – 2008. – 198 с.
3. Захарова О. И. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. / О. И. Захарова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – Вып. 3. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 345–378.
4. Ліханський Я. З. Риторика // Література. Теорія. Методологія / Я. З. Ліханський [Упор. і наук. ред. Д. Уліцької, пер. з польськ. С. Яковенка]. – К. : Вид. Дім „Кієво-Могилянська академія”, 2006. – С. 470–517.
5. Сокач Е. „Узнай себе” / Еміл Сокач // Дзеркало тижня. – 2006. – 27 трав. – 2 черв.