

Людмила Олегівна Касьяненко

Феномен риторики в ораторському мистецтві та музичному виконавстві

УДК 781.6:780.616.432]:78.071.2

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.14>

Людмила Олегівна Касьяненко
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
і хореографії

ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

ORCID: 0000-0003-0306-4061

У статті досліджується явище універсальності застосування теоретичних засад класичної риторики як мистецтва висловлювання, що має силу переконання та впливу на аудиторію, у виконавській творчості. Розкрито сутнісний зміст понять «риторика», «ораторське мистецтво» та їхній вплив на теоретичну базу музичного мистецтва, що формує професійну компетентність виконавця, а також педагога, який навчає грі на музичному інструменті. У статті представлено широкий спектр найважливіших елементів музичної риторики – так званих музично-риторичних фігур, які мають певну конструкцію і несуть у собі конкретний зміст, що визначає семантику музичних елементів. Системний підхід вивчення феномену риторики ґрунтується на дослідженні особливостей вербальної мови та музичної «розповіді», інтонування на різних рівнях структурної побудови: від елементів мелодії до музичної форми. Автором обґрунтовані методичні підходи вивчення, які показують, з одного боку, паралельну схожість ораторського мистецтва та музичного виконавства, з іншого – їх особливості та специфіку. Охарактеризовано та проаналізовано приклади виконавської творчості, в основі якої лежить індивідуальна інтерпретація тих самих об'єктивних музичних структур, що отримують художній спосіб під час виконавського «висловлювання». Наведено спільність методичних принципів формування музичної тканини, які виявляють себе в будь-яких особливостях фактури кожного конкретного твору. Методичний підхід вивчення феномену риторики як художнього висловлювання проєктується на мистецтво виконавського інтонування, що визначає емоційне та жанрове заломлення музичного висловлювання, забезпечує «змістовну» частину інтерпретації твору від фрази до цілісної концертної програми. Цілеспрямоване вивчення змістовної сторони музичного твору, особливостей зашифрованої музичної риторики сприяє принципу методичної компетентності, що дає змогу професійально розвивати майбутнього викладача. Розуміння взаємозв'язку ораторського мистецтва та виконавства, а також специфіки музичного висловлювання як багатоголосного звучання фактури сприяє ефективності освітнього процесу, закладає основи творчого саморозвитку та вдосконалення музичного виконавства.

Ключові слова: риторика, ораторське мистецтво, музичне виконавство, музично-риторичні фігури, інтонування, вербальна мова, семантика, інтерпретація, фактура, музична теорія.

Постановка проблеми в загальному вигляді.

Музичне виконавство вимагає від випускника вищого навчального закладу поряд з оволодінням всіма сторонами професійного ремесла, глибокого пізнання в галузі музичної теорії, а саме – компетенції у розумінні впливу риторики як мистецтва красномовства на музичне мистецтво. Упровадження набутих знань і вміння використовувати їх у виконавській практиці суттєво піднімає професійний та художній рівень музиканта виконавця, а отже, збагачує і практику вчителя, який здатний формувати художнє мислення свого учня. Системний підхід до теорії ораторського мистецтва та розуміння впливу її на теорію музичну в контексті сучасних поглядів на виконавське мистецтво сприяє поглибленому проникненню у смисловий контекст музичної риторики, підвищує компетентність музичної педагогіки, що спирається на втілення художніх завдань. Розвиток музичного виконавства має бути повним, включно із широким кругозором у сфері теорії про риторичні фігури, що визначають емоційну виразність музичної інтонації. Також потрібне і виховання професійного розуміння ролі фактури в «мовленні» основної думки музичного твору. З огляду на цю обставину пропо-

нується системний підхід до вивчення найважливіших аспектів взаємодії ораторського мистецтва та музичного виконавства на основі положень класичної риторики, що допомагає формуванню сучасного музиканта та викладача навчального закладу вищого рівня.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз ряду джерел, що з'явилися останніми роками, показує, що зростає інтерес до питань, які порушені в нашій статті. Насамперед це ораторське мистецтво та риторика. Ми спостерігаємо, що поряд із перевиданнями фундаментальних робіт, таких як книга «Риторика» (Сагач, 2000), з'являється багато нових підручників (Микитюк, 2004; Нищета, 2014; Гузенко, 2014; Требіна, 2013), а також авторські програми навчання, наприклад «Ораторське мистецтво» В. Разіцького (2018), тощо. У них порушується ціла низка питань: від красномовства в Давній Греції, сутності риторики, основних етапів розвитку та законів риторики до специфічних видів, наприклад педагогічна риторика, риторика любові та риторика фольклору тощо. Актуальність і затребуваність знань у галузі ораторського мистецтва та риторики підтверджується також і тим, що останнім часом з'явилося багато курсів онлайн,

адресованих широкій аудиторії, включно з дітьми (наприклад, заснований у 2009 році Інститут риторики імені Д. Кеннеді). З іншого боку, щодо музичного виконавства, яке вивчалось ще корифеями музичної теорії, такими як Б. Асаф'єв, А. Рубінштейн, Л. Оборін, Г. Нейгауз, публікації останніх років показують, що це питання далеко не вичерпано. Автори сучасних публікацій наголошують, що теорія музичного виконавства охоплює низку питань, які потребують різних наукових підходів у галузі педагогіки та музикознавства (Кремешна, 2013), і що музичне виконавство, як прояв художньої творчості, є системою знань у галузі різних явищ музичної теорії (Стукаленко, 2012).

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Підготовка професійного фахівця в галузі музичного виконавства та педагогіки пов'язана з освоєнням багатьох складових елементів. Насамперед це освоєння всіх технічних прийомів, які потрібні для гри на тому чи іншому інструменті, володіння голосом або мистецтвом диригування. Це також відповідний набір музично-теоретичних знань, вивчення методики викладання та багато іншого. Усі перелічені складові спрямовані переважно на підготовку ремісничої сторони спеціаліста-виконавця та педагога. Однак для розвитку його художнього потенціалу потрібні додаткові знання, які допоможуть зрозуміти музичне виконавство як неповторний творчий процес. Таким додатковим знанням може стати поглиблене вивчення ораторського мистецтва та риторики в контексті застосування цих знань у галузі музичного мистецтва.

Мета статті. Метою статті є розгляд специфіки видів мистецтва, що розгортаються в часі: ораторського та музично-виконавського, у контексті спільних коренів риторики, як теоретичної бази мистецтва красномовства. З одного боку, ці види творчої діяльності поєднує багато положень і термінів класичної риторики, які міцно увійшли до практики музичної лексики, з іншого – між цими видами мистецтва існує принципова різниця. Обґрунтуванням цілеспрямованості досліджень цього питання є прагнення автора розширити теоретичний обрій музиканта-виконавця в пошуках відповіді на низку питань, які він ставить перед собою в процесі творчої роботи над інтерпретацією, а саме: прихований зміст непрограмного музичного твору, семантика мелодійної інтонації, варіантні можливості прочитання того самого тексту тощо. Стаття є продовженням досліджень автора в галузі механізму виконавчої творчості, що є джерелом неповторності інтерпретації, художньої основи музичного виконавства (2021). Для всебічного дослідження поставлених питань використано загальнонауковий метод аналізу та зіставлення, а також метод порівняння та протиставлення, який допомагає виявити спільність різних

видів мистецтва, але водночас і неповторність кожного з них. У статті наведено приклади порівняльного аналізу різних творчих підходів видатних музикантів до вирішення інтерпретаційних завдань того самого музичного твору. Вони наочно показують, що музична «вимова», на відміну від ораторського мистецтва, завжди передбачає творчу роботу над музичною фактурою, у звучанні якої відображаються всі неповторні індивідуальні особливості музичного виконавства.

Виклад основного матеріалу. Специфікою індивідуального розуміння «музичної мови» значною мірою визначаються особливості творчої діяльності музиканта-виконавця. Найдрібніші деталі звучання й агогіка часто визначають змістовну частину музичного виконання. Але звук і час лежать в основі й «вербальної мови» – головного інструмента людського спілкування. Для більш глибокого розуміння зв'язку вербальної та музичної мови автор у своїх дослідженнях пропонує звернутися до розгляду питання про вплив ораторського мистецтва (мистецтва красномовства) та риторики (науки про ораторське мистецтво) на музику (2021, с. 51).

У музикологічній літературі зазначається особливий вплив ораторського мистецтва й риторики на музику, що спостерігається в період її формування як самостійного виду мистецтва, поза театром, танцем тощо. Також це відбувається в період поступового відділення музично-виконавської творчості як самостійного виду мистецтва, що відокремлюється від композиції музики.

Для вивчення питання, яке нас цікавить, доцільно насамперед провести паралель між ораторським мистецтвом і музичним виконавством. Таке зіставлення може виявити багато спільного між цими видами діяльності.

Як відомо, творчий процес оратора ділився класичною риторикою на п'ять основних етапів, що описані в багатьох теоретичних працях. Автор пропонує розглядати частини класичної теорії ораторського мистецтва відповідно до процесу роботи над репертуаром у виконавському мистецтві. Аналіз показує цікаве співвідношення творчої діяльності оратора і музика (2021, с. 52–56).

Пропонуємо розглянути і проаналізувати кожен з етапів творчого процесу оратора в контексті виконавської творчості.

1. Винахід (inventio) – на цьому етапі підготовки в ораторському мистецтві передбачалася робота, пов'язана з підбором матеріалу мови, описувалися допоміжні джерела інформації. Інакше кажучи, оратор ретельно підбирав тему для свого публічного виступу. У виконавській творчості цей перший етап роботи можна порівняти з «підбором» репертуару – від окремо взятого твору до цілої програми сольного концерту. Тут відбір творів починається від вибору стилістичної епохи, окремих композиторів і закінчується

на конкретних творах. Безумовно, для виконавця також важливо, як і в ораторському мистецтві, уже на першому етапі роботи над репертуаром звернутися до «допоміжних джерел інформації» про ті твори, які він планує показати публіці. Насамперед такими джерелами можуть стати музична й художня література, більш широке знання творчості композитора (наприклад, симфонічної або оперної), його епістолярна спадщина, додаткові знання теорії музики тощо. Корисна також обізнаність у галузі інших видів мистецтва. Наприклад, для роботи над творами епохи імпресіонізму музикантові слід вивчати живопис аналогічного напрямку в образотворчому мистецтві. Важливі також й інші знання, потрібні для глибокого вивчення обраного репертуару.

2. Розташування (dispositio) і розробка (elaboratio) матеріалу запланованої промови, а також характеристика типів її побудови. У виконавському мистецтві це робота над драматургією творів великої форми, а також продумування й вибудовування всієї програми виступу. Тут можуть бути декілька типів побудови програми: принцип послідовності стилістичних епох – від бароко до сучасної музики; принцип підбору за жанрами – сонатні вечори, програми фортепіанної мініатюри тощо; принцип авторського моноконцерту, присвяченого творчості одного композитора, і багато інших принципів. У будь-яких варіантах принципу побудови сольного виступу виконавцеві важливо вміти правильно «розташувати» твори, саме так, щоб «розробка» музичного матеріалу мала певну логіку. Наприклад, чи за принципом контрасту повільних і швидких творів, або за наростанням емоційного й динамічного напруження, або за групами творів одного жанру тощо. У будь-якому випадку вміння скласти програму виступу – це одне з важливих завдань виконавської творчості. Адже сольний концерт, немов театральне дійство, вимагає професійної режисерської роботи, у якій ураховується все до дрібниць. Іноді буває так, що невміло побудована концертна програма не дає змоги виконавцеві розкритися в повній красі свого обдарування, навіть якщо при цьому кожен окремо взятий твір був заграний на досить високому професійному рівні.

3. Словесний вираз (elocutio). Цей етап підготовки в ораторському мистецтві ділиться на три розділи: 1) учення про відбір слів; 2) учення про їх поєднання; 3) учення про фігури та тропи, що в багатьох риториках називалося прикрасою (decoratio) і саме на цьому акцентувалася особлива увага. У виконавському мистецтві цей етап пов'язаний із найдетальнішою та кропіткою роботою над виразністю всіх деталей музичного висловлювання, шліфуванням кожного фрагмента твору. Великою мірою успіх цієї роботи визначається тими результатами, що були досягнуті на

попередніх етапах. «Відбір» елементів музичної виразності та їх поєднання в загальному звучанні фактури залежатиме від правильного стилістичного розуміння музичного твору певної епохи й певного жанру. І, нарешті, музичні «фігури» та «прикраси» інтонуватимуться виконавцем залежно від того, який сенс він вкладає в кожен музичний оборот мелодії, гармонію або конструктивну побудову. Автор вважає, що саме на цьому етапі роботи над концертним репертуаром проявляється ступінь грамотності виконавця в галузі музичної семантики, тобто рівень розуміння сенсу музичної риторики, що по-новому відкриває зміст добре знаного твору (2012, с. 243253).

4. Запам'ятовування (memoria) становить найменш розроблену частину риторики. У виконавському ж мистецтві сучасного концертуючого музиканта саме цей етап роботи над репертуаром є основоположним. Починаючи з XIX століття в практику концертних виступів міцно ввійшло вміння виконувати твори на пам'ять. Найчастіше саме міцність вишколу виконуваного репертуару забезпечує успіх усього виступу. Існує багато методик заучування музичних творів, але всі вони спираються на два основні чинники – високий рівень виконавчої майстерності та глибоке професійне розуміння всіх компонентів музичної форми й фактури виконуваного твору.

5. Вимова (pronuntiatio, actio), або виконання (executio), зазвичай забезпечувалося вміннями за двома розділами: володіння голосом і володіння тілом. У виконавському мистецтві саме «вимова», тобто вміння продемонструвати свою інтерпретацію музичного твору, є визначальним, а отже, фінальним етапом роботи над репертуаром.

Універсальність сфери застосування принципів ораторського мистецтва дає змогу провести паралель між риторикою та виконавським мистецтвом. І те, й інше можна віднести до своєрідного **мистецтва переконання**. Комунікативний зв'язок музиканта-виконавця з публікою забезпечується насамперед умінням емоційно вплинути на неї, і в основі цього впливу завжди лежить виразність музичного висловлювання.

Виходячи з вищесказаного, стає зрозумілим, що риторика й мова музики мають багато спільних рис. Однією з важливіших є звуко-інтонаційна природа виразності, яка багато в чому і об'єднує вербальну мову з мовою музичною. Безумовно, саме інтонація у вербальній мові супроводжує понятійну конкретику слова і тим самим немов доповнює цю конкретику. За деякими словами та словосполученнями також закріплюється певна традиція їх інтонування, хоч і в «розмитій» формі. Насамперед це стосується слів і виразів, зміст яких пов'язаний із проявами емоцій, ставлення людини до чогонебудь. У цих випадках інтонація є не тільки постійно мінливим «супутником» слова, але й вхо-

дить, хоч і в дуже узагальненому вигляді, у більш стійкі показники конкретного значення слова.

У музиці семантика є більш опосередкованою, тому саме від виконавця залежить втілення авторського задуму, а отже, і «озвучування» всіх елементів музичної риторики, які закладені в основу тканини твору. У цьому сенсі перед ним стоїть завдання, яке можна порівняти з мистецтвом театрального актора. Навіть у вербальній мові слово, що має певне значення, можна вимовити по-різному, вкладаючи в нього щоразу інший відтінок емоційного сенсу. Саме тому актори часто «додумують» не обумовлені автором літературного твору риси характеру свого героя, придумують додаткові обставини його життя, щоб наповнити репліку внутрішнім емоційним змістом. Це вміння, а також акторська інтуїція і талант визначають різницю образів того самого літературного персонажа, наприклад, у шекспірівській п'єсі «Гамлет».

У виконавському мистецтві висока професійна майстерність завжди має на увазі фундаментальні знання в галузі теорії музики, у тому числі музичної риторики. Автор у своїх дослідженнях завжди підкреслює, що загальне звучання фактури втілюється всім комплексом виконавських засобів виразності, а кожен стиль ставить перед виконавцем свої складні специфічні завдання. Наприклад, романтизм, який підняв віртуозність на найвищий рівень, вимагає від виконавця відповідної професійної підготовки, а поліфонія, наприклад, – високого рівня слухового контролю багатоголосої фактури (2000, с. 30–38; 2021, с. 96).

Розуміння виконавця «про що я хочу сказати», визначає весь комплекс виконавських виражальних засобів для здійснення художнього завдання. У поліфонічному творі, наприклад, фортепіанна фактура у виконанні майстра вибудовується як різноманітне тембральне звучання складного переплетення багатоголосся, а в романтичному творі віртуозного складу піаністична майстерність сприяє тому, щоб важливі музично-риторичні теми «не потонули» в складній фактурі загального обсягу звучання фортепіано.

У цьому контексті доцільно розібратися також і в питанні, що різнить вербальну мову та музику.

Матерія музики, яка звучить, дуже нестабільна, оскільки створюється звуками в часі. У нотному тексті можлива фіксація лише умовних координат висотності та швидкості чергування звуків, динаміки, артикуляції, педалізації, а також словесне позначення темпу та настрою музики: *Allegro*, *Andante*, *Maestoso* тощо. Композитори вдаються і до різних додаткових позначень, щоб найбільш точно зафіксувати ідеальне звучання складеного твору. Але «жива» музика, що звучить у свідомості або під пальцями композитора, потім фіксується на папері (в нотах) і потрапляє в інший матеріальний світ – графічне зображення. Це переміщення

призводить до того, що вона неминуче втрачає свої вихідні якості. Нотний запис виконує тільки знакову функцію. Виконавцю ж потрібно знову відтворити звучання музичного твору шляхом трансформування нотної графіки в чергування звуків у часі, тобто інтерпретацію. Специфіка виконавського мистецтва полягає саме в умінні розподіляти звуки в часі. Звук і час – це основні складові музичної творчості загалом, тож є вирішальними першоосновами виконавства (2021, с. 6–7).

Із багатьох джерел відомо, що питання риторики й ораторського мистецтва в працях теоретиків і музикантів певного періоду розглядалися в нерозривному зв'язку з музичною теорією. Зокрема, увага зверталася на такі звичні для музикантів терміни, як «тема», «мотив», «фраза», «період», «пропозиція», «експозиція», «розробка», «епізод», «висновок», – усе це є вплив риторики, яке міцно закріпилось у музичній теорії. Крім того, на появу музичного «лексикону» вплинула особлива увага до питань зв'язку музичного мистецтва з вербальною мовою. За аналогією з риторичними фігурами в музиці формувалися виразні прийоми, які закріплювалися і кристалізувалися у композиціях класичних музичних форм. Таким чином, уже в епоху бароко багато теоретичних положень риторики, що вивчають правила побудови художньої мови, тобто ораторського мистецтва, були використані й у музичній теорії. Завдяки цьому із часом сформувалося й саме поняття музичної риторики.

Спочатку у вокальних творах зв'язок музики зі словом проявлявся як відповідно до загального характеру текстового змісту, так і у своєрідному «зображенні» цього сенсу. Поступово в музиці закріплювалися стійкі звукосполучення, які зберігали певне понятійне значення. Формувалися музичні символи, зашифровані в мотивних структурах, які набували постійної відповідності з певними вербальними поняттями.

Розуміння музики як мови поступово закріплюється в **теоретичному вченні про музично-риторичні фігури**. Серед численних теоретиків, що згадуються в працях сучасних дослідників музичної культури XVII–XVIII століть, зокрема Друскіним (1972), підкреслюється внесок одного з творців фундаментальних трактатів про музичну риторичку німецького теоретика музики, лексикографа, органіста та композитора Йоганна Готфріда Вальтера (1684–1748). Він був сучасником і близьким другом видатного композитора Й. С. Баха. Його перу належать такі основоположні роботи, як довідник «Музичний лексикон, або Музична бібліотека» (*Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*), у якому, як в енциклопедії в сучасному розумінні, в алфавітному порядку розташовані музичні терміни й поняття, підручник «Повчання в музичній композиції» (*Praecepta der musicalischen Composition*), у якому конспективно відображені наукові ідеї про-

відних німецьких теоретиків, основи теорії музики, міститься словник музичних термінів, а також **класифікація риторичних фігур у музиці**. Відповідно до цієї класифікації музичні фігури ділилися на дві групи: основні (*fundamentales*), тобто такі, що лежать в основі, та додаткові (*superficiales* – букв. «поверхневі»).

Існували також і інші класифікації, які відображали різні характерні риси й особливі ознаки музично-риторичних фігур. Наприклад, класифікація, що заснована на суто музичних ознаках: гармонійні, мелодійні та змішані. Так, класифікація, що мала на увазі мету використання музично-риторичної фігури, наприклад фігури, яка звернена до розуму, і фігури, що звернена до уяви, спиралася на «зовнішнє зображення» предметів і передачу «внутрішніх почуттів». Існувала класифікація за принципом передачі фігури як зображення контуру, обриси, а також зображення образних уявлень, наприклад кола, подиху, сходження. І, нарешті, класифікація фігур (подібно до принципів риторичних прийомів) здійснювалася за ознаками змістовності руху й місця, (наприклад, антитези: небо – земля, високий – глибокий, довгий – короткий тощо), а також афектів. Останні викликають найбільший інтерес виконавців, оскільки саме вони сприяють посиленню емоційної виразності музичного висловлювання. Вони охоплюють не тільки речі, що пізнаються через почуття, але й людський досвід і емоційний стан. Таким чином, із плином часу розвивалися музично-риторичні фігури, які набували самостійної цінності в інструментальній музиці, та їх значення могло бути сприйняте (опізнано) без вербальних слів.

Універсальна класифікація музично-риторичних фігур акумулює різні вище перераховані підходи. Відповідно до загальної класифікації музично-риторичні фігури зазвичай поділяються на дві групи: основні (*fundamentales*) – належать до естетики наслідування й афектів, і додаткові (*superficiales*) – ці пов'язані з певною структурою форми, гармонією, текстурами, які використовувалися для посилення експресії. Автор відмічає в класифікації саме ті музично-риторичні фігури, що найбільше відповідають мистецтву виконавської творчості (2021, с. 60–62).

Основні музично-риторичні фігури (*fundamentales*) діляться на такі групи:

виразні (*emfatic*) – це:

pathopoeia (послідовність півтонів вгору або вниз) – відображає сильні пристрасті, емоції, біль, страждання, відчай;

exclamatio (стрибок на малу сексту вгору або на інший інтервал, більший за терцію, вгору або вниз) – крик, вигук, знак оклику, благання, спалах гніву, страху, відчаю, ейфорійна радість;

interrogatio (висхідний інтервал) – питання, імітація інтонації мови під час постановки питання;

saltus duriusculus (стрибок на дисонуючий інтервал) і **passus duriusculus** (переходи мелодії між далекими нотами за діатонічною або хроматичною шкалою) – сповнені смутку, болю, жалю, а також брехня;

виразна пауза – це:

aposiopesis (замовчування) – замовкання, тиша, генеральна пауза, смерть, порожнеча;

abruptio (раптове переривання музичної лінії) – жах, страх, нездатність продовжувати говорити через емоції або хвилювання;

suspiratio (багаторазове переривання мелодії паузами) – зітхання, плач, біль;

графічна фігура – це:

«фігура хреста» – музичний символ, що належить до розп'яття Христа (нотна графіка мелодії, що складається із 4 звуків, з'єднання яких попарно по горизонталі й вертикалі пересіченими лініями нагадує зображення хреста);

образотворчі, наслідування (*hypotyposis*) – це:

assimilatio (які відображають конкретні явища) – наприклад, спів птахів, звуки грози;

anabasis (сходження, тобто висхідна мелодія) – піднесення, підвищення, небеса;

catabasis (сходження, тобто спадна мелодія) – падіння, спуск, приниження, осадження, підпорядкування;

circulatio (коло, тобто колоподібний рух мелодії) – ходіння по колу, блукання;

tirata (постріл, тобто швидкий рух звуків вниз або вгору) – атака, сльоза, метання, удари; (протяжність, тобто повільний рух звуків) – протягування, відтягування;

tenuta (довга, тобто велика тривалість або нота фермати) – нерухомість, сон, рівнинний пейзаж.

Серед чисельної групи додаткових музично-риторичних фігур особливе значення має:

noema (думка) – фактура акордового складу, побудована на консонансах як епізод або завершення в поліфонічному контексті.

Загалом у трактатах різних теоретиків XVII–XVIII століть згадується про понад сімдесят музично-риторичних фігур.

Але будь-яка за масштабами стійка структура музичної побудови, що зафіксована в нотах, у виконавській практиці перетворюється на нестійку звукову структуру – **інтонаційне фразування**. Звукове фразування – це відкрита система, яка, незважаючи на стійкість музичних структур, кожен раз заново створює «свої закони» в цьому творі. Саме виконавська техніка творення фрази заснована переважно на будові звучання тієї самої мелодії в різних конфігураціях акустичної шкали, наприклад, за наростанням до опорної частини ритму, або вищої точки мелодії, або теж найважливішого пункту музичної теми, яка будується виконавцем згідно з розумінням семантики музично-риторичних фігур, розумінням емоціонального сенсу тощо.

У творах різних стилів, особливо в таких, де допускаються значні алогічні відхилення, використовується також і час. У таких умовах та сама стійка структура (наприклад, період) може мати безліч варіантів фразування вибудовування.

Інтонування, як спосіб володіння голосом, також використовується в ораторському мистецтві. Як відзначалося вище, цьому питанню присвячений окремий 5-й розділ риторики: вимова або виконання (*executio*). Однак інтонування в ораторському мистецтві і музичному виконавстві має суттєву різницю.

Говорячи про способи втілення змісту у вербальну мову, ми насамперед акцентуємо увагу на чітко визначеній лексиці, стійкість якої виражається в закріпленому за словом або групою слів понятійному значенні. Тяжіння до смислової однозначності слова призводить до небажаності «багатоголосся» вербальної мови, тобто одночасного проголошення думки двома або більшим числом учасників. Як приклад тут можна навести діалог персонажів (акторів) у театральному спектаклі. Одночасне висловлювання героїв п'єси можливе, але лише як спеціальний художній прийом (наприклад, перебивання один одного, «неслухання» співрозмовника в стані збудженості тощо).

Музична ж інтонація цілком може та дійсно виражається в багатозвучній музичній тканині, тобто багатоголосно. Саме такий спосіб викладу надає їй неповторну музичну чарівність, художню цілісність і завершеність, змістову значущість, а часом і багатозначність. Взаємодія «голосів» у музиці може бути виражена в діалогічній формі (наприклад, із поперемінним включенням музичних «реплік учасників»). Але найчастіше це взаємодія в умовах часової поєднання звучання всіх голосів і супутніх елементів, що становить загальну звукову картину.

Наприклад, у Прелюдії соль мажор тв. 28 Ф. Шопена сама по собі мелодія не відтворює характеру твору. Вона має досить просту конфігурацію, і тому без додаткових складових сприймається як мало цікава. Навіть словесні коментарі композитора не допоможуть нам відчувати емоційну ауру цього твору:



Саме друга складова звучання, тобто акомпанемент, передає аутентичний зміст цієї прелюдії. Разом із ним і мелодія емоційно сприймається зовсім інакше:



Таким чином, порівняння «музичної» та художньої вербальної мови дає змогу краще уявити функції фактури в музично-виконавській творчості. Фактура – це саме той бік музичного твору, який сприймається слухачем найбільш чуттєво, «відчутно». Кожен елемент фактури (мелодія, акомпанемент та ін.) має свій діапазон можливих звукових рішень, які в поєднанні з навіть ледве помітними відхиленнями темпу призводять до відчутної зміни звучання цілого.

Слово «фактура» походить від латинського *factura*, що в перекладі означає «виготовлення, обробка». Це нагадує нам 3-й розділ риторики, а саме вчення про фігури, прикраси (*decoratio*) в ораторському мистецтві. Водночас, як уже зазначалося, фактура музичного твору «робиться» послідовно у два етапи: композитором, який створює її «проект» (нотний текст), і виконавцем, який, власне, і «здійснює» фактуру в предметному сенсі зі цього «проєкту» (Kasjanenko, 2003).

Як відомо, слух насамперед сприймає (вловлює) ті звуки, які звучать голосніше або тембрально виразніше. Найчастіше це мелодія, яка «вималювалася» в процесі інтонування, яка має основне змістовне, виразне значення, створюючи основну структуру художнього образу. Її розгортання утворює горизонталь реалізованої фактури, і артист «веде» за собою слухача до звуко-просторової перспективи. «Подієвість» для нього обмежується драматургією цієї лінії. Усі інші елементи реалізованої фактури підпорядковані їй і відіграють другорядну роль. Простір звучання заповнюється здебільшого цією головною музичною ідеєю. Тому так важливими факторами творення музичної фактури є пропорції звучання її складових.

Як приклад, розглянемо Прелюдію ля мажор Фредерика Шопена з того самого опусу. Фактура тут має ознаки, які «сигналізують» про приналежність до відповідного жанру: мазурки. Разом із тим ознаки первинного жанру виступають у прелюдії не в «цитатній» формі. Композитор створює немов образ відповідного жанру. Ми сконцентруємо увагу на виконавському «відчутті» фактури прелюдії різними музикантами. У своєму аналізі скористаємося авторською методикою вивчення виконавської інтерпретації фактури (2021, с. 215–256).

Фактура прелюдії прозора, вишукана й витончена, у ній визначаються три складові: мелодія, акомпанемент та ознаки жанру мазурки. Танцювальність виражена глибоким басом і пунктирною ритмічною «розбивкою» у верхньому голосі.



Однак у масштабі двотакту проявляються відмінності від типової танцювальної формули мазурки. Так, у кожній групі з двох тактів використано тільки один глибокий бас на сильній долі першого такту. Після цього звучать три метрично більш «слабкі» акорди, немов відлуння позначеної басом гармонійної функції. Тож для виконавця прогнозується можливість по-різному інтерпретувати взаємодію метричних опор на сильну частку такту в кожній двотактовій структурі. Ця обставина стає істотним фактором у музично-виконавській інтерпретації цієї прелюдії, а саме дає нагоду застосувати той чи інший підхід до динамічного сполучення сильних долей у кожній парі тактів.

У виконавському трактуванні Мауріціо Полліні (аудіозапис: за ліцензією фірми Polydor International GmbH. З 10-08 383-4. Платівка.) вертикаль акордів позначена м'яко, без виділення верхньої мелодійної лінії. Басовою опорою на сильну долю першого такту вся двотактова структура організовується в єдине ціле. Водночас у звучанні фактури ясно проставлений акцент на сильну долю, а після того рух злегка прискорений, ніби скерований до сильної долі другого такту. Отже, акорд на сильній долі другого такту немов накладається на приховану лінію, «протягнуту» за допомогою агогіки, педалізації та інших прийомів виконавства.

На відміну від виконавської версії М. Полліні, опорні, пружні акценти на сильних долях такту ми чуємо у версії Марти Аргеріх (аудіозапис: Deutsche Grammophon. Nr. 2740270. Платівка.), де вони більш рівноправні. У цьому трактуванні прелюдії створюється немов мініатюрна замальовка граціозної танцюючої пари.

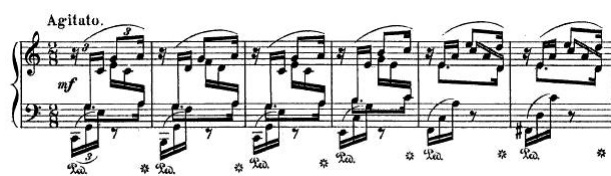
На відміну від трактування М. Аргеріх, у виконавській версії ля мажорної прелюдії в інтерпретації Альфреда Дені Корто («Мелодія». ЛФОП 1.3. 663-22 000. Платівка.) головує не танець, як такий, а його живе, «мовне» музичне інтонування. Рельєфне позначення провідного мелодійного голосу та його «розкріпачене» інтонування (наприклад, деяке запізнювання стосовно баса, а також

примхливе *rubato*) асоціюються з виразністю голосу «ліричного героя» твору.

Наш короткий аналіз виконавської інтерпретації Прелюдії № 7 ля мажор Ф. Шопена показує, що музиканти підійшли до творення звучання цього невеличкого твору з різних принципів. У першому випадку, у виконанні М. Полліні, найважливішою складовою інтерпретації п'єси стала виконавська будова двотактової структури, що допомагає творити кристалічну форму цього мініатюрного шедевра. У другому прикладі, у виконанні М. Аргеріх, найважливішою складовою стала жанрова основа фактурного викладу. Тоді як третій виконавець, А. Корто, пропонує нам почути ліричний голос із підкресленням музичного мовлення саме мелодії.

Логіка музичної мови незмінно доповнюється взаємопов'язаністю всіх найдрібніших елементів фактури. Професійне сприйняття виконавців охоплює всю партитуру звучання з її основними, побічними та третьорядними утвореннями. Закономірності фактури втілюються не окремими виконавчими засобами, а всім комплексом використаних виразних ресурсів. І це саме по собі свідчить про складність поставлених перед виконавцями завдань у галузі інтерпретації всієї фактури, наприклад, в інструментальних дуетах і різноманітних ансамблях, в акомпанементах вокальних творів і навіть звучанні симфонічного оркестру.

Завдяки тембровим можливостям різних інструментів і вокалу, а також майстерності виконавців «на поверхні» часто виявляється не те, що записано в більш високому регістрі, а те, що художньо потрібно виділити в конкретний момент звучання. Виконавці на власний розсуд вибудовують перший, другий (і більше) плани звучання, «наближаючи» те, що має особливо важливе для них значення, і «віддаляючи» другорядні елементи фактури. Наприклад, у Прелюдії до мажор тв. 28 Фридерика Шопена головна мелодія (вона починається в басовому ключі) ніби «огорнута» фігурами арпеджіо. Ця обставина вимагає від виконавця так побудувати всі шари фактури, щоб саме на мелодію звернув увагу слухач, який сприйматиме її немов «верхній» найголовніший рівень цілісного звучання.



Фактура музичного твору, як її технічний бік утілення, тобто виконання, так і сенс, тобто музична інтерпретація художньої ідеї, – це найважливіші складові виконавської творчості. Усі її елементи перебувають у постійному зв'язку, тобто активно взаємодіють. Уточнюючи структуру й особливості

цієї взаємодії, слід розуміти ключове значення самого поняття «музична фактура» – «художня цілісність у побудові звучання музичної тканини, що утворюється при взаємодії її елементів» (дефініція В. Москаленко: цит. за О. Бурською, 2018, с. 93).

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Виховання музиканта високого класу пов'язане зі всебічним розвитком, у тому числі з мистецтвом творчого підходу до музичної інтерпретації. Аналогія ораторського мистецтва й музичного виконавства має підґрунтя в теоретичній базі класичної риторики, тому може розглядатися як напрям наукових досліджень. Підсумовуючи всі основні аспекти щодо ораторського мистецтва та музичного виконавства, можна дійти висновку, що в цих видах творчості, з одного боку, багато спільного, але з іншого – є принципова різниця. Ця різниця обумовлена головною ознакою музичного мистецтва, що втілюється виконавцями і реалізується в специфічному звучанні всієї фактури, тобто переважно в багатоголосі художнього звучання, а отже, у багатоголосі музичного висловлювання. Результати порівняльного аналізу показують можливість дослідження виконавської творчості в її безмежному багатовекторному просторі авторських інтерпретацій. Універсальність основних положень риторики може бути теоретичним інструментом аналітичного вивчення виконавського мистецтва видатних майстрів, що має значення і для вдосконалення педагогічної діяльності. Розуміння музичної риторики є не тільки основою виконавської творчості, але й фундаментом професійної компетенції щодо розуміння семантики кожного елемента музичної фактури.

ЛІТЕРАТУРА

Бурська, О. (2018). Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (вип. 39). С. 90–102.

Друскін, Я. С. (1972). *Про риторичні фігури в музиці Й. С. Баха*. Київ: Музична Україна, 1972. 111 с.

Касьяненко, Л. О. (2000). Про деякі особливості виконавської творчості піаніста. *Проблеми загальної і професійної педагогіки: зб. наук. праць*, Харків, 2000. С. 30–38.

Касьяненко, Л. О. (2000). Про семантику прелюдій Ф. Шопена. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ: НМАУ, 2000. Вип. 5. Кн. 4. С. 111–119.

Касьяненко, Л. О. (2012). Ф. Шопен: художественное содержание и музыкальные знаки // *Науковий вісник, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 243–253.

Касьяненко, Л. О. (2021). *Піаніст і фактура: монографія по вивченню виконавської інтерпретації фактури фортепіанних творів*. Одеса: ФОП Цьома С. П., 2021. 264 с.

Методика навчання риторики в школі: навч. посіб. / Автор-укладач В. А. Нищета (2014). Київ: Центр учбової літератури, 2014. 194 с.

Ораторське мистецтво: підручник / М. П. Требін, Г. П. Клімова, Н. П. Осипова та ін.; за ред. М. П. Требіна і Г. П. Клімової (2013). Харків: Право, 2013. 208 с.

Риторика: навчально-методичний посібник з курсів «Основи риторики» та «Професійна риторика» / Уклад. Гузенко І. І. (2014). Львів, 2014. 328 с.

Сагач, Г. М. (2000). *Риторика. Видання друге, перероблене і доповнене*. Київ: Видавничий Дім «Ін Ю ре», 2000. 568 с.

Kasjanienko, L. (2003). *Fazy istnienia utworu muzycznego* // *Akant*. 2003. nr 7. S. 5.

Кремешна, Т. І. (2013). *Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема*. УДПУ ім. П. Тичини 2013. URL: <https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/1166/1/Vikonavska%20maisternist.pdf>.

Микитюк, М. В. (2004). *Риторика. Курс лекцій*. Навчальний посібник Академія цивільного захисту України. Харків, 2004. 153 с. URL: http://univer.nuczu.edu.ua/tmp_metod/865/ritorika.pdf.

Разіцький, В. Й. (2018). *Ораторське мистецтво*. Програма. Київ, 2018. 27 с. <https://knute.edu.ua/file/MjA1NDg=/13645abc1e4a8df6d282c7b65a0a589c.pdf>.

Стукаленко, З. (2012). *Художньо-педагогічна проблема музично-виконавської майстерності. Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: Педагогічні науки. 2012. Вип. 103. С. 290–295. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2012_103_41.

Phenomena of rhetoric in art of oration and musical performance

Liudmyla Olehivna Kasianenko

Candidate of Art Studies, Professor,
Professor of the Department of Musical
Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
ORCID: 0000-0003-0306-4061

The article examines the phenomenal universality of theoretical foundations of classical rhetoric as the tool for expression, persuasion and influencing audiences in performing arts. The essential content of the concepts "rhetoric", "oratory" and their influence on the theoretical base of musical art, which forms the professional competence of the performer, as well as the teacher who teaches to play a musical instrument, is revealed. The article presents a wide range of the most important elements of musical rhetoric – the so-called musical-rhetorical figures, which have a certain structure and carry a specific meaning that determines the semantics of musical elements. The systematic approach to studying the phenomenon of rhetoric is based on the study of the features of verbal language and musical narration, intonation, at different levels of structural construction: from melody elements to musical form. The author substantiates the methodological approaches of the study, which show: on the one hand, the parallel similarity of oratory and musical performance, on the other hand, their features and specifics. Characterized and analyzed are examples of performing art, which are based on individual interpretation of the same objective musical structures and receive artistic interpretation during performance. Generality of methodological principles of musical fabric formation, which manifest themselves in the texture of each particular work, is given. Methodical approach to studying the phenomenon of rhetoric as an artistic statement is projected onto the art of performing intonation, which determines the emotional and genre refraction of a musical statement, and provides the "meaningful" side of the interpretation of a work from a phrase to an integral concert program. A purposeful study of the content side of a musical work, the features of encrypted musical rhetoric contributes to the principle of methodological competence, which allows to professionally develop a future teacher. Understanding relationship between oratory art and performance, as well as the specifics of musical expression, as a polyphonic sounding of texture, contributes to the effectiveness of the educational process, lays the foundation for creative self-development and improvement of musical performance.

Key words: rhetoric, oratory, musical performance, musical-rhetorical figures, intonation, verbal language, semantics, interpretation, texture, musical theory.