

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-3-79-14>

УДК 78.01:78.071.1

Боршуляк А.М.<sup>1</sup>

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

## СИМВОЛІКА СЕМАНТИЧНИХ ФІГУР ОБРАЗУ СКОРБОТИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ВІД АНТИЧНОСТІ ДО БАРОКО

**Анотація.** Досліджено історичний шлях символічного вираження образу скорботи від античності до епохи бароко. Аргументовано, що серед античних родів важливе місце посідала хрома, що виражала жалібний характер та символізувала жертвність, а лідійський лад вважався найбільш «плачевним». Виявлено ряд зображальних прийомів даного образу в мадригалах та їх вплив на оперне мистецтво. Охарактеризовано основні репрезентанти – інтонації-символи, музично-риторичні фігури, остинато тощо. Інтонація-символ *lamento* зазвичай виконує мелодичне навантаження та використовується в комплексі з іншими символами для підсилення скорботного образу. Збагачуючись семантичними ознаками образ скорботи виробляє власні засоби виразності та музичну символіку.

**Ключові слова:** образ скорботи, музичний символ, музично-риторична фігура, хроматизм, остинато.

Borshuliak Alona

Kamianets-Podilskiy Ivan Ogiienko National University

## SYMBOLISM OF SEMANTIC FIGURES OF THE IMAGE OF GRIEF IN MUSICAL ARTS FROM ANTIQUITY TO BAROQUE

**Summary.** The historical way of symbolic expression of grief from antiquity to the baroque period is explored. These images permeate the creative path of many composers, and for some they become the essential facets of their philosophical constructs. Mournful images were born as far back as antiquity: they were associated with certain tetrachords and modes. It is argued that chroma, which was mournful and symbolic of sacrifice, occupied an important place among the ancient lineage groups, and the Lydian mode was considered the most "lamenting". Medieval aesthetics adopts the ancient doctrine of ethos and adapts it to the Christian worldview; the chromatic and virtuoso playing of musical instruments is not recognized. The idea of unity of melody and words is reflected in the Renaissance where the musical language can express various affects of the soul and passion. The doctrine of affect became the philosophical basis of musical aesthetics in the 17th century. The affect of sadness is found in many musical treatises and expresses the anguish, mourning, and grief caused by the death of a loved one. It is characterized by slow motion, chromaticity, syncope, negation of harmonic communication, various musical rhetorical figures (*catabasis*, *suspiratio*, *gradatio*, etc.), as well as modes such as Dorian, Phrygian, and Aeolian. A number of depictive methods of mournful image in madrigals and their influence on opera art have been revealed. The main representations are characterized by intonation symbols, musical rhetorical figures and more. The *lamento* intonation character usually carries a melodic charged and is used in combination with other symbols to enhance the mournful image. The *ostinato* bass plays an important role in the reproduction of the tragic sorrow, usually in the chromatic sequence of descending seconds. Bach's works organically include images of empathy and tragic suffering. The main symbols of sorrow in his work are: Protestant chorales or their segments, universal motives, musical rhetorical figures, as well as numbers. Enriched with semantic features, the image of sorrow produces its own expressiveness and musical symbolism.

**Keywords:** grief, musical symbol, musical-rhetorical figure, chromatism, *ostinato*.

**Постановка проблеми.** Образи скорботи займають вагомe місце в історії мистецтва. Вони пронизують творчий шлях багатьох композиторів, а для деяких стають основними суттєвими сторонами філософських поглядів. Музична практика ставить перед виконавцями та педагогами складне завдання, що полягає в розкудванні багатьох явищ композиторської творчості. Адже музичний твір існує на перетині трьох векторів «художнього мислення особистості»: композитора, який зашифрує свої думки в тексті, виконавця, котрий їх розшифрує та слухача, який сприймає весь творчий процес. Художній текст є своєрідною структурою, яка завдяки музичним знакам та символам, обраними волею творця-композитора, перетворюється в художню інформацію.

Через втілення емоційно-ідейної позиції автора витвір мистецтва вбирає в себе віяння часу, епохи, тому мистецтву притаманний символічний характер. Розкриття сакрального значення символу дає можливість більш глибоко проникнути в справжній, глибинний смисл твору, закладену програму, що дуже важливо, як для музиканта-виконавця, так і педагога.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблемам осмислення музики як мовної системи та дослідження музичної семантики, змісту і смислу в музиці присвячені праці М. Арановського, Б. Асаф'єва, Б. Яворського, В. Медушевського, В. і Ю. Холопових, Т. Кюрегян, І. Казанцевої, Л. Шаймухаметової, А. Денисова та ін. Зокрема, досліджуючи семантику стійких звукокомплексів

<sup>1</sup> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2734-8395>

сів, Арановський та Шаймухометова виділяють ряд музично-мовних зворотів, мігруючі інтонаційні формули та інтертекстуальні зв'язки. До розуміння символу звертались вчені різних епох та часів. Важливого значення набувають доробки О. Лосева, Ю. Лотмана, Е. Калера, С. Аверінцева, а також В. Носіної, О. Маркової, С. Шипа, О. Самойленко, О. Козаренка та інших.

В ХХ столітті тема скорботних образів цікавить багатьох дослідників. Сфера переживання розглядається Б. Яворським. Серед всіх інших категорій вона представлена найбільш об'ємно. О. Сокол аналізує полярні сторони художнього вираження звукоінтонаційної «картини світу» – радість й скорботу та відносить ридання, плач в негативний антибуденний образ. Проблема трагічності культури розглядається видатним мислителем ХХ століття М. Бахтіним, який в культурі на рівні з величними і класично врівноваженими тонами значне місце відводить сентиментальним та романтичним. А «сльозливий аспект світу» М. Бахтін вбачає в мікросвіті людських переживань.

**Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** Незважаючи на значну кількість наукових досліджень семантики музичної мови як складової музичної семіотики й до сьогодні залишаються прогалини в осмисленні символічного вираження образу скорботи, який є різновидом художнього образу.

**Мета статті.** Головною метою цієї роботи є розкриття символічного значення семантичних фігур образу скорботи від античності до бароко.

**Виклад основного матеріалу.** Ще в античності зароджуються скорботні образи, за якими закріплюються певні тетраборди та лади. Слід зазначити, що термін «скорботний» розуміється нами згідно трактування, що подається у Великому тлумачному словнику сучасної української мови за редакцією В. Бусела, а саме: «який виражає глибокі переживання, страждання, властиві людині, що так переживає, страждає. Сповнений, пройнятий скорботою, смутком, тугою, який містить що-небудь сумне, тужливе. Який викликає, навіває скорботу, який справляє сумне враження» [3, с. 1335].

В древній Греції велика увага приділялась етико-естетичному значенню родів. Нагадаємо, що рід у греків – те чи інше розподілення чотирьох звуків. Тетраборд був основою ладової побудови та аналізу музики, в буквальному розумінні – «чотириструн», тобто чотири струни ліри. Існувало три роди – діатон, хрома і гармонія. Нас цікавить саме хрома, відносно якої пише Боецій: «хрома – більш жалібна і патетична..., приємніша і плачевніша..., звучна і жалібна» [6, с. 542]. Нагадаймо, що хрома (chroma) в перекладі із грецької мови – колір.

В основному хроматизмом користувались віртуози, граючи на кіфарі. Хрома вважалась досить майстерною, а тому нею могли користуватись лише ті, хто пройшли навчання. Відомо, що хрому використовували і для супроводження обряду принесення в жертву. Тим самим хрома трактувалась як така, що виражала м'який, плачевний, жалібний характер та символізувала жертвовність.

Варто відмітити, що лади також мали своє характерне забарвлення й певний етико-естетичний зміст, який греки досить чутливо пережи-

вали. Найбільш «жалібним» ладом у греків був лідійський, але думки що до його виникнення дещо розходились. Так Аристоксен в книзі «Про музику» писав, що першим в лідійському ладі заграв на флейті Олімп похоронну пісню на смерть Піфона. Піндар стверджував, що вперше лад прозвучав на весіллі Ніоби. Та все ж таки його «етос» – плачевний, похоронний, адже якщо фрігійський доходив до екстазу в смислі психічного підйому, то лідійський лад – в смислі плачу, страждання і пригніченості. Апулей та Платон вважали цей лад «жалібним», а Аристотель – придатним для вираження страждання.

Ще один лад – міксолідійський – характеризувався як пристрасно-жалібний, що підходить для трагедії, особливо для тих місць, де виражався «жах з приводу катастрофи». Наведемо цікаве спостереження О. Лосева, що основний стиль грецького світосприйняття дещо сумний, приглушений, немов би скутий. В античних похвалах дорійського ладу «ми чуємо ці постійні в древньому світі тихі і сумні голоси, ці не то сліпі, не то екстатичні очі, в холодній глибині яких притаїлося невирішене питання і нерозгадана сумна таємниця» [6, с. 558].

Середньовічна естетика переймає античне вчення про етос та пристосовує його до християнського світосприйняття, надаючи йому моралістичного забарвлення. Відмітимо, що трактовані в античності як плачевні лади – лідійський і міксолідійський, в середньовіччі одержують зовсім інші значення, відповідно – гнівний та приємний і балакучий. Відносно фрігійського ладу Егідій із Замори говорить: «лад серйозний та плачевний; він більш за все годиться для сумних і нещасливих» [10, с. 112]. Хроматика в середньовіччі не визнається, а разом із нею і віртуозна гра на музичних інструментах. Лише теорія Ars nova легалізує хроматичні звороти, які раніше вважались неблагозвучними і називались «фальшивими».

В епоху Відродження в естетиці Царліно знаходить відображення ідея єдності мелодії і слова, в якій завдяки музичній мові можна виражати різноманітні афекти душі і пристрасті. Дана ідея розвивається та закріплюється у вченні флорентійських монодістів, а також у Клаудіо Монтеверді. Подібні погляди розділяє і Мартін Лютер, спрямовуючи їх на духовну сферу.

Нагадаємо, що в XVII столітті філософською основою музичної естетики стало вчення про афекти. Композитори усвідомлюють виразові можливості музики, які вже не повністю зв'язані зі словом. Створюючи твір, автор головним чином відштовхувався «від почуття». Афект печалі зустрічається в багатьох музичних трактатах. Як відомо, він виражав тугу, жалобу, скорботу, котра була викликана смертю близької людини. Даний афект репрезентують дисонанси, різноманітні перечення та порушення гармонічних зв'язків й особливо хроматика.

Характеризуючи різні емоції та почуття, С. Ільїн відносить печаль до фрустраційних емоцій. Вказуючи на те, що поняття «фрустрація» (від лат. frustration – розладнання (планів), крах (здумів, надії)) використовується в двох значеннях: акт блокування чи переривання поведінки, що направлений на досягнення важливої цілі (тобто фрустраційна ситуація); емоційний стан людини,

який виникає після невдачі, невдоволення якою-небудь сильною потребою, докорів зі сторони. Останнє супроводжується виникненням сильних емоцій: ворожості, гніву, вини, тривоги [5, с. 163].

Елементи конкретного втілення образу скорботи спостерігаються вже в самих ранніх музичних драмах початку XVII століття, адже внутрішній світ людини розкривався через аспекти страждання та скорботи. Як відомо, великий вплив на оперу здійснив світський жанр мадригалу. Маючи італійське походження, мадригал в перекладі означав «стадо» і спочатку позначав пісню пастухів. Каспар Циглер в трактаті 1653 року зазначав, що мадригал – «короткий вірш, подібний епіграмі, центр ваги і висновок якого припадають на останні два чи навіть один рядок» [9, с. 47], довжина рядків залежала від волі автора, яка зазвичай складалася із семи чи одинадцяти складів, число ж рядків було довільним. Від мадригалу в епоху Відродження й пішло тяжіння до хроматичної сфери, яка використовувалась для вираження загострених інтимних переживань, а також система художніх засобів і тісний зв'язок поезії та музики. Складна доля спіткала мадригал в Німеччині. Так як власної ренесансної лірики на той час ще не було, відбувається пристосування італійського мадригалу до особливостей німецької національної культури.

В мадригалах складається ціла система зображальних прийомів з основними принципами, що сформувались в XVI столітті, – «символіка високих і низьких звуків, символіка висхідного і низхідного рухів, мелодичних і ритмічних фігур, дисонанс і хроматизму» [4, с. 197]. В XVII і XVIII століттях вони також не втрачають свого значення та одержують теоретичне підґрунтя в музичній риторичній теорії афектів й наслідування.

Тема страждання і співпереживання була майстерно розроблена К. Монтеверді в мадригалах. Творець нового схвильованого «*stilo rappresentativo*» (образотворчого стилю) в музиці, Монтеверді вважав, що створений ним стиль необхідний для відтворення «сильних пристрастей» та контрастних почуттів. І навіть в наш час, виразна, драматична декламація зворушує до глибини душі. Згадаймо хоча б *Lamento* («Плач») Аріадни із опери Монтеверді. В мадригалах зароджуються інтонації зітхання, що перериваються паузами.

В музиці XVI–XVII століть образи *lamento* виявились досить стійкими. Як приклад назвемо «Плач Аріадни» К. Монтеверді чи «Плач Діодори» Г. Перселла тощо. Зазначимо, що символами в музиці можуть виступати від найменшої структурної ланки музичної мови – інтонації, за допомогою якої передається світ до більш складних побудов і навіть цілих музичних творів. Такою інтонацією-символом є *lamento* – секундові хроматичні «зітхання». Як правило, секундові інтонації створюють ланцюг зітхань (послідовність зв'язаних попарно секундових нот). Назвемо його «мотивом жалю», котрий символізує печаль.

В музиці афект печалі розглядається в різноманітних трактатах XVI–XVII століття серед основних почуттів, яким притаманні: повільний рух, хроматика, синкопи, перечення, порушення гармонічних зв'язків, різноманітні музично-

риторичні фігури (*catabasis*, *suspiratio*, *gradatio* та ін.), а також такі лади як дорійський, фрігійський і еолійський. «Художнє втілення плачу – зауважує О. Маркова – (інтонації *lamento*) – створюють «симуляцію перерваності», бо побудовані на агогічному ефекті «відмежуванні» окремого звороту – «зітхання», тоді як сукупно вписуються в «лінію» тонів, що переходять один в одного» [7, с. 48]. Як і в релігійній акції, в музичному виконавстві вилучається натуральність відтворення сміху та плачу.

Введена в тематизм твору, інтонація-символ *lamento* в основному виконує мелодичне навантаження. Вона часто поєднується з іншими символами та використовується в комплексі для підсилення скорботного образу. Але досить цікава та неоднозначна доля секундових інтонацій, з ними відбуваються різноманітні смислові трансформації, що приводять до часткової або ж повної втрати своєї сутності, а також до відродження. Тому в наш час з особливою уважністю слід ставитись й не нехтувати як первинну внутрішню форму, так і внутрішню форму наступної «станції» історії.

З другої половини XVII століття інтонації жалю стають особливо важливим елементом вираження в оперних аріях скорботи. Встановлюється мінорний лад, розробляється ряд тональностей для створення образів скорботи. Адже за теорією афектів, вибір тональності залежав від задуманого настрою твору. Великого значення тональності надавав І. Маттезон, який був переконаний, що для кожної тональності характерне певне коло емоцій. Він розробляє свою таблицю тональностей і відповідно їм афектів. З середини XVII століття в музичній практиці затверджуються тональності *g-moll*, *f-moll*, *d-moll*, *c-moll*, які в подальшому пройдуть через творчість віденських класиків для вираження скорботно-трагічної сфери.

На той час важливу роль для відтворення трагічної скорботи відіграє остинатний бас. Як правило, його сутність – хроматична послідовність низхідних секунд. В епоху бароко остинатність проявляється в формі варіацій на басо-остинато. Розглядаючи остинато як різновид повтору, К. Онищенко цілком справедливо зазначає, що музичний термін «остинато» з'являється в музичній теорії лише з XVIII століття, оскільки «у музичному середовищі відбулося осмислення суті відповідного технічного прийому у порівнянні з іншими, а його використання набуло довільного, а не прикладного характеру» [8, с. 11]. Онищенко підкреслює, що саме ідейний характер відрізняє остинато від повторності, яка несе передусім конструктивне навантаження прикладного значення й виступає як координуючий та стабілізуючий фактор. Відзначимо, що ідейність остинато проявляється в символічності контексту. Адже смислове навантаження фатальної неблаганності та приреченості перетворюється на символ образу скорботи. Саме такий низхідний хроматичний рух М. Арановський позначає як «пентахорд скорботи», що має складну історію накопичення типологічних ознак, які перетворюють його на самостійну лексему [2, с. 179].

Великого значення набуває неодноразове постійне повернення до одного і того ж моти-

ву – багаторазове повторення (зазвичай 12, 13, 24, 27 разів і т.п.), що створює відчуття скутості, приреченості. Як приклад можна назвати арію Дідони із опери Г. Перселла «Дідона і Еней», в якій узагальнено інтонаційні прийоми та символіка скорботи: тональність g-moll, низхідний рух мелодії, хроматичний остинатний бас, секундові «зітхання» в верхньому голосі. Отже, саме повторності та остинатності, що сформувались в епоху музичного бароко, належало значне місце у відтворенні художньої образності трагічної скорботи.

Остинатний бас в XVII та на початку XVIII століття стає основою формотворення жанрів чакони та пасакалії. Сутність басу могла виражатись як за допомогою діатонічного фрігійського звороту (риторична фігура *catabasis*), так і його хроматичної модифікації (риторична фігура *passus duriusculus*). Дані фігури, маючи самостійну семантику, можуть виступати не лише як тематизм басо-остинатних жанрів, але й в ролі основної теми. Семантику теми діатонічного і хроматичного варіантів, що ґрунтується на «ритмі кроку», музикознавець І. Алексеєва асоціює, з одного боку, з переміщенням у фізичному просторі, в опорі на зоровий і руховий досвід людини, а з іншого, низхідний рух теми концентрує загальні психологічні закономірності сприйняття. Вони виражаються специфічною реакцією, що характерна для трагічної ситуації: «коли людина «понурюється», у неї «опускаються руки» [1, с. 55].

Таким чином, відмітимо, що форма басоостинатних варіацій поступово символізується й накопичує певні семантичні ознаки, а саме: символіку пасакалії і чакони, що акумулювали трагічну виразність та органічно ввійшли в сакралізовану концепцію танцю-процесії; семантику трагічної образності басоостинато, яка авансується з оперної музики, зокрема арії скорботи.

Завдяки Г. Шютцу нове декламаційне мистецтво переходить в німецьку музику. Композитор не лише майстерно використовував досягнення італійських мадригалістів, але й розвивав власні німецькі особливості мадригалу. В його мадригалах можна відчутти майже бахівську ляментажну мелодію. Шютц перейняв традиції італійського «метафоричного» стилю, а ще і його

проблеми – виділення символічних слів та поетичних мотивів. Композитор застосовує як прості, поширені, так і більш рідкісні, витончені фігури, зокрема це стосується зображальної музично-риторичної фігури «зітхання».

Своє застосування мадригальний стиль знаходить і в бахівській творчості. Як чудово мадригальний стиль поєднується з музикою, показують, наприклад, бахівські «Страсті за Матвієм», де «тексти аріозо, що передують великим аріям, написані в дусі мадригалів. Вони складаються із низки вільно розташованих рядків, розвиток яких направлений до головного, останнього рядка, який розкриває смисл цілого» [9, с. 47]. В творчість Баха органічно ввійшли образи співпереживання й трагічного страждання, що визрівали протягом багатьох століть і виражали долі людей «пораненої» країни. Ідея страждання та самопожертвування на благо всіх людей зачаровує композитора, про що свідчить захоплення Баха сотеріологією. Основними символами скорботи в його творчості стають: протестантські хорали або їх відрізки, універсальні мотиви, музично-риторичні фігури, а також числа. Для втілення даного образу Бах застосовував як окремі символи, так і їх комплекс в різному сполученні: інтонація *lamento* несла в основному мелодичне навантаження, а риторична фігура *passus duriusculus* зазвичай йшла у вигляді *ostinato* (повторення 12, 13, 27 разів), але і проникала в провідні голоси хору, оркестру.

**Висновки з даного дослідження і перспективи.** Символіка образів скорботи зароджується ще в далекій античності та проходить довгий історичний шлях, розповсюджуючись в багатьох століттях в творчості різних композиторів, різноманітних жанрах, не лише духовних, але й світських і проявляється через конкретні музичні мотиви, риторичні і остинатні фігури, через їх розвиток та багаторазове проведення. Таким чином, скорботні образи, збагачуючись своєрідними (семантичними) ознаками, виробляють власну систему засобів виразності і символіку, осягнення якої допоможе не лише музикознавцям, але й виконавцям по-новому інтерпретувати твори даного образу.

## Список літератури:

1. Алексеєва И.В. Некоторые особенности тематизма пассакалии барокко. *Семантика старинного уртекста*. Уфа : Уфимский гос. институт искусств, 2002. С. 54–69.
2. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. та голов. ред. В.Т. Бусел. Київ; Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.
4. Дубравская Т.Н. Генрих Шютц и немецкая мадригальная школа. *Генрих Шютц*. Москва : Музыка, 1985. С. 178–216.
5. Ильин Е.П. Эмоции и чувства. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 752 с.
6. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Москва : Искусство, 1979. 815 с.
7. Маркова Е.Н. Вопросы теории исполнительства: материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса : Астропринт, 2002. 128 с.
8. Онищенко К. Остинато як різновид повтору: історико-теоретичні аспекти функціонування. *Наукові записки*. 2008. № 1(19). С. 8–14.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Классика-XXI, 2004. 808 с.
10. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века : исследование. Москва : Музыка, 1975. 351 с.

## References:

1. Alekseeva, I.V. (2002). Nekotorye osobennosti tematizma passakalii barokko [Some Features of the Thematicism of the Baroque Passacalia]. *Semantika starinnogo urteksta* [The Semantics of Ancient Urtext]. Ufa: Ufimskiy gos. institut iskusstv, pp. 54–69.

2. Aranovskiy, M.G. (1998). *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical text. Structure, and Properties]. Moscow: Kompozitor. (in Russian)
3. Busel, V.T. (ed.) (2005). *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* [A great explanatory dictionary of modern Ukrainian]. Kyiv; Irpin: Perun.
4. Dubravskaya, T.N. (1985). *Genrikh Shyutts i nemetskaya madrigal'naya shkola* [Heinrich Schutz and the German Madrigal School]. *Genrikh Shyutts* [Heinrich Schutz]. Moscow: Muzyka, pp. 178–216.
5. Il'in, E.P. (2002). *Emotsii i chuvstva* [Emotions and Feelings]. St. Petersburg: Piter. (in Russian)
6. Losev, A.F. (1979). *Istoriya antichnoy estetiki. Ranniyy ellinizm* [History of Ancient Aesthetics. Early Hellenism]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
7. Markova, E.N. (2002). *Voprosy teorii ispolnitel'stva: materialy k kursu teorii ispolnitel'stva dlya magistriv i aspirantiv* [Issues of performance theory: materials for the course of performance theory for masters and graduate students]. Odessa: Astroprint. (in Ukrainian)
8. Onyshchenko, K. (2008). *Ostynato yak riznovyd povtoru: istoryko-teoretychni aspekty funktsionuvannia* [Ostinato as a variety of repetition: historical and theoretical aspects of functioning]. *Naukovi zapysky* [The Scientific Issues].
9. Shveytser, A. (2004). *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Klassika-XXI. (in Russian)
10. Shestakov, V.P. (1975). *Ot etosa k affektu. Istoriya muzykal'noy estetiki ot antichnosti do XVIII veka: issledovanie* [From Ethos to Affect. History of Musical Aesthetics from Antiquity to the 18<sup>th</sup> century: a study]. Moscow: Muzyka. (in Russian)