

УДК 783.29

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-1-9>**Ці ВАН,***orcid.org/0000-0001-6845-1447**аспірант творчої аспірантури кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) wangqi771207@gmail.com*

БАРОКОВІ МУЗИЧНО-РИТОРИЧНІ ФІГУРИ У REQUIEM KV 626 В.-А. МОЦАРТА

У статті розглянуто музично-риторичні фігури у «Requiem» В.-А. Моцарта, які вказують на його барокові ознаки та топіку, що суттєво впливають на виконавську інтерпретацію твору. З'ясовано, що довгий час інтерпретація «барокової» та «класичної» музики (до якої традиційно відносять творчість Моцарта), розглядалася крізь призму виконавських традицій другої половини XIX століття, а тому на риторику, як загальнокультурну універсалью бароково-класичної епохи, майже не звертали увагу. Метою статті є дослідження найбільш характерних барокових музично-риторичних фігур у Requiem KV 626 В.-А. Моцарта, що надають можливість говорити про цей твір, як найбільш «бароковий» у творчості композитора. Наукова новизна полягає у виявленні та обґрунтуванні барокових універсальних принципів у вигляді музично-риторичних фігур у «Requiem» Моцарта, що вказують на функціонування системи семантичних правил та прийомів музичної мови (інтонації, характерний тематизм, образи) того часу. У цьому контексті звернено увагу на «теорію афектів» як важливу складову риторичної системи та невід'ємну частину барокової музики, її спорідненість між музичним та ораторським мистецтвом. Розглянуто характерні барокові музично-риторичні фігури «saltus duriusculus», «passus duriusculus», «anabasis», «catabasis», «antithesis» тощо, що підкреслюють у «Requiem» притаманні для цього жанру топоси смерті, страху, смирення та плачу. Звернення до риторики, теорії афектів відкриває нові можливості в інтерпретації творів доби класицизму з точки зору рівноваги барокових та класицистичних тенденцій та «знімає» питання про «бароковість» В.-А. Моцарта як одного із відомих «віденських класиків». Отже, загальні музично-риторичні основи були не менш актуальні для класицизму, чим для бароко та дозволяють стверджувати про зближеність цих двох стилевих систем у творчості Моцарта, зокрема, Requiem KV 626. Поєднання барокових музично-риторичних фігур та класичних сонатно-симфонічних принципів драматургії, барокової чуттєвості з класицистичною раціональністю підтверджує ідею про переосмислення Моцартом церковного жанру заупокійної меси та її нового музичного інтерпретування.

Ключові слова: Requiem KV 626, В.-А. Моцарт, музично-риторичні фігури, бароко, барокові афекти, топіка, класицизм.

Qi WANG,*orcid.org/0000-0001-6845-1447**Postgraduate Student of Creative Graduate School
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) wangqi771207@gmail.com*

BAROQUE MUSICAL AND RHETORICAL FIGURES IN REQUIEM KV 626 BY W.-A. MOZART

The article studies musical and rhetorical figures in «Requiem» KV 626 by W.-A. Mozart, which indicate its baroque characteristics and topics, which significantly influence the performing interpretation of the composition. It was found that for a long time the interpretation of «baroque» and «classical» music (which Mozart's composition traditionally belongs to) was considered through the prism of performing traditions of the second half of the XIX century, and therefore rhetoric, as a general cultural universal of the baroque and classical era, was almost not paid attention to. The aim of the article is to study the most characteristic baroque musical and rhetorical figures in Requiem KV 626 by W.-A. Mozart, which make it possible to talk about this composition as the most «baroque» in the composer's creative work. The scientific novelty consists in identifying and substantiating baroque universal principles in the form of musical and rhetorical figures in Mozart's Requiem, which indicate the functioning of the system of semantic rules and techniques of musical language (intonations, characteristic themes, images) of that time. In this context, attention is drawn to the «theory of affects» as an important component of the rhetorical system and an integral part of baroque music, its affinity between music and oratory. The characteristic baroque musical and rhetorical figures «saltus duriusculus», «passus duriusculus», «anabasis», «catabasis», «antithesis», etc., which emphasize the topos of death, fear, humility, crying, etc., characteristic of the Requiem genre, are considered. Appealing to rhetoric, the theory of affects opens up new possibilities in the interpretation of the compositions of the era of classicism from the point of view of the balance of

baroque and classicist tendencies and «removes» the question of the «baroqueness» of W.-A. Mozart as one of the famous «Viennese classics». Therefore, the general musical and rhetorical foundations were no less relevant for classicism than for baroque and this allows us to assert the convergence of these two style systems in Mozart's creative work, in particular, Requiem KV 626. The combination of baroque musical and rhetorical figures and classical sonata-symphonic dramaturgy principles, baroque sensuality with classicist rationality confirms the idea of Mozart's rethinking of the church genre of the funeral mass and its new musical interpretation.

Key words: *Requiem KV 626, W.-A. Mozart, musical and rhetorical figures, baroque, baroque affects, topics, classicism.*

Постановка проблеми. Композитори другої половини XVIII століття усвідомлювали появу нової музичної парадигми, вони розрізняли те, що називали «сучасним стилем», і музику, яка існувала раніше. Бароко, «галантний стиль» уступають місце класицизму доби Просвітництва, в якому на передній план висувається індивідуальність людини з його почуттями та переживаннями. Однак класицизм продовжує бути пов'язаний з попередньою традицією, старим знанням контрапункту, барокових риторичних фігур тощо. На зв'язок класицизму з бароко вказують багато дослідників. Стиль класицизму багато в чому забов'язаний бароко та має багато спільних етичних та естетичних констант. Зокрема, духовні барокові традиції в музиці XVIII століття продовжують Й. Гайдн, його молодший брат М. Гайдн, Л. Керубіні, В.-А. Моцарт тощо. В духовній музиці Моцарта, а потім і Бетховена, традиції бахівської та генделівської поліфонії поєднуються з досягненнями драматичного симфонізму та оперного мистецтва, відбуваються зміни у великих циклічних вокально-хорових жанрах, як ораторія, меса, реквієм тощо. Відомо, що у своїх ранніх месях Моцарт ще дотримувався традицій кантатної меси, характерної для доби бароко. Однак, у більш пізніх творах – «Меса» c-moll та «Requiem» – композитор використовує класичні сонатно-симфонічні принципи драматургії та геніально поєднує їх з музично-теоретичними досягненнями бароко і вимогами католицької церкви. Незважаючи на те, що ці два найбільших релігійних твори залишилися незавершеними, вони є індивідуальним відтворенням бароко, а у Requiem KV 626 Моцарт досягає вершини драматургії, до якої прагнули як його попередники, так і сучасники. Важливим в цьому контексті є аналіз впізнаваних барокових музично-риторичних фігур, топосів, які В.-А. Моцарт використовує в «Requiem» та які говорять про використання барокових традицій у добу класицизму. Загальні музично-риторичні основи були не менш актуальні для класицизму, чим для бароко та дозволяють стверджувати про зближеність цих двох стильових систем у творчості Моцарта, зокрема, Requiem KV 626. Поєднання барокових музично-риторичних фігур та класичних сона-

тно-симфонічних принципів драматургії, барокової чуттєвості з класицистичною раціональністю підтверджує ідею про переосмислення Моцартом церковного жанру заупокійної меси та її нового музичного інтерпретування.

Аналіз досліджень. Зазначимо, що інтерес музикознавців до специфіки співвідношення барокової та класицистичної систем розпочинається тільки з 70–80-х років минулого століття. Серед робіт в цій галузі необхідно відзначити дослідження Н. Харнонкурта (Harmoncourt, 1984; Харнонкурт, 2002). Риторичну проблематику та топоси у музиці бароко і класицизму досліджували Д. Бартель (Bartel, 1997), Б. Вілсон (Wilson, 2001), Я. Дімітрієвич (Димитриєвић, 2014), Я. Друскін (Друскін, 1972), Р. Монелль (Monelle, 2006), Л. Ратнер (Ratner, 1980), Н. Шольц (Scholz, 1996) тощо. Однак, незважаючи на ґрунтовні дослідження, в галузі вивчення цієї проблематики, зокрема, в творчості В.-А. Моцарта все ще існує певна лакуна, особливо з точки зору виявлення барокових музично-риторичних фігур у Requiem KV 626. **Мета статті** – визначити найбільш характерні барокові музично-риторичні фігури у Requiem KV 626 В.-А. Моцарта, що надають можливість говорити про цей твір, як найбільш «бароковий» у творчості композитора.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що назва «Requiem» походить від першого слова латинського тексту «Requiem aeternam dona eis, Domine...» – «Спокій вічний даруй їм, Господи...». Це заупокійна меса у католицькій церкві латинського обряду. Літургійний жанр «меси» довгий час традиційно вважався суто церковною музикою. Але, незважаючи на те, що за своїм призначенням меса забороняла проникнення до неї світського начала, однак вже у XVII столітті цей жанр все більше вклоняється від «старовинного стилю», розвивається у напрямку «концертного стилю» і у подальшому розвитку тяжіє до «змішаного стилю». Отже, пройшовши певний шлях еволюції, в період класицизму літургійний жанр меси продовжує барокові традиції у площині засобів та прийомів. В цьому сенсі «Requiem» Моцарта не є винятком, оскільки він став відображенням наукових, філософських та художньо-естетичних поглядів свого часу.

Зазначимо, що наприкінці XVIII століття в музичній культурі відчувається сильне прагнення відійти від строгих барокових правил та умовностей, звільнити музичну мову від вербально-риторичної залежності. Але ж протягом всього століття композитори, зокрема В.-А. Моцарт, ще жили у епоху риторики, їхня мова була тісно пов'язаною з вербальною риторикою, а бароків фігури використовувалися у композиціях не лише як прояв поваги до попередньої епохи, а й як багата спадщина. Майже до кінця XVIII століття система риторичної культури існувала як цільна та монолітна. Відомий німецький музикознавець Н. Харнонкурт влучно зазначає, що «протягом віків сформувалися музичні формули, які викликали певні асоціації і завдяки цьому можуть служити містком між образом і музикою» (Харнонкурт, 2002 : с.104). Саме це і були риторичні фігури, які слугували для відтворення певних афектів та «риторичних зворотів» і термінам яких присвячувалися майже всі учбові та теоретичні трактати XVII – першої половини XVIII століть. «Кожен музикант у XVII столітті й у більшій частині XVIII свідомий того, що мистецтво, яким він займається, повинно промовляти. Риторика зі своєю складною термінологією була предметом, якого навчали в кожній школі, належала – подібно до музики – до загальної освіти. А те, що теорія афектів біла із самого початку істотною частиною барокової музики <...> робило спільність між музикою та ораторським мистецтвом чимось абсолютно природним» (Харнонкурт, 2002 : 107).

У Requiem K-626 В.-А. Моцарт використовує традиційні підходи та концепції, з яких черпалася музична риторика. З історичного погляду музична риторика, що сягає своїм корінням у давню традиційну риторичну мову. Відомо, що на зв'язок між музикою та мовним мистецтвом звертали увагу ще за античних часів. Він був міцним і проявлявся не лише у вокальній, а й в інструментальній музиці. Музика, як і риторика повинна була посилювати або пом'якшувати людські емоції за допомогою певних засобів, таких як мелодія, гармонія і ритм. Але найяскравіше та найсильніше втілення риторика знайшла у добу бароко, де музика і риторика становили нерозривну єдність. Такі музично-риторичні тенденції зберігалися аж до епохи Просвітництва і навіть пізніше. Теоретичні музикознавчі розробки німецьких представників пізнього бароко Й. Кірнбергера (Johann Philipp Kirnberger) та Н. Форкеля (Johann Nikolaus Forkel) про те, що акорди в музиці подібні словам, із послідовностей акордів виростають фрази, з фраз – речення, з речень – періоди і в кінці кінців – музичний твір, актуальні й сьогодні.

Назви та значення фігур часто відрізнялися у теоретиків, а групи фігур формувалися відповідно до їх функцій, які могли, наприклад, характеризувати той чи інший мелодійний або гармонійний звороти, інтонацію, ритмоформули, музичні інструменти, тембр, секвенцію та демонструвати емоції або психологічний стан. Такі музично-риторичні фігури використовувалися композиторами за аналогією з фігурами ораторської мови як емблеми поза музичної семантики. Так найвідоміший німецький теоретик свого часу, автор вчення про музичну риторичну Йоахім Бурмайстер (Joachim Burmeister) зробив класифікацію у праці «Musica poetica» (1606) і в одному з розділів представив 27 фігур. Він визначає музично-риторичну фігуру як музичний рух: «Ornamentum sive Figura est tractus musicus...» (Burmeister, 1954 : 55).

Я вже було зазначено, всі риторичні фігури в музиці зароджені у літературі про ораторське мистецтво та риторичну давньогрецьких та римських мислителів (Арістотеля, Цицерона та Квінтіліана). Еліністичне риторичне мистецтво традиційно поділялося на п'ять частин словесного дискурсу: підготовку (*inventio*), організацію (*dispositio*), формування стилю мови (*elocutio*), пам'ять (*memoria*), і виклад мовлення (*pronuntiatio*) з метою інформування або навчання (*docere*), викликати страсті (*movere*), розваги (*delectare*) (Wilson, 2001).

Як стверджує Блейк Вілсон (Blake Wilson) у роботі «Риторика та музика: Середньовіччя та Ренесанс» («Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance»), такий поділ існував і у більш пізні історичні епохи. У 1739 році Йоганн Маттесон (Johann Mattheson) у своєму дослідженні «Die Vollkommene Capellmeister» запозичив вже існуючі елементи риторичного дискурсу – *invention*, *disposition*, *decoratio* у *pronuntiatio*. Відповідно до цього поділу, музичні фігури належали до риторичної фази оформлення ідеї, тобто *decoratio*, яку інші автори називали *elaboration* або *elocution* (Wilson, 2001). «Die Vollkommene Capellmeister» – це дзеркало музичного мислення початку XVIII століття, документ переходу від бароко до класичної епохи. Ця енциклопедія музичних знань охоплювала все, що Маттесон вважав важливим для формування «ідеального майстра капели»: від викладання інструментів до інструментальних досліджень, від формального до практичного навчання. Пройшовши довгий історичний шлях розвитку, теорії XVII–XVIII століть щодо музично-риторичних фігур суттєво не змінилися, але на сьогодні поняття «музично-риторична фігура» має дещо інші уточнюючі назви: «символ», «мотив», «формула», «знак», «емблема», «інтонація» тощо.

Необхідно відзначити, що риторика тісно пов'язана з таким поняттям як «топос», а точніше – певні значення в музиці XVIII століття тісно пов'язані з топосами, які можуть бути визначені риторичними фігурами, а також асоціаціями з немuzичним змістом та іншою музикою. Сам термін «топос» (τόπος) перекладається з давньогрецької мови буквально як «місце», а у переносному значенні як «тема», «аргумент». Теорія топосу стала асоціюватися, перш за все, як аналітичний інструмент, що був відточений класицизмом XVIII століття. Визначенням топосу у XVIII столітті займалися багато сучасних теоретиків і семіотиків XX століття. Л. Ратнер говорить про характерні топоси, як «суб'єкти музичного дискурсу» (Ratner, 1980 : 9), пов'язані з різними почуттями та афектами. Він звертає увагу на те, що топосом можна називати твір у цілому або фрагмент у межах одного твору, розрізняючи «тип і стиль». Інший дослідник в цій галузі Р. Монелль характеризував музичні топоси як загальні типи, які повинні бути представлені відповідною лексемою, тобто символами, зумовленими умовностями. На відміну від Ратнера, Монелль розглядав музичні фігури, як об'єкти, частину семантики всесвіту, в межах якого створено музичний твір. «Топоси – це ознаки витонченого освіченого оратора, які стають стежками дійсності, а пошуки сенсу топосів нескінченні» (Monelle, 2006 : 11).

У теоретиків XVIII століття слово «топос» можна було зустріти під синонімами «фігура», «ідея», «афект», «код» тощо. Цікавим є й той факт, що використання музичних топосів різнилося у часи бароко та класицизму. Музика бароко прагнула представити один топос у творі, тоді як класична музика характеризується використанням і поєднанням різних топосів в одному творі. Р. Монелль у роботі «Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral», спираючись на твердження Л. Ратнера та К. Агаву, пише, що «теорія топосів була панівною наприкінці XVIII століття і з'явилася насамперед у музиці класицизму» (Monelle, 2006 : 7), вона була присутня не лише у церковній музиці, а й загалом, в композиторській практиці цього періоду, особливо, коли виникла мода на написання творів на мотиви турецької музики. А отже, термін «топос» значно ширше всіх більш пізніх визначень і може означати більш багатозначні поняття як, наприклад, вчення про афекти, символи, образи, тематизм, фактуру, інтонацію, стилістику, жанрову основу твору, тональну семантику, оркестровку тощо.

Повертаючись до музично-риторичних фігур у одному з найбільш «барокових» досягнень класичної доби, а саме, «Requiem» В.-А. Моцарта,

відзначимо слова Н. Харнонкурта: «Всі мотиви, звороти, фрази – все те, що називають музичним словником, – здається нам знайомим <...> Моцарт не був новатором у своєму мистецтві <...> Йому не потрібно було нічого реформувати; у музичній мові свого часу він знаходив усі необхідні засоби для того, щоб виразити, висловити все, що йому було потрібно» (Harmoncourt, 1984 : 115). А тому певні риторичні фігури, які використовував Моцарт, вказують на наявність топосів, що характерні для жанру «Requiem» як меси за померлими. Він написаний у тональності d-moll, яка асоціюється у Моцарта та багатьох інших композиторів того часу (наприклад, Л. Керубіні, Requiem d-moll) з топосами смерті, горя, страждання і страху через музично-риторичні фігури.

Для нашої роботи стало корисним дослідження сербської музикознавиці Я. Димітрієвич (Яна Димитриєвић), яка для опису топосів у «Requiem» Моцарта використовує наступні музично-риторичні фігури: «saltus duriusculus», «passus duriusculus», «anabasis», «catabasis», «antithesis», «climax» та інші. Вона обмежується лише хоровими частинами «Requiem» – «Kyrie», «Dies Irae», «Rex tremendae», «Confutatis» та вісьмома тактами «Lacrimosa» (Яна Димитриєвић, 2014 : 86).

«Saltus duriusculus» – це фігура, яка вперше з'являється в музичних трактатах XVII століття. Зауважимо, що у таблиці «Невеличкого лексикону музично-реторичних фігур» («Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren») М. Дінгса (Dings, 2019) фігура «saltus duriusculus» означає дещо різкі стрибки, які дозволені лише як риторичні засоби, наприклад, вираження хибності або «позамузичної жорсткості» у змісті музично-вербального тексту (Dings, 2019 : 25). Зазвичай це інтервальні стрибки септими, малої сексти вниз, зменшеної квартали вниз або вгору, мінорної квінти вниз, зменшеної септими. Такі нетипові стрибки помітні в частині «Dies Irae» і підкреслюють драматичну напружену ситуацію. Крім того, Моцарт використовує верхній регістр, нетиповий для хоральної фактури. Сербська музикознавиця Я. Димітрієвич зазначає, що на словах «Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus» («Як жахливо буде, коли прийде Суддя») у сопрано відбувається різкий стрибок спочатку чистих квінт вгору (c – g), а потім зменшених квінт (cis – g). Кульмінаційний момент у партії сопрано представлений інтервалом із збільшеною секундою на слові «cuncta» («все») (Яна Димитриєвић, 2014 : 87).

Окрім стрибків у мелодії напруга створюється тремоло, що виконується на струнних інструментах. Н. Харнонкурт відзначає, що з початку

XVII століття це був досить витончений спосіб повторення звуків, які наближалися до *vibrato* і в музиці для смичкових інструментів використовувався під назвою «*tremolo*» або «*tremolando*». Такий ефект «*tremolo*» викликав надзвичайно сильне враження і знайшов застосування в тихих фрагментах акомпануючи голосів і завжди говорив про скорботу, страждання та біль (Харнонкурт, 2002 : 113–114). Але у частині «*Dies Irae*» Моцарта сербська музикознавиця Я. Дімітрієвич відзначає інший топос – страху, оскільки у композитора воно викликає очікування суду («*Dies irae*», *Allegro assai*, т. 31–37). Зазначимо, що використання Моцартом тремоло для створення найбільш напружених драматичних ситуацій можна помітити і в опері «Чарівна флейта», зокрема арії «Цариці ночі», в якій композитор використовує тональність *d-moll*, так само як і в «*Requiem*». Я. Дімітрієвич пише, що окрім частини «*Dies irae*» фігура «*saltus duriusculus*» використовується композитором у частині «*Kyrie eleison*» у подвійній фузі та представлена у першій темі чвертю з крапкою, восьмою та чверті. Таке ритмічне вирішення було відкриттям того часу. Фігура *saltus duriusculus* на словах «Його рани» підкреслює страждання та біль (Яна Димитриєвић, 2014 : 86).

Риторична фігура «*catabasis*» також представлена у «*Requiem*». М. Дінгс описує цю фігуру, як антонім до фігури «*anabasis*». Перш за все така фігура спрямована на представлення низького, презирливого, зниженого, мерзенного, але й водночас для афекту смирення та слабкості (Dings, 2019 : 18). Зазвичай, це низхідна мелодія, яка відноситься до категорії фігур, що слідує за швидким мелодичним рухом. Фігура «*catabasis*» використовується В.-А. Моцартом у частині «*Rex tremendae*» у подвійному каноні, побудованому на низхідних послідовностях. Низхідна мелодія помітна вже у першому такті в партії струнних інструментів і *bassa continua* (Димитриєвић, 2014 : 87). Ми повністю погоджуємося з Я. Дімітрієвич, що в цій частині, так само як і в експозиції «*Confutatis*», у тексті присутній топос смирення перед Богом через молитву про спасіння.

Як вже було зазначено, антипод фігури «*catabasis*» – «*anabasis*». Манфред Дінгс пише, що «Йоган Вальтер визначає *anabasis* як “Я піднімаюсь вгору”, такий музичний рух, за допомогою якого виражено сходження» (Dings, 2019 : 7). Висхідний рух мелодії символізує вознесення на небо або щось добре і приємне, належить до «жвавих» фігур. Найкраще фігуру «*anabasis*» можна прослідкувати у частині «*Kyrie*» у другій темі «*Christe eleison*». Висхідна мелодія в партії

сопрано побудована на півтонових дисонансах, що нагадує фігуру «*pathoroeia*». За М. Дінгсом «*pathoroeia*» символізує страждання та «згідно з Бурмайстером, на півтонах, які накопичуються, “так що ніхто не залишається байдужим від викликаного афекту”» (Dings, 2019 : 23). Такі накопичення півтонових кроків не пов’язані з гармонією чи звукорядом. Й. Бурмайстер зазначає, що *pathoroeia* завжди існує задля підкреслення музичного ефекту, коли виконавці або слухачі глибоко зворушені емоцією твору (Burmeister, 1955 : 43). Оскільки ця фігура є синонімом «*passus duriusculus*», усі доступні джерела надають менше значення стилю фігури, ніж інтенсивності афекту. Таким чином термін «*pathoroeia*» стає збірним для всіх вдало символізуючих мелодичних фігур. На думку Я. Дімітрієвић ця фігура належить до риторичних фігур пафосу.

Фігура «*climax*» (і «*gradatio*») за М. Дінгсом – це повторення мелодичного повороту з сусідньої ноти, здебільшого визначається як багаторівнева концепція мелодичних послідовностей. Може використовуватися як висхідна фраза для афектів «Божественної любові та туги за Небесною Батьківщиною» (Dings, 2019 : 11). Про неї пише Й. Бурмайстер (J. Burmeister) у «*Musica poetica*» (1606), А. Кірхер (A. Kircher) у «*Musurgia universalis*» (1650), Т. Яновка (Thomas Balthasar Janowka) у «*Clavis ad Thesaurum*» (1701). Зазвичай це фігура поступового сходження. А. Шерінг характеризує «*climax*» як фігуру другорядну або «фігуру, коли два голоси на сильному та слабкому часі постійно звучать в один інтервал. Наприклад, дискант і бас у дециму, або бас і тенор у терцію. Такі фігури використовуються найчастіше наприкінці твору, що з успіхом подовжує увагу жадібно очікуючих завершення слухачів» (Schering, 1908 : 110). Я. Дімітрієвић виокремлює цю фігуру в частині «*Confutatis*» у вигляді секвенції, яку Моцарт використовує для досягнення кульмінації, але тут драматична кульмінація може спостерігатися з послідовним рухом вниз.

Цікавим спостереженням Я. Дімітрієвић є виокремлення в частині «*Confutatis*» музично-риторичної «*antithesis*». Говорячи про «*antithesis*» («*antitheton*»), М. Дінгс посилається на Йоганна Готфріда Вальтера, який описує фігуру «*antithesis*», за допомогою якої речі мають бути протиставлені або протиставляються одне одному. «*Antithesis*» («*antitheton*») відображається на тональному, фактурному, структурно-тематичному, темповому рівнях, зіставленні хроматики та діатоніки, мажору та мінору, гомофонного та поліфонічного типу композиції (Dings, 2019 : 7).

Я. Дімітрієвіч припускає, що рух побудований за сонатним принципом. У цьому випадку перша тема на текст «Confutatis, maledictis, flammis acerbis adictis» («Коли засудиш проклятих, коли віддаси їх у вічний вогонь») виконується чоловічим хором, імітаційно (імітація ритмічна, а не мелодійна) у динаміці forte в тональності a-moll. Басетні валторни та фаготи, а також тенор і бас-тромбон у оркестрі подвоюють чоловічі голоси, а струнні інструменти додають напруги в унісон. Другу тему з текстом «Voca me cum benedictis» («Назви мене серед числа блаженних») виконує жіночий хор у супроводі двох скрипок в світлій тональності c-dur на ріано. Фактура виключно гомофонна (Димитриєвіч, 2014 : 88). Таке контрасне співставлення на рівні тематизму, ладу, динаміки і тембу, виконавського хорового та оркестрового складу яскраво показує одне з найбільш напружених та драматичніших місць в «Requiem» В.-А. Моцарта. У даному випадку можна також стверджувати, що композитор створює топоси смерті, страху та смирення.

Безумовно, ми не можемо обійтися ще без одного топосу – плачу – у частині «Lacrimosa», який найбільш поширений у духовній музиці. Згідно Р. Монеллем топос плачу присутній у музиці з XVI століття. Цей топос є фігурою «pianto», який Монелль розглядає у своїх дослідженнях як ікону, буквально зображення зітхання під час плачу (Monelle, 2006 : 17). Фігура представлена півтоновими зітхаючими інтонаціями у групі струнних інструментів (альти та скрипки) на самому початку частини. Вона символізує біль, страждання, втрату. Все, що містилося в рукописі Моцарта – це вісім тактів, решту завершив Ф. Зюссмайр. Я. Дімітрієвіч зазначає, що ця частина є також прикладом співіснування різних фігур. Моцарт використовує ще одну ламентозну фігуру, «passus duriusculus», яка є надзвичайно поширеною у його творчості (як у духовних творах, так і в операх) та презентується у вигляді хроматичної висхідної або нисхідної мелодії. Фігура «passus duriusculus» є типовою для голосіння та асоціюється з топосом плачу. М. Дінгс влучно зауважує, що серед великої кількості теоретичних робіт XVII століття термін «passus duriusculus», так само як і «saltus duriusculus» «можна знайти лише у Крістофа Бернхарда. Проте термін passus duriusculus сьогодні є невід'ємною частиною мови теорії музики. У passus duriusculus хроматизація часто відбувається у низхідному фригійському тетраході» (Dings, 2019 : 24).

У «Lacrimosa» фігура «pianto» проводиться у перших скрипках у супроводі сопрано, а над нею простягається вгору хроматична фігура «passus duriusculus», що одночасно вказує на фігуру

«anabasis», про яку вже йшла мова. За два такти перед появою фігури «passus duriusculus» в партії сопрано виникає фігура «anabasis» на тексті «qua resurget ex favilla, judicandus homo reus» («коли він підніметься з праху, винний буде засуджений»), відбувається поступове крещендо від ріано до forte (Димитриєвіч, 2014 : 88), що створює ще більш драматичну напругу твору.

Висновок. Поява музично-риторичних фігур у партитурі «Requiem» В.-А. Моцарта свідчить про те, що вони походять від барокової музики. Емблематичність барокової музики, що відображена у музично-риторичних фігурах, пов'язана з сакральним простором, тому, напевно, це і визначило зв'язок Requiem KV 626 Моцарта з риторичними бароковими традиціями, які на той час переважно посідали у релігійно-духовному напрямку музики XVIII століття. Необхідно зазначити, що довгий час інтерпретація «барокової» та «класичної» музики (до якої традиційно відносять творчість Моцарта), розглядалась крізь призму виконавських традицій другої половини XIX століття, а тому на риторику, як загальнокультурну універсалію бароково-класичної епохи, майже не звертали увагу. Виявлення барокових універсальних принципів у вигляді музично-риторичних фігур у «Requiem» Моцарта, говорить про функціонування системи семантичних правил та прийомів музичної мови (інтонації, характерний тематизм, образи) того часу. У цьому контексті звернено увагу на «теорію афектів» як важливу складову риторичної системи та невід'ємну частину барокової музики, її спорідненість між музичним та ораторським мистецтвом. Розглянуто характерні барокові музично-риторичні фігури «saltus duriusculus», «passus duriusculus», «anabasis», «catabasis», «antithesis» тощо, що підкреслюють у «Requiem» притаманні для цього жанру топоси смерті, страху, смирення та плачу. Звернення до риторики, теорії афектів відкриває нові можливості в інтерпретації творів доби класицизму з точки зору рівноваги барокових та класицистичних тенденцій та «знімає» питання про «бароковість» В.-А. Моцарта як одного із відомих «віденських класиків». Отже, загальні музично-риторичні основи були не менш актуальні для класицизму, чим для бароко та дозволяють стверджувати про зближеність цих двох стильових систем у творчості Моцарта, зокрема, Requiem KV 626. Поєднання барокових музично-риторичних фігур та класичних сонатно-симфонічних принципів драматургії, барокової чуттєвості з класицистичною раціональністю підтверджує ідею про переосмислення Моцартом церковного жанру заупокійної меси та її нового музичного інтерпретування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Димитријевич Јана. У потрази за значењима Реквијема Волфганга Амадеуса Моцарта. Zbornik radova FMU, Muzikološka mreža / muzikologija u mreži. Beograd, 2014. P. 83–98.
2. Друскин Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Музична Україна, 1972. 110 с.
3. Харнонкурт Н. Музика мовою звуків. Шлях до розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 184 с.
4. Bartel Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 1997. 472 p.
5. Burmeister J. *Musica poetica*. [Faks.- Nachdr. d. Ausg. Rostock, 1606] / Hrsg. von M. Ruhnke. Kassel – Basel: Bärenreiter, 1955. 93 p.
6. Dings Manfred. *Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren*. Saar : Hochschule für Musik, 2019. 34 s. URL : <https://docplayer.org/160678434-Kleines-lexikon-der-musikalisch-rhetorischen-figuren.html>
7. Harnoncourt Nikolaus. *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1984. 304 s.
8. Monelle Raymond. *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Published by: Indiana University Press. Series: Musical Meaning and Interpretation, 2006. 304 p.
9. Ratner Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books, 1980. 475 p.
10. Schering A. Die Lehre von musicalischen Figuren. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1908. S. 106–114. URL: <https://www.musica-sacra-online.de/module.php5?mod=register&fid=13&id=1345>
11. Scholz G. Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik. *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*. Hrsg. von G. Gruber. Laaber: Laaber, 1996. S. 25–44.
12. Wilson Blake. Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance, The New Grove Dictionary of Music Online, 2001. URL: https://www.academia.edu/45544754/New_Grove_Dictionary_Rhetoric_and_Music_1_Middle_Ages_and_Renaissance

REFERENCES

1. Dimitrievich Yana (2014). U potrazi za znachenima Requiema Wolfganga Amadeusa Mocarta. [In search of the values of Requiem of Wolfgang Amadeus Mozart]. Zbornik radova FMU, Muzikološka mreža. Beograd. P. 83-98. [in Serbian].
2. Druskyn Ya. S. (1972). Pro rytorychni pryioomy v muzytsi Y.S. Bakha. [About rhetorical techniques in music by J.S. Bach]. Kyiv. Musical Ukraine. 110 p. [in Ukrainian].
3. Kharonkurt N. (2002). Muzyka movoiu zvukiv. Shliakh do rozuminnia muzyky. [Music in the language of sounds. The way to understanding music.]. Sumy : Sobor. 184 s. [in Ukrainian].
4. Bartel Dietrich (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London : University of Nebraska Press. 472 p.
5. Burmeister J. (1955). *Musica poetica*. [Musica poetica]. [Faks.- Nachdr. d. Ausg. Rostock, 1606] / Hrsg. von M. Ruhnke. Kassel – Basel : Bärenreiter. 93 p. [in German].
6. Dings Manfred (2019). *Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren*. [Small lexicon of the musical-rhetorical figures]. Saar : Hochschule für Musik. 34 s. URL: <https://docplayer.org/160678434-Kleines-lexikon-der-musikalisch-rhetorischen-figuren.html> [in German].
7. Harnoncourt Nikolaus (1984). *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. [The musical dialogue: gratitude to Monteverdi, Bach and Mozart]. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag. 304 s. [in German].
8. Monelle Raymond (2006). *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Published by: Indiana University Press. Series: Musical Meaning and Interpretation. 304 p.
9. Ratner Leonard (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books. 475 p.
10. Schering A. (1908). Die Lehre von musicalischen Figuren. [The teaching of musical figures]. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. S. 106-114. URL: <https://www.musica-sacra-online.de/module.php5?mod=register&fid=13&id=1345> [in German].
11. Scholz G. (1996). Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik. [On the rhetorical basis of Joachim Burmeister's Lassus analysis. A contribution to the early history of music analysis]. *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*. Hrsg. von G. Gruber. Laaber: Laaber. S. 25-44. [in German].
12. Wilson Blake (2001), Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance, The New Grove Dictionary of Music Online. URL: https://www.academia.edu/45544754/New_Grove_Dictionary_Rhetoric_and_Music_1_Middle_Ages_and_Renaissance