

■ УДК 78.01:785.6:787.65

Н. В. Башмакова, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки, м. Дніпро

МУЗИЧНА РИТОРИКА В МАНДОЛІННИХ КОНЦЕРТАХ А. ВІВАЛЬДІ: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД

Запропоновано герменевтичний підхід щодо розгляду мандолінних концертів А. Вівальді. Виявлено комплекс засобів музичної риторики, яка є метамовою барокового мистецтва. На основі їх аналізу подано варіант смислового тлумачення творів (особливу увагу приділено ригурнелям перших частин як основним тематичним структурам барокового концертного циклу). Сформульовано ключові ідеї та змістові тези мандолінних концертів А. Вівальді.

Ключові слова: *мандоліна, концерти А. Вівальді, ригурнель, принципи музичної риторики, музично-риторичні фігури.*

Н. В. Башмакова, кандидат искусствоведения, доцент,
Днепропетровская академия музыки имени М. Глинки, г. Днепр

МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИКА В МАНДОЛИННЫХ КОНЦЕРТАХ А. ВИВАЛЬДИ: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Представлен герменевтический подход к изучению мандолинных концертов А. Вивальди. Вывявлен комплекс средств музыкальной риторики как метаязыка барочного искусства. На основе их анализа изложен вариант смыслового понимания сочинений (особое внимание уделено ригурнелям первых частей как основным тематическим структурам барочного концертного цикла). Сформулированы ключевые идеи и содержательные тезисы мандолинных концертов А. Вивальди.

Ключевые слова: *мандолина, концерты А. Вивальди, ригурнель, принципы музыкальной риторики, музыкально-риторические фигуры.*

N. V. Bashmakova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, Dnipro

MUSICAL RHETORIC IN CONCERT FOR MANDOLIN BY A. VIVALDI: HERMENEUTIC APPROACH

A hermeneutic approach to the study of concerts by A. Vivaldi assisted by a mandolin is presented. A set of means of musical rhetoric as the meta-language of baroque art is revealed. On the basis of their analysis, a variant of the semantic understanding of works is given (special attention is paid to the riturnels of the I parts, as the main thematic structures of the baroque concert cycle). The key ideas and semantic theses of mandolin concerts by A. Vivaldi are formulated.

Key words: *mandolin, concerts by A. Vivaldi, riturnel, principles of musical rhetoric, musical rhetorical figures.*

Постановка проблеми. У XVIII ст. сформувався жанр мандолінного концерту у творчості К. Сігнореллі, К. Аррігоні, Дж. Ваккарі, Л. Фонтанеллі, К. Цецере, Д. Гаудіозо, Г. Габеллоне, Г. Скіролі, Ф. Лессе, В. Уголіно, Дж. Джуліані, А. Хассе, Й. А. Коліззі, Дж. Хоффманна, Й. Н. Гуммеля, Л. Козельчука. Еволюція жанру зводилася до пошуку більшої інструмен-

тальної виразності, розвитку віртуозності в межах моделі, запропонованої А. Вівальді, створена ним концепція інструментального концерту в мандолінній музиці діяла до кінця століття [4, 8]. Його твори й нині становлять «золотий фонд» мандоліністів: Концерт C-dur для мандоліни, струнних і баса *continuo* RV 425; Концерт G-dur для двох мандолін, струнних і баса *continuo* (органа) RV 532; Концерт C-dur для двох флейт, двох мандолін, двох сальмо, двох теорб, двох скрипок *in tromba marina*, віолончелі, струнних і баса *continuo* RV 558.

Перенесення напрацювань у галузі концертного жанру на рівень нового тембрового рішення є головним *inventio* мандолінних концертів А. Вівальді, у творчості котрого мандоліна функціонально позиціюється достатньо різнопланово. Крім облігатної функції, яку виконує інструмент в ораторії «*Juditha triumphans*» (1716), він використовується в сольному, парному концертах, а також у концерті для різних інструментів (1740), створеному в пізній період творчості. Тобто композитор почув і майстерно відобразив «голос» мандоліни в трьох видах інструментального концерту. За засобами її тембру А. Вівальді послідовно розвивав ідею концертного змагання, від твору до твору підвищуючи рівні її реалізації.

Мандолінні концерти А. Вівальді — тричастинні цикли, I та III частини яких написані в концертно-ритурнельній формі з традиційним для неї чергуванням *tutti*йних проведень теми з віртуозними сольними епізодами; у центральних частинах (контрастних у темповому, ладовому, фактурному аспектах) використовується форма періоду. Водночас у цих творах за наявності загальних ознак, пов'язаних із реалізацією сформованих у творчості композитора типових моделей концертного циклу, є немало принципів і прийомів втілення художньо-естетичних ідеалів бароко. Логічно припустити, що серед них є й засоби музичної риторики, аналіз яких дозволить вивчити основні смислові тези цих творів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У вітчизняній музичній науці мандолінні концерти активно досліджувалися. Вони розглянуті в дисертаційних працях в аспекті цілісності циклу (сольний концерт); з метою виявлення фактурної специфіки порівняно зі стилістикою, композиційними і структурними моделями опер А. Вівальді (сольний і парний концерти); з позицій утілення основних категорій барокової культури (парний концерт та концерт для різних інструментів) [1–3].

Мета статті — представити герменевтичний підхід щодо розгляду мандолінних концертів А. Вівальді, що втілюється у виявленні (та аналізові) комплексу засобів музичної риторики, яка є метамовою барокового мистецтва. Для реалізації цієї мети акцентуємо на тематизмі перших частин, адже саме їх ритурнелі містять основну ідейну й інтонаційну змістовність барокового концертного циклу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Головна ідея I ч. **сольно-го концерту** визначається як «радість руху»; викладається вона в ритурнелі відповідно до риторичних принципів *initium-medium-finis*. У *initium* (1–4 тт.) показана початкова стадія руху — імпульс, поштовх (мелодичний

рисунок не змінюється, на відміну від голосів, що акомпанують). Середній структурний елемент ригурнелю — *medium* (5–8 тт.), де згідно з правилами риторики викладається основна ідея висловлювання, є висхідним рухом секвенціями — фігура *climax* (сходи) або *gradation* (посилення). У *finis* (9–10 тт.) мелодичний рисунок характеризується підкресленою рухливістю, що сприяє ствердженню і закріпленню основної ідеї. Афект радості здійснюється репрезентаційно за допомогою типового для бароко загалом і жанру концерту зокрема методу гри. Мелодична лінія ригурнелю вибудовується обігруванням у кожному з трьох елементів певних консонансів: в *initium* — октави, *medium* — кварта й квінти, у *finis* — терції та сексти. У кадансовому звороті ригурнелю в мелодичному голосі наявний висхідний хід на б.б — фігура *exclamatio*, що передає радісний вигук. Консонансність, яка, згідно з бароковим каноном зображення афектів у музиці є одним з головних засобів під час передачі радісного стану, фактурно підкреслюється ІІ-м голосом (скрипки грають у терцію).

Ствердження означеної в ригурнелі сольного концерту тези здійснюється з дотриманням принципів будови музичної форми відповідно до риторичних моделей організації мовлення (*dispositio*). У ригурнелі поєднуються функції двох розділів риторичної диспозиції — *exordium* (вступ) і *propositio* (стислий виклад теми). У початковому елементі ригурнелю (1–4 тт.) завдання залучення уваги слухачів, що є головним для вступного розділу, реалізується взаємодією музично-риторичних фігур:

1. *saltus duriusculus* (жорсткий стрибок) — висхідний октавний хід на початку мотиву використовується для фіксації сильного афектного моменту та є імпульсом, що привертає увагу;
2. *multiplication* (множення, збільшення) — повторення верхнього звука шістнадцятими тривалостями, що відбувається після октавного стрибка, сприяє утриманню уваги;
3. *palillogio* (повтор) — шестиразове повторення в мелодичному голосі основного мотиву (який містить октавний стрибок, що сприяє загостренню уваги) на фоні чергування в голосах, що акомпанують, тонічної й доміантної функції (кожна повторена двічі);
4. *abruptio* (розрив) — четвертна пауза в усіх голосах, що використовується після доміантної функції, поділяє фразу, утримуючи увагу слухача;
5. *paronomasia* (гра близькими за звучанням, але різними за змістом словами) — утворюється динамічно контрастним (*f* — *p*) проведенням фрази.

І епізод оснований на розвиткові трьох елементів ригурнелю, який здійснюється у зворотній послідовності (*finis-medium-initium*), що відображає ігровий принцип мислення та сприяє об'єднанню ригурнелю й І епізоду в один великий розділ. Функція цього розділу — виклад та конкретизація головної ідеї. Використання на початку епізоду, під час проведення третього елемента ригурнелю, повної гармонійної тріади посилює афект радості. Колоподібний рух мелодичного рисунка (фігура *circulatio*) у другій будові

I епізоду демонструє ідею безперервності, циклічності руху. У завершальній будові I епізод, початковий мотив «поштовху» стає ланкою висхідної секвенції. Так *initio* перетворюється на *finis*, підкреслюючи завершення I розділу, і не випадково цьому передує фігура *circulatio*.

Центральний II епізод разом з II і III скороченими проведеннями ритурнелю становлять розділ, що виконує функції *confutatio* (заперечення). Поряд з контрастним мінорним ладом (a moll – e moll) використовуються фігури *dubitatio*, які виражають почуття сумніву, невпевненості – модуляції (23–27 тт.), зупинки, «застрявання» в розвитку (28 т., 33–35 тт.), ланцюжки відхилень (29–30 тт.); виникають інтонації подиху – об'єднані попарно низхідні секунди (29–30 тт.). Завершується розділ *confutatio* фігурою *catabasis* (38 т.) у мелодичному голосі та з'єднує звуки a^2 й e^2 .

Функція III епізоду збігається з функцією розділу *confirmatio*, що полягає в спростуванні заперечень і ствердженні головної думки. Повернення основної тональності на початку епізоду супроводжується ритмоінтонаційною фігурою, що застосовувалася для передачі афекту радості (восьма й дві шістнадцяті в поєднанні з висхідним рухом мелодичного рисунка). Використання в III епізоді трелей і «полум'яних» тират (тут *tirata perfecta* – 45, 47 тт.) надає йому особливої емоційної насиченості. Наприкінці епізоду, немов для спростування фігури *catabasis*, що завершувала попередній розділ, у партії соліста двічі (спочатку в першій, потім і другій октавах) проводиться фігура *anabasis* (сходження), поєднуючи ті самі звуки ($e - a$), але у зворотній послідовності (52–54 тт.). Функцію заключного розділу риторичної диспозиції – *peroratio* (висновок) – виконує останнє повне проведення ритурнелю.

Концерт для двох мандолін А. Вівальді відрізняється танцювальністю тематизму швидких частин. Ритурнель I ч. складається з чотирьох елементів. Перший (1–6 тт.) та третій (12–15 тт.) елементи теми основані на танцювальних інтонаціях, характерних для парного та демократичного танцю рігодон (чотиридольний метр, широкі стрибки мелодичного голосу, короткий затакт, завершення фраз на третій долі такту). Другий елемент (7–11 тт.) – віртуозно-фігуративний – складається з короткої (два ланцюжки) висхідної секвенції. Як відомо, секвенції в музиці бароко надавали їй особливого динамізму та були безпосереднім утіленням категорії руху; їх використовували композитори з метою заповнення музичного простору між актуальними інтонаційними побудовами та як засіб розкриття віртуозних можливостей солістів та посилення ігрового начала. Четвертий елемент ритурнелю (16–20 тт.) містить емблему вічності як невинного бігу по колу, для втілення якої в музиці бароко використовувалося поєднання музично-риторичних фігур *circulatio* й *fuga*. У поєднанні з початковими танцювальними ритмо-інтонаціями емблема вічності відображає барокове відчуття життя як нескінченного свята, гри. Символічним є її дворазове контрастне в ладовому та динамічному аспектах проведення. Експозиціонування емблеми вічності здійснюється в однойменному мінорі (g-moll), що є «нагадуванням» про тлінність, ілюзорність людського свята життя. Як відомо, у музичному

мистецтві бароко, яке «водночас радіє життю й дивиться в обличчя смерті», антиномія радості, перемоги і трагедійності проявлялася в антиномії мажору й мінору [6, с. 122]. Ефект «нагадування» виникає завдяки динамічному відтінку *pp* та інструментуванню — мінорне проведення емблеми вічності виконує лише оркестр, на відміну від мажорного, що завершує ригурнелю та реалізується спільно солістами й оркестром. Так, у фінальному елементі ригурнелю відображається характерна особливість барокового мислення, у якому порівнюються нерозривно пов'язані категорії життя та смерті.

Під час другого проведення в домінантовій тональності (39–45 тт.) ригурнелю складається лише з двох танцювальних елементів, скорочених вдвоє (перший та третій). У третьому проведенні ригурнелю (66–75 тт.) наявні лише його крайні елементи, при цьому фінальний четвертий елемент (емблема вічності) подано незмінно, а його специфічна особливість — зіставлення мінору та мажору — поширюється на перший танцювальний елемент, у початкових двох тактах якого відбувається ладотональне зіставлення (e-moll/G-dur). У четвертому проведенні ригурнелю (100–102 тт.) — найлаконічнішому, наявна лише його фінальна репліка — емблема вічності в мажорному викладенні.

Аналіз структури ригурнелю та її трансформації під час повторних проведень свідчить, що другий елемент, наявний лише в першому проведенні, семантично виконує функцію своєрідного «визначення». Таким чином, у послідовності описаних елементів ригурнелю I ч. парного мандолінного концерту А. Вівальді «прочитується» теза: мистецтво танцю (танець як майстерність руху) безкінечне.

Мотивно-складовий тематизм ригурнелю I ч. **Концерту для різних інструментів** складається з п'яти контрастних інтонаційних елементів. Їх контрастність досягається зміною поступального і стрибкоподібного руху мелодії, а також завдяки застосуванню та закріпленню за кожним з п'яти елементів певних ритмоформул. Цілісності ригурнелю сприяють лад та притаманний кожному з інтонаційних елементів рівномірний і безперервний рух восьмими в голосах, що акомпанують; видозмінене повторення першого, другого й четвертого елементів наприкінці ригурнелю, що забезпечує репризність та завершеність головної теми циклу.

Перший інтонаційний елемент (1–6 тт.) оснований на традиційному для Вівальді «ударному» початку з характерним для композитора гармонічним рішенням — показ Т-D співвідношення. Відомо, що воно в епоху бароко трактувалось як основа музичних конструкцій, їх опора, «стовпи», «колонни». Зіставлення головних функцій у межах першого елемента ригурнелю повторюється двічі, немов для створення «колонати». У перший раз Т і D функції витримуються по два такти, вдруге — по такту (2+2+1+1), завдяки чому досягається ефект просторової перспективи (більше — більш, далі — менші). Мелодичний і ритмічний рисунок, використаний під час оформлення головних функцій, немов зображують конструкцію «колон», відтворюючи її складові частини. Затактом з двох шістнадцятих, який мелодично є оспівуванням однієї зі сходинок Т і D тризвуків, утворюється «підстава» ко-

лони. Її «стовбур» (або фуст) зображується безперервним рухом восьмими акордових звуків, а ямбічною будовою мотивів немов відтворений канелюр (жолобки, що йдуть вертикально стовбуром колони). Наприкінці кожної функції використовується мордент, немов витончене увінчання колони — капітель. Тут знаходимо фігуру *circulacio* (утворюється поєднанням морденту й шістнадцятих), що теж символічно, оскільки колони, як архітектурно оброблені вертикальні опори, зазвичай у перерізі колоподібні.

Під час другої появи в ригурнелі (20–23 тт.) після експонування всіх п'яти елементів перший елемент помітно видозмінюється; вирізнити його можливо за лінією баса (октавні стрибки) та за логікою будови мелодичного рисунка — рух акордовими звуками з опісвуванням. Опісвування, що використовувалося під час першого проведення економно, тут — домінуючий виражальний засіб. Крім цих нововведень, у процесі другого проведення виникає повна гармонічна тріада (T-S-D); кожна функція витримує такт (1+1+1).

Під час викладу другого елементу (7–8 тт.) використовується прийом прихованої поліфонії (шістнадцяті грають в унісон скрипки *in tromba marina*, мандоліни та скрипки), завдяки якому репрезентується емблема вічності як невинного бігу по колу (поєднання музично-риторичних фігур *circulacio* й *fuga*). Після її проведення на фоні синкопованого повторення в мелодичному голосі *fis*² у басі виникає фігура *catabasis*, що сприяє драматизації всього елементу (9 т.). Друге проведення емблеми вічності (23–26 тт.), що відбувається в середині репризного розділу ригурнелю, має інше завершення: коло замикається — фігура *circulacio* в ритмічному збільшенні (половинними) наявна в партії флейт, що дублюють нижній голос прихованої поліфонії. Так під час другого проведення емблеми вічності відтворююча її фігура *circulacio* стає всеосяжною за допомогою паралельного її проведення в декількох ритмічних варіантах (шістнадцятими й половинними, тобто у восьмикратному збільшенні) в різних голосах.

Третій інтонаційний елемент ригурнелю (10–11 тт.) є прикрасою, невеликою за розміром, — двотакт, смислово одиниця якого не перевищує одного такту. Рух мелодичного рисунка шістнадцятими тривалостями з подальшою зупинкою на чверті, прикрашеній мордентом, визначає віртуозність елемента, яка зумовлює використання його ритмоформули в першому епізоді.

Четвертий елемент ригурнелю — танцювальний; його значущість визначається місцем розміщення — у центрі (12–15 тт.) і наприкінці ригурнелю (26–30 тт.). Цей елемент містить мотив (лейтінтонацію), що об'єднує весь цикл — широкий висхідний стрибок (*saltus duriusculus*) і низхідний рух (*catabasis*) дрібними тривалостями. Тональна логіка проведення четвертого елемента в ригурнелі (спочатку в D, а потім у T) зберігається в масштабах циклу щодо інтонаційної основи (у II ч. вона проводиться в G-dur, у фіналі — у C-dur). Серед повторених у ригурнелі елементів лише цей не змінюється інтонаційно, що компенсується його переведенням в іншу тональність (D — T).

П'ятий елемент ритурнелю (16–20 тт.) оснований на низхідній секвенції, ланкою якої є фраза, побудована на чергуванні висхідного й низхідного гамоподібних рухів. Цей елемент серед інших — найдинамічніший: шістнадцяті в поєднанні з тональною нестійкістю. Мелодичний рисунок немов відображає в музичному просторі траєкторію руху маятника — символу часу, привертає увагу ритмічне оформлення гармонічних звуків у партії скрипок *in trombe marina*. Ритмічна група (восьма, дві шістнадцяті, дві восьмі) неодноразово траплятиметься протягом циклу: у третьому мотиві першого елемента під час його повторення (21–23 тт.); у третьому проведенні ритурнелю (96–97 тт.); у кадансовому звороті ритурнелю фінальної частини (186 тт.); нею завершується останній сольний епізод циклу, виконуваний скрипками *in trombe marina* (298–300 тт.). Так, на початку циклу приховується завершення, а кінець, водночас, містить початок. «Завуальована» пова цієї ритмоформули в емблемі маятника нагадує про циклічність часу.

Отже, ритурнель I ч. концерту для різних інструментів постає як єдина багатопарова тема, у якій вибудовується така логічна послідовність символів: основа — вічність — прикраса/декор — рух — маятник — основа/опора — вічність — рух. Очевидно, що ритурнель I ч., як джерело смислоутворення частини й циклу загалом, втілює глибоку філософську тезу. Інтонаційні елементи, що відтворюють символи основи, вічності, руху, повторюються двічі та становлять головну думку, сенс якої — основою вічності (у людському вимірі) є рух. Перед повтором цієї тези долучається емблема маятника, що символізує сумнів, нестійкість, тлінність — коливання від однієї крайньої точки траєкторії руху до іншої (що підкреслюється тональною нестійкістю елемента). Теза — сумнів — ствердження. Така форма викладу головної думки відповідає риторичній закономірності, оскільки ґрунтується на викладі, запереченні та ствердженні через повтор найважливішого.

Ритурнель достатньо масштабний — 30 тактів — проводиться двічі (в нотат розгорнуто тема не проводиться. «Піком» прогресії скорочення є третє мінорне (e-moll) проведення ритурнелю тривалістю чотири такти. Парні проведення ритурнелю однакові за масштабом (по 7 тактів) і містять по два елементи теми. У другому, домінантовому (G-dur) проведенні ритурнелю показано дещо видозмінено два початкові елементи теми. Завершальне — четверте проведення — точна реприза семи останніх тактів першого проведення, містить другий і четвертий елементи ритурнелю. Тобто парними проведеннями виокремлюються крайні «словосполучення» основної тези «основа вічності» — «вічний рух». Так відтворюється барокове розуміння життя та набуває послідовного художнього втілення в музичному творі філософська ідея ствердження єдності вічності й руху.

Висновки. У творчості А. Вівальді мандоліна представлена епізодично, але функціонально різноманітно; за допомогою її тембру композитор послідовно (від твору до твору) розвивав ідею концертування, удосконалюючи рівні її реалізації. Серед розмаїття композиційних принципів і прийомів, що використовуються в мандолінних концертах (написаних відповідно до

типових моделей вівальдівського циклу), особливе місце посідають засоби музичної риторики. Поряд з оперуванням рядом музично-риторичних фігур (*circulacio, exclamatio, circulacio+fuga, saltus duriusculus, multiplication, tirata perfecta, catabasis, anabasis, climax, gradation*) у мандолінних концертах А. Вівальді, зокрема в сольному, дотримано принципи будови музичної форми відповідно до риторичних моделей організації мовлення (*dispositio*).

Герменевтичний підхід щодо аналізу засобів музичної риторики, наявних у мандолінних концертах А. Вівальді, свідчить: змістовний аспект творів полягає у втіленні ідей барокового світовідчуття, пов'язаних зі смисловими відтінками розуміння філософської категорії руху. Так, головна ідея сольного концерту — оспівування радості руху; парного — насолода життям як нескінченним танцем, святом, грою, глибина та повнота розуміння якого пов'язані з усвідомленням його тлінності, ілюзорності. Змістова теза концерту для різних інструментів формулюється як «основа вічності — довічний рух».

Список використаних джерел

1. Башмакова Н. В. Мандоліна в історико-художньому процесі : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — Муз. мистецтво / Н. В. Башмакова ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — 207 с.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
3. Семікозов А. А. Мандоліна у західноєвропейській музичній культурі XVIII століття в аспекті взаємодії оперної та інструментальної музики (на прикладі концертів А. Вівальді та Дж. Паїзіелло) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / А. А. Семікозов ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2013. — 229 с.
4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 78 с.
5. Sparks P. An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin / Paul Sparks. — Kensington, MD : a Plucked String Book, cop. 1999. — 41 p.
6. Tyler J. The Early Mandolin / James Tyler and Paul Sparks. — Oxford ; New York : Oxford Univ. Press : Clarendon Press, cop. 1989. — 186 p.
7. Wilden-Husgen M. Die Barockmandoline / Marga Wilden-Husgen. — Grenzland : Theo Hüsgen, cop. 1990. — 37 S.

References

1. Bashmakova N. V. Mandolina v istoryko-khudozhnomu protsesi : dys. ... kand. mystetstvoznnav. : spets. 17.00.03 — Muz. mystetstvo / N. V. Bashmakova ; Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2010. — 207 s.
2. Lobanova M. Zapadnoevropeyskoye muzykalnoye barokko: problemy estetiki i poetiki / M. Lobanova. — M. : Muzyka, 1994. — 320 s.
3. Semikozov A. A. Mandolina u zakhidnoevropeiskii muzychnii kulturi XVIII stolittia v aspekti vziaemodii opernoi ta instrumentalnoi muzyky (na prykladi

- kontsertiv A. Vivaldi ta Giovanni Paisiello) : dys. ... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03 / A. A. Semikozov ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2013. — 229 c.
4. Zakharova O. Ritorika i zapadnoyevropeyskaya muzyka XVII — pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priemy / O. Zakharova. — M. : Muzyka, 1983. — 78 s.
 5. Sparks P. An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin / Paul Sparks. — Kensington, MD : a Plucked String Book, cop. 1999. — 41 p.
 6. Tyler J. The Early Mandolin / James Tyler and Paul Sparks. — Oxford ; New York : Oxford Univ. Press : Clarendon Press, cop. 1989. — 186 p.
 7. Wilden-Husgen M. Die Barockmandoline / Marga Wilden-Husgen. — Grenzland : Theo Hüsgen, cop. 1990. — 37 S.

■ UDC 78.01:785.6:787.65

N. V. Bashmakova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, Dnipro

nbashmakova@mail.ru

orcid.org/0000-0002-9484-2406

MUSICAL RHETORIC IN CONCERT FOR MANDOLIN BY A. VIVALDI: HERMENEUTIC APPROACH

The aim of the article is to present the hermeneutic approach in studying the concerts by A. Vivaldi assisted by the mandolin, which is realized in the identification and analysis of the complex of musical rhetoric, as well as in the presentation of the semantic interpretation of the ritornels of the first parts as the main thematic structures of the baroque concert cycle.

Research methodology. From the point of using musical rhetoric techniques, A. Vivaldi's compositions are analyzed: Concerto for mandolin, strings and bass continuo RV 425; Concert G-dur for two mandolins, strings and bass continuo RV 532; Concerto for two flutes, two mandolins, two salmos, two theorbas, two violins in tromba marina, a cello, strings and bass continuo RV 558.

Results. Among the variety of compositional principles and techniques used in the concerts by A. Vivaldi assisted by a mandolin (written in accordance with the model models of the Vivaldi concert cycle), the means of musical rhetoric come to the front. In addition to manipulating musical and rhetorical figures, in mandolin concerts, especially in solo performances, the use of the principles of constructing a musical form is observed in accordance with rhetorical models of speech organization. The hermeneutic approach to the analysis of the means of musical rhetoric presented in A. Vivaldi's mandolin concerts suggests that the content side of the works is related to the reflection / embodiment of the ideas of the baroque attitude, related to the perspectives of understanding the philosophical category of the Movement. The main idea of a solo concert is the chanting of the joy of movement, the paired one is the enjoyment of life as an endless dance, a celebration, a game whose depth and fullness of understanding is connected with the realization of its delicacy and illusory nature. a meaningful thesis of the concert for various instruments is formulated as 'the basis of eternity — the eternal movement'.

Novelty. For the first time, a hermeneutic approach to the study of concerts by A. Vivaldi assisted by a mandolin is presented.

The practical significance. The analysis of works in the hermeneutic context permits to identify the main substantive theses of the musical text. The results of the study will be of interest both to the interpreters of these works and to musicologists studying the creative heritage of the great master of the baroque music.

Key words: *mandolin, concerts by A. Vivaldi, riturnel, principles of musical rhetoric, musical rhetorical figures.*

Надійшла до редколегії 18.04.2017 р.