



УДК 780.647.2:781.68:78:808.5:7.034.7(045)

## THE SIGNIFICANCE OF AFFECT AND MUSICAL RHETORIC IN THE INTERPRETATION OF BAROQUE WORKS ON THE BAYAN

### ЗНАЧЕННЯ АФЕКТУ І МУЗИЧНОЇ РИТОРИКИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАРОКОВИХ ТВОРІВ НА БАЯНІ

**Zhelizko A.B. / Желізко А. Б.**

ORCID ID: 0009-0006-7325-5946

*Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,**Kyiv, Arkhitekтора Horodetskoho 1–3/11, 02000**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського,  
Київ, Архітектора Городецького 1–3/11, 02000*

**Анотація.** У статті розглядається риторико-афективна основа барокового музичного мислення та можливості її застосування у сучасному виконанні на баяні. Показано, що афект у Бароко є конструктивним принципом, який визначає інтонаційні, ритмічні, гармонічні й фактурні параметри твору та формує його емоційно-сміслову єдність. Простежено розвиток риторичного підходу — від античної та ренесансної традиції до барокових трактатів Й. Маттезона, Й. Кванца, Й. Бурмейстера, Й. Тінкторіса й інших авторів, які систематизували музично-риторичні фігури й утвердили домінуючий афект як основу формоутворення. Окреслено виконавські аспекти, що забезпечують відтворення барокової риторики на баяні: артикуляція, регістрова й темброва організація, нюансування сили звуку, ведення міху та поліфонічна ієрархія голосів. Стаття доводить, що поєднання риторичних принципів із технічними можливостями баяна створює підґрунтя для стилістично переконливої інтерпретації барокового репертуару.

**Ключові слова:** бароко, афект, музична риторика, *musica poetica*, риторичні фігури, інтерпретація, баян, міхова драматургія, артикуляція, терасна динаміка, поліфонічна прозорість, стильова автентичність.

### Вступ.

Музичне мистецтво епохи бароко формувалося на ґрунті комплексної риторико-афективної системи, що визначала структуру музичного висловлювання, його емоційний вектор і драматургічну організацію. На відміну від романтичної традиції, яка виходить із суб'єктивного емоційного переживання, барокове мислення тяжіє до раціонального моделювання емоційного стану — афекту — та його послідовного проведення в межах твору. Такий підхід детально висвітлено у трактатах Й. Маттезона, Й. Кванца, М. Мерсенна, А. Кірхера й інших теоретиків XVII–XVIII ст., які розглядали композицію як форму красномовства, а виконавця — як носія риторичної функції музики.



**Актуальність** теми зумовлена необхідністю адаптації цих історичних принципів до сучасної виконавської практики на баяні — інструменті, що не існував в епоху бароко, але наділений широкими темброво-динамічними й поліфонічними можливостями, що дають змогу переосмислювати бароковий репертуар. На сьогодні питання застосування афективно-риторичних моделей у баянній інтерпретації залишаються недостатньо узагальненими. Попри вагомий доробок західноєвропейських дослідників — таких як Г. Бьюлоу, Д. Бартел та інші — у розробці теорії афектів і музичної риторики, у науковій літературі майже не представлено системних підходів до того, як ці концепції можуть бути адаптовані до практики виконання барокової музики на баяні. Саме тому постає потреба у поглибленому окремому дослідженні цього питання.

**Об'єкт дослідження** — виконавська інтерпретація барокових творів.

**Предмет дослідження** — риторико-афективні принципи барокового стилю та механізми їхнього застосування в сучасному виконанні на баяні.

**Мета дослідження** — визначити методологічні засади втілення барокової доктрини афектів і музичної риторики у виконавській практиці баяніста та окреслити виконавські параметри, через які афект реалізується найбільш переконливо та стилістично достовірно.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання:

1. проаналізувати історичні витoki формування риторико-афективної системи Бароко;
2. розглянути основні риторичні категорії й музично-афективні моделі, зафіксовані в теоретичних трактатах XVII–XVIII століть;
3. з'ясувати технічні та виразові можливості баяна, релевантні для реалізації афекту;
4. дослідити особливості міхової драматургії, регістрових рішень, артикуляції й динаміки у контексті афективної логіки барокових творів;
5. сформулювати принципи стилістично обґрунтованого втілення афектів у баянній інтерпретації.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше здійснено спробу системного



застосування барокових риторико-афективних моделей до сучасного баянного виконавства з виокремленням конкретних виконавських параметрів (ведення міху, штрихова артикуляція, реєстрові комбінації, динамічні співвідношення), які забезпечують стилістичну автентичність інтерпретації. У роботі пропонується концептуальний підхід, що дозволяє інтегрувати барокову естетику в практику гри на інструменті поза межами барокової епохи.

**Методологічну основу** становлять історико-аналітичний метод, структурно-функціональний аналіз, риторико-герменевтичний підхід і елементи виконавського аналізу, що дають можливість розглядати афект як комплексну категорію, що поєднує композиторський задум і виконавську реалізацію.

Таким чином, запропоноване дослідження спрямоване на теоретичне й практичне обґрунтування риторико-афективних принципів барокової доби в контексті сучасного баянного виконавства, що розширює можливості стилістично достовірної інтерпретації цього репертуару.

### **Основний текст.**

Серед чинників, що визначають специфіку виконання музики епохи бароко, провідне місце посідає поняття «афекту». На тлі питань інструментарію, строю, ладового налаштування та історичної виконавської практики саме афект дає ключ до розуміння внутрішньої логіки емоційного розгортання твору. У бароковому світогляді він не зводиться до «настрою» чи випадкової емоційної домінанти: йдеться про конструктивну категорію, яка пронизує всі рівні композиції — від інтонацій і мелодичних зворотів до гармонії, фактури та ритмічної пульсації. Відтак, афект формується як своєрідний «емоційний код» твору, в якому закладено драматургічний вектор і художню цілісність.

Перехід від загальноестетичного розуміння афекту до його виконавського втілення ґрунтується на риторичних принципах XVII–XVIII століття. Барокові теоретики — Й. Маттезон, Й. Й. Кванц та інші — розглядали музику як різновид красномовства, де кожна структурна одиниця має свій семантичний елемент і спрямована на виклик конкретного емоційного стану слухача. Композитор розглядається як оратор, що володіє «словником» інтонацій, гармоній, ритмів і



фактур, здатних викликати передбачувану емоційну реакцію. Афект у такій системі виконує інтегративну функцію: допомагає виконавцю, зокрема баяністу, осмислити змістову природу музики і вибудувати інтерпретацію відповідно до риторичної логіки первісного задуму. Вибір штрихів, темпу, динамічних співвідношень, реєстрових комбінацій і міхового фразування перестає бути питанням смаку, а набуває чіткої концептуальної опори.

Особливої ваги це набуває в роботі з уртекстами, де авторські ремарки відсутні або мінімальні. У такому випадку саме афект визначає характер фразування, ступінь артикуляційної диференціації, динамічну драматургію та логіку переходів між мотивами й епізодами. На баяні, який поєднує клавішну артикуляцію з «диханням» міха, афективний зміст безпосередньо впливає на ведення міха, баланс реєстрів, вибір тембрів і міру контрастності. Від адекватного втілення афекту залежить, чи сприйматиметься твір як цілісний драматургічний процес, чи як низка роз'єднаних епізодів без внутрішньої логіки.

У німецькій музично-теоретичній традиції XVIII століття термін «афект» набуває статусу базової категорії для характеристики барокового стилю. Дослідники на кшталт Г. Кречмара [6] та Й. Маттезона [7] пов'язують окремі афекти з характерними інтонаційними зворотами, гармонічними побудовами та типами фактури. Ідеться не лише про емоційну характеристику (радісний, скорботний, героїчний стан), а й про ладо-тональні та ритмічні чинники, а також про особливості розподілу голосів, які визначають прояв конкретного афекту в музичній мові. Джерела такого підходу сягають античної риторики (*pathos*, *affectus*), де описувалися універсальні душевні стани, здатні бути викликаними риторичними методами впливу. Барокова музика розробляє власну «мову» афектів, використовуючи фігури повтору, контрасту, підсилення, паузи, висхідного і низхідного руху — саме через них композитор структурує афективну драматургію твору.

Поступова гуманізація музичного мислення простежується вже в епоху Ренесансу (Жоскен де Пре), коли музика дедалі частіше починає трактуватися як риторичний еквівалент мовлення. Переклади творів Квінтіліана й Цицерона, що



активно циркулювали в інтелектуальному середовищі, сприяли формуванню нового погляду на мистецтво: переконувати, впливати, формувати внутрішній стан адресата. Аналіз мотета «*Ave Maria, virgo serena*», здійснений Г. Бьюлоу, демонструє, як мелодія слідує за синтаксисом тексту, ритм підкреслює природні наголоси, а зміни фактури віддзеркалюють смисловий поділ поетичного матеріалу. Кадансові звороти фіксують завершення окремих фрагментів, а загальний тон благання формує внутрішнє емоційне ядро твору. Уже тут виникає єдність, побудована на риторичному осмисленні тексту, що згодом стане фундаментом барокової доктрини афектів. Такий опис, поданий Г. Бьюлоу, узгоджується з його ширшим спостереженням про те, що «Загострене відчуття риторичної пристойності, відповідність належного стилю (*verba*) змісту (*res*), призвели до руйнування середньовічних категорій жанру та стилю; безсумнівно, незвичайна вагомість тексту шансону спонукала Жоскена застосувати мотетну фактуру в його постановці *Mille regretz*» [9].

Риторичні категорії *decorum* (доречність) і *varietas* (різноманіття), засвідчені у трактатах Й. Тінкторіса та інших теоретиків, закріплюють принцип відповідності стилю змісту й необхідності структурно вмотивованого різноманіття. Й. Тінкторіс, посилаючись на Цицерона, наголошує, що різноманіття у викладі є джерелом насолоди для слухача, а отже, і в музиці різноманітність гармоній здатна «збуджувати душі» «Отже, згідно з думкою Тулія [Цицерона], як різноманітність у мистецтві говорити найбільше насолоджує слухача, так само й у музиці різноманітність гармоній палко провокує душі слухачів у захват...» [8]. Цей принцип стає вирішальним для барокового мислення: різноманіття не може бути хаотичним, воно повинно бути ретельно організованим і пов'язаним із домінантним афектом. Для сучасного баяніста це означає, що всі зміни тембру, штриха, динаміки та міхової артикуляції повинні бути підпорядковані не зовнішньому ефекту, а афективній логіці твору.

На цьому ґрунті в XVI–XVII ст. формується концепція *musica poetica*. Н. Лістеніус, а згодом Г. Глареан, П. Кокліко та Герман Фінк розглядають



композицію як різновид поетичної творчості, що підпорядковується законам риторики. Музичний твір постає аналогом промови, яку потрібно структурно організувати (*exordium, medium, finis*), забезпечити риторичними фігурами та інтонаційними формулами, здатними впливати на слухача. Такий підхід означає відхід від середньовічної схематичності до драматургічного мислення: музика повинна не лише «звучати», а й «говорити» і «переконувати».

Подальший розвиток цієї концепції пов'язаний з Галліусом Дресслером та, особливо, Йоахімом Бурмейстером. Дресслер трактує музичну форму за аналогією з ораторською промовою: композитор має будувати твір як послідовність риторично визначених функцій — вступ, виклад матеріалу, його підтвердження, можливе протиставлення чи напруження, а далі завершення. Бурмейстер у трактатах «*Musica autoschediastikē*» (1601) та «*Musica poetica*» (1606) систематизує музично-риторичні фігури (*suspiratio, climax, passus duriusculus, anabasis, catabasis* тощо), надаючи їм конкретного афективного змісту. Музичні структури перетворюються на інструменти цілеспрямованого емоційного впливу — це підготовлює ґрунт для подальшого формування доктрини афектів у більш пізніх теоретиків.

У бароковій естетиці афект постає раціонально означеним емоційним станом, який має бути чітко окреслений та послідовно проведений упродовж твору або окремої його частини. Після 1600 року представлення афектів стає не просто художнім ідеалом, а естетичною нормою. Вокальні жанри (арія, кантата, мотет) прагнуть максимальної узгодженості музичного матеріалу зі змістом тексту; відбувається усталення інтонаційних стереотипів для смутку, радості, гніву, любові, ревності тощо. За кожним афектом закріплюються типові гармонічні й ритмічні формули, темброві й фактурні моделі, пов'язані з певними жанрами і танцювальними типами. Значна частина барокових творів будується на домінуванні одного афекту, що забезпечує формальну й емоційну єдність композиції навіть за умови локальних контрастів.

Музично-теоретичні трактати М. Мерсенна, А. Кірхера, Й. Маттезона, Й. Кванца, Й. Рейхардта та ін. систематизують афекти й відповідні музичні засоби,



класифікуючи їх за тональностями, ладовими моделями, ритмічними формулами, інструментальними тембрами та формами. Паралельно філософія XVII століття (Р. Декарт, Ф. Бекон, Г. Лейбніц) пропонує раціоналістичні моделі пояснення емоцій як процесів, що піддаються аналізу, моделюванню й відтворенню. Антична доктрина етосу ладів та вчення про темпераменти трансформуються в барокові уявлення про «характер» тональностей (зокрема у Й. Маттезона), що ще більше зміцнює зв'язок між емоційним змістом і музичною структурою.

Риторичний вимір теорії афектів чітко простежується й у трактатах, присвячених співу (Ф. Гаффуріус, Дж. Каччіні, М. Преторіус, Г. Батлер). У центрі таких праць — вимога «зворушувати афекти душі» (*di muovere l'affetto dell'animo*) та підпорядковувати техніку виразності змісту тексту. Франко Гаффуріус у «Практиці музики» (1496) наголошує, що «композитор зобов'язаний подбати про те, щоб слова були покладені відповідно до музики» [цит. за: 9]. Ідеалом стає стримане, внутрішньо зосереджене виконання, в якому кожен звук, динамічний нюанс і виразова деталь працюють на розкриття певного афекту. Ці принципи поступово переносяться й у сферу інструментального виконавства, зокрема в трактування клавірних і ансамблевих жанрів.

Особливо послідовно риторико-афективну концепцію систематизує Й. Маттезон у трактаті «Der vollkommene Capellmeister» (1739), де композиторську працю описано як послідовність риторичних етапів: *inventio*, *dispositio*, *decoratio* (*elocutio*), *pronuntiatio* [10]. Музика постає формою красномовства, а композитор — оратором у звуковому просторі. Хоча ці схеми не застосовувалися механічно до кожного твору, вони були «очевидними» для освіченого музиканта й формували спосіб мислення, слухання та інтерпретації музики. Сам Й. Маттезон наголошував, що музика, позбавлена афектів, які здатні «піднести» й зворушити слухача, фактично втрачає свою дію — вона перестає щось означати й перестає впливати. Інакше кажучи, без емоційної напруги музика не виконує ні естетичної, ні комунікативної функції.

Для виконавця такі уявлення означають, що бароковий твір найчастіше



підпорядкований одному доміантному афекту, тоді як його зміна відбувається на рівні великих розділів (частини сюїти, епізоди фуги, секції кантати, розділи концерту). Усвідомлення цієї логіки дає можливість вибудувати виконавську драматургію як послідовність емоційних блоків, пов'язаних між собою переходами різної інтенсивності. Уникнення хаотичних змін настрою є однією з ключових умов стилістичної автентичності барокового виконання.

Це безпосередньо порушує питання: яким чином концепція афектів та музичної риторики реалізується у сучасному виконанні барокових творів на баяні? Баян поєднує властивості клавішного й духового інструментів і, відповідно, володіє значним потенціалом для втілення розгорнутих афектів. Його звукова природа дає можливість одночасно моделювати органну стійкість і вокальну пластичність, що особливо важливо для поліфонічних жанрів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя чи Й. Я. Фробергера.

Міх стає головним носієм афекту в баянній інтерпретації. Саме через контрольоване ведення міху виконавець формує драматургічну лінію фрази, окреслює кульмінації, створює динамічні градації, реалізує риторичні паузи й затримки, керує відчуттям природного розгортання музики. В *exordium* доцільний підготовчий початок фрази, в основному розділі — енергійна, спрямована траєкторія, у *finis* — природне послаблення, що формує відчуття завершеності.

Регістрова система баяна дає змогу створювати широкий спектр тембрових комбінацій — від прозорих, одноголосних регістрів до насиченого, густого «тутті». Однак бароковий стиль вимагає стриманості й риторичної доцільності: регістрові зміни мають бути пов'язані з логікою форми та зміною інтенсивності афекту. Початок нового розділу, кульмінаційний момент, повернення до головної теми, зміна характеру або напруження афекту — саме ті точки, де тембровий контраст стає виправданим. Надмірне й випадкове варіювання регістрів руйнує цілісність стилю й суперечить принципу терасної динаміки.

Артикуляція формує «слова» й «речення» музичної мови. Суцільне *legato* в бароковому репертуарі згладжує ритмічно-семантичний рельєф і робить фразу



монотонною. Натомість комбінування *non legato, portato*, акцентів і коротких пауз формує чітко структуровану фразову організацію, у межах якої окремі інтонаційні елементи набувають аргументативних, імпульсно-виразових, питальних чи підтверджувальних функцій. Риторичні фігури отримують конкретні виконавські відповідники:

- *suspiratio* — коротка пауза перед важливою інтонацією (може бути реалізована як ледь вловима зупинка пальців при збереженні міхового імпульсу);
- *climax* — поступове нагнітання емоції (досягається ущільненням штриха, зростанням динаміки та міхового тиску, посиленням горизонтального руху фрази);
- *anabasis* і *catabasis* — висхідні й низхідні рухи (підкреслюються мікродинамічними змінами, що створюють ефект «сходження» або «спаду» напруги);
- *passus duriusculus* — хроматичний рух (потребує плавного, безперервного міхового ведення, яке підсилює відчуття страждання або внутрішньої скорботи).

У поліфонічному виконавстві на баяні особливо важливо поєднувати кантиленне ведення теми з більш «розмовною» артикуляцією супровідних голосів. Це забезпечує прозорість фактури й дозволяє зберегти єдність афекту, який має пронизувати всі голоси як об'єднувальна емоційно-смілова лінія. Якщо всі голоси звучать однаково насичено, зникає структурна ієрархія, а головний афект фуґи розмивається. Тема, що є носієм домінантного афекту, повинна щоразу виокремлюватися — завдяки фразуванню, характеру артикуляції чи обраним регістрам, тоді як другорядні голоси мають залишатися підпорядкованими. не відволікаючи від основного смислового центру. Кульмінація фуґи має збігатися з кульмінацією афекту, а не з довільним збільшенням гучності.

Динамічна організація баянної інтерпретації барокових творів має ґрунтуватися на принципі терасної динаміки: виокремленні великих, чітко



структурованих динамічних рівнів (*exordium–medium–finis*) із локальними мікродинамічними підсиленнями всередині. Їхнє завдання — не створення постійного «емоційного коливання», а акцентування афективної логіки фрази та підтримання поліфонічної прозорості. Така стабільність динаміки допомагає слухачеві зчитувати внутрішню структуру твору й не губити основного емоційного вектора.

### **Висновки.**

У дослідженні окреслено риторико-афективну природу барокового музичного мислення, у межах якого афект постає не як зовнішній емоційний «настрій», а як конструктивний принцип організації музичного висловлювання. Розглянуті історичні та теоретичні джерела свідчать, що барокові композитори спиралися на риторику як на систему семантичних та структурних моделей, що формують внутрішню драматургію твору.

Показано, що інтонаційні формули, ладо-тональні моделі, риторичні фігури й синтаксичні схеми функціонують як засоби формування емоційно-сислового вектора, який домінує впродовж цілого твору або його розділу. Такий підхід забезпечує єдність композиції та визначає логіку руху між тематичними й фактурними елементами.

Виявлено, що сучасне виконання барокового репертуару потребує врахування риторичної логіки, у межах якої артикуляційні контрасти, темброво-регістрові поєднання та нюансування сили звуку підпорядковуються домінантному афекту, забезпечуючи таку організацію виразової структури, в якій інтонаційні елементи набувають чіткої семантичної функції, відповідної бароковій моделі емоційного висловлювання. Особливе значення в структурі образу мають смислові зупинки, контрастність руху, інтонаційна виразність і структурна ієрархія голосів.

Стверджено, що застосування афективно-риторичних принципів на баяні є цілком можливим завдяки широкому спектру тембрових, динамічних та артикуляційних можливостей інструмента. За умови стилістично вмотивованого використання цих засобів стає можливим переконливе відтворення барокового



емоційного моделювання на інструменті, який історично не належить до барокової традиції.

Узагальнюючи, риторична система та доктрина афектів виступають ключовими орієнтирами для побудови інтерпретації барокових творів на баяні: вони структурують виконавські рішення й забезпечують художню цілісність, що відповідає естетичним нормам епохи.

### Література:

1. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. № 55. С. 70–81.
2. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків : шлях до нового розуміння музики. Пер. з нім. Г. Куркова. Суми: Собор, 2002. 184 с.
3. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
4. Buelow, George J. Affects, theory of the. Oxford Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253>
5. Donington R. The Interpretation of Early Music. London : Faber and Faber, 1963. 608 p.
6. Kretzschmar H. Einführung in die Musikgeschichte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920. 196 s. URL: <https://archive.org/details/einfhrungindie00kret/page/n7/mode/2up>
7. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739/R; Eng. trans., 1981.
8. Tinctoris J. De arte contrapuncti Lib. URL: <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/>
9. Wilson B., Buelow G. J, Hoyt P. A. Rhetoric and music. Oxford Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166>

**Abstract.** *The article examines the rhetorical and affective foundations of Baroque musical thinking and the possibilities of their application in contemporary bayan performance. It is shown*



that affect in the Baroque era functions as a constructive principle that determines the intonational, rhythmic, harmonic, and textural parameters of a composition and shapes its emotional and semantic unity. The study traces the development of the rhetorical approach — from ancient and Renaissance traditions to the Baroque treatises of J. Mattheson, J. Quantz, J. Burmeister, J. Tinctoris, and other authors who systematized musical-rhetorical figures and established the dominant affect as the basis of form-building. The article outlines performance aspects that enable the reproduction of Baroque rhetoric on the bayan: articulation, register and timbral organization, dynamic shading, bellows technique, and the polyphonic hierarchy of voices. It demonstrates that the integration of rhetorical principles with the technical capabilities of the bayan provides a solid foundation for a stylistically convincing interpretation of the Baroque repertoire.

**Key words:** Baroque; affect; musical rhetoric; musica poetica; rhetorical figures; interpretation; bayan; bellows dramaturgy; articulation; terraced dynamics; polyphonic clarity; stylistic authenticity.

Науковий керівник: к.м., в.о. проф. Дейнега В. М.

Статтю надіслано: 20.11.2025 р.

© Желізко А. Б.