

На правах рукописи



МАЛЬЦЕВА Анастасия Александровна

**УЧЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНЫХ ФИГУРАХ
В ТРУДАХ ЭПОХИ БАРОККО:
ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, РЕЦЕПЦИЯ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Новосибирск 2023

Работа выполнена на кафедре истории музыки ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный консультант: **Панкина Елена Валериевна,**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки»,
проректор по учебной работе,
профессор кафедры истории музыки

Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна,**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», профессор кафедры
аналитического музыкознания

Гирфанова Марина Евгеньевна,
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Казанская государственная консерватория
имени Н.Г. Жиганова», профессор кафедры
теории музыки и композиции

Тарасевич Николай Иванович,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского»,
проректор по учебной и методической работе,
профессор кафедры теории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная
консерватория имени С.В. Рахманинова»

Защита состоится «01» марта 2024 года в 14:00 часов на заседании совета
23.2.012.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу:
630099, г. Новосибирск, ул. Советская, д. 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки» <https://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан « ___ » _____ 20__ г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

На протяжении длительного времени в истории европейской музыкальной культуры происходил поиск теоретических обоснований единства в организации музыки и речи. Ряд авторов, принадлежавших, преимущественно, к немецкому языковому пространству, пришел к идее составления перечней музыкальных фигур, стремясь обнаружить и обозначить музыкальные явления, эквивалентные фигурам искусства красноречия. Замысел данного исследования состоит в том, чтобы содержательно направить рассмотрение проблематики музыкальной риторики в русло освобождения от укоренившихся как в зарубежном, так и в советском / российском музыкознании мифов и (в определенной мере) односторонних представлений о так называемых «музыкально-риторических фигурах». Причины следует видеть как в идеологических и конфессиональных факторах, сопутствовавших развитию зарубежной (прежде всего, немецкоязычной) и отечественной музыкальной науки XX – начала XXI века, так и в некоторых неточных методологических подходах, связанных с подменой и (или) смешением понятий.

Степень разработанности темы. В русскоязычном музыкознании¹ перспективность исследования взаимосвязей музыки и риторики в 1930-е годы отмечал Б. В. Асафьев. Важной вехой в изучении данной проблематики явились работы О. И. Захаровой 1970-х и начала 1980-х годов, которые долгое время оставались единственным опытом многоаспектного раскрытия вопросов музыкальной риторики. В отечественном музыкознании исследование фигур связано, прежде всего, с поиском, согласно существующей терминологии, «символических изобразительных тем», «семантически значимых мотивных образований», «мигрирующих интонационных формул». Таким образом, интонационно-семантический аспект, во многом обусловленный пониманием музыки как «искусства интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев), являлся ведущим при осмыслении музыкально-риторических фигур эпохи барокко и вел к закреплению в этой связи понятий «эмблема» и «символ». Это влекло за собой активную разработку семантического аспекта и развитие идей о коммуникативном потенциале музыкальной речи, но при этом вне поля зрения оставался зафиксированный в трактатах широкий спектр фигур, составляющий гетерогенную сущность учений о фигурах. Распространение представлений о существовании в теории XVII – XVIII веков «музыкально-риторических фигур» мало изменило интонационно-семантический вектор русскоязычной музыкальной аналитики.

¹ Степень разработанности темы в зарубежном музыкознании раскрывается в главах 1 и 5 диссертации.

Важно заметить, что в ряде музыковедческих исследований произошло смыкание, а затем смешение терминологии из баховедческих работ со скудным количеством фигур барочных авторов, отфильтрованным музыкальной аналитикой по критериям интонационной семантической и потенциальной символичности. Прошедшее десятилетие показало в целом сохранение и подчас усугубление данного подхода, что, возможно, связано и с недостаточной осведомленностью в музыкально-теоретической стороне вопроса и опорой на устаревшие представления и сведения.

Актуальность исследования определяется следующими факторами: 1) необходимостью демифологизации представлений о музыкально-риторических фигурах; 2) отсутствием переводов на русский язык фрагментов трудов эпохи барокко, содержащих разъяснения музыкальных фигур; 3) потребностью в реконструкции и контекстуализации музыкально-теоретических воззрений авторов списков музыкальных фигур эпохи барокко; 4) необходимостью обобщения подходов отечественного и зарубежного музыкознания к пониманию музыкально-риторических фигур.

Основным материалом исследования послужили музыкально-теоретические тексты, в основном, немецкого языкового пространства, в которых представлены перечни музыкальных фигур, аналогичных риторическим. Это труды таких авторов, как Иоахим Бурмейстер, Иоганн Нуций, Иоахим Турингус, Афанасий Кирхер, Кристоф Бернхард, Иоганн Кристоф Штирляйн, Мориц Фейертаг, Иоганн Беер, Иоганн Георг Але, Томаш Бальтазар Яновка, Иоганн Баптист Замбер, Иоганн Филипп Фёрч, Иоганн Готфрид Вальтер, Мауриций Фогт, Иоганн Маттезон, Иоганн Адольф Шайбе, Майнрад Шписс, а также отечественная и зарубежная научная литература XX – XXI веков.

Проблемное поле диссертации включает области истории музыки, истории теории музыки, методологии музыкального анализа, истории классической риторики и общего образования, а также иные области истории европейской культуры XVI – первой половины XVIII века.

Объект исследования образуют учения о музыкальных фигурах в контексте истории музыкальной теории эпохи барокко и их рецепция в музыкальной аналитике. **Предмет** исследования – перечни музыкальных фигур в музыкально-теоретических текстах XVII – первой половины XVIII века и исследовательская литература XX – XXI веков соответствующей проблематики. Основная **исследовательская проблема** заключается в необходимости комплексного взгляда на совокупность учений о фигурах и рецепции этого знания в области музыкальной аналитики. **Цель** исследования состоит в том, чтобы в опоре на музыкально-теоретические, музыкально-

исторические источники и исследовательскую литературу сформировать многоаспектное представление о феномене учений о музыкальных фигурах; критически осмыслить и представить обобщение научного опыта музыкознания в этой области.

К **задачам** работы относятся: 1) исследование истории открытия в немецкоязычном музыкознании источников, включающих *Figurenlehren*²; 2) выявление причин нестабильного количества источников в аспекте генезиса терминологии фигур и формирования так называемого «общепризнанного» списка авторов перечней фигур; 3) формулирование признаков перечня фигур и рассмотрение источников на предмет соответствия сформулированным признакам; 4) исследование преемственности перечней фигур в музыкально-теоретических источниках и зарубежной исследовательской литературе; 5) рассмотрение списков фигур в музыкально-эстетическом контексте как проявления барочной модели репрезентации знания; 6) выявление причин заимствования риторической терминологии в результате обращения к учебным планам латинских школ; 7) изучение полилингвизма риторической терминологии в контексте гуманистических тенденций и лингвистического пуризма; 8) осмысление в контексте дидактической модели *praeceptum – exemplum – imitatio* круга авторов, фрагменты произведений которых привлекаются в источниках в качестве примеров музыкальных фигур; 9) определение значения и функций музыкальных примеров, иллюстрирующих фигуры в анализируемых теоретических текстах; 10) подробное музыкально-исторически контекстное рассмотрение учений о фигурах Бурмейстера, Нуция, Але, Фейертага, Шписса; 11) исследование факторов, способствовавших мифологизации *Figurenlehren*; 12) изучение и обобщение массива изысканий, демонстрирующих практику музыкально-риторической аналитики в отечественном и зарубежном музыкознании.

Методология исследования определена опорой на отечественный и зарубежный опыт работы с музыкально-теоретическими источниками позднего Ренессанса и барокко. *Компаративный метод* играл значительную роль при исследовании путей миграции музыкальных примеров фигур в трактатах, преемственности перечней и работе с массивами исследовательской литературы во второй части диссертации. Стремление к *контекстуальному* рассмотрению появления перечней в трудах авторов эпохи барокко обусловило применение *методов исторического исследования*. Осознание постоянной динамики музыкально-теоретических представлений при рассмотрении списков фигур в текстах, возникавших на протяжении почти

² О разграничении понятий *Figurenlehren* (учения о фигурах) и *Figurenlehre* (учение о фигурах) см. далее.

150-летия, соответствующего эпохе барокко, также явилось важным методологическим ориентиром.

Компоненты **научной новизны** заключаются в следующем. Впервые в отечественной и зарубежной науке: 1) предпринято комплексное исследование, специально посвященное изучению перечней музыкальных фигур в контексте истории музыкальной теории и рецепции фигур в музыкознании в контексте тенденций методологии анализа музыки; 2) рассмотрен вопрос генезиса терминологии фигур с позиции полилингвизма, выявлена гетерогенность перечней фигур, определяемая присутствием в них ренессансных правил контрапункта, нарушений правил контрапункта, манер и приемов диминуирования; 3) обращено внимание на музыкальную (звучащую) сторону, отраженную в теоретических текстах в качестве музыкальных примеров фигур; 4) исследован вопрос преемственности перечней музыкальных фигур в опоре как на сами теоретические источники, так и на косвенные музыкально-исторические свидетельства; 5) предложена и обоснована необходимость различения *Figurenlehren* как совокупности учений о фигурах эпохи барокко и *Figurenlehre* как герменевтического подхода; 6) раскрыта нетождественность *Figurenlehren* и *Figurenlehre* через выдвинутые в диссертации обобщающие антиномии «ризоматичность – системность», «качественная гетерогенность компонентов – качественная однородность», «историчность / контекстуальность – внеисторичность / универсальность»; 7) проанализирован, обобщен и критически осмыслен значительный массив исследований, касающихся *Figurenlehren / Figurenlehre*, выявлены факторы, способствовавшие затемнению и мифологизации представлений о *Figurenlehren*, осмыслены и систематизированы подходы к анализу музыки с позиции музыкальной риторики.

Теоретическая значимость исследования определяется, во-первых, возвращением к истокам и фундаменту музыкально-теоретического наследия как отправной точке в изучении барочных музыкальных *Figurenlehren*. Значительная дистанция, пролегающая между многообразными взглядами на аналогизацию музыкальных и словесных фигур авторов XVII – первой половины XVIII века и герменевтическим подходом прошлого и частично нынешнего столетия, обнажает комплекс заблуждений, на развенчание которых благодаря укреплению знания источников, контекстов их появления и предназначения и направлена данная диссертация. Во-вторых, подробное рассмотрение и анализ пути, пройденного музыкально-риторической аналитикой, получившей название «продуктивного непонимания» (Я. Классен), позволили обозначить перспективы музыкальной аналитики и одновременно подтвердить преувеличенное значение теоретического знания о перечнях фигур

для композиторской практики эпохи барокко. **Практическая значимость** работы состоит в том, что материалы диссертации могут быть использованы для дальнейших исследований в областях истории теории музыки (музыкально-теоретических систем), истории европейской музыки, музыкальной эстетики позднего Ренессанса и барокко, методологии музыкального анализа, а также в учебных курсах исторической, теоретической и музыкально-исполнительской направленности.

Содержание диссертации соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение), а именно, п. 15. Эстетика музыки как дисциплина, изучающая ее специфику; п. 16. История музыки; п. 18. Общая теория музыкального искусства; п. 19. Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений; п. 20. История и теория музыкальных жанров, музыкального языка; п. 21. Музыкальная семиотика и семантика; п. 26. Музыкальное источниковедение. Музыкальная текстология; п. 27. История и теория музыковедения, музыкальной критики.

Достоверность результатов исследования определена опорой как на аутентичные источники XVII – первой половины XVIII века – печатные и рукописные трактаты, словари, переписку, нотные издания, так и на новейшие труды зарубежных и отечественных авторов. В историографических разделах работы ведущим фактором является репрезентативность рассматриваемых исследований.

Положения, выносимые на защиту: 1) авторские версии *Figurenlehren* должны рассматриваться как независимые позиции теоретиков, обусловленные локальными и временными факторами, а также личными целями, мотивами и степенью осведомленности авторов в области классической риторики; 2) полилингвизм терминологии фигур является важным фактором при определении их генезиса. Природа перечней фигур гетерогенна, генезис наименований фигур определяют ренессансные правила контрапункта, нарушения правил контрапункта, манеры и приемы диминуирования; 3) музыкальные примеры фигур в исследованных теоретических текстах направлены на выполнение дидактической и каталогизаторской функций. При этом они являются важными маркерами в определении линий преемственности перечней и путей распространения источников; 4) комплексное представление о феномене *Figurenlehren* возможно только при условии учета исторической динамики теоретических установок, в том числе вследствие абсорбции итальянских тенденций, территориальной разобщенности и изменяющегося статуса риторики в системе образования;

5) интонационно-семантический подход, традиционно связываемый с музыкально-риторическими фигурами, при обращении к аутентичным источникам показывает свою односторонность и претендует на самостоятельную методологическую надстройку под названием *Figurenlehre* / «учение о музыкально-риторических фигурах» – мифологизированную категорию, востребованную научным сообществом в герменевтических целях; 6) подходы музыкально-риторической аналитики плюралистичны и характеризуются как приверженностью *Figurenlehre*, так и стремлением выйти за его пределы; 7) в вопросе соотношения теорий фигур и практики их применения (в композиции и исполнительстве) возможен поиск ответов только для каждого отдельного источника или групп источников, сходных по жанру и назначению.

Апробация положений и выводов диссертации осуществлялась на всех этапах ее подготовки и реализовалась в опубликовании научных статей и выступлениях с сообщениями на конференциях различного уровня. Материалы исследования обсуждались в мае 2018 года на коллоквиуме по итогам реализации проекта *Das Phänomen musikalischer Figurenkataloge im Barock* / «Феномен перечней музыкальных фигур в эпоху барокко», выполненного под руководством профессора, доктора Янины Классен в Высшей школе музыки Фрайбурга-им-Брайсгау при поддержке Немецкой службы академических обменов, и дистанционно в процессе подготовки диссертации – с профессором Дрезденской высшей школы музыки имени Карла Марии фон Вебера, доктором Михаэлем Хайнеманом. Исследование нотных примеров фигур осуществлялось в рамках проекта *Untersuchung der Notenbeispiele musikalisch-rhetorischer Figuren in ausgewählten Musiktraktaten des Barock* / «Исследование нотных примеров музыкально-риторических фигур в избранных трактатах о музыке эпохи барокко» (2020) при поддержке Фонда Герды Хенкель (*Gerda Henkel Stiftung*).

Последовательное решение поставленных задач определило порядок глав. **Структура исследования** включает Введение, шесть глав, организованных в две части, Заключение, Список литературы и Приложение, содержащее перевод статьи А. Шеринга «Учение о музыкальных фигурах».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертации, осуществлен обзор исследований, отражающий степень разработанности темы, сформулированы цель и задачи работы, определены ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологическая основа, сформулированы выносимые на защиту положения, отражена степень

достоверности исследования, приведены сведения об апробации, изложена структура работы.

Часть I «История и теория».

Глава 1 «Источники» посвящена изучению источников, содержащих перечни фигур: процессу их выявления в немецкоязычном музыкознании, признакам перечня фигур и преемственности. В § 1 «История открытия источников *Figurenlehren* в немецкоязычном музыкознании» исследуется процесс обнаружения музыковедами перечней фигур, где каждый автор исходя из гетерогенной природы перечней стремился вовлечь в орбиту внимания трактаты о контрапункте и труды с перечислением приемов диминуирования. К. Ю. А. Хофман (1830) и К. Коссмали (1846) ошибочно принимают фигуры Нуция в трактате *Musices poeticæ sive de compositione cantus* (1613) за наименования структурных разделов фуги. Х. Герман (1891) исследует фигуры Вальтера (*Præcepta der Musicalischen Composition*, 1708) исключительно в контексте учения о применении консонансов и диссонансов, а также привлекает рукописные трактаты Бернхарда, поскольку Вальтер на них ссылается. В этой же статье появляется краткое описание цикла «Музыкальных бесед» Але. В статье А. Шеринга (1908) в научный обиход входит описание фигур в трудах Нуция, Фогта (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, 1719), Шайбе (*Critischer Musicus*, 1745) и Кристофа Кальденбаха (*Dissertatio musica*, 1664). К. Циблер (1933), посвящая основное изложение фигурам Шайбе, учитывает *Hypomnematum musicae poeticæ* Бурмейстера (1599) и более подробно характеризует фигуры в «учении о композиции Генриха Шютца», опираясь на публикацию рукописных трактатов Бернхарда Й. М. Мюллером-Блаттау (1926). Х. Брандес (1935), вероятно, сознательно сокращает количество источников, называя одну из глав своей диссертации «Учение о музыкальных фигурах в версии Бурмейстера и более поздних теоретиков вплоть до Иоганна Вальтера», хотя в его распоряжении были труды и Шайбе, и Маттезона. Г. Г. Унгер (1941) в исследовании, являющем собой своеобразный промежуточный итог изучения данной проблематики, опирается на труды одиннадцати авторов: Бурмейстера, Нуция, Бернхарда, Кальденбаха, Фогта, Шайбе, Шписса, Иоганна Липпия, Кирхера, Яновки и Георга Андреаса Зорге. В четвертой главе о *decoratio* в музыке он привлекает также труды Иоганна Стомиуса, Сета Кальвизия, Иоганна Андреаса Хербста, Иоганна Михаэля Корвина и Даниэля Шпеера, однако в большинстве случаев они упомянуты однократно в связи с тем или иным понятием, отнесенным Г. Г. Унгером к фигурам. А. Шмитц (1955) в статье энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* называет 18 авторов, причастных к вопросу о музыкально-риторических фигурах. Все большее погружение в исследование музыкальных

фигур порой склоняло музыковедов к поспешным выводам и соблазну причислить к изучаемому объекту максимальное количество известных на тот момент источников. В 1957 году Х. Г. Эггебрехт писал о 17 авторах в совокупности с 27 трактатами, в которых играет роль учение о фигурах. В фундаментальном труде Д. Бартеля «Руководство по учению о музыкальных фигурах» (1985), известном также в англоязычной версии с дополнениями как *Musica poetica* (1997), главными объектами внимания выступают фигуры в трудах Бурмейстера, Нуция, Турингуса, Кирхера, Элиаса Вальтера, Бернхарда, Вольфганга Каспара Принца, Але, Яновки, Вальтера, Фогта, Маттезона, Шписса, Шайбе и Форкеля. Число источников ограничивается «основными» пятнадцатью авторами, но в то же время расширяется новыми в этом дискурсе именами, уточняющими общую картину. В результате наблюдения ситуации в зарубежном музыкознании отмечается тенденция к тиражированию списка вышеназванных авторов и источников как «общепризнанных», нередко в опоре на исследование Д. Бартеля (например, в статье Дж. Бюлова «Риторика и музыка» в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; исследованиях Р. Лопеса Кано, Т. Д. Тумпулидиса, Э. Чиполлоне и др.). Порой создается впечатление, что каждый из названных трактатов «по музыкальной риторике» посвящен исключительно музыкальной риторике и фигурам, что не соответствует реальности. По инерции тиражируется принадлежность музыкально-риторических фигур к *musica poetica*, иногда эти понятия применяются едва ли не как тождественные. Постепенно «общепризнанный» список теоретиков и их трудов в музыкознании разных стран начинает восприниматься как константное явление, в результате чего исчезает необходимость перечислять его каждый раз полностью. В ряде американских исследований недавних лет авторы ограничиваются краткими пояснениями и ссылкой на *Musica poetica* Д. Бартеля.

Несомненно, хрестоматийная направленность и широкое распространение англоязычного издания книги Д. Бартеля спровоцировали некоторую инерцию в дискурсе о *Figurenlehren*, однако поиски новых источников тем не менее не прекращались: В. Браун (1994) расширяет привычный список трудами Иоганна Крюгера, Беера, Фёрча и Замбера. Х. Кронес (1997) в новом издании энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, составляя статью «Музыка и риторика», принимает во внимание наиболее важные относящиеся к музыкальной риторике и в особенности к фигурам труды конца XVI – начала XIX века (список включает 60 наименований). В разделе, специально посвященном музыкально-риторическим фигурам, помимо известных авторов Х. Кронес приводит сведения и термины из работ Стомиуса, Джона Хоскинса, Генри Пичема,

Фрэнсиса Бэкона, Себастьяна де Броссара, Якуба Шимона Яна Рыбы, Фридриха Августа Канне. Он расширяет хронологические и географические границы, вовлекая в дискурс о *Figurenlehren* труды, содержащие, в том числе, отдельные случаи применения риторических терминов по отношению к музыкальной материи. Я. Классен (2001) называет 21 труд 14 авторов, расширяя список компендиумом Принца (1689) и работой Маттезона *Kern melodischer Wissenschaft* (1737), а также считает целесообразным привлечение не только «Летних бесед» Але, но и «Весенних».

Причиной «балансирующего» положения ряда трудов и отсутствия у исследователей единого мнения об их принадлежности к числу *Figurenlehren* служат несколько обстоятельств: 1) стремление не всех исследователей провести четкую границу между смыслом выражений «трактат причастен к *Figurenlehren*» и «в трактате содержится перечень фигур»; 2) зыбкость границ между фигурами (условно обозначим их областью применения, предназначенной для композиторов) и так называемыми украшениями / манерами – прерогативой вокалистов и музыкантов-инструменталистов. Именно потому, что не все авторы задумывались об их разделении, «разомкнутость» перечней фигур в мир *musica ornata* не могла удержать исследователей от причисления к перечням фигур и перечней украшений; 3) присутствие в ряде списков фигур «старых» правил соединения тонов, образующих группу фигур *principales* (по Нуцию).

В § 2 «Признаки перечня музыкальных фигур» речь идет о степени проявления в источниках таких признаков перечней фигур, как сравнение с риторикой (уведомление автором читателя о том, что автор приступает к рассмотрению фигур, аналогичных риторическим) и перечисление (следование фигур друг за другом в определенном порядке).

Сравнение с риторикой. Было установлено, что авторы используют в заголовках глав, разделов, параграфов ключевые слова (*figura, ornamentum*), проводят в тексте аналогии с риторикой (например, Кирхер, Яновка, Бернхард, Вальтер, Маттезон). Неоднозначная ситуация возникает в тех случаях, когда автор не апеллирует к риторике / искусству красноречия, но применяет понятие «фигура» и стремится организовать разного рода приемы в список (например, раздел «О фигурах, в которых ради мелодии можно отказаться от привычного применения диссонансов» в *Compendium Musices* Шайбе (ок. 1730)). Сомнению следует подвергнуть причастность к дискурсу о перечнях фигур *Dissertatio musica* Кальденбаха (1664), где он анализирует мотет Орlando ди Лассо *In te transierunt*, применяя вслед за ростокским кантором Бурмейстером музыкально-риторическую терминологию. Несомненно, эта диссертация важна для истории

музыкальной аналитики и тематики о связях музыки и риторики в целом, но сложно утверждать, что Кальденбах предлагает перечень фигур. Вызывает сомнение возможность обсуждения в русле учений о фигурах *Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten* Принца (1696). Вслед за А. Шмитцем, Х. Г. Эггебрехтом и Д. Бартелем этот труд становится стабильным представителем «золотого списка» трактатов «с фигурами», при этом исследователи, упоминая его, обязательно сообщают о том, что под фигурами (среди которых *passagio, trillo, trilletto, accentus* и др.) Принц понимает так называемые манеры и принципы диминуирования. Таким образом, нет особых оснований числить его фигуры «музыкально-риторическими», однако исследование генезиса фигур и параллелей исполнительской и композиторской практик неизбежно влечет обращение и к этому источнику, равно как и к *Syntaxis Minor zur Sing-Kunst* (1695) Морица Фейертага. Обратная ситуация – сомнение в музыкальном предназначении фигур – возникает в отношении перечня Але в «Музыкальных летних беседах» (1697). Таким образом, стремление теоретиков к каталогизации приемов и одновременно не всегда строгое апеллирование к риторике ставят под сомнение причастность ряда трактатов к дискурсу о *Figurenlehren*, обозначая их пограничное положение. Однако ориентирование на выразительность у Шайбе, рецепция аналитического опыта Бурмейстера у Кальденбаха, тесная связь устной и письменной традиций в трудах Принца и Фейертага и универсализм фигур Але очерчивают векторы проблематики изучения перечней фигур, обнаруживая многоаспектность исследуемого явления.

Перечисление. В большинстве анализируемых источников теории предпосылают разделу с разъяснениями фигур их краткий обзор, который можно расценивать как важный ориентир в отношении границ учения того или иного автора. При этом нумерацию фигур предлагают отнюдь не все (перечни с нумерацией присутствуют у Бурмейстера, Турингуса, Кирхера (в Книге VIII), Штирляйна, Шайбе, а у Бернхарда – в отношении фигур обычного пышного и театрального стилей в *Tractatus compositionis augmentatus*). Не всегда указано точное количество фигур. Условие перечисления выдерживается далеко не во всех трудах, поэтому при изучении источников бывает затруднительно ответить на вопрос, с каким именно числом фигур в каждом конкретном случае мы имеем дело, если автор сам не указывает их точное количество, «разбрасывая» фигуры вне «основного» перечня в разных книгах и главах трактата; не предлагает их предварительный обзор, а если и предлагает, то в дальнейшем не вполне ему следует. В качестве примера приведем осознанно или случайно допущенный Кирхером сбой при описании в § VIII

главы VIII части III Книги VIII *Musurgia universalis* фигур, предварительно перечисленных в § VII этой же главы, когда без комментария остаются *polysyndeton* и *symploce*, однако в завершение параграфа неожиданно возникают объяснения фигур *assimilatio* и *repentina abruptio*, не учтенных в первоначальном варианте списка (в § VII). Сложность установления «границ» списка фигур проявляется в *Præcepta der Musicalischen Composition* Вальтера, где автор довольно внезапно приводит читателя к классификации фигур только после того, как уже были подробно разъяснены две фигуры из группы *fundamentales*, фигура *anticipatione della nota* и еще 12 фигур, представляющих собой приемы диминуирования. Помещение в единый перечень с фигурами манер и приемов диминуирования присутствует, например, у Бернхарда в *Tractatus compositionis augmentatus*, который располагает *variatio* в списке фигур в качестве аналога итальянского *passaggio*. Вслед за ним *variatio* в группу дополнительных фигур (*figurae superficiales*) включают Штирляйн (1691), Беер (ок. 1696), Замбер (1707) и Вальтер (1708). При этом, например, Бурмейстер, Штирляйн, Але и Шайбе склонны рассматривать фигуры и манеры как обособленные явления. Глядя на входящие в перечни фигур манеры и приемы диминуирования, следует принимать во внимание отражение в трактатах устно-письменной природы барочной музыки и понимать орнаментальные мелодические фигуры как составляющие генезиса фигур наряду с правилами контрапункта и их нарушениями.

Два рассмотренных признака (сравнение с риторикой и перечисление) проявляются в трудах эпохи барокко не всегда последовательно. Селекция источников по этим двум параметрам позволяет провести некоторые водоразделы между теми, которые «в строгом смысле» содержат списки музыкальных фигур, обозначив при этом «ядро» данного музыкально-теоретического феномена эпохи барокко, и теми источниками, которые имеют пограничный статус. Рассмотрение перечней фигур в опоре исключительно на труды, образующие «ядро», повлекло бы за собой одностороннее представление. Для исследования *idei* музыкальных фигур, аналогичных риторическим, и ее динамики видится целесообразным мыслить совокупность трудов, причастных к дискурсу о *Figurenlehren*, как разомкнутый список источников – тех, которые отвечают вышеназванным критериям, и тех, которые в буквальном понимании не содержат списки «музыкально-риторических фигур», но имеют значение для понимания данной проблематики.

В § 3 «Вопросы преемственности списков фигур» показана миграция наименований фигур в трактатах, проанализированы, суммированы и представлены в виде обобщающих схем наблюдения по этому вопросу А. Шмитца, Д. Бартеля, Я. Классен, Р. Байройтера. Сопоставление

наименований, которые приводят Бурмейстер, Нуций и Турингус, показывает, что Турингусом заимствованы 12 из 34 фигур Бурмейстера и 7 из 8 фигур Нуция. Сравнению фигур в этих трех трактатах уделялось немало внимания (см. работы Х. Брандеса, М. Рунке, Ф. Фельдмана, Д. Бартеля, Р. Байройтера, Х. Унферрихта и др.). Р. А. Насонов исследовал дальнейший путь терминологии фигур Турингуса в *Musurgia universalis* Кирхера. Если об учении Кирхера, изложенном в первом томе, можно говорить как о «заимствованном», то фигуры во втором томе, за исключением первых четырех, не находят аналогов в более ранних трудах других авторов. На основе фигур Турингуса и Кирхера составил список фигур Яновка в *Clavis ad thesaurum magnæ artis* (1701).

Перечни не всех авторов характеризуются безусловной оригинальностью. А. Шмитц (1952), исследуя истоки фигур в трактате Вальтера (1708) и его «Музыкальном словаре» (1732), называет довольно много имен, в том числе тех авторов, которые специально не составляли списки музыкальных фигур. Также он принимает во внимание термины словаря Вальтера, которые, по его мнению, могут быть причислены к музыкально-риторическим фигурам. Таким образом, А. Шмитц не стремится проводить четкие границы между фигурами, инспирированными риторикой, и терминологическим наследием *musica ornata*. Д. Бартель высказывает отдельные замечания о возможной преемственности учений: Бурмейстера и Турингуса; Турингуса и Кирхера; Кирхера и Яновки; Бернхарда и Вальтера; Турингуса, Яновки, Принца, Але и Вальтера; Фогта и Шписса. Я. Классен отмечает, что Кальденбах заимствует фигуры у Бурмейстера, Яновка, Фогт и Шписс – у Кирхера, Вальтер – у Бернхарда, Кирхера и Принца, Турингус, возможно, – у Бурмейстера и Нуция. Кирхер возвращается в пятой книге *Musurgia universalis* к Бурмейстеру, Нуцию и Турингусу. *Musurgia universalis* Кирхера содержит два разных перечня, синтезированных Яновкой. Р. Байройтер пишет о распространении *Figurenlehre* Бурмейстера как на протестантскую музыкальную теорию (через труд Турингуса), так и на католическую (через трактат Нуция), продляя сферу косвенного влияния по католической линии до работ Вольфганга Шонследера и Кирхера.

При совмещении наблюдений музыковедов проступает некая «сеть преемственностей», которая, на первый взгляд, производит впечатление стремительного распространения по Европе идеи составления списков музыкальных фигур, что, однако, не подтверждается фактами. Напомним, что авторы списков жили в разное время в разных регионах, многие из них не были знакомы. «Сеть преемственностей» позволяет обнаружить, что новоизобретенные учения (не опирающиеся на уже существовавшие ранее перечни музыкальных фигур), генезис которых еще только предстоит

установить, продолжали возникать на протяжении всех полутора столетий эпохи барокко (Бурмейстер, Бернхард, Але, Маттезон, так называемое «второе» учение о фигурах Кирхера). Наличие нескольких *начал* – совершенно оригинальных воплощений единой идеи – демонстрирует несколько векторов преемственности. Несмотря на иллюзию ясного представления о предполагаемом движении терминологии фигур, следует отметить сложность, ризоматичность рассматриваемого явления и наличие скрытых компонентов, которые целесообразно учитывать с методологической точки зрения: многообразие экстраполяций на музыку исходных понятий классической риторики, а также присутствие в теоретических текстах содержательных метаморфоз, скрывающих у разных авторов под одним и тем же наименованием нетождественные сущности.

Глава 2 «Терминология фигур в аспекте полилингвизма». В § 1 «Полилингвизм фигур как проявление барочной модели репрезентации знания» демонстрируется то, что полилингвизм является одним из факторов, объясняющих пестроту и разнопорядковость наименований фигур в трудах эпохи барокко. То, какой язык выбирает автор трактата для номинализации фигуры, – древнегреческий, латинский, немецкий или итальянский – позволяет определить как профессиональную область применения этого термина, так и его условный «возраст». В качестве ключа к пониманию причин языкового многообразия может выступать барочная модель репрезентации знания, специфические черты которой демонстрируют и списки фигур.

При отборе фигур авторы не определяли четких критериев, дифференцируя знания о музыкальной практике, извлекая «все отдельное» из потока разнородных представлений, потенциально подпадающих под область аналогизации фигур вербальных и музыкальных. Именно с этой логической процедурой сталкивались теоретики музыки, решившие зафиксировать элементы музыкальной композиции, с разной степенью подробности воплотив опыт риторики. Возможно, авторы перечней не стремились ограничивать себя исключительно рамками риторики, руководствуясь собственными задачами и опытом, производили селекцию тех музыкальных констант / паттернов / элементов / приемов, которые на взгляд каждого из них могли выполнять в музыке функции фигур. В значительной мере списки музыкальных фигур стали следствием «всеобщей риторизации бытия» (К. А. Чекалов), наложившей отпечаток на культуру барокко в целом и музыкальную – в частности.

Функционирование культуры эпохи барокко как культуры риторической, а именно – «культуры готового слова» (А. В. Михайлов) неизменно вело к рефлексии и стремлению письменно зафиксировать «проложенные пути»

создания текстов. В ряде версий музыкальных *Figurenlehren* такое парадоксальное расширение границ «риторического» (выходящего за границы нормы) до грамматического (регистрирующего норму) в итоге стало отражением ризоматичной природы рассматриваемого феномена. Перечни фигур – это попытка определения предмета через перечисление его составляющих, через сумму знаний, демонстрирующую определенный смысловой объем. В этом отношении идея перечня / списка / свода сродни идее барочной энциклопедии в миниатюре как *множества разнообразных вещей*, вбирающей в себя не только то, что необходимо знать о предмете изучения, но и то, что о нем в принципе известно или, по мнению автора-составителя, может быть известно. Стремление представить совокупность знаний в их полноте объясняет и «коллекционирование» новшеств, улавливаемых слухом, и вольное обращение с чужими теоретическими текстами, и лихие компиляции, и смешение информации из разных областей знания – школьной риторики, теории контрапункта, исполнительского искусства. Нельзя не заметить желание теоретиков вместить в свои списки музыкальных фигур больше знаний, чем даже возможно, свидетельством чему является сознательное создание смысловых лакун, оставляющих пространство для потенциальных дополнений и домысливаний.

Важную роль в перечнях фигур играли модели организации знания – способы упорядочения компонентов каталога-перечисления. В музыкально-теоретических источниках мы наблюдаем перечисление фигур: 1) в соответствии с избранной автором классификацией (Бурмейстер, Нуций, Турингус, Кирхер, Яновка, Бернхард, Вальтер, Маттезон, Фогт); 2) в соответствии с избранной автором классификацией музыкальных стилей (Бернхард); 3) в алфавитном порядке (Шписс), в том числе рассредоточенно в условиях словаря (Вальтер); 4) в свободном порядке (Кирхер, Але, Фёрч, Шайбе). Наличие пространственных перечней-перечислений могло внедряться авторами для показа принадлежности к ученой среде и являться способом «моделирования» научного текста. Фактором «учености» (*Gelehrtheit*) могло выступать также и обращение к научному тезаурусу, в частности, латинским и древнегреческим терминам, а применение терминов из риторики подчеркивало компетентность автора в этой столь значимой для барокко составляющей *artes liberales*. При понимании логики в формировании списков фигур не с позиции современных норм системного представления знаний, а с позиции объединения гетерогенных компонентов в индивидуальные, авторские «суммы знаний» о музыкальных фигурах (по аналогии с идеей барочной энциклопедии), подходы теоретиков барокко утрачивают свою вопиющую алогичность и перенасыщенность нагромождениями, отражая

специфику барочной модели репрезентации знания. В этом контексте нормой становится и то, что музыкальные фигуры – свидетельство терминологического плюрализма. Источниками терминологии служили сразу несколько областей применения профессиональной лексики (риторика, теория контрапункта и исполнительское искусство). Исследование процессов отбора наименований фигур в каждом из учений привело к заключению о множественном генезисе терминологии. В условиях размытости понятийного аппарата, свойственной тому времени, ситуацию усложняет лингвистическая вариабельность наименований фигур.

В § 2 «Риторические наименования фигур» рассматривается вопрос о применении древнегреческой и латинской терминологии, заимствованной из риторики, выявляются предпосылки, влияние гуманистических тенденций и лингвистического пуризма.

Предпосылки возникновения. Проявление гуманистических тенденций в школьном и гимназическом образовании XVI столетия заключается в помещении на первостепенное место древних языков – классической латыни, древнегреческого и иврита. Помимо этого, гуманистические тенденции проявились в повышенном внимании к искусству красноречия. Филипп Меланхтон (1497–1560) предложил латинскую школу как единый тип общеобразовательного учебного заведения для всех лютеранских германских земель, установив совместно с Мартином Лютером *curriculum* для церковных латинских школ, в котором присутствовали и математические, и филологические дисциплины, объединив части квадривиума и тривиума. Образцом латинской школы повышенного типа служила гимназия, основанная Меланхтоном в Нюрнберге (1526), где в старших классах особое внимание уделялось риторике. Подобно Меланхтону для Саксонии, роль лидера школьного реформационного движения для ряда северных городов сыграл соратник Лютера Иоганн Бугенхаген (1485–1558). Он составил школьные и церковные уставы, основанные на идеях Меланхтона, для герцогства Брауншвейгского (1528) и ганзейских городов (1535) – Любека, Гамбурга, Ростока, Штральзунда и Люнебурга. Немецкий гуманист и реформатор школьного образования Иоганн Штурм (1507–1589) в 1538 году основал гимназию в Страсбурге, обучение в которой базировалось на классно-урочной системе и твердом учебном плане. В гимназии существовал десятилетний курс обучения, свидетельствующий об объединении всех ступеней образования – начальной (альфабетарий), средней (средняя гимназия) и высшей (высшая гимназия). В гимназии Штурма все преподавание определялось риторическим подходом, и деление на классы приобретало значение этапов овладения искусством красноречия. В последующее время Страсбургская гимназия

являлась образцом для создания школ подобного типа; в ряде латинских школ и гимназий риторика становилась венцом образования. По Вюртембергскому школьному порядку (1559), изложенному представителем теологии Лютера на юго-западных территориях Иоганном Бренцем (1498–1570), можно судить о перечне преподаваемых дисциплин в Вюртембергской латинской школе, где древние языки и дисциплины тривиума также играли значительную роль. В люнебургской школе Св. Иоганна, где получал образование автор первого перечня музыкальных фигур Бурмейстер, изучали Цицерона, Горация, Вергилия как образцы для подражания. В 1577 году ректором этой школы Альбертом Леницером был составлен школьный порядок, благодаря которому возможно воссоздание точной картины перечня преподаваемых дисциплин в латинской школе Люнебурга. Анализ количества часов и наименований дисциплин, в числе которых – риторика, греческий язык, упражнения в стиле на латинском языке, теория и практика стихосложения и др., позволяет приблизиться к пониманию причин, по которым Бурмейстер столь аргументированно выявляет сходства музыкальных и вербальных фигур. Постепенное накопление и углубление риторико-лингвистических познаний вело к тому, что при экстраполяции вербальных риторических фигур на музыкальную материю не ощущалось терминологических барьеров. При обращении к учебному плану люнебургской частной школы Св. Михаила в то время, когда в ней обучался Иоганн Себастьян Бах (1700–1703) заметно сохранение особого внимания к преподаванию риторики. Грамматика, синтаксис, риторика и этимология играли важную роль в учебных планах латинских школ и гимназий, образуя теоретический фундамент знаний о языке на протяжении не одного поколения немецких музыкантов. Это была многолетняя традиция погружения в риторику, окруженную комплексом филологических дисциплин. Чрезвычайно востребованная в образовательном процессе риторика выступала в роли некой интеллектуальной среды, активизировавшей развитие филологических (текстолого-технологических) и теологических (экзегетических) представлений.

Влияние гуманистических тенденций. Труды эпохи барокко, включающие перечни музыкальных фигур, написаны на латинском и немецком языках. Из общего количества изданных на латыни источников два появились уже в XVIII веке (Яновка, Фогт). Шписс, хотя и назвал свой труд по-латински (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, 1745), сам текст трактата изложил на немецком языке. Билингвизм музыкально-теоретических текстов конца XVI – XVII века является едва ли не нормой, поскольку многие учебники того времени издавались на двух языках (например, Иоганнеса Фессера, [1572]; Генриха Оргозина, 1603; Даниэля Хитцлера, 1623 и др.). Трактаты о музыке

немецкого языкового пространства в эту эпоху пестрят обилием латинизмов; многочисленны фрагменты немецких источников, сочетающие в себе два языка на близком расстоянии. Яркий пример – список так называемых «аффектных» слов в трактате *Musica poëtica* (1643) Хербста. Закономерна тенденция составления полиязычных глоссариев музыкальной терминологии, как, например, восьмое издание *Isagoge artis musicae* Кристофа Демантия (1607), глоссарий латинских, греческих и итальянских специальных терминов в *Musica Nova, Neue Singekunst* Николауса Генгенбаха (1626) и др. Устойчивая традиция издания трудов, в том числе о музыке, на латинском языке повлекла долговременное сохранение латыни как языка науки в немецком языковом пространстве.

Иная ситуация складывалась в отношении древнегреческого языка: еще в XV веке при именовании новых вещей или идей, отсутствующих в латинском языке, гуманисты обращались к образованию слов на древнегреческом. Для традиции классической риторики естественна терминология на этом языке, и при изучении полилингвизма наименований музыкальных фигур она играет важную роль. Например, Турингус приводит 9 фигур на латинском языке и 12 – на греческом, а Кирхер предпочитает указывать наименования каждой из фигур на двух языках.

Повышенное внимание к древним языкам и комплексу дисциплин тривиума с особым акцентом на риторику в учебных планах латинских школ и гимназий способствовало распространению гуманистических тенденций, проявившихся в следовании классическим авторам. Например, Але в «Музыкальных летних беседах» (1697) при определении понятия «фигура» опирается на Марка Фабия Квинтилиана, который в то время оставался бесспорным авторитетом в вопросах риторики. Определение Але приводит на латинском языке, а наименования фигур избирает греческие (за исключением фигуры *anaphora*). Часть фигур Але вместе с определениями заимствует Вальтер (1732), но к каждому греческому термину он добавляет латинские эквиваленты. Так он поступает и в случае, когда определение фигуры *epanalepsis* заимствует из *Reales Schul-Lexicon* Беньямина Гедериха, поскольку Гедерих приводит только греческий термин. *Reales Schul-Lexicon*, отражающий подходы школьной риторики, показывает оперирование латинской и греческой терминологией и нежелание заменять ее на немецкие эквиваленты. Сохранение латыни и греческого в наименованиях музыкальных фигур было маркером принадлежности терминов к области риторики. Это позволяло и безболезненно принять новации, и на основе знакомой терминологии вписать их в систему новых норм. Такой подход давал возможность продемонстрировать, что легитимация происходит в опоре

на древнее и авторитетное знание, – тем самым решалась и дидактическая, и культурологическая проблема акцептирования инноваций.

Влияние лингвистического пуризма. Для развития музыкальной науки первой половины XVIII века характерно усиление роли терминологии на немецком языке, но поиск и внедрение немецких музыкальных терминов наблюдались и ранее. Андреас Хаммершмидт использовал в своих инструментальных сочинениях обозначения *starck – stille* и *geschwind(e) – langsam*. Попытки применения немецкой терминологии вместо латинской и греческой предпринимали Але, Вальтер, Андреас Веркмайстер, Маттезон. Шайбе в списке фигур указывает немецкие аналоги, хотя продолжает сознательно сохранять полилингвизм, приводя в скобках древнегреческие и латинские термины. Он опирается на состоящий из 30 фигур перечень Иоганна Кристофа Готшеда, изложенный в «Опыте критической поэтики для немцев» (1730). Готшед, в свою очередь, заимствует перечень фигур из трактата по риторике Бернара Лами, который, составляя свой труд на французском языке, пользуется латинскими и древнегреческими наименованиями фигур. Таким образом, опора на латинскую и греческую терминологию для обозначения музыкальных фигур вслед за трудами по риторике продолжает сохраняться даже наряду с тенденцией складывания понятийного музыкально-теоретического аппарата на немецком языке. Изучение полилингвизма музыкальных фигур позволяет обнаружить различную степень осведомленности авторов в риторике, осмыслить перечни фигур как гетерогенный феномен и обратить внимание на неправомерность рассмотрения совокупности учений о музыкальных фигурах в качестве единой системы.

Глава 3 «Музыкальные примеры фигур в трудах эпохи барокко».

Как «звучащий» компонент теоретических текстов, музыкальные примеры фигур имеют прямую связь с композиторской, исполнительской и дидактической практикой. Их изучение предполагает опору не только на тексты теоретических источников, но и на музыкальный материал – круг произведений композиторов XV – XVIII веков. Знания о спектре произведений, привлекаемых теоретиками в качестве *exempla*, позволяют конкретизировать существующие представления о перечнях музыкальных фигур эпохи барокко. При выявлении круга композиторов и сочинений, исследовании вопросов заимствования, модификации и адаптаций музыкальных примеров неизбежно столкновение с рядом информационных лакун, поэтому некоторые возникающие вопросы не предполагают полного и исчерпывающего ответа в силу исторической дистанции и специфики предмета изучения. Специальное комплексное исследование данной темы в отечественной и зарубежной

музыкальной науке ранее не предпринималось; в ряде работ об отдельных *Figurenlehren* присутствуют некоторые наблюдения относительно интересующего нас аспекта (Ф. Фельдман, Б. Ривера и др.).

В § 1 «Музыкальные примеры фигур как предмет исследования» рассматриваются разновидности письменной фиксации примеров и проблемы атрибуции.

Разновидности письменной фиксации. Не все авторы подкрепляют музыкой теоретические положения о фигурах. В ряде случаев объяснение тому можно найти в самих трактатах. Например, Бурмейстер считает, что не всегда целесообразно приводить примеры фигуры *поэта*, поскольку ее можно уловить лишь из контекста. Часто отсутствие примеров связано с тем, что авторы не считают необходимым иллюстрировать некоторые фигуры музыкой, ссылаясь на их общеизвестность (см. описания фигур *homoioteleuton* Нуцием, *pathopoeia* Турингусом, *antitheton*, *climax* и *epanalepsis* Фогтом и др.). Бернхард в *Tractatus compositionis augmentatus* не приводит пример фигуры *variatio*, отмечая многочисленность ее разновидностей. Шайбе отказывается от нотных примеров по вынужденным причинам, сетуя на формат издания. В результате анализа источников выявлены следующие разновидности письменной фиксации музыкальных *exempla*: 1) инципит произведения; 2) буквенная нотация; 3) пятилинейная нотация без словесного текста; 4) пятилинейная нотация со словесным текстом.

Инципиты служат для иллюстрации фигур в трех трактатах Бурмейстера, трудах Нуция, Турингуса и Кирхера. Отсылка к инципиту не всегда решает проблему идентификации фигуры в музыкальном тексте развернутого вокального сочинения. Бурмейстер в *Musica poetica*, как правило, конкретизирует фрагмент словесного текста, соответствующего описываемой фигуре, что вносит ясность в его повествование. Иная ситуация наблюдается в подходе Нуция, который тоже приводит инципиты, но не называет фрагменты музыкальных сочинений. Турингус заимствует у Нуция ряд примеров и также не стремится к детализации указаний. В параграфе приводятся примеры иллюстрации посредством инципитов мотетов Лассо фигур *aposiopesis*, *homioteleuton* и *homioptoton* в трех трудах Бурмейстера, трактатах Нуция и Турингуса. Искусная компиляция, которая наблюдается в тексте Турингуса, свидетельствует о том, что он заимствует пример у Бурмейстера (мотет *Angelus ad Pastores* Лассо), дополняет еще один пример Лассо и не считает необходимым приводить пример мотета Нуция. Несмотря на то, что и Бурмейстер, и Нуций называют мотет *Angelus ad Pastores*, только в *Musica autoxediaotikē* Бурмейстера дано точное указание, на какие именно слова приходится данная фигура.

Одним из способов удешевления печати служила буквенная нотация. Зафиксированные таким образом примеры преобладают в труде Бурмейстера 1599 года, однако и в трактате 1606 года ряд фигур представлен примерами в данной записи.

Протяженность примеров в пятилинейной нотации варьируется преимущественно от трех до пяти тактов, однако в перечнях фигур Турингуса и Кирхера (Книга V) наблюдается ряд целостных многостраничных произведений.

Категория нотных примеров без вербального текста нередко тесно переплетается с приемами *musica ornata*. Однако не все бестекстовые *exempla* следует рассматривать как образцы инструментальной музыки, что подтверждает атрибуция примеров без слов как изначально вокальных сочинений.

Проблемы атрибуции. Музыкальная цитата, подобно метонимии, содержит гораздо больше сведений, чем только иллюстрация музыкальной фигуры. Пример-цитата в трактате несет в себе информацию об имени композитора, достойного подражания, жанре цитируемого произведения, его хронологической и географической принадлежности, а порой и месте в стилевой «системе координат», обсуждаемой в ряде трактатов. Масштабы примеров фигур разнятся от двутактовых разрешений интервалов до развернутых произведений. Это наблюдение одновременно служит наглядным подтверждением тезиса о неоднородности спектра и функций фигур в музыкальной композиции. Указание на авторство рядом с музыкальной цитатой – это скорее исключение, чем правило. Если допускать то, что авторы трудов приводили в пример собственные сочинения, то следует учесть, что сохранились не все музыкальные произведения составителей перечней фигур.

В отношении атрибуции показательны два рукописных недатированных трактата Бернхарда. Г. Массенкайль установил заимствование нотных примеров фигур *subsumptio* в *Ausführlicher Bericht* и *quaesitio notae* в *Tractatus compositionis augmentatus* из кантаты Джакомо Кариссими *Occhi, che m'uccidete* для сопрано и *basso continuo*. В 1953 году К. Дальхаус определил, что источником одного из примеров *syncopatio catachrestica* является трактат Джозеффо Царлино. Нам удалось установить, что в основе иллюстрации фигуры *transitus inversus* в *Tractatus compositionis augmentatus* Бернхарда лежит переинтонированная мелодия речитатива Париса (*Pur si ravviva, e non so come, il core*) из Третьей сцены Второго действия оперы «Парис» Джованни Андреа Бонтемпи, представленной в Дрездене в 1662 году. Упоминаемые и атрибутированные музыковедами композиторы, сочинения которых привлекались для разъяснения фигур, жили в период с середины XV до середины XVIII века. Музыкальные примеры авторы перечней фигур

черпали как из сочинений композиторов, пользовавшихся всеобщим признанием (Палестрина, Лассо, Климент-не-Папа и др.), так и тех, чьи имена были не столь известны. О музыкальных фигурах в творчестве композиторов, работавших в Риме, предлагают судить Кирхер (Палестрина, Кариссими, де Моралес, Массайно, Массенцио, де Монте) и Бернхард (Палестрина, Кариссими, Виттори). Давние связи Саксонии и Тюрингии с городами северной Италии, в особенности Венецией, обнаруживают привлекаемые Бернхардом и Вальтером сочинения Бонтемпи и Перанды.

§ 2 «Звучащий компонент теоретических текстов» содержит исследование принципа *imitatio auctorum* и панорамы композиторов.

Imitatio auctorum. При осмыслении музыкальных примеров фигур важен дидактический аспект, во многом опирающийся на модели, почерпнутые в риторике и поэтике. Концепт *imitatio* в его риторическом понимании (*imitatio auctorum* / подражание образцовым авторам) был глубоко осмыслен в риторической культуре итальянского Возрождения (Гаспарино Барцицца, Франческо Петрарка, Джамбаттиста Джиральди Чинтио, Челио Кальканьини и др.). Наибольший потенциал для применения *imitatio* демонстрирует этап овладения *elocutio*, включавший учение о фигурах.

Проявление распространенной в преподавании риторики трехступенчатой дидактической модели *praecipitum* (изучение правила) – *exemplum* (анализ образцов, которым следует подражать) – *imitatio* (сочинение в опоре на образцы при обучении композиции) наблюдается и в изложении музыкальных фигур. Традиция *imitatio auctorum* жила как в риторической, так и в музыкальной среде. Круг достойных подражания композиторов стремились очертить теоретики музыки (Иоганн Тинкторис, Генрих Фабер, Адриан Пети Коклико, Галл Дресслер, Царлино, Гаснар Стокерус и др.). Однако истории знакомы случаи, когда ученые музыканты для обоснования своих теорий цитировали произведения малоизвестных композиторов, созданные на заказ (например, М. Калелла рассматривает этот вопрос на примере *Dodekachordon* Генриха Глареана). Наиболее «лояльным» композитором мог оказаться сам автор (свои произведения, возможно, исходя из саморекламы привлекают, например, Нуций и Але). Влияние тернарной дидактической модели на обучение композиции проявилось, в том числе, в главах, носящих название «О подражании» (например, в *Musica poetica* Бурмейстера, где автор называет 12 образцовых композиторов и распределяет их согласно четырем стилям, и в *Tractatus compositionis augmentatus* Бернхарда, где композиторы перечислены согласно трем стилям).

Музыкальные примеры фигур, располагаемые в трактатах, обладали амбивалентной сущностью: и фиксировали многоликое звучащее пространство,

демонстрируя эрудицию автора, и, как образцы для подражания, содержали в себе интенции будущих сочинений. Особенно значимо смысловое пространство *elocutio*, поскольку учения о фигурах были средоточием тех вербальных для риторики и музыкальных для композиции паттернов, которые отфильтровывались сознанием риторов / музыкантов и обретали статус правил, нередко парадоксальным образом воплощавших нарушения.

Композиторы. В трудах Бурмейстера, Нуция и Турингуса несомненным лидером своеобразного «хит-парада» является Лассо. Хотя музыковеды XX столетия и вменяли Бурмейстеру то, что он опирается, в буквальном смысле, на музыку прошлого века, более консервативным оказывается все-таки Нуций и вслед за ним Турингус, который заимствует его музыкальные примеры. Среди авторов, привлекаемых Бернхардом, – только итальянцы и совсем нет его соотечественников. Это Палестрина, Виттори, Кариссими и Бонтемпи. Кирхер удерживает баланс между современной практикой композиции, не забывая о Палестрине, Моралесе и Филиппе де Монте. Сравнение имен у Кирхера и Бернхарда показывает обращение к музыке римских авторов разных поколений – Палестрины и Кариссими. В методологическом смысле при изучении нотных примеров важна установка не на «классический / образцовый шедевр», а на живую материю, доступную для преобразований и не принадлежащую в современном «строгом» смысле ее автору. Это положение является одной из причин, по которой авторы трактатов не стремились рядом с каждым нотным фрагментом подписывать имя композитора, обнаруживая сотни подобных звуковых паттернов как в своих сочинениях, так и в сочинениях своих коллег. Неудивительно, что примеры кочевали из трактата в трактат.

В § 3 «Заимствование музыкальных примеров» подчеркивается значимость музыкальных примеров при анализе преемственности перечней фигур. Интересна судьба музыкальных *exempla* в перечнях последователей Кирхера – Яновки, Фогта и Шписса. Яновка заимствует у Кирхера названия произведений и отказывается от указания имен композиторов, считая достаточными только сами канонические тексты и, видимо, учитывая традиции их омузыкаливания. Фогт и Шписс сохраняют смысл изречений, заменяя отдельные фразы. При сопоставлении источников мы наблюдаем смещение акцента с определенного музыкального произведения (у Кирхера) на сам принцип иллюстрирования текста как проявление традиции *imitazione delle parole*. Так обнаруживаются точки пересечения между учениями о музыкальных фигурах и списками так называемых «аффектных» слов, которые содержатся в трудах Нуция, Турингуса, Вольфганга Шонследера, Хербста, Корвина, Шпеера. Связь фигур Кирхера с идеей иллюстрирования

отдельных слов, увлечение которой в XX веке привело к односторонней (интонационно-семантической) трактовке фигур, объясняет широкую востребованность фигур Кирхера из второго тома *Musurgia universalis* в музыкальной аналитике.

Благодатной почвой для рассмотрения вопросов *модификации и адаптации музыкальных образцов* является рецепция примеров группы дополнительных (*superficiales*) фигур, изложенных Бернхардом в *Ausführlicher Bericht*. Фигуры с заголовком *superficiales*, названиями и порой буквально скопированными разъяснениями появляются в изданиях Штирляйна (1691), Замбера (1707) и в рукописных трудах Беера (ок. 1696) и Вальтера (1708). Этот список можно дополнить рукописным трактатом Фёрча, где автор опирается на другой бернхардовский источник – *Tractatus compositionis augmentatus*.

Модификация нотных примеров осуществляется посредством добавления словесного текста, досочинения, варьирования, транспонирования и других приемов. На примере фигуры *ellipsis* в вышеназванных трактатах продемонстрирован процесс досочинения, варьирования и подтекстовки. Замбер переосмысляет данную фигуру и предлагает собственный пример. Модификации примеров обусловлены приспособлением исходного материала (списка дополнительных фигур Бернхарда) в дидактических целях, помещением его в новые условия в зависимости от профессиональной специфики текстов. Примеры могут выполнять: 1) информативную или каталогизаторскую функцию, когда пример выступает в качестве иллюстрации «одного» из потенциально «многого», являясь частью суммы знаний и показателем эрудиции автора; 2) дидактическую функцию, когда *exemplum* понимается как музыкальный паттерн, предназначенный для потенциального тиражирования (и (или) преобразования).

Глава 4 «Контекстуализация перечней фигур (очерки)».
 В § 1 «Музыкальные фигуры Иоахима Бурмейстера: три версии одного учения» в результате рассмотрения глав о фигурах Бурмейстера (1556–1629) в каждой из трех версий его учения о композиции (*Hypomnematum musicæ poeticæ*, 1599; *Musica автоσχεδιαστική*, 1601; *Musica poetica*, 1606) прослежены этапы формирования итоговой версии *Figurenlehre* этого автора. Изучение трудов Бурмейстера в музыкознании первой половины XX века принадлежит Х. Брандесу (1935) и М. Рунке (1955). Во второй половине XX века о возрастающем интересе к наследию Бурмейстера свидетельствуют работы значительного числа музыковедов; самостоятельное направление образует трактовка осуществленного Бурмейстером музыкально-риторического анализа мотета Лассо *In te transierunt*. Латинские тексты трактатов Бурмейстера не переведены на русский язык; перевод *Musica poetica* на английский язык

предпринят Б. Риверой (1993), на немецкий – Ф. Калленбергером под редакцией Р. Байройтера (2004), на французский язык – А. Сюёр и П. Дюбреем (2007). Получив образование в ИоганнесшULE Люнебурга и Ростокском университете, Бурмейстер в 1593 году был назначен учителем латинской школы Люнебурга. На шестой год работы он опубликовал *Hypomnematum musicae poeticae*, через два года вышел в свет трактат *Musica autoσχεδιαστική*. Издания 1599 и 1601 годов идентичны вплоть до Главы XI; последующие и одновременно завершающие три главы разнятся. В Главе *De Ornamentis / Об украшениях* (1599) содержатся 22 музыкальных украшения, снабженные подробными разъяснениями, примерами и примечаниями. Во второй версии *Figurenlehre* (1601) в Главе XII *Ex capite de ornamentis / Из главы об украшениях* Бурмейстер сохраняет вышеупомянутый фрагмент предыдущего трактата, но следом за ним предлагает совершенно новый текст – классификацию и описание музыкальных фигур согласно трем группам: 1) гармонические, 2) мелодические, 3) гармонические и мелодические. Он увеличивает количество фигур до 25 (добавляет *climax* и *hypobole*, выделяет в самостоятельную фигуру *fuga imaginaria*, которая ранее упоминалась в контексте фигуры *fuga realis*), и заново, но уже в иной последовательности определяет каждую фигуру, дополняя изложение нотными примерами. В тексте *Musica poetica* (Глава XII *De Ornamentis sive de figuris Musicis / Об украшениях или музыкальных фигурах*) следует перечень фигур с описаниями, представляя собой в ряде случаев откорректированный фрагмент предыдущего издания. Разница рассматриваемых глав в трех трактатах заключается в соотношении объемов информации, ее наглядности, наличии или отсутствии нотных примеров, схем и примечаний. Благодаря трем сохранившимся текстам, новаторство, которое проявил Бурмейстер в сфере музыкальной терминологии, обозначив устойчивые связи между музыкой и риторикой, не может выступать в качестве теоретической константы, свидетельствуя о том, что Бурмейстер не останавливался в своих поисках.

В § 2 «Музыкальные фигуры Иоганна Нуция и их генезис» в результате анализа нотных примеров подтверждается гипотеза М. Рунке о вероятности лютеранских истоков учения этого католического автора. Среди авторов-католиков, составивших списки музыкальных фигур, – Яновка и принадлежащие монашеским орденам цистерцианцы Нуций и Фогт, иезуит Кирхер и бенедиктинец Шписс. Период появления их трудов, изданных в Нейссе (Силезия), Праге, Риме и Аугсбурге, охватывает более чем столетие – с 1613 по 1745 год. Из католической среды хронологически первым автором, обратившимся к учению о фигурах, является Нуций (ок. 1556–1620). Его единственный теоретический труд *Musices poeticae sive de compositione*

cantus (1613) был известен современникам (его упоминают Георг Драуд (1625), Вальтер (1732), Маттезон (1740), Михаэль Преториус (1619) и др.). В исследованиях фигуры Нуция часто рассматриваются в окружении учений лютеранских авторов – Бурмейстера и Турингуса. На первый взгляд может показаться, что Нуций частично переписывает перечень фигур Бурмейстера, но в действительности он заимствует только три названия. На автономность учения Нуция и сознательное игнорирование фигур Бурмейстера, с которыми Нуций, очевидно, был знаком, также указывают М. Цивиц и Х. Унферрихт. При ответе на вопрос о генезисе списка фигур Нуция следует обратиться к биографии и музыкальным примерам его фигур, среди которых, в том числе, – сочинения Жоскена, Климента-не-Папы и Лассо.

История замысла учения Нуция восходит к юношеским годам, проведенным в Гёрлице. Из предисловия к трактату, датированному декабрем 1612 года, можно заключить, что за 42 года до издания своего труда он частным образом обучался у Иоганна Винклера, бывшего родом из саксонского городка Митвайды. Таким образом, будущий аббат-цистерцианец получил знания от протестантского кантора центральной Германии.

Обратимся к вопросу о том, на какую музыку опирался Винклер, преподавая искусство композиции. При сопоставлении описания каталога музыкальных произведений от 19 сентября 1593 года, найденного Т. Наппом (2008) в Архиве Совета города Гёрлица, с перечнем фигур Нуция обнаруживается, что речь идет о широко известных авторах – Жоскене, Клименте-не-Папе и Лассо, музыку которых, вероятно, мог привлекать Винклер на своих уроках. Это наблюдение уточняет гипотезу М. Рунке, согласно которой предварительная версия фрагмента о фигурах католика Нуция была почерпнута из уроков саксонца Винклера. На этапе создания трактата Нуций расширил список примеров инципитами двух сочинений Якоба Ваета, одного – Жьяша де Верта и собственных произведений. На мысль о возможном существовании несохранившихся юношеских конспектов наводит также то, что Нуций в основном называет только инципиты произведений, но не фрагменты текста, на которые приходится фигуры, как это делает, например, Бурмейстер. Отсутствие у Нуция координат для определения фигур также может расцениваться как показатель некоторой «конспективности», а может быть и нежелания подробно погружаться в заметки сорокалетней давности. Гёрлицский каталог музыкальных произведений может служить объяснением появления в перечне фигур Нуция сочинений Жоскена и Климента-не-Папы, являясь дополнительным аргументом саксонского происхождения его списка, уходящего своими корнями в протестантскую почву. Тем не менее, это

заклучение не отменяет необходимости внимания к дальнейшему распространению фигур по католической линии.

В § 3 «Музыкальные фигуры Иоганна Георга Але в контексте источников эпохи барокко» изучается вопрос о правомерности включения списка фигур композитора, органиста и поэта Иоганна Георга Але (1651–1706) в дискурс о музыкальных *Figurenlehren* в связи с балансированием между причислением его перечня исключительно к области риторики (и пониманием фигур Але как фигур вербальных) и трактовкой, потенциально открытой к экстраполяции его фигур на музыку. С 1671 года Але изучал право в Йенском университете, в 1673 году унаследовал должность органиста церкви Святого Власия и выполнял эти обязанности до конца своей жизни. Также Але был знаменит как талантливый поэт, поддерживал контакты с членами «Плодоносящего общества» (*Fruchtbringende Gesellschaft*), ратовавшего за очищение немецкого языка от иностранных слов.

Але – автор «Музыкальных бесед» (1695–1701) – цикла текстов об основах музыкальной композиции, озаглавленных соответственно названиям времен года. «Беседы» представляют собой полилог вымышленных персонажей, среди которых Музелиб, Дойчольд, Воннемунд и особо сведущий в музыкальном искусстве Гелиан. Але избирает остроумную и нарочито «небрежную» манеру изложения. Сквозной линией становится проблема соотношения музыки и слова. В «Музыкальных летних беседах» (1697) он приводит разговор о фигурах в музыке: в середине июля Музелиб, Дойчольд и Воннемунд, прогуливаясь и наслаждаясь прелестной погодой, внимают осведомленному в вопросах риторики Гелиану. Але демонстрирует фигуры на примере начальной фразы Псалма 98 *Jauchzet dem Herren alle welt, singet, rühmet und lobet*. Они представляют собой *фигуры повторения*, основанные на разновидностях контактных и неконтактных повторов, обнаруживая свою универсальность как в организации речи, так и в организации музыки. Рекомендации Але касаются, прежде всего, вербального компонента, но он не дает пояснений, как обходиться с музыкальной материей, применяя эти фигуры.

Возникает вопрос о принадлежности перечня фигур Але сфере музыкального искусства или риторики. Точки зрения исследователей (А. Шмитц, Х. Кронес, Д. Бартель, З. В. Д. Севье, Л. У. Коуч, М. Ратей) по этому вопросу разнятся. Так называемый «основной» перечень фигур Але имеет пограничный статус, сфера применения которого тяготеет то к риторике, то к этапу предварительной работы композитора над текстом, то к потенциальной экстраполяции в музыкальную среду. В качестве *музыкально-риторической* фигуры в тексте представлена только фигура *epizeuxis* (благодаря

нотному примеру). Составление целостной картины осложняется вынесенными за пределы перечня в завершение «Летних бесед» фигурами *antithesis* и *emphasis*, а более всего – уготовленной Але в разных книгах «Бесед» россыпью приемов, аналогичных риторическим фигурам, при разговоре о которых Але сознательно удерживается от риторической терминологии. Вопрос о правомерности рассмотрения перечня фигур Але в дискурсе о музыкальных *Figurenlehren* не предполагает однозначного ответа. Скорее, ответом станет определение границ его перечня, которые один исследователь, строго следуя за замыслом Але, определит несколькими страницами «Летних бесед», а другой, в увлечении сутью явлений, описываемых Але вне риторической терминологии, будет трактовать свободно, сближая феномен музыкальных фигур, аналогичных риторическим, с широким спектром явлений, подразумеваемых под понятием «музыкальная риторика».

В § 4 «Музыкальные фигуры Морица Фейертага: пересечение исполнительской и композиторской практик» исследуется вопрос о том, как происходил процесс перехода фигур музыкальной орнаментики в письменно фиксируемые семантически значимые мотивные образования. Труд *Syntaxis Minor zur Sing-Kunst* (1695) Морица Фейертага (ок. 1650 – ок. 1715) – музыкдиректора, руководителя церковных представлений (*ludi rector*) и учителя музыки (*instructor exercitii musici*) в Дудерштадте – создан не для композиторов, а для певцов. Уже в заголовке трактата декларируется опора на итальянскую традицию вокальной орнаментики, о чем свидетельствует и выбор терминологии – как для обозначения фигур, так и для обозначения динамических оттенков. Две из двадцати пяти глав труда Фейертага посвящены фигурам: Глава XXI *De figuris simplicibus & conjunctis. Von denen einfachen und doppelten Figuren / О простых и двойных фигурах* и Глава XXII *De figuris conjunctis. Von denen verbundenen Figuren / О связанных фигурах*. При описании фигур Фейертаг дважды ссылается на труды своих современников (Вольфганг Михаэль Милиус, *Rudimenta musices*, 1686; Принц, *Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten*, 1696). В качестве примеров фигур Фейертаг приводит фрагменты сочинений Карла Розье, Гаспаро Казати, Паоло Корнетти, Иоганна Хавемана, Филиппа Фридриха Бухнера, Себастьяна Антона Шерера и др. Его интересует не только устная импровизационная вокально-исполнительская сторона, но и письменно-творческая – область применения устойчивых элементов в композиторском искусстве.

Фейертаг рассматривает украшения, в том числе, как письменно зафиксированные обороты, апеллируя к этапу создания музыки композитором. Рассуждения Фейертага наглядно демонстрируют балансирующую письменно-устную природу украшений, позволяя наблюдать параллели и пересечения

композиторской и вокально-исполнительской практик. При этом Фейертаг, говоря о фигурах, не сопоставляет их предназначение с функциями фигур в риторике, не проводит параллелей между музыкой и искусством красноречия. Но он дает «рецепты» применения устойчивых оборотов, предостерегая от использования фигур сверх меры. Идею необходимости соблюдения меры вслед за Марком Фабием Квинтилианом транслирует Але, в 1708 году об этом пишет Вальтер. В этом дискурсе рубежа XVII – XVIII века топосом становится сравнение чрезмерного применения музыкальных фигур с чрезмерным использованием специй (см. труды Фейертага, Милиуса, Бернхарда, Але). Фейертаг стремится обучить певцов не только импровизации украшений, но и умению определять их в нотном тексте. Он пишет о ситуациях, в которых композитор сознательно не добавляет украшения в нотном тексте, понимая, что о них позаботится вокалист, однако отдает себе отчет в том, что есть ряд украшений, которые композиторы намеренно черпали в вокальной практике и осознавали исключительно как письменно фиксируемые элементы. Фейертаг связывает с некоторыми вокальными фигурами интонационно-семантические свойства (например, «торжественность» он соотносит с фигурой *exclamatio*). Отношение певцов к украшениям как носителям смыслов наглядно показано Фейертагом при обсуждении пассажей, подробно пояснено на примерах применения восходящего и нисходящего движения, обусловленного вербальным текстом. Такое понимание украшений восходит к традиции *imitazione delle parole*. В рассуждениях Фейертага запечатлена живая творческая практика наряду с усилением письменной регламентации музыкального текста.

В § 5 «Музыкальные фигуры Майнрада Шписса в профессиональном и музыкально-научном контексте эпохи» в опоре на переписку и входящие в круг внимания Шписса музыкально-теоретические источники, в особенности связанные с деятельностью «Сообщающегося общества музыкальных наук в Германии» (*Correspondierende Sozietät der Musicalischen Wissenschaften in Deutschland*), выявляется причастность Шписса к развитию на новом витке идеи о всеобъемлющей системе знаний о музыке, предполагавшей, в том числе, обращение к параллелям музыки и риторики.

Майнрад Шписс (1683–1761) – теоретик музыки, композитор, католический священник, музикадиректор, руководитель хора бенедиктинского монастыря местности Ирзее в баварской Швабии. В *Tractatus musicus compositorio-practicus* (1745) Шписса содержится самый поздний перечень фигур эпохи барокко. Часть творческого наследия Шписса утрачена во время пожаров, поэтому в полной мере оценить масштабы его композиторского дарования не представляется возможным. Он писал свой труд для

композиторов как пособие по автодидактике, о чем указал на титульном листе трактата. Среди 34 глав встречаются главы, имеющие прямое или косвенное отношение к риторике (Глава 25 «Об изобретении (*Inventio*), расположении (*Dispositio*) и разработке (*Elaboratio*)»; Глава 27 «О музыкальных фигурах»).

Автор предлагает различать колоратуры для певцов и певиц и фигуры, которые должен знать композитор. Но в его списке из 16 наименований последняя фигура (*variatio*) является, по сути, подзаголовком для еще десяти фигур-манер. Среди фигур Шписса «для композиторов» обнаруживается заимствование девяти фигур у Фогта. При более детальном рассмотрении оказывается, что в действительности мигрируют только пять фигур, так как оставшиеся четыре Фогт сам заимствует у Яновки, а Яновка, в свою очередь, у Кирхера. Шписс, следуя католическим авторам, уловил намеченную тенденцию преемственности, восходящую к Кирхеру, и, возможно, сознательно стремился ее продолжить. Из 15 фигур, «которые надлежит знать композитору», оставшиеся 6 (те, что не совпадают с фигурами Фогта) явно почерпнуты Шписсом из другого источника / источников. Фигура *abruptio* могла быть перенята напрямую из труда Кирхера. Ключом к выявлению источника названных у Шписса, но отсутствующих у Кирхера и Фогта пяти фигур, вероятно, может служить «Музыкальный словарь» Вальтера, который содержит эти наименования. Данное предположение одновременно может оказаться спорным, так как Вальтер аккумулировал в своем словаре сведения о фигурах нескольких авторов, но не предложил собственного перечня фигур.

Шписс находился в тесном контакте с ведущими представителями музыкальной жизни своего времени, высоко ценился как теоретик и педагог. В 1743 году он стал членом Общества музыкальных наук, которое в 1738 году в Лейпциге основал ученый, философ, врач и математик Лоренц Кристоф Мицлер фон Колоф. Нет точных свидетельств, знал ли он секретаря и основателя Общества лично, но результатом их дружественных отношений стала обширная переписка. Для Шписса вступление в Общество музыкальных наук могло означать активизацию работы над трактатом. Исследование музыкально-теоретических контекстов показывает отражение на взглядах Шписса идеи о создании практического руководства по композиции, претендующего на универсальность и многоаспектность. Подобные устремления заметны в отношении сохранившихся фрагментов территориально родственной трактату Шписса работы Франца Ксавера Муршхаузера *Academia musico-poetica bipartite* (1721). Шписс мог почерпнуть у Мицлера идею «полной системы музыки», о которой тот размышлял в первой части первого тома «Музыкальной библиотеки». Эта идея «музыкальной системы» или «системы музыки», а скорее «системы знаний о музыке» вызывала большой интерес

в конце 1730-х годов. Она же звучит у Шайбе, ее отражение находим и в завершающей Главе 34 труда Шписса. И Мицлер, и Шайбе, и Муршхаузер, и Шписс, стремясь к представлению всеобъемлющего знания о музыке, считали необходимым отразить в своих трудах вопросы связи музыки, риторики и поэзии, однако детальную аналогизацию риторики и музыки, воплотившуюся в список фигур, из четырех вышеназванных авторов реализовали только Шайбе и Шписс. Мицлер размышлял о необходимости включения в «полную систему музыки» поэзии и искусства красноречия. Учитывая его научные контакты с авторами перечней фигур – Маттезоном, Шайбе и Шписсом (двое последних были членами Общества музыкальных наук), можно было бы ожидать появления еще одной версии списка музыкальных фигур. Муршхаузер планировал изложить перечень фигур во второй части своего трактата. Казалось бы, к середине XVIII века идея письменной фиксации развернутых аналогий вербальных и музыкальных фигур могла утратить свое практическое значение, но в контексте научного труда-компендиума, вероятно несколько «по инерции», продолжала оставаться если не обязательным, то возможным компонентом при попытке изложения «всеобъемлющего знания о музыке». Желание Шписса действовать в русле рассмотренной выше тенденции может объяснять появление в его трактате списка музыкальных фигур на исходе эпохи «готового слова».

Часть II «Рецепция» является своего рода «надстройкой» по отношению к первой части и в историографическом ключе раскрывает пути осмысления учения о музыкально-риторических фигурах как аналитической модели (его принятия и отрицания) в зарубежном и отечественном музыкознании.

В **Главе 5 «Легенды и мифы музыкальной риторики»** выявляются аспекты, способствующие демифологизации представлений о музыкальных фигурах, и противоречия между знанием о фигурах, зафиксированным в источниках эпохи барокко, и герменевтическим подходом к музыкально-риторическому анализу, сложившимся в музыкальной науке.

§ 1 «Формирование учения о музыкально-риторических фигурах» посвящен постепенному складыванию герменевтического подхода *Figurenlehre* в немецком музыкознании. Статья А. Шеринга «Учение о музыкальных фигурах» (1908) имеет значение *точки отсчета* в изучении музыкальной риторики. Мало какое исследование на эту тему не начинается с перечисления заслуг А. Шеринга, вновь открывшего музыкальной науке учение о фигурах. Дальнейшее увлечение А. Шеринга вопросами музыкальной символики и появление цикла работ на эту тему порой вели музыковедов (например, В. Гурлитта, М. С. Друскина, Ф. Д. Тумпулидиса) к подмене сути статьи 1908 года более поздними воззрениями этого ученого. Статья А. Шеринга

о музыкальных фигурах и его работы 1920–1930-х годов о музыкальном символе (как и исследования А. Пирро, А. Швейцера) базируются на разных методологических подходах. Ни А. Швейцер, ни А. Пирро не применяли аутентичную барочную терминологию и, вероятно, не знали о корпусе теоретических трудов, содержащих списки фигур, создавая *собственные интерпретации музыкального языка Баха (= барокко?)*, собственные авторские «музыкальные риторики». Путь, который первоначально прокладывал А. Шеринг, предполагал реконструкцию музыкально-риторических представлений барокко, однако музыковедение в аналитических опытах с использованием инструментария музыкальных фигур, нередко существенно отклонялось от задач, изначально поставленных А. Шерингом. Очерченные им ориентиры были подхвачены Х. Брандесом, К. Гудевилем, В. Гурлиттом, Р. Дамманом, Г. Массенкайлем, Г. Гуссеном, Г. Г. Унгером, В. С. Хубером, А. Шмитцем, Х. Г. Эггебрехтом, У. Мейером и др., что ознаменовало начало произрастания разветвленного древа научной мысли о *Figurenlehre*. Обращение к теории фигур в аналитических разделах этих работ зачастую сводится к регистрированию, констатации наличия фигур и их описанию; на этом же этапе появляется представление о некоем едином, универсальном и рационально организованном учении о фигурах. Не без влияния идеологии *Deutschtum* происходит обращение к протестантским культурным контекстам, активно обсуждается роль кантора и понимание музыки как проповеди в звуках, максимально ярко воплотившейся в творчестве Генриха Шютца и Иоганна Себастьяна Баха.

В этом дискурсе, в том числе в работах В. Гурлитта и Х. Г. Эггебрехта, доктрина о фигурах принадлежала к *musica poetica*, понимаемой в качестве учения о композиции лютеранских канторов. Линия преемственности Кирхер–Яновка–Фогт–Шписс – это линия авторов-католиков, существование которой разоблачает прочно закрепившийся в музыковедении миф о музыкально-риторических фигурах как о прерогативе исключительно лютеранских музыкальных поэтик. На этапе формирования «учения о музыкально-риторических фигурах» в тени остаются католические авторы перечней; на периферию уходит светская музыкальная культура. Нет в этой трактовке места и итальянским новациям – они возникают как некий вспомогательный «материал» для эвристических музыкально-риторических озарений теоретиков немецкого языкового пространства. В итоге образуется своего рода «перевернутая картина мира», где на заре XVII века центром становится лютеранская Германия – источник «музыкальной риторики», а периферией – подлинный центр музыкального авангарда – Италия. Одновременно в этой инверсии образуется хронологическая «нестыковка» – фигуры изобретают

немцы, а в соседних странах композиторы создают музыку задолго до их «открытия». Возникает ситуация, в которой теория настолько опаздывает за музыкальной практикой, что сама становится претендентом на инновацию и готова вопреки естественному ходу событий обойти вниманием этот «исторический металеписис». Несмотря на появление исследований, касающихся отдельных списков фигур в трудах эпохи барокко (например, работы Й. М. Мюллера-Блаттау, А. Шмитца, Х. Федерхофера, М. Рунке, Х. Г. Эггебрехта, Ф. Фельдмана и др.), обнаружения терминологической пестроты и нередко противоречивости списков фигур, произошло движение в сторону «универсализации» и «оптимизации» знания о фигурах в аналитических, а точнее, музыкально-герменевтических / экзегетических целях. На волне «радости узнавания» фигур в музыкальных текстах укреплялось представление о некоем едином универсальном и рационально организованном учении, достойном именоваться системой (А. Шмитц, 1955). В исследовании Г. Г. Унгера (1941) закладывается традиция суммирования фигур из трактатов и составления «словаря». Увлечение красотой и грандиозностью идеи всепоглощающей власти риторики над музыкой в эпоху барокко не смогло удержать ученых первой половины прошлого столетия от мифологизации и абсолютизации обнаруженных в единичных источниках наблюдений, постепенно возведенных в ранг метода композиции. Триумфально пройдя апробацию на шютцевском и баховском материале, идея с успехом разрослась до универсального герменевтического подхода. На протяжении XX века учение о музыкально-риторических фигурах как привлекательный инструмент музыкальной аналитики продолжало жить своей собственной жизнью, порождая всевозможные мифы и все стремительнее удаляясь от подлинных представлений эпохи барокко.

В § 2 «Откуда возник термин “музыкально-риторическая фигура”?» проводится исследование того, как формировался этот термин, музыковедению какой эпохи принадлежит его рождение, и в какой мере он характеризует фигуры, описанные теоретиками эпохи барокко. Обращение к данному термину, как правило, не вызывает вопросов и сомнений у исследователей, что подтверждает его применение в заголовках статей недавних лет. Привычное ныне словоупотребление «музыкально-риторические фигуры» не встречается в барочных теоретических текстах. В основном авторы применяют термин «фигуры» без прилагательного «музыкальные» (Турингус, Бернхард). Бурмейстер (1606) оперирует терминами «украшения или музыкальные фигуры» (см. главу *De ornamentals sive de figuris Musicis*), о музыкальных фигурах (*de figuris Musicis / musikalische Figuren*) сообщают Нуций, Яновка, Шайбе. Пример применения термина «риторико-музыкальная фигура»

обнаружен в «Музыкальном словаре» Вальтера (1732) при объяснении фигуры *anaphora*. В результате обращения к источникам выясняется, что широко распространенное клише «музыкально-риторическая фигура» не всегда соответствует действительности. Принц сравнивает музыку не с риторикой или поэзией, а с живописью. Але и Шайбе проводят аналогию не только с риторикой, но и с поэтическим искусством. Оправдать применение термина «музыкально-риторическая фигура» могло бы заимствование риторической терминологии, но к ней восходит генезис далеко не всех наименований фигур (например, *passus duriusculus* и *saltus duriusculus* Бернхарда). Для дискурса о фигурах, описанных в трактатах XVII – первой половины XVIII века, наиболее точно подошел бы термин «музыкальные фигуры, аналогичные риторическим».

Появление термина «музыкально-риторическая фигура» связано с XX столетием. Ф. Д. Тумпулидис ошибочно приписывает его изобретение А. Шерингу. В результате обращения к наиболее ранним исследованиям, в которых затрагиваются вопросы музыкальных фигур (Х. Герман, А. Шеринг, К. Циблер, Х. Брандес, Г. Г. Унгер), делается вывод о том, что наименование *musikalisch-rhetorische Figur* (музыкально-риторическая фигура) впервые появляется в работе Г. Г. Унгера, где развивается концепция *Figurenlehre* как единого учения-системы. Эта работа оказала сильное влияние на зарубежное и отечественное музыкознание.

Для терминологического обособления «музыкальных фигур, аналогичных риторическим» в барочных трактатах и «музыкально-риторических фигур», применяемых в русле герменевтического подхода, изобретенного в XX веке, предлагается использовать термины *Figurenlehren* (учения о музыкальных фигурах) и *Figurenlehre* (учение о музыкально-риторических фигурах). *Figurenlehren* следует понимать как область истории теории музыки, изучающую музыкальные фигуры в опоре на теоретические труды эпохи барокко и исследующую также контексты и обстоятельства, послужившие поводом для фиксации фигур каждым из авторов. Такое применение термина присутствует, например, в работах Д. Бартеля, С. Дж. Ром, Р. Лопеса Кано. Несмотря на очевидность использования по отношению к совокупности трактатов множественного числа («учения о фигурах»), долгое время, в том числе за пределами немецкоязычного музыкознания, было востребовано понятие «учение о фигурах» (см., например, работы таких авторов, как П. Уильямс, Э. Бритч, Ф. Т. Уэссл, И. Уильхейм, Дж. П. Уиллметт, Э. Дж. Форлей и др.). Словоупотребление «учение / теория» (вместо «учения / теории / совокупность учений») по инерции продолжает сохраняться в исследовательской литературе нынешнего столетия (см., например, работы

следующих авторов: Дж. Б. Гибсон, С. Г. Коленько, Дж. Л. Мейз, У. Ч. Ляо, А. Санстайн и др.). Именно с учетом аналитических коннотаций предлагается оперировать термином *Figurenlehre* (учение о музыкально-риторических фигурах) и понимать его как своего рода аналитическую «надстройку», прочно закрепившийся в музыкознании «квази-аутентичный» музыкально-герменевтический подход. *Figurenlehre* – это распространенная модель анализа старинной (и более поздней вплоть до современной) музыки с позиции музыкальной семантики и в опоре на существенно редуцированную терминологию фигур из источников эпохи барокко.

§ 3 «Figurenlehren ≠ Figurenlehre» посвящен выявлению наиболее выраженных противоречий, возникающим между аутентичным знанием (*Figurenlehren*) и мифологизированным представлением (*Figurenlehre*).

Ризоматичность – системность. Количество трактатов, содержащих правила применения фигур, справедливо может быть приравнено к количеству самих учений о фигурах, учитывая своеобразие взглядов их авторов и историчность явления. Отличные друг от друга версии учений о фигурах при сопоставлении образуют не систему, а скорее ризому: концепции теоретиков эпохи барокко порой противоречат не только друг другу, но и сами себе; одинаковые наименования фигур у разных авторов наделяются различной трактовкой и, наоборот, один и тот же музыкальный прием может быть ассоциирован с разными терминами; совокупность учений о фигурах ориентирована на различные стилевые нормы продолжительной эпохи барокко; перечни фигур не образуют единой линии преемственности, а имеют несколько «начал». Одним из первых на а-системность совокупности учений о фигурах обратил внимание Дж. Бюлов (1979). Кр. Уилкинсон (1978) со ссылкой на своего научного руководителя Дж. Бюлова поддержал эту точку зрения. В 1980-е годы мысль об отсутствии *Figurenlehre* звучала все чаще (например, В. П. Бенитес, Л. Л. Мэтьюз). В 1990–2000-е понимание того, что музыкальные фигуры барокко являются а-системным феноменом, уже не пугало своей очевидностью, но постепенно вело к осознанию *Figurenlehre* как мифологизированного знания. Об этом высказывались А. Форхерт, Й. Кремер, Э. Флиндел, Д. Бартель, Я. Классен, Ф. Д. Тумпулидис, Б. Г. Варвиг, Р. А. Насонов, Й. Менке, Д. Эрнст и др. Несмотря на отсутствие единого учения-системы и наличие самостоятельных «версий» учений о фигурах, в исследованиях XXI века продолжает тиражироваться мысль о системе, по инерции транслирующая идеи музыкознания первой половины прошлого столетия.

Качественная гетерогенность компонентов – качественная однородность. Спектр фигур в трактатах содержит, в том числе, нормы

строгого контрапункта, правила применения диссонансов, приемы диминуирования и манеры. Таким образом, не каждая фигура по замыслу автора обладает образной семантичностью, следовательно, далеко не все фигуры в источниках соответствуют критериям «отклонение от нормы строгого стиля» и «наличие выразительности». В аналитической модели *Figurenlehre* вызывает сомнение априорное навязывание всем фигурам, присутствующим в трактатах, презумпции риторичности – понимания широкого и неоднородного спектра фигур исключительно как приемов выражения аффектов, где общим знаменателем для всех фигур является их семантический потенциал. Желание поместить абсолютно все приемы, названные в трактатах греко-латино-итальянскими терминами, в прокрустово ложе «риторичности», приписывание аутентичным терминам фигур новых значений (домысленных в интонационно-семантическом ключе) привело в итоге к доктрине об очевидных и устойчивых соответствиях музыки и текста. Возникшие «фигуры-симулякры» новоизобретенного *Figurenlehre* оказались наделены конвенциональностью, утратив при этом свои изначальные смыслы (как правило, имеющие мало общего с образной музыкальной семантикой). Осознание того, что смысловое поле каждого перечня фигур барокко простирается не дальше музыкально-теоретических воззрений его автора, отошло на второй план. Именно этой причиной объясним разительный контраст количества фигур, названных в трактатах, и фигур, задействованных в современных музыковедческих текстах. Фигуры-конструктивные приемы, не подпадающие под определяющий критерий – риторичность / выразительность – в аналитике почти не были востребованы и стали предметом изучения в области контрапункта и истории теории музыки.

Историчность / контекстуальность – внеисторичность / универсальность. Дошедшие до нас и открытые на настоящий момент письменные источники, содержащие перечни музыкальных фигур, – свидетельство в целом довольно скромного, локализованного распространения учений и, вероятно, их несущественного практического значения. Преувеличение их роли в XX веке до едва ли не единственно возможного способа описания и дешифровки смыслов музыки барокко представляется гипертрофированным, хотя и обогатившим представления о музыкальной семантике. Списки фигур в источниках – это субъективные попытки построить аналогии, продиктованные не только потенциальной практической пользой, но и стремлением продемонстрировать ученость, осведомленность и в отдельных случаях оригинальность. Если для *Figurenlehren* существуют отдельные списки фигур, то для *Figurenlehre* как области методологии анализа музыки достаточен единый, общий список, где определения лишены исторического контекста

и порой авторства. Согласно системе координат «учения о фигурах», фигуры обладают строго закрепленными значениями и входят в «словарь эпохи барокко». Увлечение этим подходом и появление все новых исследований о фигурах в музыке вело к отходу на второй план текстов источников, а им на смену в научный оборот входили «новые» определения фигур, рождая новые пласты мифологизаций и все больше очаровывая исследователей своей универсальностью, аналитической эффективностью и системностью.

Еще один распространенный миф связан с информацией о количестве фигур. В статье о музыкальной риторике в Большой Российской энциклопедии (2015) говорится о существовании в совокупности 80 фигур. В отечественных исследованиях нынешнего столетия можно встретить информацию «около 70», «около 80». Г. Г. Унгер принимает во внимание 161 фигуру, из них 77 – встречающиеся только в риторике, 84 – в музыке. Однако напомним, что на заре изучения музыкальной риторики Г. Г. Унгер учитывает не все ныне известные источники. Согласно списку Д. Бартеля (1997), «минимальное» количество фигур – 134. О минимальном количестве следует говорить по причине того, что, указывая одно и то же наименование фигуры, теоретики нередко подразумевали различные явления; в свою очередь, идентичные музыкальные приемы иногда обозначались в трактатах неодинаковыми терминами. Подсчет точного количества фигур, зафиксированных в теоретических текстах, едва ли возможен и не вполне оправдан, учитывая ризоматичную сущность данного феномена. Из грандиозного спектра фигур своеобразный «естественный отбор» в музыкально-риторической аналитике в опоре на *Figurenlehre* выдержали только порядка 10–20 фигур – самые «знаменитые» *anabasis*, *catabasis*, *exclamatio*, *noema*, *imitatio* и др., прошедшие «селекцию» практикой музыкального анализа.

Важным фактором, действующим при рассмотрении практически всех перечней фигур, является постоянная «оглядка» на своего рода «нулевой меридиан», на точку отсчета, которой являлся строгий стиль как негласный критерий музыкально-языковой нормы и фундамент / основа композиции. Это обстоятельство объясняет обнаружение в списках фигур не только «риторики» как нарушения нормы, но и «грамматики» как следования ей. Фигуры *fuga*, *syncopatio* и *transitus*, демонстрирующие правила контрапункта, а не «вольности» и «излишества», с которыми принято ассоциировать музыкально-риторические фигуры, присутствуют в перечнях Нуция, Турингуса, Кирхера, Яновки и Шайбе. Хронологическая и стилево-обусловленная составляющая является не только желательной, но необходимой частью в контекстуальном понимании феномена фигур: они «риторичны», ибо

ненормативны. Не каждый решался объяснять «вольности», не объяснив прежде норму.

В подходе *Figurenlehre* эта сторона перечней фигур не принимается во внимание. Напротив, при обращении к анализу музыки, в особенности, созданной после эпохи барокко, акцентируется, прежде всего, универсальность «музыкально-риторических фигур». С тех пор при поисках «фигур» в поле зрения музыковедов попадают элементы, наделенные четкими конвенциональными признаками. Теперь это «формулы», «эмблемы», «символы» и «мотивы с устойчивыми значениями». Наиболее востребованные в музыковедческих изысканиях 10–20 фигур предстают «вневременным» явлением, автономным от терминологических коллизий эпохи барокко. Сопоставляя аутентичные представления с мнениями современных исследователей, мы попадаем в некое вымышленное, мифологизированное пространство. Легенды и мифы о существовании «системы музыкально-риторических фигур барокко», образующей словарь интонаций-символов – «музыкальный лексикон эпохи» продолжает функционировать как в отечественном, так и в зарубежном научном пространстве. Согласно этим представлениям: 1) музыкально-риторические фигуры – это отклонения от норм строгого стиля (в целях усиления выразительности высказывания), способные передавать прямые и скрытые смыслы; 2) фигуры описаны «в трактатах по музыкальной риторике» и «четко кодифицированы»; 3) фигур много, но композиторы используют лишь «самые распространенные» (10–20 фигур); 4) фигуры возникли в немецкой вокальной духовной (лютеранской) музыке и потом были перенесены на инструментальную музыку. Эти позиции *Figurenlehre* могут показаться привычными, но следует принять то, что они не соответствуют музыкально-теоретическим источникам эпохи барокко, содержащим списки музыкальных фигур. В настоящее время все еще сохраняется тенденция понимания совокупности фигур из трактатов как единой «системы» и одновременно герменевтической модели, пригодной в качестве аналитического инструмента. Учитывая инертность и укорененность в современной аналитике *Figurenlehre*, следует рассматривать его как эффективный герменевтический подход, основанный на искаженной рецепции аутентичных источников, редукции одних аспектов и гипертрофированном восприятии других и приведший, по выражению Я. Классен, к «продуктивному непониманию». Современное «учение о фигурах» довольно сложно соотносится с результатами реконструкции феномена перечней фигур как области, изучаемой историей теории музыки. Мы наблюдаем, что аутентичное знание о фигурах породило самостоятельную методологию, довольно условно или же косвенно связанную со своими корнями.

В Главе 6 «Методологические поиски XX – начала XXI века» представлены актуальные направления современной музыкально-риторической аналитики, основанные как на принятии подхода *Figurenlehre*, так и выходе за его пределы.

§ 1 «*Figurenlehre* в анализе музыки эпохи романтизма» посвящен изучению позиций немецких и австрийских авторов и рассмотрению в проблемном ключе возможных методологических подходов музыкально-риторической аналитики произведений эпохи романтизма, а также границ применения терминологии барочных фигур по отношению к наследию XIX века.

К анализу музыки эпохи романтизма с позиции учения о музыкально-риторических фигурах обращались, например, Х. Кронес, Х. Г. Эггебрехт, Л. Хофман-Эрбрехт, А. Либерт, И. Гролик, Р. Бём и др. Л. Хофман-Эрбрехт (1989) разделяет понимание музыкально-риторических фигур как семантических элементов. Аргументацию правомерности музыкально-риторического анализа песен Франца Шуберта Л. Хофман-Эрбрехт выстраивает исходя из того, что смена эпох происходит постепенно. Отстаивая идею непрерывности музыкально-риторической традиции и опираясь на авторитет музыковедов-предшественников, исследователь принимает герменевтический подход *Figurenlehre* и вместе с ним универсальную барочную терминологию, находя в песнях Шуберта 19 фигур, большая часть которых интонационной природы. Вызывает сомнение возможность применения к музыке XIX века герменевтического подхода *Figurenlehre*, который в данном контексте производит впечатление музыкально-семантического анализа, пестрящего греко-латинскими терминами.

§ 2 «*Figurenlehre* и “больше, чем *Figurenlehre*”». Обзор современных подходов к анализу фигур демонстрирует многообразие как в выборе терминологии, так и в задачах, которые ставят перед собой исследователи. Исчерпывающее представление воссоздать едва ли возможно, поскольку массив литературы, в которой исследуются фигуры, огромен. В данном параграфе рассмотрен ряд тенденций, наблюдающихся в отечественном и зарубежном музыкознании.

Учение о музыкально-риторических фигурах: очарование. В отечественной музыкальной науке на анализ произведений эпохи барокко сильное влияние оказали *авторские интерпретационные подходы* А. Швейцера, А. Пирро, Б. Л. Яворского, Э. Бодки, в которых фиксировались «мотивы», «мелодические образования», «символы» и «живописные приемы». Вышеназванные авторы не применяют аутентичные термины фигур и термин «музыкально-риторическая фигура», чего нельзя сказать в отношении труда Р. Э. Берченко (2005) об интерпретационном подходе Б. Л. Яворского.

Отождествление и подмена понятий «интонационный символ» и «музыкально-риторическая фигура» привели в отечественном музыкознании к совмещению старой и новой терминологии. Такого рода «эkleктический» в терминологическом отношении *подход*, основанный на смешении названий баховских мотивов-символов с довольно скромным рядом фигур из трактатов, благоприятно сказался на его популярности в отечественном музыкознании: подавляющее число статей на русском языке за последние несколько лет, в которых упоминается термин «музыкально-риторическая фигура», демонстрирует применение этого подхода.

Отождествление фигур с эмблемами и мотивами-символами позволило поставить проблему их рассмотрения в качестве индикаторов *правового анализа* музыкального текста в изучении вопросов авторства и плагиата (Ю. П. Присяжнюк, Д. О. Присяжнюк). Из небольшого круга музыкальных фигур в соответствии с установками *Figurenlehre* исходит П. Сен-Дизье (2014), разрабатывая автоматизированную регистрацию музыкальных фигур в опоре на методы *компьютерной лингвистики*.

В музыкознании активно продолжает свою жизнь *герменевтический подход Figurenlehre* в опоре на редуцированный список фигур. Например, с позиции *Figurenlehre* Л. К. Масменом (1989) и Т. Дж. Слеттой (2018) предпринят анализ «Истории Рождества» Шютца; Р. Дж. Андерсоном (2012) – сочинений Дитриха Букстехуде, Дж. Барранко (2020) – *Cantiones sacrae* Шютца, Дж. К. Вандерли (2020) – избранных мотетов Иоганна Кристиана Баха, А. Дансаведж (2020) – произведений Иоганна Германа Шейна. Герменевтический подход *Figurenlehre* – это целая эпоха в аналитике музыкально-риторических фигур, хотя и сейчас он продолжает оставаться если не единственным, то чрезвычайно востребованным и в зарубежном, и в отечественном музыкознании.

Трактовка фигур как универсальных символов позволила распространить их применение на музыку различных эпох и стилей. Анализ русскоязычной литературы за период с 2019 года по настоящее время позволил сделать следующие выводы: исследователи продолжают обращаться к поиску музыкально-риторических фигур в произведениях Иоганна Себастьяна Баха, Вольфганга Амадея Моцарта и других авторов эпохи Классицизма, а также в творчестве композиторов-романтиков: Ференца Листа, Сезара Франка, Роберта Шумана. Чрезвычайно популярен этот подход в изучении произведений XX – начала XXI века (музыкально-риторические фигуры обнаруживаются в музыке Дмитрия Батина, Владимира Беляева, Альбана Берга, Юрия Буцко, Николая Каретникова, Юрия Каспарова, Анатолия Королёва, Дэвида Лэнга, Густава Малера, Франсиса Пуленка, Владимира Чолака,

Альфреда Шнитке и др.). Фигуры продолжают оставаться востребованными в педагогическом процессе – при освоении полифонических произведений Баха, формировании восприятия музыки и постижения ее содержания, при использовании метода моделирования в музыкальном образовании и др. Важным аспектом при рассмотрении «музыкального лексикона барокко» остается область методологии анализа музыки – размышления о функциях, интерпретационных возможностях, семантико-стилистическом потенциале музыкальной риторики, понимании музыкально-риторических фигур с позиции феномена кода. В этом контексте музыкально-риторические фигуры становятся своего рода универсальным «мерилом», подходящим для описания любого рода музыки.

Дж. Заступил (2014) продолжает идущую от Г. Г. Унгера традицию суммирования фигур из трактатов в список и применения его в процессе анализа. Идея составления списков фигур в аналитических и учебных целях оставалась востребованной и после издания монографии Г. Г. Унгера (см., например, работы следующих авторов: Ф. Т. Уэssel, А. Шмитц, Д. Бартель, Т. Дюльман, Х. Кол, Я. Перуткова, Дж. Барранко, М. Дингс; в отечественном музыкознании – О. И. Захарова, Т. А. Найверт, А. А. Мальцева и др.). Польза и вред составленных исследователями списков фигур и вариаций их упорядочения вызывают множество дискуссий, поскольку они одновременно и популяризируют аутентичные знания трактатов, и искажают их суть как объектов истории теории музыки.

Учение о музыкально-риторических фигурах: разочарование и новые пути. Наряду с увлечением идеями анализа с позиции *Figurenlehre* в немецкоязычном музыкознании середины прошлого века были и те, кто высказывал сомнения в его эффективности. Как указывает М. Хайнеман, «остроумные возражения Дальхауса, например, по поводу учения о “фигурах” в музыке, изложенные на музыковедческом конгрессе в Бамберге в 1953 году, встретили в авторитетной среде решительный отпор»³. Критику в адрес применения *Figurenlehre* все чаще можно было обнаружить в исследованиях конца 1980-х – 2000-х годов (К. Дальхаус, А. Форхерт, Й. Кремер, Е. Ф. Флиндел, В. Шульте, З. Оксле, Я. Классен, Б. Варвиг, Д. Эрнст). Произошла своего рода девальвация найденных механизмов интерпретации музыки, поскольку с увеличением знаний о музыкальной теории искусственно изобретенный метод *Figurenlehre* не мог не вызывать сомнений, обнаруживая

³ Хайнеман М. Произведение музыкального искусства. Теория и метод музыкознания у Карла Дальхауса // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / Сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 16.

многочисленные домыслы и укоренившиеся заблуждения. Постепенно осознавался ряд допущений, которые нужно было принять, чтобы использовать учение о фигурах как эффективную аналитическую методологию. Критика одновременно подталкивала исследователей к обходу «доктрины о фигурах» и стремлению широко осмыслить приемы музыки эпохи барокко, что отражалось, в частности, в заголовках статей – *more on Figurenlehre* (П. Уильямс), *mehr als Figurenlehre* (Й. Менке).

Одним из направлений зарубежной аналитики «пост-*Figurenlehre*» можно назвать стремление «выйти за границы» учения о фигурах, взглянув на музыкальную организацию в целом как на продукт риторической культуры. Яркими представителями такого *комплексного подхода* являются, например, М. Э. Бондс и А. Либерт.

Разочарование в эффективности подхода *Figurenlehre* (в зарубежном музыкознании, в большей степени опирающемся на музыкальные трактаты эпохи барокко), способствовало обращению напрямую к античной риторике. Такой подход условно можно обозначить как *direct-nodход*; его применяет У. Киркендейл в анализе «Музыкального приношения» Баха исходя из текстов «Риторических наставлений» Марка Фабия Квинтилиана. Еще больше аргументации в пользу правомерности и эффективности рассмотрения музыки Великого Кантора по наставлениям римского учителя красноречия приводит Е. Ф. Флиндел. Согласно его точке зрения, важна опора на знания риторики, которые в ту пору транслировались в образовательном процессе и, соответственно, циркулировали как в книжном, так и в устном вариантах. В результате анализа Е. Ф. Флиндел делает отбор десяти вербально-риторических фигур, которые Бах применял в музыке: *geminatio, reduplicatio, gradatio, redditio, anaphora, epiphora, complexio, isocolon, polyptoton, reflexio*. В приложении он приводит собственную версию музыкально-риторических фигур Баха в виде глоссария с пояснениями, таким образом, изобретая в XX веке собственный перечень «баховских» фигур.

Терминологически нейтральным и одновременно академически допустимым является *отход от риторической и музыкально-риторической терминологии*, в котором для описания музыки в аспекте музыкальной риторики восхождение именуется восходящим движением, генеральная пауза – генеральной паузой и т.д. Однако за внешним упрощением и нивелированием барочных коннотаций (в том числе мифологизированных в исследовательской литературе), исходящих от названий фигур греческими, латинскими, итальянскими и немецкими терминами, скрывается полилингвистическая природа перечней музыкальных фигур, которая частично переключалась в герменевтическую концепцию *Figurenlehre*. Перевод аутентичных

наименований в плоскость монолингвизма – языка, на котором ведется музыкально-теоретический дискурс, – освобождает и от апелляции к текстам тех или иных трактатов, и от соблюдения «догмы» музыкознания, где анализ музыкально-риторических фигур барокко непременно предполагает «поверку» описываемых элементов и приемов на предмет их выразительности и символичности.

Именованье музыкальных фигур минуя барочную терминологию одновременно обнаруживает сближение с областью музыкознания, в которой задействованы *методологические ресурсы семиотики, семантики и герменевтики*. Здесь представление о музыкальных фигурах барокко вступает в поле таких вневременных и универсальных значений, как музыкальные архетипы, знаки, идиомы, клише, константы, лексемы, модели, обороты, образцы, паттерны, символы, стереотипы, структуры, топосы, формулы, шаблоны, элементы и др., присутствие которых в «культуре готового слова» не может не ощущаться. Этот разомкнутый ряд свидетельствует о неисчерпаемости затронутой проблематики. Музыковедческих исследований, выполненных с привлечением вышеназванных гуманитарных наук, довольно много, и по ряду аспектов они пересекаются с проблематикой музыкальной риторики в целом и перечней музыкальных фигур в частности, но образуют самостоятельную научную область. Нами представлены лишь некоторые подходы, существующие в многообразной картине современной музыкально-риторической аналитики.

В Заключении подводятся итоги исследования. В работе предпринято комплексное изучение перечней музыкальных фигур эпохи барокко как в музыкально-историческом и музыкально-теоретическом аспектах, так и в аспекте динамики восприятия данного феномена в отечественном и зарубежном музыкознании прошлого и начала нынешнего столетий. Векторов развития проблематики музыкальных / музыкально-риторических фигур огромное количество, налицо интерес к ней поистине мирового масштаба, не угасающий на протяжении десятилетий. Говоря о фигурах, мы сталкиваемся не с недооценкой, а с переоценкой этого феномена, в чем и заключается результативность и одновременно ложность (с позиций аутентичного знания) пути, проделанного музыкознанием в этом направлении. Отсутствие в среде исследователей однозначного ответа на вопрос, принимать или отвергать опору на перечни фигур в процессе музыкальной аналитики, продолжает удерживать эту тематику в проблемном поле музыкознания, провоцируя все новые дискуссии. Они являются своего рода флюгером методологических тенденций и новаций, подтверждая своим существованием актуальность и живость дискурса о фигурах барокко в музыкальной науке. Поскольку на современном

этапе назрела необходимость терминологической дифференциации учений о фигурах и герменевтического подхода в опоре на музыкально-риторические фигуры, нами были введены соответствующие термины (учения о фигурах – *Figurenlehren*, учение о фигурах – *Figurenlehre*). Сложившаяся в музыкознании ситуация смешения понятий и следования прочно закрепившимся стереотипам, транслируемым не только в научной, но и в справочной и учебной литературе, на наш взгляд, нуждается в пересмотре и критическом взгляде на привычные установки, принятые в отношении 1) преувеличенного значения музыкальных фигур для теории и практики эпохи барокко и 2) анализа музыки в опоре на «музыкально-риторические фигуры барокко». Возможно, полученные результаты исследования позволят принять то, что музыковедов, опиравшихся на подход *Figurenlehre*, в действительности интересовала и продолжает интересовать не столько «музыкальная риторика», сколько музыкальная герменевтика / экзегетика, основой которой во многом послужил преломленный на немецкой почве ренессансный принцип *imitazione delle parole*, который хотя и перекликается с некоторыми фрагментами учений о фигурах, не может считаться ему тождественным.

Выявленные противоречия аутентичного знания и его рецепции в области музыкальной аналитики ведут к необходимости заново осмыслить привычные установки. Взгляд в прошлое и внимание к источникам эпохи барокко одновременно позволяют по-новому взглянуть на настоящее и проложить пути в будущее, наметив перспективы развития. Вероятно, оба вектора (история / теория и рецепция) будут оставаться востребованными. В качестве перспективных направлений назовем, например, следующие: 1) *дальнейшая контекстуализация* перечней фигур с подробным исследованием деталей музыкально-теоретического, исторического и педагогического порядка – область поистине неисчерпаемая и одновременно содержащая большое количество информационных лакун; 2) *исследование полилингвизма* списков музыкальных фигур; детальное изучение этого аспекта может стать одним из путей понимания генезиса фигур; 3) отдельную исследовательскую проблему представляют *распределение компонентов генезиса* (позднеренессансные правила контрапункта, нарушения норм контрапункта, манеры, приемы диминуирования) в каждом из списков фигур и понимание возможных причин той или иной компоновки, исходя из контекстов появления перечней, предназначения теоретических источников и мотивов их возникновения; 4) почти полное отсутствие в отечественном музыкознании изданных переводов перечней фигур на русский язык (за исключением Кирхера (Р. А. Насонов, 1995, 2009) и Бернхарда (М. И. Катунян, 1985)) и опубликованных переводов трудов, содержащих списки фигур, открывает

простор для создания не только *комментированных переводов*, но и специальных *монографических исследований*. Вовлечение текстов источников в научный оборот, в частности, переводов глав о фигурах, является важной составляющей процесса демифологизации рассматриваемой проблематики; 5) апологеты применения на практике *Figurenlehre* как раздела учения о композиции на заре знакомства с этим феноменом акцентировали мысль об устной передаче знаний от учителя к ученику или же фиксации фигур учителем в рукописных заметках (объясняя таким образом, по какой причине раздел о фигурах не стал обязательным в руководствах по композиции). Диджитал-центры крупных зарубежных библиотек хранят массивы *неисследованного рукописного материала*. Может быть, благодаря их изучению когда-то удастся подтвердить или опровергнуть догадки исследователей о подлинных масштабах воплощенной в музыкальных фигурах идеи аналогизации музыки и риторики.

В области методологии анализа фигуры, постепенно теряя в музыковедческих текстах свои «ярлыки» из редуцированных и творчески переосмысленных списков фигур, все больше воспринимаются как *звучания*, а не как *формулы, названные барочными терминами*. В конечном итоге внимание к звучащей материи – означаемому – в перечнях фигур отодвигает на второй план терминологические надстройки теоретиков барокко. Все больше современная музыкальная аналитика уходит от потребности оперировать музыкально-риторическими терминами из относительно скромного числа трактатов, автоматически адресующих к авторским определениям фигур, следовательно, априори обязывающих учитывать дату и место появления труда, содержащего фигуры. Все больше современные исследователи желают оперировать сутью явлений, осознавая наличие устойчивых компонентов, которые осознавали и теоретики барокко, излагая свои наблюдения, поучившись у риторики. Движение мысли от живой интенции появления того или иного приема, а не от традиции, которую нужно обнаружить, подтверждая миф об учении-системе, вероятно, могло бы принести новые плоды в герменевтическом / экзегетическом направлении.

Что касается перспектив разгадывания загадки «культуры готового слова» в структурном и смысловом отношении – в стремлении «разложить» музыку барокко на элементы, паттерны, константы, знаки и др. и увидеть их связи, – то неисчерпаемый потенциал содержит применение современных методологических достижений в области филологии и философии языка (семиотики, теории текста, теории коммуникации, феноменологии и др.), которые, подобно риторике, столетия спустя взаимодействуют с музыкальной наукой и дают пищу для обретения нового знания.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

1. Мальцева, А. А. Арнольд Шеринг и музыкальная риторика эпохи Барокко / А. А. Мальцева // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 1 (23). – С. 13–19. (0,7 п.л.).

2. Мальцева, А. А. Возникновение перечня фигур Майнрада Шписса в музыкально-научном контексте эпохи / А. А. Мальцева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2022. – № 4. – С. 53–64. (0,9 п.л.).

3. Мальцева, А. А. Истоки музыкальных фигур, «которые надлежит знать композитору», Майнрада Шписса: конфессиональный аспект / А. А. Мальцева // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. – № 1. – С. 37–48. (0,9 п.л.).

4. Мальцева, А. А. Источники Figurenlehren эпохи барокко в немецкоязычном музыкознании / А. А. Мальцева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2023. – Вып. 1. – С. 40–61. (1,4 п.л.). Scopus.

5. Мальцева, А. А. К вопросу о перечнях фигур в музыкально-теоретических трудах эпохи барокко / А. А. Мальцева // Научный вестник Московской консерватории. – 2018. – № 4 (35). – С. 132–145. (0,8 п.л.).

6. Мальцева, А. А. Магнификаты И. С. Баха и его сыновей в контексте традиций немецкой музыкальной риторики / А. А. Мальцева // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 1 (24). – С. 164–177. (0,5 п.л.).

7. Мальцева, А. А. Музыкально-риторические фигуры в наследии эпохи романтизма: дискуссии о методологии анализа / А. А. Мальцева // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – № 2. – С. 157–161. (0,6 п.л.).

8. Мальцева, А. А. Музыкальные фигуры в трактате М. Фейертага: пересечение исполнительской и композиторской практик в эпоху барокко / А. А. Мальцева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2. – С. 33–43. (1,0 п.л.).

9. Мальцева, А. А. Музыкальные фигуры Иоганна Нудия и их генезис / А. А. Мальцева // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. – № 3. – С. 47–59. (0,8 п.л.).

10. Мальцева, А. А. О возникновении термина «музыкально-риторическая фигура» / А. А. Мальцева // Университетский научный журнал. – 2022. – № 71. – С. 50–54. (0,3 п.л.).

11. Мальцева, А. А. Принцип *imitatio auctorum* в контексте исследования музыкальных фигур в трудах эпохи барокко / А. А. Мальцева // Университетский научный журнал. – 2023. – № 76. – С. 90–95. (0,5 п.л.).

12. Мальцева, А. А. Природа и значение перечня фигур И. Г. Але в контексте музыкально-теоретических источников эпохи Барокко / А. А. Мальцева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 3 (13). – С. 53–59. (0,8 п.л.).

13. Мальцева, А. А. Риторические наименования музыкальных фигур эпохи барокко в аспекте терминологического полилингвизма / А. А. Мальцева // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2022. – № 3 (39). – С. 9–18. (0,6 п.л.).

14. Мальцева, А. А. Современная музыкально-риторическая аналитика: некоторые наблюдения / А. А. Мальцева // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2020. – № 40. – С. 146–155. (0,7 п.л.). Web of Science.

15. Мальцева, А. А. Figurenlehre и «больше, чем Figurenlehre» в аналитике музыкальных фигур эпохи барокко / А. А. Мальцева // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – № 33. – С. 20–34. (1,3 п.л.).

16. Мальцева, А. А., Полонова, А. В. Иоахим Бурмейстер: три версии учения о музыкально-риторических фигурах / А. А. Мальцева, А. В. Полонова // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8. – № 3. – С. 14–28. (0,9 п.л. / 0,5 п.л.).

17. Мальцева, А. А., Степаненко, К. Н. Музыкально-теоретическое наследие Иоганна Георга Але и вопросы музыкальной риторики / А. А. Мальцева, К. Н. Степаненко // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 2 (12). – С. 36–42. (0,7 п.л. / 0,5 п.л.).

2. Публикации в сборниках материалов международных и всероссийских конференций

18. Мальцева, А. А. К вопросу о генезисе музыкальной риторики / А. А. Мальцева // Культура и искусство Германии: Сб. ст. по материалам Восьмой междунар. науч. Интернет-конференции 20 окт. – 30 нояб. 2015 г. / Отв. ред. О. В. Немкова, ред. О. В. Генебарт. – Тамбов: Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2016. – С. 7–12. (0,3 п.л.).

19. Мальцева, А. А. Музыкально-риторические фигуры в трактатах эпохи барокко: вопросы терминологической преемственности и взаимовлияний / А. А. Мальцева // Термины, понятия и категории в музыковедении: тезисы докладов Четвертого международного конгресса Общества теории музыки (2–5 октября 2019 г.). – Казань : Казанская государственная консерватория, 2019. – С. 65–66. (0,1 п.л.).

20. Мальцева, А. А. Музыкально-риторические фигуры в трудах эпохи барокко: вопросы терминологической преемственности / А. А. Мальцева // Термины, понятия и категории в музыковедении (Материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки. Казань, 2–5 октября 2019 года). – Казань : Казанская государственная консерватория, Московская государственная консерватория, 2021. – С. 332–347. (0,7 п.л.).

21. Мальцева, А. А. Полилингвизм музыкально-риторической терминологии: к постановке проблемы / А. А. Мальцева // Текст, музыка, перевод: материалы Международной научной конференции, 16–17 мая 2022 года, Санкт-Петербург / Под. ред. А. В. Бояркиной. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2022. – С. 17–25. (0,6 п.л.).

22. Мальцева, А. А. «...Die ein Componist wissen soll»: музыкальные фигуры Майнрада Шписса и их истоки / А. А. Мальцева // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: исторические метаморфозы (Тезисы IV Международной научной конференции). – М. : РАМ имени Гнесиных, 2021. – С. 74–75. (0,1 п.л.).

23. Степаненко, К. Н., Мальцева, А. А. Предшественник Иоганна Себастьяна Баха в Мюльхаузене – Иоганн Георг Але / К. Н. Степаненко, А. А. Мальцева // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: Сб. материалов IV Всероссийской научно-практической конференции (16–17 окт. 2019 г.). – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. – С. 151–157. (0,3 п.л. / 0,15 п.л.).

24. Maltseva, A. How Do Musical-Rhetorical Figures Sound? On Reconstruction of a Sounding Image of Some Baroque Theoretic Texts / A. Maltseva // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу: Тезисы докладов = Tenth European Music Analysis Conference: Abstracts / Ред.-сост.: К. В. Зенкин [и др.]. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 408–409. (0,1 п.л.).

25. Maltseva, A. A. Musical-rhetorical figures in baroque music theory: issues of terminological continuity and mutual influence / А. А. Maltseva // Термины, понятия и категории в музыковедении: тезисы докладов Четвертого международного конгресса Общества теории музыки (2–5 октября 2019 г.). – Казань : Казанская государственная консерватория, 2019. – С. 159–160. (0,1 п.л.).

3. Другие публикации

26. Малцева, А. Рецепция на терминологията в дискурса за бароковата музикална риторика / А. Малцева // Алманах [Национална музикална академия «Проф. Панчо Владигеров»]. – 2020. – Година 11–12. – С. 207–216. (0,6 п.л.).

27. Мальцева, А. А. Зарождение теории музыкальной риторики: Иоахим Бурмейстер и тенденции образования в Германии XVI столетия / А. А. Мальцева // Вестник музыкальной науки. – 2014. – № 4 (6). – С. 55–63. (0,5 п.л.).

28. Мальцева, А. А. Музыкально-экзегетический подход в контексте музыкальной риторики немецкого барокко / А. А. Мальцева // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко = J. S. Bach und die musikalische Praxis des deutschen Barock. – М. : РИО МГК, 2016. – С. 92–102. (0,4 п.л.).

29. Шеринг, А. Учение о музыкально-риторических фигурах / А. Шеринг / Пер. с нем. А. А. Мальцевой // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 1 (23). – С. 20–26. (0,6 п.л.).

30. Maltseva, A. Die Rezeption der Terminologie im Diskurs über musikalische Rhetorik des Barock / A. Maltseva // Алманах [Национална музикална академия «Проф. Панчо Владигеров»]. – 2020. – Година 11–12. – С. 197–206. (0,6 п.л.).

31. Maltseva, A. A. Musikalisch-exegetisches Verfahren im Kontext der musikalischen Rhetorik des deutschen Barockstils / А. А. Maltseva // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко = J. S. Bach und die musikalische Praxis des deutschen Barock. – М. : РИО МГК, 2016. – С. 103–110. (0,4 п.л.).