

МАЛЬЦЕВА АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА*aamaltseva@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

630099 Новосибирск,
ул. Советская, 31

ANASTASIYA A. MALTSEVA*aamaltseva@mail.ru*

Ph. D., Senior Lecturer of the Music History Department of Glinka State Novosibirsk Conservatory

31 Sovetskaya St.,
Novosibirsk 630099
Russia

АННОТАЦИЯ**К вопросу о перечнях фигур в музыкально-теоретических трудах эпохи барокко**

С отказом от представлений о существовании единого стройного учения о музыкально-риторических фигурах барокко (*Figurenlehre*) музыковедам второй половины XX—начала XXI веков не оставалось ничего иного, как перейти к углубленному исследованию текстов отдельных теоретиков, обращавшихся к этой теме. В данной статье, подготовленной по итогам работы с источниками XVII—первой половины XVIII столетий, автор акцентирует внимание на существенных в методологическом отношении и одновременно дискуссионных вопросах, возникающих при попытке очертить круг трактатов, которые содержат перечни музыкальных фигур. В опоре на конкретные примеры в статье обсуждаются различные подходы к понятию «перечень фигур»; отмечается, что авторы музыкальных трактатов не всегда придерживаются ими же заявленных принципов перечисления или типологизации фигур, смешивают или подменяют друг другом понятия «фигура», «манера», «украшение» и т. п. Таким образом, можно утверждать, что феномен перечней фигур неоднороден; каждый автор, следуя собственным представлениям, предлагает индивидуальную версию учения о фигурах, обусловленную частными контекстами, предназначением конкретного перечня и мотивами его создания.

Ключевые слова: барокко, музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, перечень музыкальных фигур, *Figurenlehre*

ABSTRACT**On Catalogues of Figures in Baroque Music Theory**

After the music scholars of the second half of the 20th—the early 21st century ceased to believe in the existence of the only possible concept of Baroque musical and rhetorical figures (*Figurenlehre*), they naturally immersed themselves into the theories of figures formulated separately by certain experts. In this article based on the references dating back to the 17th—the first half of the 18th centuries the author is focused on the methodically critical but disputable issues arising in the attempt to make the list of essays containing catalogues of the musical figures. With specific reference the article dwells on various approaches to the concept of “the catalogue of figures”; it points out that the authors of the concepts do not always stick to the declared principles of listing or classification of figures, tend to mix up or play with the concepts of “figures”, “manners” or “decorations”, etc. Thus, the phenomenon of the catalogue of figures looks like something heterogeneous; every author follows his or her own ideas offering his or her own version of the theory of figures (*Figurenlehre*), due to particular contexts, purposes of the catalogue of figures and the motives for its creation.

Keywords: Baroque, musical rhetoric, musical-rhetorical figures, catalogue of musical figures, *Figurenlehre*

Анастасия Мальцева

К ВОПРОСУ О ПЕРЕЧНЯХ ФИГУР В МУЗЫКАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРУДАХ ЭПОХИ БАРОККО¹

Среди значительного массива музыкально-теоретической литературы XVII–XVIII веков перечни музыкально-риторических фигур представлены менее чем в полутора десятках трудов². При этом авторские версии этих перечней, на первый взгляд не вызывающие вопросов и сомнений, таят в себе множество неясностей, смешений и подмен понятий, непоследовательности в изложении. Понимание этого заставляет по-новому взглянуть на, казалось бы, хрестоматийные сведения и обратиться к реконструкции музыкально-риторического знания барокко, восприняв его в проблемном ключе.

¹ Статья подготовлена под руководством профессора, доктора Янины Классен во время научной стажировки в Высшей школе музыки Фрайбурга-им-Брайсгау.

² Д. Бартель систематизирует в своем исследовании труды пятнадцати музыкальных теоретиков [6]. Я. Классен ограничивает круг авторов «ориентировочно» четырнадцатью именами: «Так или иначе, за полуторавековой период и при наличии, по меньшей мере, двухсот двадцати трактатов лишь четырнадцать авторов приводят специально составленные каталоги фигур» [14, 77–78]. Здесь и далее переводы, кроме особо оговоренных случаев, выполнены автором статьи.

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ

Все современные исследователи сходятся в том, что хронологические границы учения о музыкально-риторических фигурах более или менее соответствуют эпохе барокко, с характерным для этого времени влиянием риторики на теорию музыки. Согласно Дитриху Бартелю, первое систематическое учение о фигурах принадлежит Иоахиму Бурмейстеру (1599), автором же последнего является Иоганн Николаус Форкель (1788) [6, 8]. С точки зрения Йоханнеса Менке, крайней границей следует считать трактаты И. А. Шайбе и М. Шписса: «Кажется, что принятым границам эпохи мы также обязаны учению о фигурах: комфортные границы 1600–1750 очерчены от бурмейстеровской *Musica poetica* 1606 года до *Tractatus musicus compositorio-practicus* Майнрада Шписса и *Der Critische Musicus* Иоганна Адольфа Шайбе (оба 1745 года)» [17, 19].

Таким образом, предметом разночтений является перечень фигур, представленный Форкелем (1749–1818) во «Всеобщей истории музыки» (1788)³. Его автора часто связывают с новой эстетической парадигмой века Просвещения, отличающейся пониманием прекрасного через категорию чувствительности (*Empfindsamkeit*), усилением интуитивизма и роли личностного начала — факторами, которые, как принято считать, предопределили закат рационалистичного учения о фигурах эпохи барокко.

ПЕРЕЧЕНЬ ФИГУР ИЛИ НЕ ПЕРЕЧЕНЬ?

С определенностью можно говорить о следующих авторах, в научных или учебных текстах которых идея о связи музыки и риторики получает развитие и реализуется в виде списка музыкальных фигур⁴:

³ См. Раздел IV «Расположение музыкальных мыслей, принимая во внимание начало музыкальных произведений, а также учение о фигурах» (*Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Anfang der Tonstücke nebst der Lehre von den Figuren*, §104–119) [11, 53–59].

⁴ Список трактатов мог бы пополниться еще и учением о фигурах Франца Ксавера Антона Муршхаузера (1663–1738), которое предполагалось изложить во второй части трактата «Музыкально-поэтическая академия в двух частях, или Высшая школа музыкальной композиции» (*Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition*; 1721). Уже в Предисловии к вышедшей в свет первой части трактата автор подробно рассуждает о необходимости разумно применять «вольности» как в поэзии, так и в музыке, а в последнем абзаце первой из глав анонсирует содержание запланированной второй части — книги о контрапункте, «в которой наряду с множеством относящихся к этому предмету наставлений в музыке (*musicalischen Documentis*) будет представлен также Аппендикс, или Приложение о вольностях (*Licentiis*) и поэтических фигурах (*Figuris Poeticis*)» [18, 2]. В середине прошлого столетия Петер Бенари сожалел, что Муршхаузер не выполнил свое обещание: вторая часть «Академии» «определенно внесла бы существенный вклад в учение о фигурах, едва ли принимаемое во внимание в теоретической литературе» [7, 55].

| АВТОР ПЕРЕЧНЯ | Годы ЕГО жизни | Годы ПУБЛИКАЦИИ ТРАКТАТА /ТРАКТАТОВ |
|------------------------|----------------|-------------------------------------|
| Иоахим Бурмейстер | 1564–1629 | 1599, 1601, 1606 |
| Иоганнес Нуциус | 1556–1620 | 1613 |
| Иоахим Турингус | (?) | 1624 |
| Атаназиус Кирхер | 1602–1680 | 1750 |
| Кристоф Бернхард | 1627/28–1692 | ок. 1660, ок. 1682 |
| Вольфганг Каспар Принц | 1641–1717 | 1696 |
| Иоганн Георг Але | 1651–1706 | 1697 |
| Томас Бальгазар Яновка | 1669–1741 | 1701 |
| Иоганн Готфрид Вальтер | 1684–1748 | 1708, 1732 |
| Маурициус Фогт | 1669–1730 | 1719 |
| Иоганн Маттезон | 1681–1764 | 1739 |
| Майнрад Шписс | 1683–1761 | 1745 |
| Иоганн Адольф Шайбе | 1708–1776 | 1745 |

При этом некоторые музыкальные приемы, присутствие которых в перечнях фигур потенциально возможно, упоминаются в трудах и других авторов⁵. Например, Д. Бартель приводит определения терминов *diminutio*, *exclamatio*, *faux bourdon* из третьего тома трактата Михаэля Преториуса *Syntagma musicum* (1619) [6, 129, 150–151, 156]; фигуру *licentia* в понимании Иоганна Андреаса Хербста (*Musica poetica sive compendium melopoeticum*, 1643) [ibid., 221]; *falso bourdone* по Андреасу Веркмайстеру (*Hypomnemata musica*, 1700) [ibid., 156–157].

Несколько сокращенный вариант бернхардовского учения о фигурах содержится в труде *Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica* (1691) штутгартского органиста, капельмейстера и дирижера Иоганна Христофа Штирляйна (1650–1693). В первой части под названием *Musica Theorica* из двух групп фигур по Бернхарду (*figurae fundamentales* и *figurae superficiales*) Штирляйн представляет только вторую [24, 16–22].

В этой связи можно также упомянуть «Идею грамматики мусикийской» (1679) Николая Дилецкого (1630 – после 1680): автор трактата предлагает термины, аналогичные *catabasis* и *anabasis*, и учит нисхождением (сниде) в музыке сопровождать слова «сниде на землю» и восхождением (восшедый) – слова «восшедый на небеса» [2, 88–89]. Подразумевает ли Дилецкий под этими приемами собственно музыкально–риторические

⁵ О таких приемах, как *ligaturen* и *syncopatio* говорит Лауренциум Рибовин в изданном в Кёнигсберге трактате *Enchiridion musicum, oder Kurtzer Begriff der Singekunst* [21, 50, 113].

фигуры? Как указывает Е. Е. Воробьев, «Дылецкий действительно описывает естественное правило, согласно которому предписывается изображать слова “взыде” и “сниде” восходящим и нисходящим мелодическим движением соответственно, однако он не определяет это как риторическую фигуру (это отмечает Захарова). В подобной изобразительности нет ничего специфически риторического; риторическое учение не знает фигур анабазис и катабазис» [1, 236]. Однако нельзя не заметить, что эти фигуры знало музыкально-риторическое учение А. Кирхера в версии Главы VIII (§ VII и § VIII)⁶. По словам Дитера Лемана, «стремление к тщательной передаче текста в музыке обнаруживается не в последнюю очередь в том, что он [Дылецкий. — А. М.] рекомендует, присоединяясь к польской и первоначально итальянской теории и практике композиции конца XVI и начала XVII столетия, определенные музыкальные изобразительные средства, выразительные мотивы в форме определенных мелодических фигур» [15, 159].

Однако возникает вопрос, что конкретно мы понимаем под перечнем и все ли из вышеназванных авторов предлагают именно перечень фигур? Можно ли даже незначительное число фигур, упоминаемых в трактате, называть списком или перечнем?

На наш взгляд, о перечне фигур можно говорить при соблюдении двух условий:

1. Автор напрямую уведомляет читателя о том, что приступает к перечислению музыкально-риторических фигур, как это делает, например, аббат цистерцианского монастыря Иоганн Нуциус (см. ил. 1)⁷.

*Et si ad Rhetorum imitationem non difficile erat
ingentem figurarum Catalogum coacervare,*

Ил. 1. Фрагмент из трактата И. Нуциуса *Musices poeticæ sive de compositione cantus*

Также автор может использовать в заголовке главы, раздела, параграфа, словарной статьи ключевые слова (*Figura*, *Ornamentum*) или провести в тексте аналогии с риторикой. Приведем несколько показательных примеров.

1. Атаназий Кирхер: «Фигуры в нашей Музургии, по сути и по видимости, — то же самое, что украшения (*colores*), тропы и разные стили речи в риторике» [13, 366]⁸;

⁶ Позднее эти фигуры, возможно, в ряде случаев вслед за А. Кирхером, называли Т. Б. Яновка (*Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, 1701), М. Форт (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, 1719), И. Г. Вальтер (*Musicalisches Lexicon*, 1732), М. Шписс (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, 1745).

⁷ Перевод текста иллюстрации: «Большой каталог фигур составлен в подражание риторам» [19, *Cap. VII*].

⁸ Перевод приводится по статье Р. А. Насонова «Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории “готовых слов”» [4, 118].

2. Иоганн Георг Але: «Подобно тому, как ораторы в свободной речи и поэты в стихотворной употребляют всякого рода риторические фигуры, так и многие мелопоэты в распетой речи (*singender Rede*) пользуются ими» [5, 16];

3. Томаз Бальтазар Яновка: «Музыкальные фигуры представляют собой то же самое, что тропы, а также различные способы речи в риторике» [12, 46];

4. Кристоф Бернхард: «В результате этого музыка нашего времени поднялась так высоко, что благодаря большому числу фигур <...>, она сравнима с риторикой» [8, 147]⁹;

5. Иоганн Готфрид Вальтер: «Нашу сегодняшнюю музыку из-за большого количества фигур следует сравнивать с риторикой» [27, 266];

6. Иоганн Маттезон: «О них [фигурах — А. М.] можно справиться в риториках, и почти все они могут применяться в мелодии» [16, 242];

7. Иоганн Адольф Шайбе: «Каждый согласится со мной, что фигуры придают наибольшую экспрессию музыкальному стилю и сообщают ему необыкновенную силу <...>. Это одинаково как для музыки, так и для ораторского искусства и поэзии» [22, 683]¹⁰.

II. Следование фигур друг за другом в определенном порядке (например, в соответствии с предлагаемой автором классификацией).

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, а также в представлении о точном составе элементов каждого учения. При этом нумерацию фигур предлагают отнюдь не все авторы (среди перечней с нумерацией могут быть названы каталоги И. Бурмейстера, И. Турингуса, А. Кирхера (в Книге VIII), И. Х. Штирляйна, И. А. Шайбе, списки фигур, относящихся к обычному пышному и к театральному стилям, в «Расширенном трактате о композиции» Кр. Бернхарда¹¹), и не все указывают точное количество фигур, входящих в их перечень, следуя достойному подражания примеру И. Турингуса, избравшего для своего учебного трактата старинную литературную форму ответов на вопросы: *Qua figuræ sunt principales?* — Tres [25, II, 98].

⁹ Перевод приводится по книге О. И. Захаровой «Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы» [3, 26]. Здесь и далее в приводимых цитатах разрядка принадлежит автору данной статьи.

¹⁰ Перевод приводится по книге О. И. Захаровой [там же, 30].

¹¹ При перечислении фигур «строного» стиля (*stilus gravis*) Бернхард использует буквы латинского алфавита.

ФИГУРА ИЛИ НЕ ФИГУРА?

Два условия, о которых говорилось выше, выдерживаются далеко не во всех трудах. Поэтому при изучении источников бывает затруднительно ответить на вопрос, с каким именно количеством фигур в каждом конкретном случае мы имеем дело, если автор:

- не указывает точное количество фигур, «разбрасывая» фигуры вне «основного» перечня в разных книгах или главах трактата;
- не предлагает предварительный их обзор¹², а если и предлагает, то в дальнейшем ему не вполне следует.

Знаменитый пример — осознанно или случайно допущенный А. Кирхером сбой при описании фигур в § VIII главы VIII части III Книги VIII *Musurgia universalis*, 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). Еще один список фигур, отличный от двух вышеназванных, помещен в главе XIX Книги V. По мнению Р. А. Насонова, «откровенная несогласованность сведений, изложенных в этих разделах, объяснима отчасти спешкой, в которой он [трактат. — А. М.] создавался: Кирхер хотел успеть продемонстрировать свое детище участникам Генеральной Конгрегации иезуитов, съехавшихся в Рим со всех концов света. Тем не менее, противоречия в изложении не стоит списывать только на внешние обстоятельства: музыкальная риторика вовсе не была для Кирхера чем-то устоявшимся и очевидным; скорее, ученый пребывал в поиске верных путей к использованию понятийного аппарата искусства красноречия по отношению к современной музыкальной практике» [4, 116].

При обращении к следующему примеру бросается в глаза то, что пражский магистр *artes liberales* Т. Б. Яновка при обзорном перечислении фигур дважды называет *assimilatio* — при этом объяснению подлежит только второе ее упоминание [12, 56].

Веймарский органист и учитель музыки принца Иоганна Эрнста И. Г. Вальтер в четвертой главе второго тома «Наставления в музыкальной композиции» (*Præcepta der Musicalischen Composition*) приводит читателя к классификации фигур довольно внезапно, только после того, как уже были подробно разъяснены две фигуры, принадлежащие к группе *Figuræ fundamentales* (*syncopatio* и *transitus*), а также после того, как в первой главе уже была объяснена фигура *Anticipatione della Nota* [27, 177] и, более того, еще двенадцать фигур в виде нотного примера [*ibid.*, 181–182] — по сути, изложение приемов диминуирования (см. пример 1):

¹² В этой связи упомянем трактаты двух авторов: М. Фогта (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, 1719) и И. Г. Але [5, 16–18]. Последний плавно переходит от разъяснения фигур риторических к музыкальным.

Accento. Tremola Gruppo. Gruppo. Circolo mezzo.

Circolo mezzo. Gruppo. Cercare della Nota. Tirata mezza.

Cercare della Nota. Gruppo. Tirata mezza.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9.

10. 11. 12.

При этом И. Г. Вальтер использует термин «фигура», но не помещает данные фигуры в основной перечень, состоящий из классификационных групп *Figuræ fundamentales* и *Figuræ superficiales*.

Наконец, бенедиктинец М. Шписс, уверяя читателя на словах¹³:

**Es seynd aber dieser Fi-
guren die befanteste nach Alphabeticcher
Ordnung.**

Ил. 2. Фрагмент из труда М. Шписса *Tractatus musicus compositorio-practicus*

алфавитного порядка не придерживается и, более того, завершает список фигурой *acciaccatura* [23, 155–160].

Исходя из такого положения вещей, появляется необходимость прояснить еще некоторые вопросы: в действительности ли тот или иной автор говорит о фигурах? или он описывает *Manieren* и *Passaggio*? или вовсе не разделяет эти понятия?¹⁴

Итак, фигура или не фигура? Этот вопрос раз за разом возникает не только при бесчисленных попытках проанализировать нотный текст в опоре на столь привлекательное в своей «простоте» и «рациональности» учение о музыкально-риторических фигурах, но и при изучении теоретических источников.

Представление о том, что понятие «музыкально-риторическая фигура» размыто, динамично в историческом аспекте и, являясь гетерогенным феноменом, имеет много уровней, стало общим местом в музыковедческих трудах. Однако если исходным пунктом исследования становится не абстрактное представление о полутора веках истории музыкального барокко, а фигура в понимании определенного автора, то и в этом случае ответ не лежит на поверхности. Выясняется, что некоторые авторы не допускают смешения украшений (*Variatio*, *Passaggio*, *Manieren*) с музыкально-риторическими фигурами и рассматривают их отдельно от перечня последних; в то же время, другие теоретики находят возможным включить эти понятия в свои каталоги. Поясним это разделение следующими примерами:

I. Для музыкантов / для композиторов

И. Г. Вальтер рассматривает «морденты и другие фигуры» в первой главе [27, 180], то есть вне основного перечня, размещенного в четвертой из глав. Но при этом фигура *variatio*, по образцу трактата Кр. Бернхарда, остается у него в основном списке.

¹³ Перевод текста иллюстрации: «А это наиболее знаменитые фигуры в алфавитном порядке» [23, 155].

¹⁴ Как, например, В. К. Принц, говоря о том, что «Фигура — это определенный *Modulus* в музыке, следовательно, применяется с определенной подобающей ему манерой» [20, 47].

Органист и придворный поэт из Мюльхаузена И. Г. Але не только не смешивает фигуры и манеры под заголовком фигур, но и разъясняет *accento*, *tremolo*, *grosso*, *circolo mezzo*, *cercare della nota*, *tirata mezza* и прочие приемы в специальном труде¹⁵.

Отдельно от фигур «цветистые украшения» (*die verblühtme Auszierungen*) рассматривает также И. А. Шайбе, уделяя им внимание в статье 70 «Критического музыканта»¹⁶. «Они [цветистые украшения — А. М.] очень сильно отличаются от фигур. <...> Однако цветистые украшения не имеют ничего общего с методом или манерой свободного вокального или инструментального исполнения. Они предназначены для музыкантов-практиков, так как уже присутствуют в произведении и должны обязательно добавляться композиторами» [22, 642–643].

II. *Mehrere kleinere Noten*¹⁷ в перечне фигур

Кр. Бернхард располагает *variatio* в списке фигур в качестве аналога итальянского *passaggio*. И. Г. Вальтер в «Наставлениях в музыкальной композиции» следует его образцу.

Учение о фигурах директора музыки и придворного композитора Зорау В. К. Принца, по сути состоящее из орнаментальных мелодических фигур, всецело является отражением практики диминуирования. Вероятно, оно принесло больше пользы не создателям произведений, а их исполнителям. Вернер Браун, начиная в своей работе раздел о фигурах, подчеркивает качественное отличие так называемых «певческих фигур» (*Sänger-Figuren* по В. К. Принцу) от музыкально-риторических¹⁸. Аналогом этому понятию — и связанному с музыкально-риторическими фигурами, и, тем не менее, выделенному в самостоятельную группу — являются простые фигуры (*figuræ simplices*), по сути традиционные приемы импровизации украшений, разъясняемые в трактате М. Фогта [26, 147–149].

К середине XVIII века проблема смешения украшений, колоратур, манер, приемов *Variatio* и фигур становится предметом научной рефлексии.

М. Шписс отдает себе отчет в том, что *Coloraturen* для певцов и певиц отличны от фигур, которые должен знать композитор: «Ф и г у р ы бывают

¹⁵ *Ahle J. G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Herbst-Gespräche: darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Tobias David Brückner, 1699. S. 16–21.*

¹⁶ Фигуры разъяснены в статьях 75 и 76.

¹⁷ «Несколько более мелких нот»: именно при помощи этих слов Кр. Бернхард определяет фигуру *Variatio*: «*Variatio*, называемое итальянцами *Passaggio* и вообще *Coloratura*, возникает, если *интервалы* изменяются при помощи нескольких более мелких нот так, что вместо большой ноты спешат более мелкие благодаря ходам и скачкам на следующую ноту» [9, 73].

¹⁸ «В отличие от нотных знаков, из которых образуется “фигуральная” музыка, и в отличие от *Sänger-“Figuren”* (“диминуирование нот (*Noten Diminution*) и дробление определенным образом”: Printz, *Compendium*, 1989, с. 5, S. 46), так называемые “музыкально-риторические фигуры” сохраняются как *Res facta*, как одна из сторон музыкального произведения» [10, 332].

двух родов. Относительно первых, тех, что состоят в разнообразных, бесчисленных колоратурах, или так называемых манерах, мы оставляем судить в процессе исполнения (*zur Execution*) певцам, певицам, скрипачам, [городским] трубачам и прочим опытным музыкантам. О некоторых же фигурах иного вида — а именно о тех, которые надлежит знать композитору, — следует изложить здесь на бумаге» [23, 155]. Однако осознание этой разницы не ведет Шписса к разделению *Coloraturen* и *Figuren* на самостоятельные типологические группы (как это уже было сделано М. Фогтом), и он разъясняет *trillo*, *mordant*, *variatio* и др. «вперемежку» с композиционными приемами.

И. А. Шайбе видит смешение рассматриваемых понятий в проблемном ракурсе: «В семидесятой статье я уже обдумывал фигуры и одновременно заметил различие, которое существует между ними и цветистыми оборотами. Я не знаю, как так произошло, что многие наши писатели в обращении с фигурами меньше всего смотрели на это и, как правило, смешивали цветистые обороты с фигурами» [22, 684].

Таким образом, существо проблемы заключается в следующем: причислять ли элементы и приемы практики диминуирования к музыкально-риторическим фигурам при постановке вопроса о перечнях фигур?

Видится правомерным исходить из «аутентичной» терминологии и опираться на исторические представления, содержащиеся в музыкально-теоретических трудах, придерживаясь тех границ, которые устанавливает для своего учения каждый автор. Это означает: мыслить *Manieren* И. Г. Але вне учения о фигурах, а, например, прием *Variatio* Кр. Бернхарда, который, по сути, является иллюстрацией практики диминуирования, — музыкально-риторической фигурой.

Однако в результате сравнения перечней возможен более широкий взгляд на манеры и фигуры — как на синхронно существовавшие в музыкальной практике и связанные феномены. Такой подход обязывал бы нас самостоятельно «дополнить» каталоги отдельных авторов, поместив туда и названные ими вне перечня фигур «украшения». Это решение вопроса повлекло бы еще одно, на этот раз грандиозное следствие — открыло бы врата в необъятный мир орнаментики, включая в круг изучаемых нами явлений трактаты М. Преториуса и Г. Муффата, И. И. Кванца, К. Ф. Э. Баха, Ф. В. Марпурга, Л. Моцарта и других авторов, а вместе с ними и богатое итальянское, французское и английское наследие. Однако вполне ли это соответствует исходному пункту наших рассуждений — «перечни музыкальных фигур эпохи барокко»?

Вышеназванные подходы соотносятся между собой как узкий и широкий, при этом во втором случае в сферу внимания попадает помимо *Elocutio* еще и *Executio*.

Наша статья не претендует на полноту охвата проблем, заслуживающих обсуждения в связи с широко известными перечнями барочных музыкально-риторических фигур. Однако осознание индивидуальности представлений

каждого автора о музыкальных фигурах, различий контекстов возникновения и предназначений каждого учения может способствовать воссозданию подлинной — возможно, менее идеализированной, чем это преподносится сегодня наукою студентам и музыкантам-практикам — картины существования этого феномена в эпоху барокко.

Использованная литература

1. *Воробьев Е. Е.* Музыка и риторика в России XVII–XVIII веков: Николай Дилецкий и Михаил Березовский // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 233–242.
2. *Дилецкий Н.* Идея грамматики мусикийской / публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. 640 с.
3. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
4. *Насонов П. А.* Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории / глав. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 115–121.
5. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gespräche: darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Kristian Pauli, 1697. 42 S.
6. *Bartel D.* Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber, 1997. 303 S.
7. *Benary P.* Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. 246 S. (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. Bd. 3).
8. *Bernhard Chr.* Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 132–153.
9. *Bernhard Chr.* Tractatus compositionis augmentatus // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.
10. *Braun W.* Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Teil 2. Von Calvisius bis Mattheson. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. 454 S.
11. *Forkel J. N.* Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig: Schwickert, 1788. 504 S.
12. *Janovvka T. B.* Figuræ Musicæ // T. B. Janovvka. Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1701. P. 46–56.e
13. *Kircher A.* Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Romae: Hæredum Prancisci Corbelletti, 1650. T. 1. 690 p.
14. *Klassen J.* Musica poetica und musikalische Figurenlehre — ein produktives Missverständnis // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / hrsg. von G. Wagner. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 73–83.
15. *Lehmann D.* Nikolai Dilezki und seine „Musikalische Grammatik“ in ihrer Bedeutung für die Geschichte der russischen Musik. Diss. Berlin, 1962. 420 S.
16. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 504 S.

17. *Menke J.* Mehr als „Figurenlehre“. Giacomo Carissimi: Jonas und Jephte // Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden / hrsg. von F. Diergarten. Laaber: Laaber, 2014. S. 19–45.
18. *Murschhauser F. X.* Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition. Nürnberg: W. M. Endter, 1721. 7 Bl., 186, [10] S.
19. *Nucio J.* Musices poeticæ sive de compositione cantus. Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613. 88 p.
20. *Printz W. C.* Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten. Dresden und Leipzig: Joh. Christoph Mieth und Joh. Christ. Zimmermann, 1696. 143 S.
21. *Ribovium L.* Enchiridion musicum, oder Kurtzer Begriff der Singekunst. Königsberg: Lorenz Segebaden, 1638. 265 S.
22. *Scheibe J. A.* Critischer Musicus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1083 S.
23. *Spiess M.* Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. 240 S.
24. *Stierlein J. Chr.* Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica. Stuttgart: Tobias Friderich Coccnus, 1691. 45 S.
25. *Thuringus J.* Opusculum bipartitum, De primordiis musicis. Berolini: Georgij Rungij, 1624. [8] Bl., 67, 127 p.
26. *Vogt M. J.* Conclave thesauri magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun. 1719. 227 p.
27. *Walther J. G.* Praecepta der Musicalischen Composition. T. 2. [Weimar]: [ms.], 1708. 419 S.