

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78.06

DOI: 10.17223/22220836/40/12

А.А. Мальцева

### СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКАЯ АНАЛИТИКА: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

*В опоре на отечественные исследования рассматриваются тенденции встраивания элементов барочного музыкально-риторического понятийного аппарата в традиции отечественной интонационно-семантической аналитики, активно развивавшейся в XX в. в русле баховедения; обращено внимание на подмену понятий и смешение наименований баховских мотивов-символов из интерпретационных теорий А. Швейцера, Б.Л. Яворского, М.С. Друскина и других авторов с наиболее «популярными» аутентичными наименованиями музыкально-риторических фигур (anabasis, catabasis, circulatio и др.); также автор отмечает инерцию тиражирования устаревших представлений о музыкальной риторике Барокко.*

*Ключевые слова: музыкально-риторические фигуры, музыкальная риторика, Барокко, отечественное музыкознание, анализ музыки.*

Появление данной статьи вызвано стремлением автора содержательно направить рассмотрение проблематики музыкальной риторики в русло освобождения от укоренившихся в музыкознании мифов и (в определенной мере) односторонних представлений о музыкально-риторических фигурах, которые «широко известны и многократно описаны в литературе» [1. С. 277]. Причины происходящего следует видеть как в религиозно-идеологических факторах, сопутствовавших развитию отечественного и зарубежного (прежде всего немецкоязычного) музыкознания XX – начала XXI в., так и в некоторых неточных методологических подходах, связанных с подменой и (или) смешением музыкально-теоретических понятий.

Обращаясь к вопросу изучения музыкальной риторики в отечественном музыкознании, следует отметить, что о перспективности исследования взаимосвязей музыки и риторики писал Б.В. Асафьев: «До сих пор очень мало (даже почти совсем не) учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений методов, приемов, навыков и вообще динамики и конструкции ораторской речи, а между тем риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором» [2. С. 31]. Несомненна заслуга О.И. Захаровой в изучении данной проблематики, результаты изысканий которой в 1970-е и в начале 1980-х гг. долгое время оставались единственным источником, многоаспектно раскрывающим вопросы музыкальной риторики<sup>1</sup>. При этом описа-

---

<sup>1</sup> Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. М. : Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–378; Она же. Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца // Из истории зарубежной музыки. М. : Сов. композитор, 1980. Вып. 4. С. 55–80; Она же. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М. : Музыка, 1983. 77 с.

ние музыкальных приемов, минуя аутентичную терминологию, можно обнаружить в исследовательской литературе более раннего времени.

В отечественном музыкознании исследование фигур связано прежде всего с обнаружением «символических изобразительных тем»<sup>1</sup>, «семантически значимых мотивных образований» [4. С. 148], «мигрирующих интонационных формул» [5. С. 8]. Таким образом, интонационно-семантический аспект, во многом обусловленный пониманием музыки как «искусства интонируемого смысла», по Б.В. Асафьеву [2], являлся ведущим при осмыслении музыкально-риторических фигур эпохи Барокко и вел к закреплению в этой связи понятий «эмблема» и «символ». Например, Б.Л. Яворский отмечает, что «при рассмотрении сочинений И.С. Баха сразу становится заметным, что через все его произведения красной нитью проходят мелодические образования, которые у ряда исследователей баховского творчества получили название символов... Громадное количество Баховских сочинений объединяется в одно стройное целое сравнительно небольшим количеством таких символов» (цит. по: [6. С. 5]).

Как следствие, в отечественном музыкознании распространенным становится отождествление понятий «интонационный символ» и «музыкально-риторическая фигура». Это влекло за собой развитие идей о коммуникативном потенциале музыкальной речи, но при этом вне поля зрения оставались гетерогенная сущность феномена *Figurenlehren* и широкий спектр музыкально-риторических фигур, что свидетельствует об односторонней оценке данного явления.

Спустя столетие при чтении новейших исследований необходимо констатировать, что весть о существовании в теории XVII–XVIII вв. так называемых «музыкально-риторических фигур» мало изменила интонационно-семантический вектор отечественной музыкальной аналитики. В работах прошедших десяти лет «музыкально-риторическая фигура» определяется через понятия «символ»<sup>2</sup>, «звуковой оборот (мотив)»<sup>3</sup>, «формула»<sup>4</sup>, «знак, эмблема»<sup>5</sup>, «устойчивый, семантически насыщенный элемент»<sup>6</sup>, «образ-

<sup>1</sup> Например, Г. Хубов, анализируя начальную тему восьмой части Магнификата И.С. Баха, рассматривает «символическую изобразительную тему» на слова «низложил» и приводит яркий пример фигуры *catabasis*, не пользуясь при этом аутентичной терминологией [3. С. 176].

<sup>2</sup> «Риторические фигуры наполняются духовной содержательностью, претворяясь в символы, способные выражать самые разные, в том числе трансцендентальные, идеи» [7. С. 47]; «Например, так называемый хроматический ход в пределах кварты является символом скорби, страдания. Посредством подобных фигур можно подражать разговорной интонации. При этом восходящие звукоряды символизируют вознесение, воскресение, восхождение; нисходящие мелодии символизируют печаль, умирание, опускание во гроб» [8. С. 648].

<sup>3</sup> «Музыкально-риторические фигуры рассматриваются в качестве своего рода музыкального лексикона эпохи и представляют собой такие звуковые обороты (мотивы), которые используются для выражения душевного движения (аффекта) или понятия» [Там же].

<sup>4</sup> «Так называемая „музыкальная риторика“, достигшая своего расцвета в эпоху Барокко, ставит перед собой задачу своего рода „вербализации“ музыкального текста, т.е. ту же задачу, которую позднее пытался решать и Вагнер в своей системе лейтмотивов. Такая вербализация должна была придать определенным музыкальным фрагментам статус неких формул с вполне конкретным вербальным содержанием, превратить их в „буквы“, „слова“ и даже „фразы“, передаваемые чисто музыкальными средствами» [9. С. 72].

<sup>5</sup> «Благодаря устойчивой семантике музыкальные фигуры превратились в „знаки“, эмблемы определенных чувств и понятий» [10. С. 28].

<sup>6</sup> «Некоторые из них (музыкально-риторических фигур и приемов) постепенно становились устойчивыми и семантически насыщенными элементами музыкального языка. В творчестве лучших композиторов риторические обороты воплощены как фигуры повышенно-выразительной семантики, способные одновременно восприниматься и в качестве фиксированных и легко выявляемых в тексте элементов „чистой“ структуры» [11. С. 390].

но-смысловая единица, композиционно-звуковая идиома»<sup>1</sup>, «лейтмотив аффекта»<sup>2</sup>.

Наиболее распространенным в современных дискуссиях о фигурах по-прежнему видится подчеркивание важности интонационной составляющей. Исследователи соотносят фигуры с понятиями «характерные интонации»<sup>3</sup>, «интонационный паттерн»<sup>4</sup>, «интонация-символ»<sup>5</sup>. Например, в работе И.И. Васирук о художественно-содержательных особенностях фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX в. музыкально-риторические фигуры попадают в разряд «интонационных моделей», наряду с интервалами, фанфарами, лирической интонационной моделью, монограммами [14. С. 10]. Еще один пример подобной трактовки предлагает белорусский музыковед В.В. Беглик: в соответствии с данной классификацией «символических средств в музыкальном искусстве (и музыкально-театральной сфере в частности)» музыкально-риторические фигуры принадлежат к группе «музыкально-словесных» средств (категория 2) наряду с лейттемами, цитатами с текстом, буквенными темами и ремарками [15. С. 165–166]. Следует отметить, что авторы исследований, посвященных вопросам музыкальной семантики в произведениях XVIII–XX вв.<sup>6</sup>, нередко обращаются к барочной музыкальной риторике.

В целом на протяжении 1980–1990-х и начала 2000-х гг. в отечественной музыковедческой традиции интонационно-семантического анализа<sup>7</sup> «теория

<sup>1</sup> «За основу принимается особая образно-смысловая единица – музыкально-риторическая фигура – своеобразная композиционно-звуковая идиома» [12. С. 356].

<sup>2</sup> «Как в словесной, так и в музыкальной риторике, равнявшейся на античную риторическую систему, во всем вплоть до мельчайших деталей, фигуры кодифицированы, и в качестве „общериторических“ являются по сути „лейтмотивами аффектов“» [13. С. 297].

<sup>3</sup> «Характерные интонации, выраженные в музыкально-риторических фигурах, реализующих словесный текст музыкальных произведений, рассматриваются в контексте творчества В. Моцарта (Е. Чигарева), Л. Бетховена (Л. Кириллина), Г. Шютца (В. Штейнгардт)» [12. С. 356].

<sup>4</sup> В. Чжу говорит о «рассмотрении в качестве исходной модели музыкально-риторической фигуры со всеми ее атрибутами – повторяемостью в разных текстах, формульностью, относительно стабильным значением, а также устойчивостью внешней формы, что позволяет подходить к ней как к особой композиционно-звуковой идиоме (интонационному паттерну) для хранения, передачи и обработки информации» [Там же].

<sup>5</sup> «Объектом настоящего исследования станет образно-драматургическая сфера музыки Баха, предметом – смысло- и формообразующая функция широко используемых композитором интонаций-символов – риторических фигур музыки эпохи Барокко. <...> Цель работы – на основе анализа символического значения риторических фигур раскрыть сюжетный подтекст музыки сонат и партит Баха» [7. С. 42].

<sup>6</sup> Например: *Гливинский В.В.* Элементы стилистики Барокко в творчестве И.Ф. Стравинского: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1989. 13 с.; *Царенко И.Н.* Семантика лирической интонации в музыке А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна: автореф. дис. ... канд. иск. Ростов н/Д, 2002. 24 с.; *Присяжнюк Д.О.* Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2004. 21 с.; *Еременко Г.А.* Музыкальный театр Запада в первой половине XX века. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2008. 320 с. и др.

<sup>7</sup> Например: *Широкова В.П.* О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха): автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1980. 24 с.; [5]; *Науменко Т.* О гармонии Баха: закономерности «тексто-музыкальной» организации в интерпретации средствами музыкальной выразительности // Труды ГМПИ им. Гнесиных. М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 92. С. 120–136; *Шаймухаметова Л.Н.* Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.; *Холопова В.* Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. Сб. 36. С. 43–50; *Медушевский В.* Исторический параллелизм в развитии вербального и музыкального языков // Там же. С. 51–71 и др.

музыкально-риторических фигур» была востребована как один из механизмов музыкальной коммуникации<sup>1</sup>.

В освоении положений музыкальной риторики в русле интонационно-семантического подхода большую роль сыграло баховедение. Однако нередко в исследованиях, посвященных музыке И.С. Баха, можно наблюдать довольно свободное отношение к теории фигур. Так, О.И. Захарова критически высказывается о точке зрения Я.С. Друскина: «Автор часто произвольно вкладывает в утвердившиеся музыкально-риторические понятия новое содержание, создает на их основе скорее свою теорию, чем осмысляет старую. Такова его трактовка риторической диспозиции и, в особенности, фигур» [17. С. 28]. Нередко встречаются субъективные трактовки, уводящие в мир поисков символических смыслов картинно-изобразительных моментов музыкальной материи<sup>2</sup>.

В исследованиях XXI в. помимо концентрации на символической стороне музыкальных фигур порой наблюдается подмена барочного понятийного аппарата «современным»<sup>3</sup>, а также смешение этих содержательно различных подходов и связанного с ними терминологического тезауруса.

Итак, при именовании баховских мотивов-символов музыкально-риторическими фигурами Барокко иногда происходит подмена содержания пласта теоретических трактатов XVII – первой половины XVIII в., в основном касающихся музыкальной поэтики<sup>4</sup>, установками условно говоря «современного» подхода, изобретенного не для создания музыки, а для ее интерпретации. Как пишет Е.С. Мальцева, «одним из выразительных средств <...> является система музыкально-риторических фигур. Исследователи, например, баховских произведений (А. Швейцер, Э. Бодке, М. Друскин, Б. Яворский) отмечают интонационные формулы, их взаимосвязь, образующую целую систему музыкальных символов» [19. С. 54].

Действительно, для ряда современных ученых источником знаний о музыкально-риторических фигурах стали не теоретические тексты эпохи Барокко, а труд А. Швейцера, оказавший сильнейшее влияние на отечественное музыкознание, в особенности благодаря его переводу на русский язык: «Швейцер, с привлечением огромного массива баховских материалов, подвергает детальному рассмотрению музыкальные средства, в том числе музыкально-риторические фигуры, используемые Бахом для выражения в своих произведениях самых различных мотивов („мотив шага“, „мотивы блаженного покоя“, „мотивы скорби“, „мотив тревоги“, „мотив испуга“ и т.п.)» [Там же. С. 74]. (Здесь и далее в приводимых цитатах в примечаниях и основном тексте разрядка принадлежит автору данной статьи).

<sup>1</sup> Об этом см. подробнее: [16. С. 17–18].

<sup>2</sup> Например, см. размышления М.С. Друскина о смысловой интерпретации музыки И.С. Баха А. Швейцером [18. С. 45].

<sup>3</sup> Появившимся в XX столетии на волне развития баховедения (имеются в виду, прежде всего, исследования А. Швейцера, Б.Л. Яворского, М.С. Друскина, Я. С. Друскина и др.).

<sup>4</sup> Например, *Ahle J.G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gesprache: darinnen ferner vom grund- und kunstmasigen Komponiren gehandelt wird.* Muhlhausen: Kristian Pauli, 1697. 42 S.; *Janovvka T.B. Figura Musica // Janovvka T.B. Clavis ad thesaurum magna artis musica.* Vetro-Praga: Georgij Labaun, 1701. P. 46–56; *Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg : Christian Herold, 1739. 504 S.; *Nucio J. Musices poetica sive de compositione cantus.* Neisse : Crispini Scharffenbergi, 1613. 88 p.; *Printz W.C. Phrynidis Mytilenai, Oder des Satyrischen Componisten.* Dresden und Leipzig: Joh. Christoph Mieth und Joh. Christ. Zimmermann, 1696. 143 S. и др.

Как известно, о перечнях музыкально-риторических фигур в трактатах современников и предшественников И.С. Баха А. Швейцер не знал<sup>1</sup>, поскольку впервые в XX столетии о них заговорил А. Шеринг в 1908 г.<sup>2</sup> Таким образом, как пишет немецкий исследователь З. Эксле, попытки А. Швейцера упорядочить музыкальные «элементы» и «формулы», составив словарь «баховского музыкального языка», не имеют в конечном итоге исторической легитимации [20. S. 8].

Нередко в центре внимания современных авторов находится выстраивание параллелей с библейскими образами (особенно в произведениях И.С. Баха), а поиски новоизобретенной «символики риторических фигур» и «интонационных формул» – с излюбленным герменевтическим методом: «Определение символики риторических фигур в Сонатах и Партитах Баха является путеводной нитью, методом, приближающим нас к пониманию эмоционально-образной направленности того или иного эпизода или всего произведения в целом <...>. Композитор объединяет скрипичный „макроцикл“ идеей высочайшей ценности искупительной жертвы Христа, Его пути на Голгофу, Смерти и Воскресения – символа вечной жизни. Основанием для такой трактовки становится анализ символического значения риторических фигур» [7. С. 47].

Создание новой терминологии и отстраненность от аутентичного теоретического знания эпохи Барокко о музыкальных фигурах в определенной мере напоминают ситуацию в обучении старинным вокальным техникам, о которой пишет С.Г. Коленько: «Многие преподаватели вокала идут проторенным путем эмпирического метода показа и интерпретируют различные по стилям произведения, опираясь исключительно на собственную интуицию, в то время как историческое музыкознание предоставляет обширный материал, касающийся именно обучения вокалистов» [21. С. 281].

Так, на определенном этапе в ряде музыковедческих исследований произошло «смыкание», а затем смешение терминологии из упомянутых баховедческих работ со скудным количеством фигур барочных теоретиков, отфильтрованным музыкальной аналитикой по критериям интонационной семантичности и потенциальной символичности.

Прошедшее десятилетие показало в целом сохранение и подчас усугубление данного подхода, что, возможно, связано с недостаточной осведомленностью в музыкально-теоретической стороне вопроса и опорой на устаревшие представления и сведения.

С 1980-х гг. в зарубежном музыкознании существует и год от года находит все большее подтверждение точка зрения об отсутствии единого учения-системы музыкальных фигур и наличии нескольких учений, равных количеству трактатов, в которых они излагаются: «становится все более и более очевидным, что единая и системная барочная доктрина музыкальных фигур, представленная Шерингом и Унгером, не может быть подтверждена» [22. Р. VII]. Помимо Д. Бартеля, мнения о том, что музыкальные фигуры Ба-

<sup>1</sup> Об этом см.: Мальцева А.А. Арнольд Шеринг и музыкальная риторика эпохи Барокко // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1 (23). С. 13–19.

<sup>2</sup> Речь идет о статье: Schering A. Die Lehre von den musikalischen Figuren // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 1908. Jg. 21. S. 106–114. Русский перевод см.: Шеринг А. Учение о музыкально-риторических фигурах // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1 (23). С. 20–26.

рокко являются гетерогенным и а-системным феноменом, придерживаются, например, Г. Бюлов, Я. Классен, Р.А. Насонов, А. Форхерт и другие исследователи<sup>1</sup>.

Несмотря на это, формально словоупотребление «учение / теория» (вместо «учения / теории / совокупность учений») по инерции продолжает сохраняться в новейшей исследовательской литературе<sup>2</sup>.

Возможно, сохранение инерции «системного» подхода вызвано тиражированием в современных изданиях точки зрения на музыкальную риторику в целом как на систему. Например, в Большой российской энциклопедии дано следующее определение: «РИТОРИКА МУЗЫКАЛЬНАЯ, система муз. приемов, опирающаяся на *риторику*. Распространена в 17 – 1-й пол. 18 в. в странах Европы» [25. Т. 28. С. 545].

В этой же энциклопедической статье читаем: «В муз. трактатах зафиксировано св. 80 разл. фигур». В этом отношении любопытной видится информация в современных изданиях о количестве музыкально-риторических фигур, описываемых в трактатах:

«К моменту, когда в середине XVIII века теория аффектов применительно к музыке начинает терять свою актуальность, зафиксировано около 80 видов музыкально-риторических фигур и приемов» [11. С. 390].

«Музыкальная риторика вывела учение о музыкально-риторических фигурах. К концу XVII века их насчитывалось около семидесяти» [21. С. 281].

«Итогом развития музыкальной риторики в XVII в. можно считать большое количество (около 70) используемых музыкальных фигур» [26. С. 263].

Невольно возникает вопрос: сколько все-таки было музыкальных фигур в XVII в. – около 70 или около 80? Попытки подсчитать их количество предпринимались неоднократно. Обратимся к работам фрайбургской научной школы: в 1941 г. Г.Г. Унгер в исследовании «Связи музыки и риторики» называет 82 музыкально-риторические фигуры [27. S. 66–67], однако на заре изучения музыкальной риторики он не принимает во внимание перечни фигур в трактатах И. Турингуса (1624), И.Кр. Штирляйна (1691), В.К. Принца (1696), И.Г. Але (1697), И.Г. Вальтера (1708, 1732) и И. Маттезона (1739).

Согласно списку, который приводит Д. Бартель в приложении к исследованию «*Musica poetica*», «минимальное» количество фигур – 134 [22. P. 139–143]. О минимальном количестве следует говорить по причине того, что, указывая одно и то же наименование фигуры, теоретики нередко подразумевали различные сущности; в свою очередь идентичные музыкальные приемы ино-

<sup>1</sup> «Разумеется, нет никакой системной доктрины музыкальных фигур в барочной музыке и музыке более позднего времени» [23]; «Миф о существовании единого систематичного учения о музыкальной риторике, более или менее неизменного на протяжении XVII–XVIII веков, которым якобы и руководствовались в своей деятельности композиторы эпохи Барокко, изжил себя под напором конкретных и непредвзятых исследований источников этого исторического периода» [24. С. 115]. См. также: *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; *Forchert A.* Musik und Rhetorik // *Schütz-Jahrbuch*. 1986. Jg. 8. S. 5–21.

<sup>2</sup> Например: «Одним из выразительных средств, с помощью которых композиторы могут выразить свой образный замысел, является система музыкально-риторических фигур» [19. С. 54].

гда обозначались в трактатах неодинаковыми терминами. Таким образом, подсчет точного количества фигур, зафиксированных в теоретических текстах эпохи барокко, представляется едва ли возможным, да и не вполне оправданным. Следует также учитывать зыбкость границы между фигурами и так называемыми «манерами», которые авторы иногда тоже относили к разряду фигур, аналогичных риторическим. Однако представляя, о каком масштабном множестве фигур идет речь, где значительную часть занимают композиционно-технические приемы, общепринятые нормы контрапункта времен второй половины XVI в.<sup>1</sup> – общепринятые заключения о том, что «музыкально-риторическая фигура достаточно определенно очерчена, дабы быть легко узнаваемой» [13. С. 296], не всегда в полной мере отражают взгляды на этот предмет барочных авторов перечней фигур.

Таким образом, возвращаясь к распространенному ныне мнению о том, что «музыкально-риторические фигуры широко известны и многократно описаны в литературе» [1. С. 277], можем считать очевидным, что их «широкая известность» столь широка, что нередко имеет мало общего с аутентичным феноменом музыкальной поэтики Барокко, представленным в теоретических текстах данного периода как различные авторские версии идеи сближения музыки и риторики.

Необходимо заметить, что трактаты барочных авторов, в которых идет речь о перечнях музыкальных фигур, не переведены на русский язык. Количество исследований о музыкальной риторике на русском языке, осуществленных в опоре на трактаты XVII – первой половины XVIII в., пока немногочисленно<sup>2</sup>, однако на современном этапе назрела необходимость в реконструкции музыкально-риторических воззрений Барокко и укреплении подходов к осмыслению музыкального наследия этой эпохи с позиции исторически информированной аналитики.

### Литература

1. Крылова В.Д. Кантата «на случай» конца XIX – начала XX века: русский вариант жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение. 2009. № 3. С. 274–280.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музгиз, 1963. Кн. 1 и 2. 380 с.
3. Хубов Г. И.С. Бах. М. : Музгиз, 1963. 447 с.
4. Друскин М. Пассионы и мессы И.С. Баха. Л. : Музыка, 1976. 168 с.
5. Широкова В.П. О семантике декламационных интонаций в инструментальном тематизме И.С. Баха // Труды ГМПИ им. Гнесиных. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1977. Вып. 35. С. 8–36.
6. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. М. : Классика-XXI, 2013. 54 с.
7. Лебедев Е. Символика риторических фигур как сюжетобразующий фактор в «Шести сонатах и партитах» И.С. Баха для скрипки соло // Аспекти історичного музикознавства – VII: Бароківі шифри світового мистецтва: зб. наук. ст. / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського; Музика і театр в історичному часі та просторі. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2016. С. 46–62.

<sup>1</sup> Речь идет о так называемых «основных» фигурах (*figurae principales* по классификациям И. Нудиуса, И. Турингуса, А. Кирхера, Б. Яновки, М. Шписса; *figurae fundamentales* по классификациям Кр. Бернхарда, И.Г. Вальтера, И.Кр. Штирляйна).

<sup>2</sup> Например, Катунян М. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: сб. статей / сост. Т.Н. Дубравская. М. : Музыка, 1985. С. 76–118; Насонов Р.А. «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко: дис. ... канд. иск. М., 1995. 499 с.; Мальцева А.А. К вопросу о перечнях фигур в музыкально-теоретических трудах эпохи Барокко // Научный вестник Московской консерватории. М. : Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. 2018. № 4 (35). С. 133–146.

8. Кузнецова А.В., Долгачева С.А., Семеренко Л.Ф. Проблематика духовного содержания клавирных сочинений И.С. Баха // Научные ведомости. Сер.: Философия. Социология. Право. 2018. Т. 43, № 4. С. 647–652.

9. Элькан О.Б. Вербализация и визуализация музыкального текста в музыкальной риторике И.С. Баха // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2018. Т. 2, № 1 (33). С. 72–78.

10. Недоспасова А. П. Исторические типы клавирного исполнительства: учеб.-метод. пособие для муз. вузов. Новосибирск : Новосиб. гос консерватория им. М.И. Глинки, 2017. 44 с.

11. Присяжнюк Ю.П., Присяжнюк Д.О. О художественных индикаторах правового анализа музыкального текста // Культура и цивилизация. 2016. Т. 6, № 6 А. С. 385–393.

12. Чжу В. Актуальные музыковедческие подходы к явлению музыкальной риторики // Музичне мистецтво і культура. 2016. Вип. 23. С. 356–368.

13. Голлербах Т.В. Музыкальная риторика в исполнении кантат И.С. Баха // Царскосельские чтения. 2010. С. 296–298.

14. Васирук И.И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Саратов, 2008. 26 с.

15. Беглик В. Символика в балетном жанре (на примере балета «Страсти / Рогнеда» А. Мдивани // Музыкальная культура Беларусі і свету ў разнастайнасці гукавых ландшафтаў / склад. Т.Л. Барковіч; Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2016. Вып. 37. С. 164–173.

16. Мальцева А.А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века). Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2014. 324 с.

17. Захарова О.И. Риторика и немецкая музыка XVII – первой половины XVIII века: дис. ... канд. иск. М., 1980. 208 с.

18. Друскин М. Зарубежная музыкальная историография. М. : Музыка, 1994. 63 с.

19. Мальцева Е.С. К анализу сонаты «Passione» (1985/89) В. Рунчака // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 364. С. 54–56.

20. Oechsle S. Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard // Schütz-Jahrbuch. 1998. Jg. 20. S. 7–24.

21. Коленько С.Г. Соната, чего ты от меня хочешь? // STUDIA CULTURAE. 2013. № 16. С. 278–286.

22. Bartel D. Musica poetica: musical-retorical figures in German Baroque music. Lincoln : University of Nebraska Press, 1998. 466 p.

23. Wilson B., Buelow G.J., Hoyt P.A. Rhetoric and music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

24. Насонов Р.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 / гл. ред. Л.В. Саввина, ред.-сост. В.О. Петров. Астрахань : Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 115–121.

25. Риторика музыкальная // Большая российская энциклопедия. Т. 28. М. : Большая российская энциклопедия, 2015. С. 545.

26. Квашинин К.А. Музыкально-исполнительское интонирование на духовых инструментах в эпоху классицизма // Известия УрФУ. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2017. Т. 19, № 4 (169). С. 255–267.

27. Unger H.H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert. Hildesheim – Zürich – New York : Georg Olms, 1992. [Repr. 1941]. 173 S.

**Anastasiya A. Maltseva**, Novosibirsk State Conservatoire named after M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: aamaltseva@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 40, pp. 146–155.

DOI: 10.17223/2220836/40/12

**SOME OBSERVATIONS OF THE CONTEMPORARY MUSICAL AND RHETORIC ANALYTICS**



**Keywords:** musical-rhetorical figures; musical rhetoric; Baroque; domestic musicology; music analysis.

When considering the research of the musical rhetoric in the Russian musicology the leading significance of the intonation-semantic aspect should be highlighted, as well as active elaboration of the musical language and its communicative possibilities, but at the same time we should pay attention to fixation of the unidirectional concept of really board and heterogeneous range of Baroque musical and rhetoric figures. The early 1980s – 1990s and 2000s was the period of intensive studies of the musical language elements as meaning-forming building blocks of a work of arts as a total. In the 21st century the vector of the musical and rhetoric analysis has shifted only slightly. During the past 10 years a ‘musical-rhetorical figure’ has been defined through such notions as ‘symbol’, ‘a sound phrase (motive)’, ‘formula’, ‘sign, emblem’, ‘stable, semantically intense element’, ‘image-meaning unit, compositional sound idiom’, ‘leitmotif of affect’, ‘intonation pattern’, ‘intonation-symbol’.

Apart from concentrating on the symbolic aspect of musical figures, the research of the 21st century sometimes substitutes the Baroque conceptual construct of theoretical treatise of the 17th – the first half of the 18th centuries for the ‘contemporary’ ones, which started in the 20th century within the context of J.S. Bach studies (research of A. Schweizer, B.L. Javorsky, M.S. Druskin, J.S. Druskin and other). For some contemporary scholars it was not the theoretical texts of the Baroque period that served as sources of information on musical and rhetoric figures. Instead, A. Schweizer’s works were such a source. However, A. Schweizer knew nothing of the lists of musical and rhetoric figures in the treatise of J.S. Bach’s contemporaries and predecessors. In many cases searches for the newly invented ‘symbolism of the rhetoric figures’, ‘intonation formulas’ and ‘motive-symbols’ become the favorite hermeneutic method involving a scarce number of figures by the Baroque theorists (anabasis, catabasis, circulatio and other) filtered by the musical analytics according to the criteria of the intonation semantics and potential symbolism.

We also observe insufficient awareness of the musical and theoretical aspect, use of the outdated notions (on the set of all concepts as on a system of musical figures Baroque) and information (on the number of the musical figures given by the theorists). The author draws the conclusion that the ‘broad fame’ of the musical and rhetoric figures is so well-known that it sometimes has little to do with the authentic phenomenon of the musica poetica Baroque. At the current stage of development of the Russian musicology the author sees it necessary to consolidate the approaches to understanding of the musical heritage of this epoch from the point of view of the historical analytics.

### References

1. Krylova, V.D. (2009) Incidental cantata of the 19th century. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Filologiya. Iskuststvovedenie – Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 3. pp. 274–280. (In Russian).
2. Asafiev, B. (1963) *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzgiz.
3. Khubov, G. (1963) *I.S. Bakh* [J.S. Bach]. Moscow: Muzgiz.
4. Druskin, M. (1976) *Passiony i messy I.S. Bakha* [Passions and Masses of J.S. Bach]. Leningrad: Muzyka.
5. Shirokova, V.P. (1977) O semantike deklamatsionnykh intonatsiy v instrumental'nom tematizme I.S. Bakha [On the semantics of declamatory intonations in J.S. Bach’s instrumental theme]. *Trudy GMPI im. Gnesinykh*. 35. pp. 8–36.
6. Nosina, V.B. (2013) *Simvolika muzyki I.S. Bakha* [The symbolism of J.S. Bach’s music]. Moscow: Klassika-XXI.
7. Lebedev, E. (2016) Simvolika ritoricheskikh figur kak syuzhetoobrazuyushchiy faktor v “Shesti sonatakh i partitakh” I.S. Bakha dlya skripki solo [Symbolism of rhetorical figures as a plot-forming factor in “Six Sonatas and Partitas” by J.S. Bach for solo violin]. In: Verkina, T.B. (ed.) *Aspekti istorichnogo muzikoznavstva – VII: Barokovi shifri svitovogo mistetstva*. Kharkiv: KhDUM. pp. 46–62.
8. Kuznetsova, A.V., Dolgacheva, S.A. & Semerenko, L.F. (2018) Problematika dukhovnogo soderzhaniya klavirnykh sochineniy I.S. Bakha [Problems of the spiritual content of J.S. Bach’s clavier works]. *Nauchnye vedomosti. Ser.: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo – Scientific Bulletin of the Belgorod State University. Series: Philosophy. Sociology. Law*. 43(4). pp. 647–652.
9. Elkan, O.B. (2018) Music text verbalization and visualization in the music rhetoric of J.S. Bach. *Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*. 2(1). pp. 72–78. (In Russian).

10. Nedospasova, A.P. (2017) *Istoricheskie tipy klavirnogo ispolnitel'stva* [Historical Types of Clavier Performance]. Novosibirsk: M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.
11. Prisyazhnyuk, Yu.P. & Prisyazhnyuk, D.O. (2016) O khudozhestvennykh indikatorakh pravovogo analiza muzykal'nogo teksta [On artistic indicators of a musical text legal analysis]. *Kul'tura i tsivilizatsiya*. 6(6A). pp. 385–393.
12. Zhu, V. (2016) Aktual'nye muzykovedcheskie podkhody k yavleniyu muzykal'noy ritoriki [Actual musicological approaches to the phenomenon of musical rhetoric]. *Muzichne mistetstvo i kul'tura*. 23. pp. 356–368.
13. Gollerbach, T.V. (2010) Muzykal'naya ritorika v ispolnenii kantat I.S. Bakha [Musical rhetoric performed by J.S. Bach]. In: Skvortsova, V.N. (ed.) *Tsarskosel'skie chteniya* [The Tsarskoye Selo Readings]. St. Petersburg: A.S. Pushkin Leningrad State University. pp. 296–298.
14. Vasiruk, I.I. (2008) *Khudozhestvenno-soderzhatel'nye osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov posledney tretyi XX veka* [Artistic and substantive features of the fugue in the work of Russian composers in the last third of the 20th century]. Abstract of Art Studies Diss. Saratov.
15. Beglik, V. (2016) Simvolika v baletnom zhanre (na primere baleta “Strasti / Rogneda” A. Mdivani [Symbols in ballet (a case study of “Passions / Rogneda” by A. Mdivani)]. In: Byarkovich, T.L. (ed.) *Muzychnaya kul'tura Belarusi i svetu ŷ raznastaynastsy gukavykh landshaftay*. Minsk: Belaruskaya dzyarzhaynaya akademiya muzyki. pp. 164–173.
16. Maltseva, A.A. (2014) *Muzykal'no-ritoricheskie figury Barokko: problemy metodologii analiza (na materiale lyuteranskikh magnifikatov XVII veka)* [Musical and Rhetorical Figures of the Baroque: Problems of Analysis Methodology (Based on the Lutheran Magnificats of the 17th Century)]. Novosibirsk: NSTU.
17. Zakharova, O.I. (1980) *Ritorika i nemetskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka* [Rhetoric and German music of the 17th – first half of the 18th century]. Art Studies Cand. Diss. Moscow.
18. Druskin, M. (1994) *Zarubezhnaya muzykal'naya istoriografiya* [Foreign musical historiography]. Moscow: Muzyk.
19. Maltseva, E.S. (2012) Analysis of sonata “Passione” (1985–1989) by V. Runchak. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 364. pp. 54–56. (In Russian).
20. Oechsle, S. (1998) Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhar. *Schütz-Jahrbuch*. 20. pp. 7–24.
21. Kolenko, S.G. (2013) Sonata, chego ty ot menya khochesh'? [Sonata, what do you want from me?]. *STUDIA CULTURAE*. 16. pp. 278–286.
22. Bartel, D. (1998) *Musica poetica: musical-retorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
23. Wilson, B., Buelow, G.J. & Hoyt, P.A. (2001) Rhetoric and music. In: Sadie, S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited. Opt. disk (DVD-ROM).
24. Nasonov, R.A. 2009() Muzykal'naya ritorika Afanasiya Kirkhera: k istorii “gotovykh slov” [Musical rhetoric of Afanasy Kircher: towards the history of “ready-made words”]. In: Savvina, L.V. (ed.) *Muzykal'noe iskustvo i nauka v XXI veke: istoriya, teoriya, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Musical art and science in the 21st century: history, theory, performance, pedagogy]. Astrakhan: AIPKP. pp. 115–121.
25. Kravets, S.L. (ed.) (2015) *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. Vol. 28. Moscow: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya. p. 545.
26. Kvashnin, K.A. (2017) The Musical Adjustment of Intonation in Wind Instruments during Classicism. *Izvestiya UrFU. Ser. 2: Gumanitarnye nauki – Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*. 19(4). pp. 255–267. (In Russian). DOI: 10.15826/izv2.2017.19.4.078
27. Unger, H.H. (1992) *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert*. Hildesheim; Zurich, New York: Georg Olms.