

Мальцева Анастасия Александровна

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории музыки
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РИТОРИКИ

Изучение музыкальной риторики Барокко активно развивается в русском музыковедении. Несмотря на обилие и многоаспектность появившихся на протяжении XX века зарубежных исследований (работы А. Шеринга, Х. Брандеса, К. Гудевилля, М. Рунке, В. Гурлитта, Р. Даммана, Г. Массенкайля, Г. Туссена, В. С. Хубера, Х. Х. Унгера, Х. Х. Эггебрехта, Д. Бартеля, Х. Майстера, Я. Вильберса, К. Бартельс, В. Костюка, Н. В. Хюльсен и др.), интерес к данной проблематике всё возрастает. Осознание односторонности изучения и исполнительской интерпретации барочной музыки вне контекста аутентичной музыкальной поэтики и риторики становится все более определённым, что способствует развитию тенденции, направленной на реконструкцию творческого метода музыкантов XVII – первой половины XVIII столетия, осмысление музыкальных произведений с точки зрения как правил композиции, так и приёмов их нарушения, в качестве которых нередко выступают музыкально-риторические фигуры.

Перечень составляющих, входящих в орбиту понятия «Музыкально-риторическая фигура», чрезвычайно широк: интонации, паузы, способы применения диссонансов, фактурные и полифонические приёмы, всевозможные виды повторов и др.¹. Такова разомкнутая панорама музыкальных явлений, названных греческими, латинскими и немецкими риторическими терминами в трактатах немецких учёных-музыкантов эпохи Барокко². Яркими, исключительно изобретательными и вместе с тем легко узнаваемыми образцами применения фигур наполнена музыка середины XVII века — периода расцвета музыкально-риторической культуры. По степени тщательности изучения произведений этого периода³ в аспекте музыкальной риторики может сравниться только исследование музыки И. С. Баха.

Наиболее проблемными и дискуссионными представляются вопросы осмысления пограничных этапов существования теории и практики музыкально-риторических фигур — вопросы их генезиса и распада (модификации).

Проблема генезиса музыкальной риторики как теоретико-практического феномена не подвергалась отдельному исследованию. Сложность заключается в том, что широта понимания музыкальной риторики в музыковедческой литературе рисует необозримые горизонты для изучения. Например, Н. А. Симакова, рассуждая о вкладе А. Швейцера в баховедение, пишет: «А. Швейцером <...> были высказаны идеи, раскрывающие новые, ранее не акцентированные грани музыкального мышления этого величайшего мастера, связанные с **риторичностью**

[курсив мой — А. М.] — *зависимостью музыки от слова, изображения, жеста, столь характерной для барочной музыкальной эстетики в целом*» [4, с. 8]. В то же время барочная музыкальная риторика добаховского времени возможна и вне связи со смыслом слов, изображением или выражением. Примером тому служат музыкальные фигуры *complexio* (от лат. «связь» — музыкальное построение, в котором начальная фраза повторяется в заключении), *epanadiplosis* (от греч. «удвоение после» — повторное появление начальной фразы в завершении построения), *metalepsis* (от греч. «замена предыдущего последующим» — fuga с двухчастной темой, части которой чередуются в композиции (fuga на две темы)), *repercussio* (от лат. «отражение» — изменённый интервал в тональном ответе fugи; тональный, обращённый или иным образом изменённый ответ в fugе) и др.

Таким образом, барочная музыкальная риторика предполагала не только иллюстрирование текстов с целью придания музыке большей выразительности (= риторичности), но и являлась отражением самой технологии создания произведения, музыкальной поэтикой, а музыкально-риторические фигуры понимались как элементы, «строительные камни» композиции.

Кратко рассмотрим некоторые свидетельства и предпосылки зарождения *Figurenlehre*, располагая их в обратной хронологии.

Точкой отсчёта теоретической фиксации музыкально-риторических фигур принято считать 1606 год. Первым немецким теоретиком Барокко, составившим подробный список фигур и последовательно приложившим риторические понятия к явлениям современной музыкальной практики в трактате «*Musica Poetica*», был Иоахим Бурмейстер — учитель городской латинской школы г. Ростока⁴. В данном трактате Бурмейстер приводит следующие музыкальные фигуры: *anadiplosis, analepsis, anaphora, anaploce, apocope, aposiopesis, auxesis, climax, congeries, faux bourdon, fuga, hypallage, hyperbole, hypobole, hypotyposis, interjectio, metalepsis, mimesis, noema, ornatus, palilogia, parembole, parrhesia, pathopoeia, pleonasmus, poeticum decorum, simul procedentia, submutatio, supplementum, symblema, synaeresis, synathroismos, syncopatio, transumptio*. Объяснением преемственности риторической терминологии может служить существование в системе образования Германии XVI столетия многолетней традиции погружения в риторику, окружённую комплексом филологических дисциплин латинских школ — грамматикой, синтаксисом и этимологией⁵.

Появление в начале XVII столетия труда Бурмейстера стало эпохальным событием как для музыкального учения о фигурах, так и шире — для учения о музыкальной композиции в эпоху Барокко в целом. Он положил начало созданию фонда риторических фигур в немецкой теоретической традиции в течение следующих полутора столетий. Значение труда Бурмейстера сложно переоценить, поскольку дальнейшее появление трактатов немецких авторов способствовало новому видению музыки как речи, усилило и рационалистически подкрепило коммуникативные установки

музыкального языка, сделав его в опоре на риторическую технологию создания текстов структурно и семантически осознанным в новом качестве. Трактат Бурмейстера одновременно стал своеобразным итогом осмысления союза музыки и риторики того времени.

До Бурмейстера на протяжении эпохи Возрождения параллели музыкального искусства и риторики в опоре на труды Цицерона и Квинтилиана проводились И. Тинкторисом («*Liber de arte contrapuncti*», 1477), Ф. Гаффури («*Practica musicae*», 1496), Г. Финком («*Practica musica*», 1556) и др.

Обращение к музыкальной практике в эпоху итальянского Ренессанса изобилует рядом «авангардных» явлений и стилей, оказавших существенное влияние на формирование фонда музыкальных фигур. Предтечами многих фигур выступают итальянские мадригализмы, о чем пишет Т. Н. Дубравская: «*Главные принципы изобразительной системы мадригала, сформировавшиеся в XVI в., сохраняли свое значение и в XVII–XVIII вв., получив теоретическое обоснование в музыкальной риторике, теории аффектов и теории подражания*» [1, с. 13].

Продолжая движение в глубину веков, заметим, что по свидетельству М. Рунке, уже в XIV столетии Генрих Эгер фон Калькар в работе о григорианском пении фиксирует следующую мысль: «*Ornatus etiam habet musica proprios sicut rhetorica*» / «*Украшения также способствуют своеобразию искусства музыки, как и риторики*», и затем перечисляет более дюжины возможностей для украшений, частично относящихся к тексту, что свидетельствует о закладывании совместной основы музыки и риторики [по: 6, S. 385].

Основания для рассмотрения григорианского напева как наиболее раннего свидетельства тесной взаимосвязи музыки и слова чрезвычайно велики. О. И. Захарова указывает: «*Достаточно определёнno влияние ораторского искусства на музыку наблюдается, например, уже в григорианском хорале, в различных моментах его музыкального языка и даже нотации*» [2, с. 9]. Х. Брандес подробно исследует функциональное родство невмы в григорианском напеве и фигуры *поета*⁶ в музыке XVI столетия: «*Мне кажется наверняка, что от поет'ы Бурмейстера можно было бы протянуть связующую нить вплоть до раннего григорианского пения*» [5, S. 31]. О генетической связи музыкально-риторических фигур с элементами григорианской монодии пишет Ю. В. Москва: «*Звукоизобразительность григорианского хорала важна не только в контексте данной культуры. В ней, как в молекуле ДНК, заложены учение о музыкально-риторических фигурах Барокко, пафосная театральность романтиков и многие другие будущие явления*» [3, с. 278].

Намеченные пунктиром в рамках данной статьи возможные аспекты изучения генезиса музыкальной риторики далеко не исчерпываются перечисленными явлениями. Рассмотрение **интонативного, семантического и структурного** компонентов, присущих как музыкальному, так и вербальному

языкам, а также исследование конкретных проявлений сближения вербальных и музыкальных закономерностей в различные периоды развития европейского искусства в дальнейшем могут способствовать более глубокому осмыслению предпосылок возникновения музыкальной риторики.

Список литературы

1. Дубравская, Т. Н. Музыкальный мадригал XVI–XVII вв. : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Татьяна Наумовна Дубравская. М.:МГК, 1977. – 23 с.
2. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы / О. Захарова. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
3. Москва, Ю. В. Слово и музыка в григорианском хорале // Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала: монография / Ю. В. Москва. – М.: МГК, 2007. – С. 239–282.
4. Симакова, Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga: в 2-х кн. / Fuga : её логика и поэтика / Н. А. Симакова. – М.: Композитор, 2007. – Кн. 2 – 800 с.
5. Brandes, H. Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert / H. Brandes. – Berlin : Trillsch & Huther, 1935. – 88 s.
6. Ruhnke, M. Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität // Ars Musica, Musica Scientia : Festschrift Heinrich Huschen zum fünfundsechzigsten Geburtstag am 2. März 1980 / Hg. von D. Altenburg. – Köln: Gitarre und Laute, 1980. – S. 385–399.

Примечания

¹ Подробнее см.: Мальцева, А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века): монография / А. А. Мальцева. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2014. – 324 с.

² Иоганнес Нуциус («*Musices poeticae sive de compositione cantus*», 1613), Иоганн Андреас Хербст («*Musica poetica*», 1643); Атаназий Кирхер («*Musurgia universalis sive Ars Magna consoni et dissoni*», 1650), Даниэль Шпеер («*Grundrichtiger, kurz-, leicht- und nöthiger, jezt wohlvermehrter Unterricht der musicalischen Kunst, oder vierfaches musicalisches Kleeblatt*», 1697), Иоганн Готфрид Вальтер («*Praecepta der musicalischen Composition*», 1708), Иоганн Маттезон («*Der Vollcommene Capellmeister*», 1739), Майнрад Шпис («*Tractatus musicus compositorio-practicus*», 1745) и др.

³ Захарова, О. И. Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца / О. И. Захарова // Из истории зарубежной музыки. – М.: Сов. композитор, 1980. – Вып. 4. – С. 55–80; Катунян, М. И. Учение о композиции Генриха Шютца / М. И. Катунян // Генрих Шютц: сборник статей / Сост. Т. Н. Дубравская. – М.: Музыка, 1985. – С. 76–118; Жданов, В. А. Композиция северонемецких духовных концертов как музыкально-риторическая система / Духовный концерт в творчестве северонемецких композиторов второй половины XVII века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Виталий Андреевич Жданов. – М.: МГК, 2014. – Гл. 3 – С. 132–174.; Eggebrecht, H. H. Heinrich Schütz : musicus poeticus /

Н. Н. Eggebrecht. – Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1985. – 145 s.; *Federhofer, H.* Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts / Н. Federhofer // *Acta Musicologica*. – 1993. – Vol. 65. – Fasc. 2. – S. 119–133; *Massenkeil, G.* Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis / G. Massenkeil // *Archiv für Musikwissenschaft*. – 1956. – Jg. 13. – H. 1. – S. 42–60. и др.

⁴ И. Бурмейстер (ок. 1556–1629) получил начальное и среднее образование в латинской ИоганнесшULE города Люнебурга и окончил теологический факультет Ростокского университета.

⁵ См.: *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.

⁶ *Noeta* (от греч. «мысль») – появление хоральной фактуры в имитационном контексте.