

Вопросы
ИСТОРИИ,
ТЕОРИИ,
МЕТОДИКИ
ВИТМ

О. ЗАХАРОВА

Риторика и
западноевропейская
музыка XVII -
первой половины XVIII в.

Вопросы истории, теории, методики

О. ЗАХАРОВА

Риторика и
западноевропейская
музыка XVII —
первой половины
XVIII века:
принципы, приемы

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1983

Рецензент —
кандидат искусствоведения
Р. К. ШИРИНЯН

Захарова О. И.

338 Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983, 77 с., нот (Вопросы истории, теории, методики).

Автор устанавливает связи западноевропейской музыки исследуемого периода с наукой о красноречии — риторикой, говорит о принципах и приемах развития в искусстве XVII — первой половины XVIII века, о связях музыкальных форм с риторическими принципами расположения материала. Приложен список литературы, насчитывающий свыше 70 наименований работ русских и зарубежных авторов по вопросам музыковедения, эстетики и смежных наук.

Предназначается для музыковедов, студентов музыкальных вузов. Издается впервые.

4905000000—214
3 ————— 536—83
026(01)—83

© Издательство «Музыка», 1983

От автора

Из многочисленных разнородных влияний языка на музыку, исследуя которые мы глубже понимаем саму музыку, процесс ее развития, значительное место принадлежит воздействию ораторского искусства и риторики. Однако вопросы влияния риторики на музыку стали изучаться музыковедением лишь с начала XX в. В 1930 году академик Асафьев писал: «До сих пор очень мало (даже почти совсем не) учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений методов, 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, 31¹). Только в последнее десятилетие проблемы воздействия риторики на музыку получили освещение в советском музыковедении — в работах Я. Друскина, Ю. Кона и автора данной книги. Правда, эти проблемы ставились в них еще довольно узко.

Задача настоящей работы — рассмотреть вопросы воздействия риторики на музыкальную культуру XVII — первой половины XVIII в. в разных планах — эстетическом, историко-теоретическом — и в связи с аналогичными явлениями в различных других искусствах (живопись, литература, театр). В то же время работа не претендует на исчерпывающее освещение музыкально-риторической проблематики. В ней выделены только ведущие, на наш взгляд, музыкально-риторические связи.

Автор приносит глубокую благодарность В. Н. Холоповой, бывшей руководителем кандидатской диссертации, которая легла в основу данной работы.

¹ Здесь и далее цифры в круглых скобках обозначают порядковый номер работы в списке литературы (курсивом), том и часть (римскими цифрами) и страницы.

Введение

В сравнении с другими аспектами большой проблемы «музыка и язык» (звук и слово) «риторический» аспект обладает специфическими преимуществами, выявляющимися наиболее полно в исследовании музыкального искусства XVII — первой половины XVIII в. Ведь риторика и ораторское искусство были для многих теоретиков и музыкантов того времени не просто соседствующим или даже родственным видом деятельности, а образцом, на который они непосредственно равнялись в своем творчестве, воспринимая риторические принципы и правила как свои. Наиболее определенно об этом говорит музыкальная теория барокко, прежде всего немецкая — эта своего рода музыкальная риторика¹, в которой приспособлены к музыке, а то и прямо «пересажены» многие риторические понятия, положения, охватывающие основные этапы творческого процесса оратора. Свидетельства тому — труды И. Бурмейстера, А. Кирхера, К. Бернхарда, И. Г. Вальтера, И. Маттезона, И. А. Шейбе и других. Музыкально-риторические описания присутствуют и в работах представителей других европейских школ — итальянской (державшей приоритет в практической разработке музыкально-риторических приемов), английской, французской, чешской, русско-украинской. О конкретности и порой детальности таких заимствований лучше всего говорит фиксация музыкальной теорией XVII—XVIII вв. так называемых музыкально-риторических фигур (подробнее о них см. ниже) по аналогии с риторическими фигурами и тропами. Их число превышает восемь десятков².

Отличительной чертой музыкальной риторики была острая актуальность проблематики, внимание к ведущим направлениям музыкальных исканий. Ведь риторика помогала осмыслить

¹ Характерно, что именно этот термин использовали теоретики XVII—XVIII вв. (А. Кирхер, И. Н. Форкель, Ф. В. Марпург). Понятие «музыкальная риторика» предполагало у них не только описание музыкально-риторических приемов, но и применение в композиторской практике.

² См. таблицу фигур в книге Г. Г. Унгера (52, 64—67).

(притом в понятиях достаточно известных³) множество новых музыкальных приемов, «изобретений», частично описанных позднее уже с позиции собственно музыкальной теории. Так, в конце XVI, в XVII в. усилия теоретиков направлялись в первую очередь на осмысление складывающегося в этот период великих реформ (переход от полифонии к монодии, от строгого стиля к свободному) нового музыкального «лексикона», на узаконивание новых, островыразительных приемов, понимавшихся по аналогии с риторическими фигурами. Одновременно много внимания уделялось вопросам связи музыки со словом. Позже, в XVIII в. с характерной для него интенсивной кристаллизацией классических музыкальных форм, акцент музыкальной риторики начинает смещаться к принципам композиции, разработке целого во взаимосвязи его частей. Ниже мы конкретизируем эти положения.

Главную цель музыкально-риторических указаний теоретики XVII—XVIII вв. видели прежде всего в непосредственном воздействии на музыкальную практику. Недостаточная осведомленность музыканта в проблемах риторики считалась предосудительной. В 1738 году в еженедельнике «*Critischer Musicus*» И. А. Шейбе писал: «Как может достичь всех достоинств, обязательных для выработки хорошего вкуса, тот, кто не поинтересовался, хотя бы высказав критические замечания, исследованиями и правилами ораторского и поэтического искусства, столь необходимыми для музыки, что без них невозможно трогательно и выразительно сочинять, а ведь из этого, в общем и в частности, вытекают почти все особенности хорошего и плохого стиля» (27, 316). Курьезно, что этот выпад был направлен против И. С. Баха. В ответ последовало следующее заявление, написанное другом композитора, магистром риторики Лейпцигского университета И. А. Бирнбаумом: «Бах настолько хорошо знает части и разделы, которые одинаково служат разработке как музыкальной пьесы, так и ораторской речи (*elaboratio, decogatio*), что не только с величайшим удовольствием слушаешь его, когда он ведет свою основательную беседу о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но и восторгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях»⁴ (27, 352).

³ Напомним, что изучение риторики и практическое овладение основами ораторского искусства на протяжении многих веков составляли неотъемлемую часть школьного образования.

⁴ Высказывания Шейбе и Бирнбаума приводятся в книге А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» (М., 1965, с. 137 и 133). Здесь даны с некоторыми уточнениями.

В связи с полемикой Шейбе — Бирнбаума вспоминается также спор Г. Ф. Телемана с К. Г. Грауном о речитативах Рамо, в ходе которого противники затрагивали вопрос о познаниях Рамо в ораторском искусстве, имея в виду, правда, не столько теоретическое знание, сколько практическое применение принципов музыкальной риторики (51, 281, 288 и др.).

Что же давало такую власть риторике над музыкой прошлого? Ответ на этот вопрос неоднозначен. Ключом к нему служат характер самого предмета риторики, ее место в культуре прошлого, природное родство красноречия с музыкой и, наконец, особенности искусства XVII — первой половины XVIII в.

Уже сама суть риторики ставила ее на особое положение среди наук и искусств, выдвигая далеко за рамки ораторских жанров. На первом месте в ней стоит то, что имеет универсальную сферу применения: искусство убеждать. Выбор же средств и темы (в чем убеждать) не подчинялся строгим ограничениям. Эта универсальность в свое время давала основание Аристотелю рассматривать риторику как «„возможность наблюдать возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета“, но независимо от характера области данного предмета» (65, 523)⁵. Иначе говоря, сферой применения риторики могли быть самые различные области коммуникации, связанные с эмоциональным убеждением людей. Так, в работе «Античная эстетика» отмечается универсализм риторики в античности: «Риторика усваивала все стили — от классического аттического до „барочного“ азианийского. А также все интерпретации — от чисто этической до формальной. Риторика фигурировала как раздел поэтики, раздел этики, раздел логики, раздел философии» (71, 253).

Благодатную почву риторика находила в области искусства. Ведь здесь во главу угла поставлено воздействие на человека, обращаясь как к его разуму, так и, в особенности, к эмоциям (важно не доказать, а убедить, внушить). Совпадали (полностью или частично) и задачи этого эмоционального убеждения, впервые сформулированные античной риторикой: *docere, delectare, movere* — учить, услаждать, волновать. Определенная общность прослеживалась и в этапах творческого процесса, а также в конкретных принципах и приемах.

Но в отличие от искусства, риторика с ее рационализмом, стимулируемым практической заинтересованностью⁶, издавна широко и скрупулезно изучала механизм воздействия, наблюдая его в многообразных связях составных компонентов: отношений автора (оратора) и адресата (публики), условий коммуникации и текста (речи), темы и адресата и других. С этих позиций рассматривался весь творческий процесс, делившийся риторикой на

⁵ «Беспредметность» риторики, однако, позволяла не только резко расширить сферу применения науки о красноречии, но и, напротив, сильно сужать, вплоть до отказа ей в праве на самостоятельное существование. Такими взлетами и падениями оценок риторики отмечены не только последние столетия, но уже античность. Что касается настоящего времени, то оно вновь прямо демонстрирует возросший интерес к риторике и ее возможностям.

⁶ Ведь для ораторского искусства характерно строгое подчинение содержания речи конкретным жизненным (нравственным, политическим и др.) задачам.

пять этапов. Соответственно им риторические наблюдения группировались в пять частей:

1. Изобретение (*inventio*). Здесь излагалась система приемов нахождения материала речи, описывались многие вспомогательные источники изобретения.

2. Расположение (*dispositio*) и разработка (*elaboratio*) материала речи с характеристикой типов ее построения.

3. Словесное выражение (*elocutio*). Эта часть делилась на три раздела — учение об отборе слов, их сочетании и учение о фигурах и тропах. В многочисленных риториках третью часть называли украшение (*decoratio*), акцентируя внимание на ее последнем разделе.

4. Запоминание (*memoria*) — наименее разработанная часть, нередко опускалась.

5. Произнесение (*pronuntiatio, actio*) или исполнение (*executio*) с двумя разделами — владение голосом и владение телом.

Приоритет риторики в изучении общих с искусством процессов ставил ее на протяжении многих веков в положение обобщающей теории искусства. Изложенные в ней учения об аффектах, стилях, жанрах и другие использовались поэзией, живописью, музыкой. И только к началу XIX в. риторика утратила свою обобщающую роль. Характерно, что в это время рождается как самостоятельная наука эстетика, многое, однако, непосредственно заимствовавшая из риторики, особенно на первых порах своего существования.

В то же время активность риторики даже на протяжении многовекового периода почитания красноречия не была стабильной. После античности наиболее действенную роль сыграла риторика в искусстве конца XVI — первой половины XVIII в. и в первую очередь в барокко. Риторика переходит здесь границы общей теории, прямо влияет на главные стилевые установки и даже на их конкретное техническое воплощение.

Воздействие риторики зависело, конечно, и от особенностей того или иного вида искусства. Музыку связывало с красноречием природное родство. Наряду с общим средством воздействия — звуком⁷, укажем, не вдаваясь в подробности, на более специфические связи.

Начнем с характерной для музыки в целом обобщенности в отражении жизненных событий, усиливающей в ней роль общелогических принципов. Аналог этому находим только в двух, притом родственных словесных «жанрах»: поэзии и красноречии. Правда, эта обобщенность, казалось бы, противоречит тес-

⁷ О роли в красноречии звука, ритма хорошо писал А. Виноградов: «Слово — только плоть речи, а душа ее — звук, голос. И в речи есть еще ритмы. В голосе, в ритмах — вся взволнованность оратора, его внутреннее движение и натиск на слушателя» (56, 107).

ной связи ораторского искусства с конкретными жизненными событиями. Однако в процессе создания речи для оратора обычно важны не сами события и их изображение, а создание определенной эмоциональной реакции на них у слушателей. Это и придавало в красноречии силу общелогическим принципам, типовым формам, которые иногда очень схожи с музыкальными. Примером может служить прием варьирования темы до ее полного исчерпания в русских образцах хвалебного красноречия, кстати, в таких музыкальных по названию и в то же время традиционно ораторских жанрах, как хвалебная песнь (см. 60, 132—143, 161 и др.).

Наконец, только для музыки и красноречия характерна особая ситуация публичного исполнения с непосредственностью контактов исполнителя (оратора) и публики⁸, что не могло не накладывать отпечаток на творческий процесс, превращая его в своего рода сообщество. Хотя такая ситуация, казалось бы, не является исключительной привилегией музыки и красноречия, однако одним звучащим искусствам она не столь свойственна (поэзия), в других контакт с публикой даже в условиях публичного исполнения не столь прямой (театрально-драматическое искусство, в котором на пути от автора и исполнителей к публике обычно встает значительная сюжетная конкретность и сценическая условность действия со своими особыми законами).

Многообразное родство музыки и красноречия часто не только ставило их рядом, в одни условия функционирования (например, в церковной службе), но и порой как бы меняло местами — позволяло использовать музыку как, скажем, проповедническое действие, а ораторскую речь воспринимать как образец подлинно художественного искусства, особенно часто приравнивая ее к музыке. В культуре прошлого этому способствовало несколько иное, чем в XIX—XX вв., соотношение эстетического и жизненно-практического (утилитарного) начал. В «распределении» их музыка и риторика не так разнились. На музыку, несмотря на выделение в ней эстетической стороны, в то же время сильнее и непосредственнее действовали практические жизненные интересы. Недаром она так часто должна была выполнять служебную роль. А в красноречии, при всей важности практических задач, высоко ценилось эстетическое начало, нередко даже выдвигавшееся на первый план⁹, что, например, в средневековье неоднократно вызывало критику отцов церкви.

⁸ Эта близость еще более усиливалась, когда исполнителем был сам автор.

⁹ Характерно, что в античности была распространена практика «гастролирующих» риторов, выступавших, которых собирали массу народа. Люди шли слушать речь, как если бы это было выступление знаменитого музыканта-виртуоза.

Эта общность делала музыку в период завоевания своей самостоятельности опасной соперницей красноречия. Так, интенсивное развитие в XVI в. инструментальной музыки, расширение сферы ее применения приводило к заметному вытеснению риторических «номеров» в протестантской церковной службе (см. 36, 64). В то же время эта общность служила основой многовекового тесного взаимодействия обоих искусств, вторгавшегося даже в область конкретных приемов.

Достаточно определено влияние ораторского искусства на музыку наблюдается, например, уже в григорианском хорале, в различных элементах его музыкального языка и даже нотации (см. 3, 392—393, 402, 537). Но особенно эффективно и широкоохватно оно стало в конце XVI — первой половине XVIII в. — в период повышенной значимости риторики. Этот период совпал с переломным в развитии музыки этапом: формированием ее в самостоятельный вид искусства, с характерным для него, в частности, отделением исполнителей от слушателей и, как следствие, возросшим вниманием к коммуникативным вопросам.

Результаты влияния красноречия на музыку выходят далеко за рамки определенного стиля, четко отграниченного периода времени и ощущаются вплоть до наших дней. Наиболее плодотворны оказались связи с двумя частями риторики — украшением и расположением. При участии первой в музыке утверждается новая система образно-эмоциональной выразительности. Риторика сыграла важную роль в закреплении семантики, выработке музыкального «лексикона», впервые с такой полнотой и силой раскрывшего возможности музыки как выразительного языка, подобного поэтическому или ораторскому. С возникшего в этом процессе учения о музыкально-риторических фигурах начиналась теория музыкальной выразительности. Исторически важен открытый этим учением метод анализа и осмысления семантики музыкального языка¹⁰. В этом смысле музыкальную риторику действительно можно считать исторической предшественницей семиотического метода в музыковедении (15, 81).

Риторические принципы диспозиции послужили фундаментом классических музыкальных форм. Диалектика формообразования, особенно важная для высшего их типа — сонатной формы, — утверждалась и осмыслялась в тесной связи с риторической диспозицией. О влиянии риторики на теорию классических форм говорит тот факт, что последняя некоторое время синонимически связывалась с музыкальной риторикой. Еще в 1840 году известный теоретик и педагог (учитель М. Глинки) З. Ден пи-

¹⁰ По-видимому, первым известным нам теоретическим анализом был, как пишет Г. Брандес (28, 80), разбор мотета О. Лассо, осуществленный с позиции музыкальной риторики Бурмейстером.

сал о «музыкальной риторике, или учении о форме» (34, 308). Следы влияния риторики на музыкальное формообразование прочно закрепились, в частности, в таких восходящих к риторике и ставших классическими терминах, как тема, мотив, фраза, период, предложение, экспозиция, разработка, эпизод, заключение.

Помимо этого следует сказать о влиянии риторики на теорию музыки в целом. Благодаря ему здесь возникает новая проблематика, утверждается новый подход к музыкальному творчеству, плодотворный в дальнейшем. Он связан с пониманием музыки как языка и музыкальных средств как средств коммуникации.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Риторические принципы, метод и приемы в искусстве XVII — первой половины XVIII в.

В искусстве XVII — первой половины XVIII в. особую силу и актуальность риторическим влияниям придавали изменения в коммуникативных связях. Отношения художника (произведения) с адресатом (слушателем, читателем, зрителем) приблизились к отношениям оратора и публики. Можно говорить о своеобразной риторической ситуации с характерным выделением личностного, авторского начала, противопоставленного адресату, публике и одновременно зависимого от них. В этом противопоставлении художника публике, зарождавшемся еще в эпоху Возрождения, конкретизировалась выдвинутая в XVII в. проблема «личность и общество» (см. 59, 127—129).

Данная проблема сохранила свое значение в искусстве, хотя отношения ее компонентов сильно менялись. Специфика авторского, личностного начала в произведениях XVII — первой половины XVIII в. определялась заключенной в них по-ораторски четкой направленностью на публику и прямой зависимостью от нее. Б. Виппер так оценивал эти особенности в искусстве XVII столетия: «Личность XVII века [...] всегда зависит от окружения, от природы и людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее является одной из основных особенностей искусства XVII века» (57, 254). Сильная зависимость от адресата четко ограничивала барочный «индивидуализм» от выражения личностного начала в более позднее время (например, у романтиков). Главная цель такого «индивидуализма» — максимальное воздействие на адресата, далекое от самовыражения. Именно сила воздействия становится здесь своеобразным измерителем личностного начала.

Определенная двойственность авторского «я» (с одной стороны, его выделение, с другой — тесная зависимость от адресата) прямо отражалась в использовании художественных средств. Резкое расширение авторских прав, допускавшее значительные вольности, в то же время соединялось здесь с ориентацией на общезначимое, типичное. Это нашло четкое выражение

в эстетике барокко, в числе главных требований которой были как проявление оригинальности, изобретательности, так и подражание признанным мастерам, использование типизированных приемов, «формул», утверждение многих нормативов. Причем обе тенденции не исключали друг друга, но совмещались. Заметим, что риторика в этом «споре» далеко не всегда была на стороне второй, унифицирующей тенденции, как можно было бы предположить, имея в виду созданную романтиками «модель риторики как схоластического учения о раздробленном на мельчайшие части мире средств для „украшения речи“» (68, 131). Наука о красноречии могла немало способствовать новаторским исканиям¹.

Каким образом указанные особенности проявились в музыке XVII — первой половины XVIII в., можно судить на примере исполнительской практики. Личностное начало обнаруживается здесь с большой определенностью в бурном развитии (как раз с XVII в.) искусства солистов. Их выделение становится даже визуальным. Солисты начинают занимать видные публике места, в то время как хор и инструментальный ансамбль, находившиеся раньше непосредственно перед глазами слушателей, перемещаются на задний план. Таким образом, совершался поворот к типу исполнительства, ставшему теперь традиционным.

Близость солиста оратору усиливалась благодаря распространенной в музыкальной практике XVII — начала XVIII в. свободной передаче авторского текста. Солисты позволяли себе делать многочисленные импровизационные привнесения, призванные выявить их творческое «я» и одновременно завоевать публику. Такие «вольности» были инспирированы конкретной обстановкой исполнения и помогали достичь более живого общения с аудиторией. Часто они представляли собой довольно смелые приемы в пределах, однако, понятного публике лексикона. «Вольности» исполнителей явно перекликались с ораторской свободой в произнесении речей.

Характерно, что теоретикам XVII—XVIII вв. была ясна близость музыкальных выступлений ораторским. А. Веркмейстер, например, прямо писал: «Если настоящий вокалист даст себя услышать в фигуральной музыке и поет оттуда духовный текст, то сие есть явление того же порядка, как если бы выступил хороший оратор и употребил свое старание на возбуждение слушателей различными обращениями к добру» (14, 8).

¹ Интересно, что эту сторону риторики подчеркивал И. Стравинский, заканчивая третью главу своей «Музыкальной поэтики» следующим высказыванием Ш. Бодлера: «Совершенно очевидно [...], что риторика и просодия не являются произвольно придуманными тиранами, но набором правил, требуемых самой организацией духовного существа, и никогда еще просодия и риторика не мешали четкому проявлению оригинальности. Наоборот, если сказать, что они помогали расцвету оригинальности, это будет бесконечно вернее (20, 41).

В указанных аналогиях искусства XVII — первой половины XVIII в. с красноречием определяющим было четко направленное воздействие на публику. Характерно, что осознание в то время «риторичности» искусства начиналось прежде всего с признания в нем такого воздействия. Сформулированные риторикой задачи — учить, услаждать, волновать — провозглашались в искусстве барокко главными задачами, организующими весь творческий процесс. Эта направленность стимулировала многие важные открытия, широко раздвинувшие границы искусств, что особенно заметно в решении задачи наиболее сильного эмоционального воздействия — волновать, потрясать. Ведь в искусстве (может быть, наиболее ярко это сказалось в музыке) на протяжении многих веков господствовали противоположные задачи: не волновать, не возбуждать страсти, а успокаивать. Недаром Монтеверди, создавая свой «взволнованный» стиль, ощущал себя первооткрывателем. В музыке предшествовавшей эпохи он находил лишь «мягкий» и «умеренный» стиль. В своих новаторских поисках композитор, по его словам, «больше почерпнул полезных для искусства знаний у философов, чем из первой практики»² и ссылался, в частности, на риторику Платона³ (18, 92—93).

В связи с задачами направленного воздействия художники барокко выработали такой метод творчества, основы которого были тщательно разработаны риторикой⁴. Его отличает четкая осознанность задач и приемов их выполнения. Согласно этому методу, творческий процесс расчленяется на цепь этапов, в целом воспроизводящих описанную риторикой последовательность создания речи (изобретение, расположение и т. д.).

На такую этапность творческого процесса указывали, в частности, поэтики XVII в. Например, автор черниговской поэтики «Амфион» характеризовал работу драматурга таким образом: «Сначала происходит выбор материала, затем разделение его на части и составление синопсиса, в котором бы содержался план драмы. Только после этого пишется драма» (69, 37). Заметим, что выбор материала здесь соответствует риторическому изобретению, разделение на части и составление синопсиса — расположению, а собственно написание — слововыражению⁵.

² Под «первой практикой» Монтеверди подразумевал практику строгого стиля.

³ Монтеверди имел в виду рассуждения Платона о поэзии и музыке, содержащиеся в третьей главе его книги «Государство». Хотя эти рассуждения не представляют собой собственно риторику, однако близки ей по содержанию.

⁴ Советский литературовед А. Морозов характеризует этот метод как «риторический рационализм» (67, 115), а его коллега Л. Софронова пишет об «аналитическом подходе» (69, 37—38).

⁵ Эту цепь соответствий можно было бы продолжить, учитывая, что и сценическое воплощение драматических произведений во многом соответствовало в ту эпоху принципам ораторского произведения — *propinatio*, что отмечалось также в теории сценического искусства (см. 58, 15—48).

Более того, параллели нередко возникали и в пределах отдельных этапов (см. 70, 123—137)⁶.

Такой широкоохватный рационалистический подход не только развивал в художнике теоретика, исследователя, но и возбуждал в нем практический интерес к достигнутым образцам, «моделям» творчества, а потому вообще к теории (с ее рационалистическим осмыслением творческого процесса, обобщением накопленного опыта, разработкой «моделей» творчества) и в особенности к риторике, в которой все эти стороны нашли концентрированное выражение.

В несловесных видах искусства, таких, как живопись и музыка, риторический метод барокко проявлялся во всей своей специфике. Отличие этих искусств от искусства слова признавалось в ту эпоху несущественным. Господствующей тенденцией было как раз не размежевание различных видов искусств, а соединение, вернее, стремление к нарушению их границ: живопись и музыка стремились говорить, литература — живописать. И в этом они черпали дополнительные источники воздействия.

В этих нарушениях границ особую роль играло тяготение к искусству слова с его конкретно-смысловой значимостью. В музыке и живописи той эпохи сильно развивались их «литературные» возможности. Оба искусства рассматривались тогда как прямой аналог искусству слова, часто непосредственно приравнивались к нему на основе сходства характера воздействия и художественных средств, приемов. Показательно, что именно с XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать самые различные и достаточно определенные, по мысли музыкантов той эпохи, чувства, представления. Это понимание, в частности, свойственно деятелям флорентийской камераты. Дж. Каччини писал в предисловии к своей «Новой музыке» о следующем взгляде на музыку, пропагандируемом в кружке Барди: «Музыка не что иное, как слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот» (18, 70).

Закономерным результатом этого стало перенесение в музыку и живопись тех понятий и принципов творчества, которые были распространены в искусстве слова и зафиксированы риторикой. В трактатах по живописи творческий процесс художника нередко рассматривался по образцу первых трех частей риторической системы⁷. Заимствовались и названия частей: инвенция, диспо-

⁶ В книге Л. Софроновой говорится о ряде других риторических особенностей театра барокко. Как пишет автор, «риторический характер театра проявляется решительно на всех уровнях его художественной структуры» (70, 123).

⁷ Разнообразные сведения о риторическом в теории живописи барокко дает книга В. Мрацека (73). См. также статью Дж. Аргана о риторическом подходе к искусству у живописцев XVII в. (72).

зация. А риторическому украшению соответствовало здесь учение об иероглифике и эмблематике. Причем определенные живописные приемы понимались как аналогия к риторическим украшениям, фигурам и другим приемам.

Показательно, что о связи живописи с риторикой была написана в 1751 году специальная работа. Ее автор — известный в свое время французский художник Шарль-Антуан Куапель, отмечая «бесконечное сходство» между живописью и красноречием, стремился в своем труде «доказать [...] то равенство, которое они во всех почти частях между собой имеют» (62, 5). Куапель указывал на аналогию в живописи содержанию четырех главных частей риторики: не только изобретению, расположению, произношению⁸, но и запоминанию, а также на общность в отношении жанров, стилей. Родство обоих искусств Куапель находил как в довольно общих установках, так и, нередко, в конкретных приемах. Например, в разделе, посвященном фигурам, он описывал «наиважнейшие» фигуры, имеющие соответствия в живописи. Среди них — гипербола, метафора, обращение (*arostrophe*), уподобление, сомнение, умолчание и другие. Характеризуя аналогии этим фигурам в живописи, Куапель приводил конкретные примеры (чаще других упоминаются картины Рубенса). Также конкретно автор стремился проследить в живописи общность с ораторской техникой расположения.

Риторические принципы и приемы находили отражение и в самой практике художников-живописцев — например, в их стремлении «придать своим произведениям форму повествования, расчленив его согласно критериям наибольшей убедительности» (72, 12).

В музыке основы широкоохватных связей с риторикой были заложены еще в XVI в. Уже тогда начинает складываться риторическая ситуация со всеми ее признаками. Один из главных — выделение авторского субъективного начала — обнаруживается, хотя по-разному, в таких явлениях, как творчество итальянских мадригаллистов и произведения мастеров строгого стиля.

Своеобразие этой ситуации запечатлелось в новых представлениях о композиторском творчестве и методе. Так, в немецкой теории музыки возникает тип композитора, названный «*musicus poeticus*» (от «*musica poetica*», учения о композиции, опиравшегося на риторику). Это был композитор, соединявший в себе знание ученого, теоретика (знатока *musicae poeticae*), умение ремесленника (см. 13, 128) и вместе с тем черты художника, творца, воплощающего принципы учения о композиции в совер-

⁸ В русском переводе обозначено «произношению», фактически же здесь слиты в одну третья и четвертая части риторики — слововыражение и произношение.

шенных опусах⁹, способных пережить своего автора. По сравнению с предшествующим идеалом, *musicus poeticus* имел значительно больший простор для выражения своего «я» при сохранении, однако, опоры на определенные образцы, зафиксированные теорией «модели» творчества.

В результате уже к концу XVI в. в музыке было разработано множество выразительных приемов, отклонявшихся от норм строгого стиля, приемов, которые легли в основу нового музыкального «лексикона».

Одновременно возникает и все более распространяется понимание музыки как языка, прямо аналогичного ораторскому. Об этом свидетельствуют приведенные современным немецким музыковедом М. Рунке (45, 135—138) выдержки из работ более двадцати теоретиков конца XV и XVI вв. (среди них — Царлино, Кальвизиус, К. Преториус)¹⁰. Особенно характерны музыкально-риторические связи для немецкого учения о композиции. Правда, в XVI в. они были еще весьма разрозненны. Но уже в конце XVI — начале XVII в. на их основе немецкий кантор И. Бурмейстер описал в прямой связи с риторикой целую систему приемов.

Оценивая музыкально-риторические наблюдения, зафиксированные в теории музыки XVI в., приходим к выводу, что в них уже наметились ведущие направления, хотя многое говорит еще о незрелости этих параллелей. Основное содержание составляли связи с риторическим украшением и расположением.

Но в отличие от последующего времени, музыкальная риторика XVI в. опиралась исключительно на произведения мастеров строгого стиля, в которых новые тенденции еще подчинялись старым традициям. Так, Бурмейстер положил в основу своей системы творчество О. Лассо, силу воздействия которого сравнивал с воздействием речей знаменитых ораторов античности, причем отдавал предпочтение Лассо.

О характере музыкально-риторических описаний XVI столетия наиболее красноречиво говорят параллели с риторическим украшением. В музыкальной теории того времени утверждается одно из главных его требований — пышность (*ornatus*), — означавшее в риторике необычную благозвучность и образность, благодаря которым ораторская речь отличается от обыденной. Понятия «пышность» в риторике иногда подразделяли на два: «величавость» («*gravitas*») и «приятность» («*suavitas*»), также использовавшихся музыкальной теорией XVI в. Украшения, орнаменты, с которыми связывалось в красноречии выполнение данных требований, стали самыми распространенными понятиями

⁹ Само понятие «опус» в значении «творение», «сочинение» начало применяться в музыке как раз с конца XVI в.

¹⁰ О значительности музыкально-риторических связей в теории и практике XVI в. говорит, например, тот факт, что в XX столетии они неоднократно становились предметом специального исследования.

музыкальной риторики. Правда, до Бурмейстера указаниям на музыкальные украшения еще редко была свойственна конкретность, непосредственность связей с риторикой, хотя и тогда в музыке использовалось иногда понятие «фигура» в значении, близком к риторической фигуре: как орнамент, украшение¹¹. Эта неопределенность отчасти объясняется тем, что украшающие приемы в XVI в. наиболее интенсивно применялись в исполнительской, а не в композиторской практике, возникая как импровизационные отступления от авторского текста, о чем писал известный в свое время теоретик, ученик Г. Шютца К. Бернхард (41, 42—43). В этих условиях резко выделились музыкально-риторические описания Бурмейстера, характеризовавшего двадцать шесть музыкальных фигур, объясняемых большей частью в связи с определенными риторическими фигурами и тропами. Состав этих музыкальных фигур неоднороден. Имеются приемы как отступающие от жестких норм строгого письма, так и традиционные. И в тех, и в других Бурмейстер подчеркивал возможности актуальной тогда конкретно-образной передачи текста. Наряду с этим описываются и такие традиционные приемы, которые имели в основном конструктивное, не связанное со словом значение. Но и в них Бурмейстер видел прямой аналог риторическим украшениям.

Параллели с риторической диспозицией в теории XVI в. были, по сравнению с описаниями фигур, довольно скудными, ограничивались указанием на трехчастную схему: *exordium, medium, finis* — вступление, середина, заключение (в работах Г. Дресслера, С. Кальвизиуса, И. Бурмейстера).

XVII столетие — период зрелости музыкальной риторики, которая сильно развивается в это времявширь и вглубь. Открытия предшествовавшего века, в том числе довольно радикальные, прочно утверждаются теперь в теории и практике. Риторическая ситуация приобретает в музыке классически определенный вид, обнаруживаясь в исполнительской и композиторской практике представителей различных школ. Крайности в проявлении индивидуального начала в этот период заметно выравниваются.

Прямым выражением данного процесса было интенсивное развитие коммуникативных возможностей музыки, способности управлять реакцией слушателей. Особенно активно ведутся поиски смысловой определенности музыкального языка, образной конкретности, повышенной эмоциональной выразительности. В теории заметно расширяется и углубляется риторическая часть.

¹¹ Помимо того, фигурой в музыке еще со средневековья называли графическое изображение звуков и пауз. А в XVII—XVIII вв. распространились и другие нериторические значения (см. 10). Многозначность понятия была заложена уже в его латинской первооснове — среди значений слова «figura» находим следующие: 1) внешние очертания; 2) расположение, уклад; 3) положение, поза; 4) изображение; 5) характер, свойство; 6) способ, форма; 7) подобие, аналогия.

Сведения по музыкальной риторике (правда, разрозненные) дают в своих трудах представители различных национальных школ. Укажем на некоторых: в Италии — Д. Бонтемпи, Д. Дони, во Франции — Р. Декарт, А. Могар, Ф. Куперен, в Англии — Г. Пичем, Ф. Бэкон¹². В Германии же связи с риторикой становятся устойчивой традицией. Их отличительные черты — широта, конкретность и практическая направленность. Четко определяется и ракурс изучения: исходя из воздействия приемов на слушателя.

В центре внимания в XVII в. были приемы сильного эмоционального внушения. Богатейшие возможности музыки в этой области осмыслились в прямой связи с ораторским искусством, конкретизируясь в выросшей из риторики теории аффектов, как раз с XVII в. интенсивно развивающейся в искусстве. Непосредственное выражение этого процесса — учение о музыкально-риторических фигурах, которые в данный период часто характеризуются в связи с определенными риторическими фигурами. Количество зафиксированных в трактатах XVII в. музыкальных фигур исчисляется более чем семьюдесятью (включая двадцать шесть фигур, описанных Бурмейстером в начале столетия). XVIII в. добавил к их числу немного — около десяти фигур.

Теория описывает теперь самые различные, в том числе довольно смелые приемы. Произведения итальянских мастеров часто служат теоретикам важной, если не главной основой (см., например, работы Кирхера, Бернхарда). Меняется сам характер регистрируемых фигур. Приемы образно-эмоционального воздействия, нарушавшие прежние нормы, заметно вытесняют теперь более традиционные и сглаженные по выразительности фигуры.

Помимо господствовавшего в музыкальной риторике XVII столетия учения о фигурах в теории возникают прямые параллели с риторическими изобретением и расположением, притом с учением об изобретении — впервые. Таким образом, уже в 1650 году Кирхер отмечал: «Как риторика, так и наша музыкальная риторика состоит из трех частей: *inventio, dispositio, elocutio*» (37, II, 142).

Появление в музыке XVII в. *inventio* знаменательно. С ним связывались различные, даже разнородные представления, в которых концентрированно выразились две характерные и в некотором отношении противоположные направленности искусства барокко: 1) новаторская, проявляющаяся в изобретательности, способности к новым неожиданным связям; 2) унифицирующая, выражающаяся в установлении различных правил музыкального изобретения, опирающихся в первую очередь на внемузыкальные источники. В XVII в. главным таким источником считался текст вокальных произведений, побуждающий композитора и ис-

¹² Современный музыковед Г. Батлер считает, что «в начале XVII в. широко распространенные связи музыки с риторикой наиболее заметны, после Германии, в Англии» (32, 53).

полнителя к «изобретению», использованию различных музыкальных приемов, фигур. Притом содержание этого раздела в музыкальной теории прямо смыкалось с учением о фигурах.

Что касается музыкально-риторической диспозиции, то ее описания ограничивались, как и в предшествовавшем веке, указанием на трехчастную схему, но с другими вариантами названий частей, более точно определяющих ее отношение к риторике (укажем на работы А. Берарди, Э. Вальтера).

В музыкальной риторике первой половины XVIII в. обнаруживаются противоположные тенденции. С одной стороны, происходит дальнейшее ее развитие, принесшее такие образцы музыкального красноречия, как произведения И. С. Баха. С другой — резко возрастает самостоятельность музыки, слабеет ее зависимость от риторики. Характерно интенсивное развитие инструментальной, уже не опирающейся на слово, музыки. Определенную роль в этих изменениях сыграли также усиливающиеся классицистские стремления.

Новые тенденции придали большую значимость связям с *inventio* и *dispositio*, до того явно второстепенным и довольно примитивным, и, наоборот, замедлили интенсивный ход развития *decoratio*. Притом в *inventio* и *dispositio* фиксируются существенно новые наблюдения, которые приложимы как к вокальной, так и к инструментальной музыке.

В то же время отношение к музыкальной риторике начинает меняться. Это особенно заметно в немецкой музыке, в которой обозначился распад прежнего единства теории и практики, сгход от аналитического метода творчества, «риторического рационализма» и, таким образом, от прежнего идеала «ученого» композитора. Прямым выражением этих изменений были заявления И. Маттезона — одного из наиболее активных «риториков» XVIII столетия, заметно развившего музыкально-риторическое учение об изобретении и расположении. Маттезон отвергал необходимость осознанного использования музыкально-риторических приемов. Он считал, что эти приемы возникают чаще всего из «естественных побуждений ума». А поэтому роль риторики скорее чисто теоретическая, в объяснении *post factum*¹³. Маттезон даже подшучивал над стремлением преувеличивать роль риторики, уподобляя композитора, использующего музыкально-риторические приемы, не понимая их смысла, Мещанину из известной комедии Мольера, «который не знал, что когда он говорил „я“, „ты“, „он“, то это были местоимения, а когда он приказывал слуге: „Иди сюда“, то это было повелительное наклонение» (40, 244).

¹³ Заметим, что такое отношение не мешало Маттезону не только сравнительно подробно описывать музыкально-риторические приемы, но даже в некоторой степени (может быть, невольно) прогнозировать определенные моменты музыкальной практики (см. ниже о чертах сонатной формы в маттезоновской диспозиции).

В позиции Маттезона расхождение с традиционной установкой музыкальной риторики выражено для Германии первой половины XVIII в. довольно резко. Но несмотря на разногласия в вопросе о риторическом образовании композитора, связи музыки с ораторским искусством не вызывали сомнения, воспринимались как своего рода азбучная истина, и музыкальные приемы с прежней прямолинейностью приравнивались теоретиками к риторическим. Признавалась плодотворной и дальнейшая разработка речевых (поэтических и ораторских) возможностей музыки. Тот же Шейбе даже видел в этой разработке единственный путь музыкального прогресса. «В стиле наших композиторов большое сходство с приемами полного огня поэта и красноречивого оратора, — писал он. — Чем больших успехов удастся достигнуть в этом направлении, тем вернее будет подъем к высокой красоте музыки и тем успешнее будут наши старания усовершенствовать это великое искусство» (46, 356).

Во второй половине XVIII в. наблюдается окончательное расхождение между теорией и практикой музыкальной риторики. В практике происходит усвоение, дальнейшее развитие приемов, родственных ораторской технике воздействия, что довольно ярко показывает, например, творчество Филиппа Эмануэля Баха, а позже столь очевидно — Бетховена. Но функционируют эти приемы (даже в теории) в значительной мере обособившись от риторических источников. Так, в описании музыкальных приемов гораздо чаще теперь исходят из музыкальной специфики. Это наблюдается в объяснении не только новых явлений, но и ряда старых, известных раньше как музыкально-риторические (пример — фигуры). Характерно также, что параллели с ораторским искусством становятся все более общими¹⁴.

Одной из важных причин угасания музыкальной риторики было окончательное утверждение музыки как вида свободного творчества. Ведь до той поры в музыкальной культуре господствовало еще античное понимание искусства — как умения, мастерства, техники, а также знания, науки (23, 16, 17)¹⁵. Вместе с этим в музыке заметно усиливается и даже получает самостоятельную ценность эстетическая сторона, уменьшая тем самым зависимость музыки от непосредственных жизненных вопросов, связанных прежде всего с задачами церковной службы. В результате музыка, не теряя родства с языком, находит более подходящего в новых условиях союзника — поэзию (см. 33). Сам характер нового союза иной. В противоположность предшествовавшей ориентации музыки на ораторское искусство и

¹⁴ Показательно, что даже в наиболее «риторической» части трактата Ф. Э. Баха (26, I, раздел 2) — части, посвященной подробному описанию музыкальных украшений («манер»), — автор пользуется не риторически обязывающим понятием «фигура», а более широким — «украшение».

¹⁵ Отметим также усиливающуюся разницу в направлении развития музыки и риторики: к расцвету в первой, упадку во второй.

риторику возникает свободный альянс равных в своих правах искусств с тенденцией даже возвышения музыки над поэзией¹⁶. Вместо распространения на музыку многочисленных, в том числе специфических риторических принципов, понятий, вместо подражания определенным ораторским приемам возникает, как правило, произвольное, стихийное «общение», обходящееся без специального теоретического осмысления.

Интересно, однако, что вопреки возрастающей антириторической тенденции некоторые немецкие теоретики второй половины XVIII и даже первой половины XIX в. продолжают придерживаться теории музыкальной риторики. Свидетельства тому находим в трудах Ф. В. Марпурга, И. Н. Форкеля, З. Дена. Правда, содержание теории меняется. Само понятие «музыкальная риторика» получает теперь расширительное значение: как теория формы, композиции или вообще теория музыки. Притом прежние традиционные части в новой музыкальной риторике занимают скромное место. В этом отношении интересна попытка И. Форкеля сделать музыкальную риторику «высшей теорией музыки», возвышающейся над «музыкальной грамматикой» (35). Музыкальная риторика понимается им как единая развернутая система, отражающая самые различные стороны творчества и его осмысление. Форкель писал: «Она (музыкальная риторика. — О. З.) охватывает в своем полном объеме все, что относится: 1) к целенаправленному изобретению и расположению главных мыслей; 2) к наилучшему использованию различных музыкальных стилей; 3) к наиболее выразительному исполнению музыкальной пьесы» (§ 73)¹⁷.

Свой вклад в создание этой системы Форкель оценивал так: «Насколько мне известно, я был первым среди моих соотечественников, кто сделал, по крайней мере, набросок к музыкальной риторике» (§ 69). Но в этом «наброске» он, в сущности, не открывал каких-либо новых областей теории музыки, а собрал в единую целостную систему, сориентированную на риторику, то, что до него фигурировало большей частью разрозненно. Данное объединение под знаком риторики небезосновательно. Ведь именно риторикой было впервые и широко разработано (на материале ораторской речи) учение о периоде, стиле, жанрах и прочие затрагивавшиеся Форкелем явления. Однако его «набросок» стал не началом музыкальной риторики, как мыслил его автор, а итогом. Правда, почти все его положения были в дальнейшем развиты, хотя независимо уже от риторики.

¹⁶ Насколько продвинулась в дальнейшем музыка в своем влиянии на литературу, говорит современная тенденция находить в литературных произведениях музыкальную форму.

¹⁷ При этом Форкель давал схему разделов музыкальной риторики (см. § 134). В нее входит, в частности, раздел о музыкальном периоде, жанрах, о музыкальной критике.

**Музыкально-риторические фигуры
в теории и практике
конца XVI —
первой половины XVIII в.**

В особом интересе музыки конца XVI — первой половины XVIII в. к риторическим фигурам проявлялось свойственное всему искусству того времени внимание к риторическому украшению (*decoratio*), в котором как раз ярче всего видна специфика ораторского искусства. Связи с этой частью были наиболее обширными. Свидетельство тому — учение о фигурах и тропах в теории литературы, эмблематические руководства в теории изобразительного искусства, литературы и театра.

С *decoratio* связывались главные творческие установки художников барокко. Приемы украшений считались признаком наиболее художественных и значительных по содержанию произведений. В литературе выдвигался на первое место так называемый высокий стиль, отличительным свойством которого было интенсивное использование риторических фигур и тропов. В музыкальной теории нечто аналогичное наблюдается, например, у Бернхарда и его последователей в выдвигании стиля *luxurians* (пышный, великолепный) с характерным для него обилием фигур в противоположность стилю *gravis* (строгий — см. 41, 42, 63, 71). Правда, в сравнении с теорией литературы здесь имелись заметные отличия. Главное — и оно знаменательно — в том, что Бернхард видел в развитой «фигуральности» определяющую черту стиля новой эпохи в музыке. Недаром он характеризовал *luxurians* также эпитетом *modernus* (современный), а *gravis* эпитетом *antiquus* (древний, старый).

Столь значительный вес фигур и вообще украшений в искусстве того периода объясняется их возможностью концентрированно воплощать главные запросы времени: стремление к сильному эмоциональному воздействию, образно-информационной насыщенности, подчеркнутому выражению личностного начала в рамках типичного, понятного многим — то есть все те качества, с помощью которых реализовалась тогда риторическая ситуация. Важнейшим же свойством фигур была повышенная выразительность, особо выделяющаяся благодаря отступлению от той или иной нормы. Это и позволяло связывать с ними многие, казалось бы, столь разнородные и далекие приемы разных искусств — приемы, которые подобно фигурам, отклонялись от определенных норм для усиления выразительности. Кирхер, например, писал: «Фигуры в нашей музыке те же и представляют собой то же, что украшения, тропы и различные способы выра-

жения в риторике» (37, I, 366). Английский писатель Г. Пичем риторически вопрошал: «Разве музыке не присущи те же фигуры, что и риторике?» (42, 166). Насколько общепринятым было непосредственное приравнивание музыкальных фигур к риторическим в XVIII в., говорит, например, тот факт, что Маттезон, упоминая музыкальные «фигуры мысли», просто предлагает читателю «справиться о них в риторике» (40, 242). В этом же месте он пишет: «Некоторую долю украшений необходимо придать мелодиям и для этого можно использовать наиболее употребительные фигуры или украшения из ораторского искусства» (разрядка моя. — О. З.). В результате большая часть музыкальных фигур описывалась теорией как несомненный аналог определенных риторических приемов, от которых музыкальные фигуры получали и свои названия. Это наблюдалось уже у Бурмейстера. Меньшая часть фигур, хотя не имела конкретных риторических прообразов, все же мыслилась тогда как риторические приемы в музыке. Нередко им давали названия по типу распространенных в риторике латинских наименований. Эти приемы связывал с риторическими фигурами лишь самый общий признак: отклонение от какой-либо нормы. Столь слабое основание для связи было возможно потому, что и в музыкальных фигурах, имевших риторический «оригинал», родство с ним было очень неоднородным — от совпадения определяющего признака до весьма далекого сходства (см. 9, 357—360).

Разнородность музыкальных фигур и их связей с риторическими приемами сказалась, по-видимому, в отсутствии в теории XVII—XVIII вв. стабильного, достаточно конкретного определения и классификации фигур. В их характеристике отмечалось, как правило, два момента: 1) приравнивание музыкальных фигур в целом к риторическим фигурам и украшениям; 2) указание на способность музыкальных фигур услаждать, волновать и тем самым проявлять искусство композитора.

Наиболее полным и конкретным было, по-видимому, определение музыкальных фигур, принадлежавшее Бурмейстеру: «Орнамент или музыкальная фигура представляет собой музыкальный оборот (*tractus*), гармонический или мелодический, который возникает в связанном с текстом музыкальном разделе [...], отклоняется от простого рода композиции и придает особенно украшенный вид» (30, 55). Это определение прямо связано с характеристиками риторических фигур¹. Подобно им, оно фиксирует отклонение от простого рода сочинения, способствующее выразительности.

В классификации музыкальных фигур теоретики прошлого исходили из разных признаков, в выборе которых чувствуются различные установки времени. Самая первая классификация бы-

¹ Сравним его с определением Квинтилиана, называвшего фигурой «некоторый оборот речи, от общего и обыкновенного образа изъяснения мыслей отступающий» (61, II, 124).

ла основана на чисто музыкальных признаках. Автор ее — Бурмейстер — делил фигуры на три группы: гармонические, мелодические и смешанные. В этом делении отразилось своеобразие позиции Бурмейстера и его времени: хотя автор неоднократно утверждал и подчеркивал связь музыкальных фигур с риторическими, однако фактически она была невелика и чаще всего могла быть отнесена к наиболее далекому родству.

Для XVII (особенно его середины) и начала XVIII в. характерно деление фигур по их отношению к нормам строгого стиля. Теоретики выделяли две группы — например, у Бернхарда и И. Г. Вальтера — *fundamentales* — основные, лежащие в основе и *superficiales* — дополнительно привнесенные (букв. — поверхностные). В первую группу попадали приемы, распространенные в композиторской практике строгого стиля. Во вторую — менее традиционные приемы, появившиеся вначале в исполнительской практике. В классификациях этого типа сказывается свойственная вообще XVII столетию дифференциация старого и нового. Наиболее определенно это выражено у Бернхарда, который прямо указывал на распространенность фигур первой группы в произведениях мастеров строгого стиля и второй группы в современном ему новаторском направлении музыки.

Классификация фигур в XVIII в. (у Маттезона, Форкеля) делается по принятым в риторике разграничениям². Так, Форкель писал: «Фигуры в музыкальном языке, точно так же, как фигуры в обычной речи, нужно подразделять по их цели и использованию прежде всего на фигуры, обращающиеся к разуму, и фигуры, обращающиеся к силе воображения» (35, § 107).

К первым Форкель причислял те, которые были в основном известны и распространены в музыке еще строгого стиля, где фигура выступала прежде всего как «некая форма мысли» (61, II, 124). Форкель писал: «К фигурам, обращающимся к разуму, относятся, собственно, все упомянутые контрапунктические премудрости (*Künste*), так как искусными комбинациями звуков и частей они занимают ум и могут приятно развлекать» (§ 108). При этом Форкель называл двойной, тройной и т. д. контрапункты в различных движениях, каноны всех видов в различные интервалы. Целый ряд таких фигур описывал еще Бурмейстер — например, различные приемы имитации: fuga в противодвижении (*hypallage*); имитация на две темы (*metalepsis*); сокращенное проведение темы в одном из голосов (*aroscure*). Вероятно, подобные же «фигуры, обращающиеся к разуму», имел в виду Декарт, когда он писал: «Немалое наслаждение доставляет [...] в середине кантилены такая каденция, когда один голос молчит, а другая партия движется дальше. И эта музыкальная фигура подобна риторической фигуре в речи, — к таким фигурам [в му-

² Маттезон даже переносил на музыку риторическое деление на фигуры слов и мысли.

зыка] относится консеквенция, имитация и тому подобные, которые возникают, когда две партии попеременно в разное время поются совершенно одинаково или совершенно различно, но в конце все же они сливаются воедино» (18, 350).

Фигуры второго типа, напротив, широко разрабатывались лишь с конца XVI и в XVII в. Форкель характеризовал их так: «К фигурам, обращающимся к силе воображения, относятся все так называемые музыкальные изображения (*Malegeyen*), которые в основном являются не чем иным, как слышимым подражанием» (35, § 109). Форкель указывал на две разновидности этих фигур, направленных либо на изображение конкретных предметов, либо на передачу «внутренних чувств».

Остановимся на музыкально-риторических фигурах, в которых полнее всего отражались стремления музыки XVII — первой половины XVIII в. к образной конкретности и повышенной экспрессии. Именно они немало способствовали творческой свободе, нарушениям установившихся норм. Особое значение это имело в конце XVI — начале XVII в. при переходе к новой музыкальной эпохе, утвердившей богатейший пласт выразительности, новый лексикон, «новый и необыкновенный образ выражать мысли» (61, II, 126).

Музыкальные фигуры посягали на все запреты строгого стиля. Укажем на такие приемы, как нарушение плавного мелодического движения (фигура *saltus duriusculus*), отклонение от диатонической системы (*passus duriusculus* или *pathoroiia*), нарушение непрерывной линии развития в различных фигурах пауз и повтора. Особую роль играло «наступление» фигур на главный оплот строгого стиля — господство консонансов. В XVII в. теория музыкальных фигур подчеркнуто выделяла диссонансы, колеблющие это господство. В них в первую очередь видели источник сильного эмоционального воздействия, подобный риторическим вольностям. А Бернхард вообще давал определение фигур исключительно в связи с диссонансами. Он писал: «Фигурами я называю определенный способ использования диссонансов, чтобы они были не раздражающими (*widerlich*), а скорее приятными и проявляли искусство композитора» (41, 63). При этом он указывал на всевозможные приемы вольного обращения с ними. Среди этих приемов встречаем неправильное разрешение (фигура *moa*), долго выдерживаемый диссонанс (*extensio, prolongatio*), повтор диссонантных звуков мелкими длительностями (*multiplicatio*), запаздывание разрешения или вовсе его отсутствие (*abruptio*), неприготовленный диссонанс, разрешение через скачок и другие случаи смелого использования диссонансов (*heterolepsis*). Ненормативность «фигуральных» приемов нередко настолько велика, что воспринимается как таковая не только по отношению к правилам строгого письма, но и по отношению к более поздним классическим нормам гармонии. Это особенно

характерно для музыки конца XVI — первой половины XVII в. — периода смены эпох. Причем ненормативность усиливал контекст, в котором часто ощущались прежние строгие установки. Примеров тому много, в частности, в произведениях раннего и среднего периодов творчества Г. Шютца, особенно в его «Священных песнопениях».

Смелость «фигуральных» отклонений остро воспринималась в то время и порой осуждалась. В XVI — начале XVII в. было распространено негативное название музыкальных фигур — *licentia* (непозвожительная вольность, дерзость). Против «дерзких вольностей», связанных со смелым использованием интервалов, выступал, например, Царлино, критикуя «современных хроматистов»³ (17, 488—489).

Но уже в XVII в. утверждается другая, позитивная оценка подобных «вольностей», хотя следы былой настороженности остались и в середине века. В этом отношении интересно следующее высказывание того же Бернхарда о распространении фигур в музыке XVI—XVII вв.: «Композиторы уже в прошлом веке начинали повсюду вводить в музыку то, что раньше было неизвестно, а также казалось недопустимым (рядка моя. — О. З.) [...]. В результате этого музыка нашего времени поднялась так высоко, что благодаря большому числу фигур, особенно в недавно изобретенном и до сих пор очень украшенном *stylo recitativo*, она сравнима с риторикой» (41, 147). Отступления, нарушения правил становятся настолько типичными и важными для всех искусств XVII столетия, что получают значение своего рода нормы. В них находили тогда искусственность и особые красоты, рассчитанные на восприятие образованного слушателя-ценителя. Характерно, например, следующее высказывание флорентийского музыканта М. Гальяно: «Случается, что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты. Мне говорили, что много таких примеров встречается в великолепных произведениях архитектуры. Подобное часто встречается и в музыке, в частности в произведениях тех великих людей, которых мы в высшей степени почитаем. Красоты эти неправильные, которые можно понять только на основе опыта» (18, 31). Эта оценка «неправильных красот» непосредственно применима к музыкальным фигурам. Современник И. С. Баха М. Шпис писал: «...Как ораторские фигуры, умело перенесенные в совершенную речь, так и музыкаль-

³ Показательна аргументация этих хроматистов. По словам Царлино, они исходили из того соображения, что, поскольку «голос может образовать любой интервал и поскольку, произнося слово, необходимо подражать обыкновенной речи, подобно тому как это делают ораторы и как к тому же требует разум, нет ничего дурного в употреблении тех интервалов, которые они при случае применяют, чтобы выразить мысли, заключенные в словах, со всеми теми ударениями и прочими вещами, которые мы делаем, когда говорим с целью воздействовать на чувство слушающих» (17, 489).

ные обычно доставляют искушенному слушателю некоторое удовольствие» (50, 155). Характерно, что наиболее остро воспринимаемым в музыке нарушениям — хроматизмам и «неправильным» диссонансам — не только не было отказано в способности «доставлять наслаждение», но, напротив, в них видели особые возможности для этого. Доказательством служат (помимо высказываний Бурмейстера и Бернхарда), например, замечания современника Бернхарда, украинского музыканта Н. Дилецкого, который отмечал своеобразную красоту септим и секунд: «Септимы во октаве едино суть, что и секунды, аще в басы, или во иных гласех, наипаче красоты ради полагаются» (6, 159; разрядка моя. — О. З.). В украинском варианте «Грамматикки» (4), с характерным для него использованием риторических терминов в латинизированном виде в этом месте и несколько раньше написано «ради елегантии». Термин «elegantia» — одно из первых понятий музыкально-риторической теории XVI—XVIII вв. — использовался как синоним украшения. Интересно, что данные Дилецким музыкальные примеры на «елегантию» родственны описанной Бернхардом фигуре *cadentia duriuscula*⁴. Сравним нотные примеры из трактатов Дилецкого и Бернхарда:

М. Дилецкий. Грамматика музыкальная



К. Бернхард. *Tractatus compositionis augmentatus*



Способность передавать определенные образные представления предполагается уже в самом слове «фигура». Напомним, что среди многих его значений встречаем — изображение, очертания, образ. Музыкальные фигуры в произведениях XVII — первой половине XVIII в. часто соответствуют этому смыслу слова. Они нередко связаны с изображением определенных образных представлений. Об этом говорят некоторые их названия: *circulatio* — круг, *suspiratio* — вздох, *fuga* — бег, *anabasis* — вос-

⁴ В целом позиция Дилецкого по отношению к немецкой музыкальной риторике рассматривалась Д. Леманом (39, 121—133).

хождение, *catabasis* — нисхождение. Показательны и характеристики некоторых фигур. Например, *circulatio*, как писал Кирхер и ряд других теоретиков (из более поздних — Л. Моцарт), может изображать в музыке вращение, кружение. С фигурой *fuga* в XVII в. связывали мелодическое движение мелкими длительностями (часто — с имитациями), изображавшее бег⁵. Чешский теоретик Т. Б. Яновка, вслед за Кирхером описавший эту и другие фигуры в своем музыкальном словаре, отличал ее от иного значения понятия «фуга» — полифонического, чисто конструктивного принципа, помечая — «фуга в другом смысле слова» (52. 96). Любопытный пример связи названия фигуры с характером и образным смыслом приема представляет общеизвестная фигура тирата. Ее название происходит от итальянского слова *tirare*, имеющего два значения: 1) тащить, вытягивать; 2) стрелять. О согласовании этих значений с характером использования фигуры читаем в трактате Л. Моцарта, изданном в 1804 г. на русском языке: «Если тирата медленна, то называется влечением и происходит от *tirare* — тянуть: ибо тянут пение чрез многие тоны от одной ноты к другой [...]. Если же тирата скоро, то хотя бывает та же связь, но она делается так скоро, что сравнивают ее со стрелою или выстрелом» (16, 194).

В ту эпоху путь к образной определенности находили в тесной связи музыки со словом, передаче его смысла, что предписывалось теорией XVII столетия порой с категоричностью закона. Особенно строго стремились следовать тексту немецкие музыканты, у которых приемы передачи его смысла были значительно рационализированы и поставлены на риторическую основу. Слово рассматривалось ими как вспомогательное средство музыкального «изобретения»⁶ наподобие описанных в риторическом *inventio* вспомогательных приемов изобретения материала речи. Оно, по воззрениям того времени, требовало соответствующего выражения в музыке, возбуждало фантазию музыканта, наталкивало на «изобретение» тех или иных выразительных фигур.

Связь музыки со словом проявлялась не только в соответствии ее общего характера смыслу текста, но также и в определенной форме «изображения» данного смысла или, как тогда говорили, в музыкальном «подражании». Это свойственно прежде всего музыке конца XVI и XVII в., когда отдельное слово получало вес важной значимой единицы. Интересно, что внима-

⁵ Описание этой фигуры находим у Дилецкого: «Фуга по-латыни, по-славянски же — бег, это то, когда голоса связанными (восьмыми, шестнадцатыми и т. д. — *Вл. П.*) нотами один за другим или совместно бегают» (5, 359).

⁶ О музыкальном «изобретении» в связи с текстом писал и Н. Дилецкий, давая следующее предписание: «Художник мусийских пеней фантазию себе образует и по тексту сию полагает, естества силу изъясляюще». В качестве примера Дилецкий приводил озвучивание текста, говорящего о восхождении и нисхождении, «его же устроением» в музыке (6, 109—110).

ние к отдельному слову, идущее подчас в ущерб целостности выражения, характерно также для поэзии того времени. Л. Софронина пишет об этом: «В продолжительном споре между — *ges* и — *verba*, между темой и ее словесным воплощением, в XVII в. победило слово. Оно выдвинулось как основной элемент литературы, как ее доминанта, что подтверждается как усиленной разработкой словесных приемов в самой поэзии, так и трактатами о ней. Известный школьный теоретик М. Радау считал, например, что темы и аргументы занимают менее значительное место в поэзии, чем выбор соответствующих слов и сентенций» (69, 39—40).

В немецкой теории музыки XVII в. в помощь музыканту составлялись списки слов, которые должны быть соответствующим образом отражены в музыке. Началом послужил составленный И. Нуциусом (1613) список слов, дифференцированных по содержательности, подобно риторическим вспомогательным приемам изобретения (см. 52, 38). Выделялись «слова аффектов», «движения и мест», «наречия времени, числительные» и другие. Списки такого рода помещают в своих трактатах И. Тюрингус, В. Шёнследер, И. Хербст, Д. Шпер. Вот, например, список Шпера, составленный по излюбленному в барокко принципу антитез: «небо, земля, высокий, глубокий, плохой, хороший, добро, зло, идти, стоять, длинный, короткий, проворный, вздыхать, бежать, преследовать, громкий, тихий, 1, 2, 3, вместе друг с другом, один возле другого, *Kyrie eleison*, *Alleluja*, *Amen*, всегда, вечный, постоянно, лежать, прыгать, поднимать, понижать, восходить, нисходить, восход, заход солнца, роскошный, скромный, приятный, грубый, черный, белый, резкий, мягкий, бездна, гора...» (49, 262).

Данный «лексикон» пользовался заметным вниманием музыкантов той эпохи. Традиция его передачи с помощью музыкальных «подражаний» оказалась настолько прочной, что в середине XVIII в., когда господствует уже более обобщенное озвучивание текста, той же немецкой теории пришлось бороться с этой традицией. Так, в трудах Маттезона и Кванца встречаем резкую критику обязательного выделения музыкой тех самых «фигуральных» слов, на внимании к которым так настаивали теоретики XVII столетия. Маттезон писал: «Если в мелодии никогда не оставляют без внимания слова: глубина, высота, небо, земля, ликование, печаль, радость, падать, подниматься, слезы и тысячи других подобных слов — без того, чтобы не вводить особые фигуры и мелизмы, не считаясь с тем, что здравый рас­судок этого не понимает, то этим превращают музыку в обезьянничанье» (40, 202). Особые возражения вызывали музыкальные «подражания», мешающие передаче смысла целого. «Я не вижу, — писал Маттезон, — основания к тому, чтобы в словах: „я не вздыхаю о высоких вещах“ — изобразить высоту. Смысл фразы: „утратить небо и обрести землю“ — должен быть раскрыт

не прямым пространственным образом, а фигурально, и ни в каких подъемах и никаких понижениях здесь нет необходимости [...]. Следует помнить, что не слова, а их смысл должен быть целью композитора» (там же, 202)⁷. Однако композиторы XVIII в. не спешили порвать с традициями предшествовавшего столетия. Пример — произведения И. С. Баха.

Музыкальные фигуры были наиболее типичной формой озвучивания указанного «лексикона». Это особенно заметно в связи со «словами движения и мест». Наиболее распространены здесь фигуры *anabasis* и *catabasis* на словах типа «возвысить», «унизить», «небо», «земля» и им подобные⁸. Интересно, что в повсеместной распространенности в музыке XVII—XVIII вв. таких «изображений» обнаруживалось то особое значение, которое придавалось в искусстве барокко противопоставлению верха и низа, неба и земли, духовного и земного.

Помимо приемов, «изображавших» определенные понятия, образы, в музыкальной риторике была описана фигура *hypotyposis*, определяющее свойство которой, как и одноименной риторической фигуры, — изобразительность вне зависимости от того, как она проявляется.

Наибольший интерес в музыке того времени представляют, однако, не изобразительные, а выразительные, аффективные свойства фигур. Последние исключительно высоко ценились теоретиками прошлого и осознавались в прямой связи с приемами ораторского искусства. Шейбе писал: «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. Оба эти искусства не обладают ни огнем, ни способностью трогать, если уклоняются от использования фигур. Можно ли без них в самом деле пробуждать и выражать страсти? Никоним образом. Ведь именно фигуры являются языком аффектов» (46, 383).

Среди риторических и музыкальных фигур выделились приемы, в которых аффективные задачи — главные. Характерный для XVII—XVIII вв. метод рационалистического целенаправленного «возбуждения страстей» даже пытался закрепить за ними определенные сферы выразительности. Укажем на описание Кирхером музыкальной фигуры вздоха: «Разбросанными паузами, называемыми *suspiratio*, или вздох, выражаем чувства вздыхающей и стенающей души» (37, II, 144). Иллюстрацией к этому мог быть следующий выразительный эпизод:

⁷ Критические высказывания Маттезона приводятся в книге И. Иоффе «Мистерия и опера» (Л., 1937, с. 132).

⁸ О широкой распространенности таких озвучиваний свидетельствует теория и практика различных школ, например чешской и русско-украинской. Описания данных фигур в связи с соответствующими словами текста давали Т. Б. Яновка и Н. Дилецкий, а указанный тип использования этих фигур находим, в частности, в «Магнификате» Я. Зеленки и хоровом концерте «Воскресения день» того же Дилецкого.



Попутно отметим широкую распространенность *suspiratio*, следствием чего было даже закрепление в русско-украинской теории XVII—XVIII вв. понятия «суспирия» для обозначения пауз⁹. И в дальнейшем, особенно у романтиков, прием *suspiratio* часто использовался для передачи чувств «вздыхающей и стонающей души» и, таким образом, получал новую романтическую выразительность:

Ф. Шопен. Этюд, соч. 10 № 9



Другой пример — фигура *pathoröia*, суть которой во введении полутонов, отклоняющихся от данной ладотональности и тем самым создающих эмоциональное напряжение. Бурмейстер связывал ее с аффектом скорби, ссылаясь на эпизоды из произведений Лассо. Ниже помещен один из его примеров, где данная фигура выразительно подчеркивает слово «ploras» («плачешь»)¹⁰:

О. Лассо. «Tulerunt Dominum meum»

4

- li: Mu - li - er, quid plo - ras?
 - li: Mu - li - er, quid plo -
 - li: Mu - li - er, quid plo - ras?
 Mu - li - er, quid plo - ras?
 Mu - li - er,
 Mu - li - er, quid plo - ras?
 Mu - li - er,
 Mu - li - er, quid plo - ras?

⁹ Наряду с «Музыкальной грамматикой» Дилецкого укажем, например, на «Карманную книгу для любителей музыки», где в разъяснении музыкальных терминов находим: «Суспир. Небольшая пауза или вздох в начале такта» (11).

¹⁰ Отметим и нисходящую «плачущую» интонацию (ми-бемоль — ре).

В XVII в. был широко распространен и более экспрессивный прием «возбуждения страстей» — введение полутоновых отклонений от «правильных» консонантных гармоний. В результате образуются диссонантные созвучия (среди них первое место занимают в XVII в. увеличенные трезвучия), создающие обостренное эмоциональное напряжение:

К. Монтеверди. Мадригал



Однако аффективные роли фигур не были строго закреплены. Один и тот же прием мог передавать различные, порой противоположные аффекты, что отмечала и теория. Например, И. Г. Вальтер — автор знаменитого «Музыкального лексикона», связывал музыкальную фигуру *parphesia*, названную им «*relatio non harmonica*» («негармоничное соотношение»), с аффектами скорби, благоговения, любви, страха и другими (53, 157). Насколько широк был диапазон действия отдельных фигур, говорит указание немецкого музыканта И. Тюрингуса на связь уже упоминавшейся нами фигуры *pathorosis* с чувством «горя, радости, боязни, смеха, страха, ужаса [...], которые волнуют и певцов, и слушателей» (52, 86) — то есть, по существу, с любимыми островыразительными эмоциями.

Музыкально-риторические фигуры не только образно-эмоционально конкретизировали текст, но путем экспрессивной акцентировки определенных слов служили истолкованию его содержания. Возможностями для этого обладали в той или иной мере все фигуры благодаря их отличительному признаку — отклонению от нормы. В ряде фигур акцентные возможности выдвигались на первый план. К ним относится прием, бытовавший еще в музыке строгого стиля и описанный Бурмейстером как фигура поэта. Его суть во введении эпизода аккордового склада в полифонический контекст, что и позволяло выпукло подчеркнуть ключевые слова текста. Интересно, что еще в практике строгого стиля выделился один характерный случай: отмечать таким образом слова, связанные с именем бога¹¹. Этот же прием встречаем и в музыке XVII столетия, выходящей за пределы строгого стиля. Примеров тому много в «Маленьких духовных

¹¹ Г. Брандес проводит любопытную параллель между этой традицией (иногда получавшей самостоятельное, независимое от смысловых акцентов значение) и обычаем выделять те же слова визуально, крупным шрифтом в старинных библиях (28, 51).

концертах» Шютца. Попутно отметим, что произведения Шютца вообще необычайно насыщены типичными классическими образцами использования музыкально-риторических фигур (см. 8).

Функция экспрессивного акцента нередко выступала на первый план и в фигурах повтора. Правда, эти фигуры широко использовались и как чисто конструктивные, независимые от текста приемы. Иногда же музыкально-конструктивная и текстовая (смысловая) функции объединялись, действовали параллельно. Примером акцентного повтора могут служить речитатив и ария № 57 и 58 из «Страстей по Иоанну» И. С. Баха. Здесь особая смысловая нагрузка падает на слово «свершилось». На нем заканчивается № 57, и им же начинается № 58. Таким образом, Бах использовал фигуру *anadiplosis*, описанную его современниками И. Г. Але, И. Г. Вальтером, М. Шписом.

Очень часто акцентировке служили и различные приемы распева, так называемые манеры, украшения. Причем аналогии им в виде украшающих нот мелких длительностей имелись и в инструментальной музыке. Они нередко играли здесь ту же роль выделения определенных звуков, мотивов. Ф. Э. Бах, описывая их под названием «манеры», так отмечал их значение: «Манеры связывают ноты, оживляют их, когда нужно, придают им особый вес и значительность, делают их приятными. Благодаря им слушатель становится особенно внимательным» (26, I, 51). Вместе с тем композитор, как и другие его современники, предостерегал от необдуманных акцентов: «Многие ноты, не имеющие особого значения, не должны снабжаться украшениями. Многие звуки, сами по себе достаточно блестящие, также не терпят их [...]. В противном случае я сделал бы ту же ошибку, что и оратор, который энергично акцентировал бы каждое слово: все получилось бы одинаковым, следовательно, невыразительным» (там же, 54).

Силе воздействия фигур способствовал не только момент отклонения, но и противоположный — типизация, даже известная нормативность. Ведь именно такое совмещение противоположностей, выступавшее в форме типизации отклонений, давало автору возможность проявить искусство, изобретательность, даже смелость, которые могли бы быть поняты и оценены адресатом, что на уровне риторической ситуации означало синтез индивидуального, авторского и общезначимого. Характерно, что типизация, как и отклонение, заложена в самой сущности фигур — этих своего рода моделей, образцов.

В музыкальных фигурах типизация часто была двухсторонней, музыкально-словесной, то есть типичный музыкальный «лексикон» использовался для передачи типичного словесного лексикона, что наблюдалось в озвучивании упоминавшихся таблиц слов. На наиболее распространенные случаи этого согласования указывала теория. Например, английский писатель XVIII в.

Д. Уэбб замечал: «Гендель почти всегда иллюстрирует слова „подъем“ и „падение“ соответственным движением звуков вверх и вниз. Перселл идет еще дальше: всякое представление об округлой форме он изображает повторением одних и тех же нот, как бы вращая их по кругу» (18, 616). О прочности такого рода согласований говорят многочисленные примеры в музыке самых различных композиторов середины XVI—XVIII в. Ниже приводятся несколько примеров со словами, обозначающими кружение (6а, 6б) и бег (7а, 7б):

Д. Маренцио. «Scaldava il sole»

6 а

di mez - zo - gior - no

l'ar - co, l'ar - co

С. Шейдт. Духовный концерт

6 б

um - fan - gen,

Дж. Палестрина. «I vāghi fiori»

7 а

-de -, fug - gir - le

fug - gir - le gra - vi an

-de -, fug - gir - le

-de -, fug - gir -

Hautbois

Lau - fet, fech - tet,

kämp - fet, rin - get, lau - fet

К широко распространенным приемам (особенно в XVII в.) относится также музыкальное «изображение» смерти паузой во всех голосах — фигурой *arosiorepis*. Примерами могут служить следующие два эпизода из произведений Монтеверди и его современника К. Хейгенса (Huygens), нидерландского поэта, писавшего музыку и о музыке:

К. Монтеверди. «Орфей», рассказ вестницы

S a

И глу - бо - ко вздох - нув, на руках мо - их скон - чалась.
do. po ungra - ve so - spi - ro spi - ro fra ques - te brac - cia,

e do xi sti ab in fer no a ni mam me
am, sal va sti me, sal va sti me a de scen
den ti bus in la cum,

Помимо фигуры aposiopesis в самом конце примера 86 («изображающей» смерть так, как ее «изображал», например, Шютц в конце оратории «Семь слов Христа на кресте»), отметим здесь также фигуры восхождения и нисхождения, согласовывающиеся с текстом¹². Примечательно, что в поздней музыке также встречается подобное «изображение» смерти. Укажем на неоклассический балет И. Стравинского «Орфей», где на ремарке: «Орфей срывает с глаз повязку. Эвридика падает мертвой» — дана пауза во всех голосах на целый такт¹³.

Процесс типизации фигур-образов оказался сильным и в передаче аффектов. Классическим примером может служить использование фигуры *passus duriusculus*.

К более специфическим случаям относится, например, передача аффекта страха с соответствующими словами в тексте с помощью рассеяния мелодии паузами — фигурой *tnesis*. Интересные примеры находим в такой, казалось бы, разноплановой музыке, как произведения Дж. Габриели и его немецкого ученика Г. Шютца¹⁴, с одной стороны, и известного русского композитора XVIII столетия Е. Фомина — с другой:

Дж. Габриели. Духовное песнопение

Ti mor et tre
mor, et tre mor

¹² Текст примера переводится так: «Господь, ты вывел из ада душу мою и оживил меня, чтобы я не сошел в могилу».

¹³ На этот пример указывается в статье Ж. Вильдбергера (54). Об использовании Стравинским музыкально-риторических фигур см. также в работе Ю. Кона (12).

¹⁴ Номера сочинений Г. Шютца здесь и в дальнейшем даются по указателю: Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe, im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von W. Bittinger. Kassel, 1960.

der den Herren fürchtet,

Е. Фомина. «Американцы». Ария Фолета

Чёрт, боюсь, меня не тронет,

Впрочем, исток этого приема, по-видимому, один: итальянская музыка. Отметим, что в произведении Фомина «разорванность» мелодии не только «иллюстрирует» страх, оцепенение, но является также обобщающим выразительным приемом, юмористическим штрихом в обрисовке героя. Подобное позже встречаем в известной сцене Фарлафа с Нанной в опере Глинки «Руслан и Людмила» на словах «Откройся мне: скажи, кто ты?»

Процесс типизации музыкальных фигур наблюдается также в передаче определенных интонаций речи, например восклицания, вопроса. Это проявилось в фигурах *exclamatio*, *interrogatio*. Дж. Риккати, известный ученый и музыкальный писатель, так описывал наиболее характерный тип последней (1762): «Вопрос, который представляет одну из фигур риторических, в себе самом содержит некую энергию, и по сей причине охотно изображается мелодическим ходом от тона низкого к высокому» (14, 30).

Устойчивость приемов согласования музыки с текстом отмечалась теорией XVII—XVIII вв. не только на уровне отдельных слов, но порой и на уровне целых фраз, предложений. Благоприятствовала этому характерная для той эпохи практика использования одного и того же круга текстов, из которых особенно выделялись библейские.

Примером такого согласования служат описания в теории и применение в практике фигуры *antitheton*. Кирхер характеризовал ее как «гармонический период, которым выражаем противоположные чувства», и указывал в качестве примера на произведение итальянского композитора Л. Леони (ок. 1560—1627) «Я сплю, а сердце мое бодрствует» (37, II, 145). Позже подобное находим у М. Шписа и в музыкальных словарях И. Г. Вальтера и Т. Б. Яновки. Притом все трое приводят, хотя без ссыл-

ки на нотные образцы, тот же библейский текст: «Я сплю, а сердце мое бодрствует». Источником для музыкальных примеров, кроме Леони, могли бы стать два произведения Шютца: «Священное песнопение» SWV 63 и «Маленький духовный концерт» SWV 316.

Совпадение текстовых источников при следовании традиции «подражать» смыслу «фигуральных» слов подчас приводило в музыке различных композиторов к прямым параллелям на уровне еще более развернутых построений вплоть до целых произведений. Наиболее показательны здесь озвучивания тех эпизодов текста, где возникает скопление «фигуральных» слов, порой определяющих основную музыкальную ткань периода или даже законченного номера произведения. Примером служит озвучивание тем же Шютцем в мотете № 14 из «Духовной хоровой музыки» и Генделем в арии тенора из оратории «Мессия» (№ 3) одного и того же библейского текста: «Всякий дол да наполнится, и всякая гора и холм да понизятся, кривизны выпрямятся, и неровные пути сделаются гладкими». Этот текст складывается из «фигуральных» слов, «подражание» смыслу которых диктует композиторам, разделенным целым столетием, один и тот же круг фигур на соответствующие слова: мелодические восхождения, нисхождения, остановки, «неровности» и т. д.

В большой распространенности и стабильности типизированных приемов-образов в музыке конца XVI — первой половины XVIII в. (вплоть до возникновения своего рода «готовых формул») проявлялась особенность художественного мышления того времени: тяготение к типичному, характерному, наблюдающееся даже на уровне отклонений от обычного. А. Морозов подчеркивал эту особенность в литературе барокко. «Поэтика барокко, — писал он, — в значительной степени оперирует „готовыми формулами“, заимствованными из старинного реквизита риторики, восходящей к поздней античности. Поэт не создает, а подновляет, переосмысливает, расцветивает эти готовые представления и образы» (66, 81).

Тяготение искусства к типизации наиболее определенно выражено в эмблематике — типизированном образном представлении отвлеченных понятий, идей, — имевшей особое значение для всего искусства барокко, художественное мышление которого ряд исследователей прямо называют эмблематическим. Показательно широкое распространение в XVII—XVIII вв. специальных эмблематических или иконологических словарей, в которых описывались наиболее популярные в искусстве эмблемы, что делалось в практических целях: в первую очередь в помощь художнику. Особое внимание составители таких словарей уделяли передаче эмблемами аффектов. В «Предуведомлении» к «Иконологическому лексикону» О. Лакомба де Презеля написано: «...Для выражения страстей способнее и легче находить символические признаки, приличные эмблематическим фигурам» (63, 2).

Здесь же определяется как одна из важнейших задач иконологии — научить познавать страсти по их различным формам выражения. Указывались, например, такого рода приметы: «Радость — с украшенной цветами головою [...]. Ужас представить с удивляющимся лицом, с стоящими дыбом волосами, с отверстым ртом, с поднятыми вверх руками, кои неподвижны, и с пристальным взором» (63, 6). Подобные описания родственны исследованию «выражения страстей», сделанному Р. Декартом в его «Трактате о страстях» (1649).

Четкая опора в эмблематике на типичные, закрепленные практикой образные представления позволяла связывать ее с музыкальными фигурами, а иконологические и эмблематические словари — с составляемыми музыкантами списками слов и рекомендациями в их озвучивании. Общность музыкальных фигур с эмблематикой обнаруживается и в самой специфике типизации, отличавшейся, например, от характерных образных представлений XIX—XX вв. Эта специфика — в риторической обобщенности, условности, что особенно отчетливо проступает в эмоциональной области — в господстве надындивидуального начала, далекого от личного переживания. Это и делало музыкальные фигуры своего рода знаками¹⁵, эмблемами определенных понятий. Например, фигура *aposiopesis* использовалась не просто как изобразительный прием, но как своего рода знак для обозначения смерти, а *passus duriusculus* — не столько для передачи данного индивидуального переживания, сколько как эмблема скорби.

В музыке процесс типизации сыграл особую исторически прогрессивную роль. Он позволил освоить и утвердить многие приемы, открывшие богатейшие возможности музыки как выразительного языка. Не случайно мы так часто находим в музыкально-риторических фигурах прототипы выразительных и изобразительных приемов, которыми полна музыка последующего времени¹⁶.

Описанные на примере вокальной музыки свойства фигур наблюдаются и в инструментальной музыке, хотя здесь имеются явные отличия. В музыке, лишенной текста, способность фигур конкретно-образно передавать определенные понятия хотя и не теряет целиком своего значения, но, естественно, проявляется иначе. Правда, самим музыкантам XVIII столетия это отличие казалось, видимо, не таким значительным, как может представляться человеку XIX—XX вв. (см. об этом 47). Оно измерялось

¹⁵ Данную особенность подчеркивал М. Букофцер, рассматривая фигуры как приемы аллегории в музыке (29).

¹⁶ Однако предостережем читателя от соблазнительной, но далеко не всегда оправданной попытки рассматривать эти приемы в прямой связи с музыкально-риторическими фигурами, забывая о специфике риторического мышления барокко, иных условиях бытования приемов. Подробнее об отношении «фигуральности» XIX в. к барочным фигурам см. 48 и 55.

главным образом количественно: в разной степени отчетливости образных представлений. Шейбе, например, отдававший в этом отношении предпочтение вокальной музыке, писал: «Если объяснить истинные свойства фигур, то следует отметить, что они занимают в вокальной музыке особое место: поскольку в ней мы лучше всего и наиболее ясно можем различать и осознавать выражение аффекта и движение души. Но я в этом случае никоим образом не отделяю ее от инструментальной музыки. Кто станет утверждать, что одна отличается от другой в конечной цели и аффекте? Или, кто считает, что инструментальной музыке не нужны никакие фигуры? [...] Следует лишь перенести их из вокальной музыки в инструментальную» (28, 84—85).

Заметим, что «вокализации» инструментальной музыки способствовал параллельно протекавший в вокальной музыке процесс высвобождения фигур из-под власти слова. В результате к середине XVIII в. вокальная музыка перестает быть для теоретиков главным источником демонстрации музыкально-риторических фигур. Так, Форкель дает примеры только из инструментальной музыки.

На раннем этапе развития инструментальной музыки, отмеченном еще прямым равнением на вокальную музыку, введению фигур часто помогал все тот же вспомогательный «источник изобретения» — текст, хотя и не произносимый здесь, но предполагаемый. Примером служат хоральные прелюдии. Общеизвестность хоралов вела к прочному закреплению за их мелодиями определенного текста, ассоциации с ним. Композиторы опирались на него порой так же, как на произносимый текст вокальных произведений. И это, должно быть, представлялось им тем более важным, чем строже, «нефигуральнее» была мелодия самого хорала. Таким образом, роль «пояснения», представляющего содержания брало на себя сопровождение (см. также гармонизацию хоралов в хоровых обработках). Порой даже кажется, что такое «пояснение» (своеобразная экзегеза) становилось главной задачей, которую композитор ставил при инструментальной обработке того или иного хорала¹⁷. На эту мысль наталкивают, например, органные хоральные прелюдии Д. Букстехуде — композитора, стремящегося к сильному образно-эмоциональному воздействию на слушателей. Примером служит его обработка известнейшего хорала «Ein feste Burg ist unser Gott». Букстехуде использует здесь фигуры для передачи смысла даже отдельных слов, как это часто встречается в вокальных произведениях композиторов XVII в. Так он выделяет «grausam» («жестокий») — фигурой *parrhesia*, напоминающей о «фигуральных» жесткостях Шютца, а слово «böse» («злой») — традици-

¹⁷ Следует, однако, заметить, что неоднократно предпринимавшиеся в XX в. попытки «конкретного» истолкования образного языка хоральных прелюдий И. С. Баха на основании их связи с текстом не всегда кажутся убедительными.

оннейшими в таких случаях фигурами saltus и passus duriusculus¹⁸:

Д. Букстехуде. Органная хоральная прелюдия

10a

sein grau - sam Rü - stung

This musical score for example 10a consists of three staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a common time signature. It contains the lyrics "sein grau - sam Rü - stung" with notes and rests. The middle and bottom staves are for organ accompaniment, with the middle staff in G-clef and the bottom staff in C-clef. The organ part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Д. Букстехуде. Органная хоральная прелюдия

106

alt bö -

This musical score for example 106 consists of three staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a common time signature. It contains the lyrics "alt bö -" with notes and rests. The middle and bottom staves are for organ accompaniment, with the middle staff in G-clef and the bottom staff in C-clef. The organ part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

- se Feind

This musical score for example 106 consists of three staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a common time signature. It contains the lyrics "- se Feind" with notes and rests. The middle and bottom staves are for organ accompaniment, with the middle staff in G-clef and the bottom staff in C-clef. The organ part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Показательна также обработка хорала «Durch Adams Fall ist ganz verderbt». Текст, говорящий о грехопадении Адама, заставил Букстехуде обильно использовать хроматикку в виде

¹⁸ Примеры 10a и 106 приводятся по изд.: *Buxtehude D. Orgelwerke* (hrsg. von H. Keller). Bd. 2. Ausgewählte Choralbearbeitungen. Leipzig, 1951.

того же «жестковатого хода». Вероятно, «фигуральный» смысл имеет здесь и частое, нисходящее в глубины мелодическое движение — фигура *catabasis*, использовавшаяся композитором по музыкально-риторической традиции для изображения падения также, например, в его кантате «Gott, hilf mir» на словах «Я погряз в глубоком болоте».

Традицию подобных обработок продолжил в XVIII в. И. С. Бах. Его хоральные прелюдии образно яркие и порой тесно связаны с хоральным текстом¹⁹ и «фигуральными» традициями его озвучивания. Укажем на прелюдию «Vom Himmel kam der Engel Schaar» (BWV 607)²⁰. Ее длительные мелодические спуски, связанные с образом спускающегося с неба ангела, очень традиционны:

И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия (BWV 607).



Назовем также прелюдию «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» (BWV 637) с ее хроматикой и «падающим» басом²¹ (фигуры *passus* и *saltus duriusculus*). Характерно, однако, что, по сравнению с одноименной и родственной по языку прелюдией Букстехуде, традиционные «фигуральные» приемы здесь сильно обострены. Кроме того, как в вокальной музыке, Бах тяготеет здесь больше к обобщению через фигуры, чем к изображению отдельных представлений. При этом он также использует своего рода лейтфигуры (см. упомянутую выше прелюдию «Vom Himmel kam», пронизанную нисходящим движением голосов).

¹⁹ Это отмечалось и западным музыковедением — А. Швейцером, А. Шмитцем, Я. Клопперсом, и советским — И. Браудо. Шмитц и Клопперс указывали даже на фигуры в отдельных прелюдиях.

²⁰ Номера сочинений И. С. Баха даны по указателю: Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs. Leipzig, 1971, сокращенно — BWV.

²¹ В связи с этим приемом вспоминается ария «падшего» Самсона (с-тол) из одноименной оратории Генделя. В ней упорно и подчеркнута рельефно используются «падающие» хроматические ходы баса.

Как уже говорилось, отсутствие в инструментальной музыке произносимого словесного текста вело к уменьшению образной определенности фигур. Однако значение их из-за этого в инструментальной музыке не только не падало, но порой возрастало. Отсутствие текста при господствовавшем тогда стремлении заставить музыку экспрессивно говорить, само становилось стимулом для особенно интенсивного использования фигур. Ведь если в вокальной музыке часть нагрузки брал текст, то в инструментальной — в первую очередь фигуры как экспрессивные приемы с закрепившейся за ними более или менее определенной семантикой. Таким образом, фигуры часто становились главным строительным материалом, из которого складывалось произведение. Правда, это же отсутствие текста при интенсивном использовании фигур могло приводить к резкому выдвиганию чисто конструктивных возможностей с ослаблением «фигуральности» и подчас низводило их в ранг рядовых приемов, что, впрочем, неодинаково проявлялось в различных областях инструментальной музыки.

Широкое использование фигур наиболее характерно для органной музыки, чему способствовали выдающиеся ораторские возможности органа. Б. Асафьев писал об этом в связи с особой ролью в органной музыке интонационности, управления «неритмом тоно-акцентным, а ритмом протяженностей, длительностей». «Тем самым, — отмечал Асафьев, — понятна его (органа. — О. З.) связь с тоно-слово-слоговым интонационным искусством — мелосом григорианского хора, вообще с латинской поэтической и особенно ораторской интонацией. Ораторская культура Рима была не только абстрактно-риторической, но одновременно интонационной, „эмоционально-тонусной“». Далее, говоря о влиянии риторско-интонационной культуры на все виды, формы культовой речитации и на органные формы, Асафьев указывает: «...все они, в их длительной эволюции, вплоть до ричеркаров и апофеоза органного риторства — фуги, обнаруживают интонационное содержание и интонационно-риторические методы овладения слуховым вниманием, присущие культуре ораторской речи» (2, 363—364).

Ораторские возможности органа немало усиливали его колоссальное тембровое, звуковысотное, динамическое богатство, находившееся во власти одного исполнителя. Таким образом, в органной музыке были предпосылки для классически ясной риторической ситуации. Композитор-исполнитель, подобно оратору-проповеднику, оказывался здесь один на один со слушательскими массами. Личное, авторское начало могло быть выявлено наиболее прямо и сильно (для того времени), не переходя, однако, границ общезначимого. Пример этому — патетическое органное искусство Фрескобальди, Букстехуде, И. С. Баха. Риторическая ситуация обнаруживалась уже в исполнительской органной практике этих композиторов, в выступлениях,

приковывавших внимание больших масс публики, стекавшихся специально, чтобы послушать игру знаменитых музыкантов как когда-то — знаменитых ораторов²².

Особенно интенсивно в органной музыке использовались экспрессивные возможности фигур. Здесь нередко находим яркие смелые приемы. Благодатную почву этому давала коренящаяся в органном искусстве импровизационная практика. Характерно, что ораторская стихия с наибольшей полнотой и яркостью проявилась в родившихся из этой практики жанрах — прелюдии, токкате, фантазии. Ведь импровизационность стимулировала творческую свободу, авторские вольности, фигуры. Не случайно ими изобилует органное искусство барокко, в частности творчество Д. Фрескобальди, много и сознательно вводящего их в свои произведения. Показательны некоторые ремарки композитора, отмечавшего наиболее смелые вольности. Например, в токкате «di durezza e ligature» («с жесткостями и лигатурами»), примечательной большой свободой в использовании хроматизмов и диссонансов. Интересно также предисловие Фрескобальди к первой книге токкат (1615), где автор рекомендует исполнителю «играть, не соблюдая такта, как исполняют мадригалы — сообразно чувствам и смыслу слов» и разрешает заканчивать там, где музыкант сочтет нужным.

Некоторые, в том числе довольно смелые фигуры, настолько прочно утвердились в органной музыке, что вошли в состав характернейших приемов органной техники. Таковы внезапные обрывы звучности, патетические, подчеркнутые «распевами» восклицания, многозначительные генеральные паузы, повышено экспрессивные, «украшающие» пассажи. Много примеров тому дает творчество Букстехуде и И. С. Баха. Так, Букстехуде часто и смело использовал (особенно перед каденциями) различного рода обрывы звучания²³:



²² Укажем, например, на одно из выступлений Д. Фрескобальди в соборе св. Петра в Риме, собравшем, по свидетельствам современников, 30 000 слушателей.

²³ Здесь и далее прелюдии и фуги Букстехуде приводятся по указателю: *Karstädt G. Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke D. Buxtehudes*. Wiesbaden, 1974 (BuxWV). Данные произведения см. в изд.: *Buxtehude D. Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann. Bd. I. Wiesbaden, 1972.



Бах же нередко начинал свои «свободные» органичные произведения с фигуры восклицания, представленной в виде акцентированной начальной интонации-возгласа. Вспомним начало знаменитой токкаты ре минор, фантазии соль минор (BWV 542), прелюдии до минор (BWV 546).

Широко использовались фигуры и в других жанрах инструментальной, в том числе неорганичной музыки. Кроме того, воздействие ораторской речи на инструментальную (как, впрочем, и вокальную) музыку обнаружилось в ряде конструктивных приемов, не попавших в разряд музыкально-риторических фигур (см. 25, 13—15, 17).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Связь музыкальных форм XVII — середины XVIII в. с риторическими принципами расположения материала

Теоретическая разработка диспозиции в музыкальной риторике заметно уступала в широте и разнообразии учению о фигурах. Однако значение для музыкальной практики связей с риторической диспозицией было велико, а след, который они оставили, например, в теории музыки, оказался прочнее всех других риторических явлений. Большая часть широко используемых сейчас в музыке риторических (по происхождению) понятий восходит именно к учению о расположении и разработке материала речи. Напомним о таких, ставших классическими, терминах, как тема, мотив, фраза, период, экспозиция.

Продуктивные и развитые связи с риторической диспозицией начали описываться музыкальной теорией лишь с 20-х годов XVIII в. (И. К. Шмидт, Маттезон, его ученик Я. В. Люстиг, а также Форкель). Факторы, сыгравшие решающую роль в их

разработке, уже назывались: 1) усиление роли инструментальной музыки с утверждением в ней независимой от текста логики развития; 2) воздействие новых, ведущих к классицизму тенденций.

В связи с первым показательно, что в XVIII в. в описаниях музыкально-риторической диспозиции инструментальные жанры выступают на равных правах с вокальными (Маттезон, Форкель) в противоположность учению о фигурах, ориентированному в основном на вокальную музыку.

Что касается новых тенденций, то здесь важно то, что как раз способствовало развитию инструментальной музыки: акцент на упорядоченности материала, согласованности его частей, единстве и завершенности целого¹, в противоположность типичному для барокко XVII столетия тяготению к разомкнутости форм, децентрализации, разнообразным нарушениям «порядка», совершенно неожиданным сопоставлениям. Этим барочным «нелогичностям» способствовало уже отмечавшееся повышенное внимание к малым единицам формы, значительной их самостоятельности, идущей подчас в ущерб целому: в литературе и вокальной музыке — особому вниманию к отдельному слову, но не к теме. Это наблюдалось, например, в связях музыки с текстом. Напротив, в музыке предклассического периода была сильна тенденция рассматривать мелкие части с точки зрения целого, их функции по отношению к нему, что позволяло ориентироваться на более или менее развернутые планы построения с системой господства и соподчинения частей.

Риторические принципы диспозиции как раз акцентировали логическое начало. На первом месте стояла органическая согласованность частей, которую издавна любили уподоблять согласованности частей живого организма.

В риторике были описаны определенные планы расположения материала, способствующие «порядку». Простейший из них и самый общий — трехчастное устройство: *initium — medium — finis* (вступление — середина — заключение). В музыке вариант этой схемы находили еще в григорианском хорале с его делением на *initium — medium — terminis* (начало, середина, окончание). Данный трехчастный принцип был ориентиром и для музыки XVI—XVII вв. Его рассматривали тогда по отношению к развитым формам мотета в прямой связи с риторическими формами и порой с конкретизацией функций частей. Так, Бурмейстер описывал следующие части мотета: *exordium* — вступление, *ipsum corpus carminis* — само тело (ядро) напева и *finis* — окончание. Первая часть представляет собой, по мысли Бурмейстера, начальный период или раздел композиции, кото-

¹ Характерно, что действие этих тенденций, но с некоторым опережением музыки, наблюдалось в развитии ораторского искусства и риторики (см. 33, 188—191).

рый «должен подготовить ухо и душу слушателя». Средняя часть аналогична доказательству и утверждению темы в ораторском искусстве (30, 72—73). Последователь Бурмейстера Э. Вальтер (1664) называл уже все три части традиционными для риторики терминами: *exordium* — *confirmatio* (утверждение) — *epilogus* (заключение; см. 52, 49).

В риторике, однако, издавна были выработаны и более дифференцированные по функциям построения, в которых принципы единства и согласованности частей могли выражаться намного полнее. Образцом еще в античности считалось построение из шести — восьми частей, известное в нескольких вариантах. Один из наиболее распространенных — следующий: *exordium* (вступление), *narratio* (рассказ), *propositio* (определение, краткое изложение темы), *partitio* (разделение), *confutatio* (опровержение доказательства противника), *confirmatio* (утверждение темы), *digressio* (отступление), *peroratio* (заключение). Правда, не все части здесь равноценны. *Partitio* и *digressio* в сравнении с другими играли второстепенную роль, чаще пропускались или переставлялись. Основное значение имело утверждение главной темы, чему служили все части, хотя каждая по-своему. Эта направленность и сообщала такой разветвленной системе целостность, единство.

Риторическая диспозиция не была искусственным канонам. Она фиксировала естественную логику мышления. Отсюда грандиозное поле ее применения. Со знанием ли правил или стихийно, она использовалась в том или ином варианте везде, где нужно было прочно утвердить какую-либо мысль. Большое значение риторическая диспозиция имела в XVII—XVIII вв., когда она нередко служила непосредственным образцом, своего рода моделью построения произведений различных жанров. Так, по наблюдению Л. Софроновой, «речи героев школьных драм всегда строились по определенному плану, предлагаемому риторикой» (70, 135). Другой пример — церковные проповеди, создававшиеся «по ординарной форме», как писал М. Ломоносов, имея в виду диспозицию (64, 69). Характерно, что систему риторического расположения делали ориентиром даже в живописи. Уже известный нам Ш.-А. Куапель находил в ней аналогию четырем разделам ораторской речи: приступу (вступлению), повествованию, подтверждению и заключению, которые, как он писал, проявляются в живописи, в отличие от красноречия, в одновременности (62, 17—22).

В музыке ориентир на развитые риторические модели был особенно актуален в 20—60-е годы XVIII в., когда усилившаяся классическая логика и диалектика мышления соединялась со свойственным барокко и еще сохранившим свою жизнеспособность методом образно-определенных представлений. Риторическая диспозиция прямо отвечала специфике этого соединения, так как, будучи приспособлена к музыке, утверждала логиче-

ский тип мышления с акцентировкой содержательных функций, стимулирующих образно-конкретные представления. Особое значение это имело для инструментальной музыки того времени, развития в ней логических принципов мышления. Риторические модели играли роль важной опоры, ориентира, компенсируя, таким образом, отсутствие прежнего вспомогательного средства — словесного текста. Эта опора способствовала постепенной перестройке музыкального мышления, утверждению нового, не порывая окончательно со старым. Позже, в конце XVIII столетия, такая «компромиссность» уже потеряла свое значение, и в учении о музыкальной форме стали фиксироваться главным образом формально-логические принципы во всей их специфике.

В теории непосредственную модель развитой риторической диспозиции описывали применительно к музыке Маттезон и позже Форкель. Первый указывал: «Наша музыкальная диспозиция отличается от риторического устройства простой речи лишь в сюжете, предмете или объекте, в остальном она имеет те же шесть частей, что предписываются и оратору» (40, 235). При этом Маттезон давал следующее описание разделов музыкального расположения применительно к арии или части концерта (там же, 236). Первый раздел — «*exordium* — вступление и начало мелодии, в котором одновременно должны быть указаны цель и весь замысел, дабы подготовить слушателя и привлечь его внимание». Второй раздел — «*narratio* — сообщение, рассказ, в котором поясняется смысл и свойство предстоящего сообщения». По Маттезону, этот раздел начинается в вокальных сочинениях сразу после инструментального вступления. Третий раздел — «*propositio*, или собственно изложение, представляет собой краткое содержание или цель звуковой речи». Четвертый раздел — «*confutatio* — разрешение возражений, в мелодии может быть выражено или через связки (*Vindungen*), или через введение и опровержение чужеродных элементов, ибо именно благодаря противопоставлениям, если они достаточно выделены, слух укрепляется в своем удовольствии, и все, что могло раздражать его в диссонансах и сопоставлениях, сглаживается и разрешается. Но этот раздел диспозиции не так часто встречается, как другие, хотя он, действительно, один из лучших». Пятый раздел «*confirmatio* — искусное закрепление сообщения», главной мысли. Шестой раздел — «*reperatio* — исход или заключение нашей звуковой речи, который в сравнении со всеми другими разделами должен содержать особенно убедительное движение».

Данная диспозиция, действительно, отражала определенные логические процессы в музыке. Однако ее нельзя не упрекнуть в игнорировании специфики музыкальной речи, в подчас неясных и поверхностных аналогиях с риторикой. Так, неясно, что следует понимать в музыке под *narratio* и каково его функциональное отличие от *propositio*. Можно лишь предположить, что

Маттезон имел в виду различный характер использования темы: в первом — более обстоятельный, «повествовательный», во втором — сжатый, тезисный, своего рода конкретизацию темы, выделение в ней отдельных моментов. Вызывает вопросы также содержание четвертого раздела — *confutatio*, связанного в риторике с опровержением противоположных мнений.

Отметим, что шестичастная диспозиция, по мысли Маттезона, могла использоваться в музыке неполно и варьированно. То же допускалось и в риторике. У Ломоносова в качестве примера дается знаменитая речь Цицерона против Катилины, которая начинается внезапно (*ex abrupto*), без вступления, с фигуры риторического вопроса: «Доколе будешь, Катилина, во зло употреблять терпение наше?» А Маттезон, охарактеризовав заключительный раздел музыкальной диспозиции, замечал: «Но можно и ошарашить слушателей, и совсем ново и неожиданно дать *ex abrupto* заключение».

В тот же период времени в немецкой теории музыки был зафиксирован еще один вариант развернутой системы расположения, связанный с риторикой. Его автор — И. К. Шмидт. В журнале Маттезона «*Critica musica*» (1722) он характеризовал типичное построение фуги как композицию из семи разделов, аналогичных так называемой риторической хрин² и отчасти диспозиции. В результате возникла следующая система соответствий: 1. *propositio* (изложение) — соответствует проведению темы фуги (пропоста); 2. *aetiologia* (причина) — ответ (риспоста); 3. *oppositium* (противоположное) — тема в обращении; 4. *similia* (подобное) — тема с ритмическими изменениями; 5. *exempla* (пример) — транспонирование темы и проведение ее в увеличении и уменьшении; 6. *confirmatio* (утверждение) — стретта; 7. *conclusio* (заключение) — уплотненные стретты на органном пункте³. Правда, связь музыкального и риторического планов представляется нам здесь более далекой, чем у Маттезона и позже Форкеля.

Хотя в теории развернутые музыкально-риторические построения были зафиксированы, насколько сейчас известно, лишь в 20—30-е годы XVIII в., однако в музыке их очертания проступают уже во второй половине XVII столетия. Раньше и определеннее они наблюдаются в органных произведениях. Этому не могли не способствовать отмечавшиеся выше ораторские возможности органа, а также характерное для органной музыки той

² Правила хрин — совокупность приемов для развития предложенной темы — были общеизвестны в тот период. Они играли роль, подобную принципам риторической диспозиции. Подробнее о них см. у Ломоносова (64, 295—311).

³ Характеристику этих разделов в связи со многими теоретическими высказываниями того времени см. в статье Г. Батлера (31, 69—99), из которой, с добавлением перевода латинских терминов, взята данная система.

эпохи функционирование в прямой связи с церковной проповедью, повседневно демонстрировавшей образцы риторической диспозиции. Помимо этого, специфика исполнения органных, особенно развитых произведений (составление регистрового плана) требовала от органиста строгой продуманности общего плана композиции, то есть обращала его внимание к той же диспозиции произведения. А поскольку композиторы, писавшие для органа, обычно были тогда и органистами, то их исполнительские навыки не могли не влиять на композиторское творчество.

В XVII в. черты риторической диспозиции в таком виде, в каком описал ее Маттезон, наиболее, на наш взгляд, ярко и полно проступают в органном творчестве Д. Букстехуде. Четко выраженная ораторская направленность отражается в его развернутых органных композициях (прелюдиях и фугах, а также в токкатах), и в использовании фигур, и в приемах расположения⁴. Правда, риторическая диспозиция совмещается в произведениях Букстехуде с более традиционным музыкальным построением. Так, его фуги (в цикле прелюдия и fuga) связаны с поздним типом инструментальной канцоны (см. 19, 45—49)⁵. Характерно членение композиции на ряд структурно отделенных друг от друга, контрастных по складу, фактуре, темпу, размеру частей, объединенных одной ладотональностью и порой тематически. В этом проявляются и черты сюитно-вариационного принципа. В целом же отсутствие классически централизованной системы и по-барочному резкие, неожиданные контрасты еще мешали упорядоченности риторической диспозиции. В то же время здесь уже обозначилась функциональная дифференциация частей, в которой нередко заметна связь с шестичастной диспозицией, о которой позже писал Маттезон.

Функции разделов диспозиции выявлены у Букстехуде по-разному. Яснее всего — функция вступления. Подготовительная, явно прелюдийная часть имеется во всех прелюдиях и токкатах. Черты второго раздела диспозиции — *paratio* — можно, на наш взгляд, усмотреть в повествовательных по характеру, «рассказывающих» эпизодах. Композитор помещает их еще во вступительной части, но по своему характеру, складу они уже заметно отличаются от прелюдирования, будучи далеки и от изложения темы. В этих «рассказывающих» эпизодах господствует текучесть, постепенность развития типа развертывания. Ощущение повествования усиливается благодаря контрасту к драматически действенным, импровизационно свободным, патетическим вступительным тактам. Примером может служить на-

⁴ Наличие музыкально-риторических приемов расположения у Букстехуде, как и у других мастеров северонемецкой органной школы, отмечалось Я. Клопперсом (38, 178).

⁵ Однако необычно, как отмечает Протопопов (19, 45) сочетание канцоны с предшествующей ей у Букстехуде прелюдией.

Начало прелюдии и фуги соль-минор, где первые два такта, ораторски страстные, с восклицательными интонациями, сменяются остро уравновешенным плавным развертыванием:

13 Д. Букстехуде. Прелюдия и fuga (ВихWV 148)

Правда, обычно вступительные разделы у Букстехуде масштабнее (десять и более тактов), но «повествовательные» эпизоды в основном того же типа. Приведем начало вступления к «рассказу» из другого соль-минорного цикла:

Д. Букстехуде. Прелюдия и fuga (ВихWV 148)

14a



Аналогичные соотношения встречаем во многих прелюдиях композитора, например в до-мажорной (ВухWV 137, второй раздел — с т. 12), фа-мажорной (ВухWV 145, с т. 15), фа-диез-минорной (ВухWV 146, с т. 14), соль-минорной (ВухWV 149, с т. 10). См. также токкату фа мажор (ВухWV 156, с т. 12).

Функция следующего раздела диспозиции — *propositio* — на-мечена во всех рассматриваемых произведениях Букстехуде во второй части цикла, начиная с фуги — в упоминавшихся прелюдии и фуге фа-диез минор (с т. 29), фа мажор (с т. 40), соль ми-нор (ВухWV 150, с т. 16). С риторическим *propositio* данную часть связывает рельефное изложение законченной темы-тезиса, так что предыдущие разделы воспринимаются по сравнению с этим как явно вступительные, вспомогательные по своему значению. *Propositio* у Букстехуде, однако, отличается и от собственно риторического изложения темы: функция главной темы, централизованной все развитие, здесь слабо или вовсе не выражена и проявляется в большей степени индивидуализации первой темы по сравнению с некоторыми последующими эпизодами. В то же время у Букстехуде намечены пути к централизации, но не на уровне темы, а на уровне ряда фугированных построений, которые хотя чаще основаны на разных темах, однако объединены утверждением драматически активного, действенного, конструктивно-организованного начала. Его централизующая роль проявляется в контрасте к явно побочным, отстраняющим эпизодам, действующим как резкое, но временное переключение в совершенно другой план: лирический, конструктивно-неопределенный. Функция этих эпизодов близка риторическому *confutatio* (если понимать под ним прежде всего введение «чужеродных элементов») или, скорее, *digressio*.

В чередовании этих эпизодов с фугированными построениями у Букстехуде определенно нащупывается диалектика утверждения и отрицания. Правда, утверждение проявляется еще не в повторе главной темы, но в восстановлении «порядка»: энергично-действенного, конструктивно-организованного начала. Примером может служить прелюдия и фуга ре мажор (ВухWV 139). Фугированная часть в ней (*propositio* — т. 21—61) сменяется вслед

за каденцией в основной тональности отстраняющим эпизодом, в котором сразу устанавливается другая тональность, темп, некоторая гармоническая и мелодическая неопределенность движения. Т. 70 возвращает к прежнему действенному началу. Но с т. 87 вновь возникает восьмитактовое отступление, после которого окончательно утверждается господствующий характер.

Яркий пример находим также в прелюдии и фуге ми мажор (ВухWV 141), примечательной введением отступлений перед тремя фугированными эпизодами, следующими за *propositio*. Первое отступление (т. 51—59) имеет явно импровизационный, промежуточный характер. Данное затем утверждение в себе самом содержит элемент отстраняющего препятствия: к концу второго фугированного эпизода появляется отклонение в тональность минорной параллели, следует неожиданный обрыв (т. 73), за которым дается завершение раздела на импровизационно-речевых интонациях первого отступления (см. пример 12). Следующий фугированный эпизод (с т. 75) утверждает это поколебавшееся равновесие. Однако перед окончательным утверждением-заключением композитор вновь делает отступление, на этот раз самое далекое:

Д. Букстехуде. Прелюдия и fuga (ВухWV 141)

15

Adagio

Allegro

После этого особую силу утверждения получает действенное начало в заключительном разделе.

Роль отступления в укреплении последующего заключения, судя по произведениям Букстехуде, отчетливо сознавалась композитором. Отступление, если оно присутствовало, обязательно

помещалось перед заключением⁶. Иногда — только там. В конце произведения значение отступления в закреплении господствующего начала могло быть особенно важно. В результате, *digressio* перед концом — устойчивый признак развернутых форм Букстехуде. См. отступления в прелюдиях и фугах ми минор (ВухWV 142, т. 101—113), фа-диез-минор (ВухWV 146, т. 79—90), ми минор (ВухWV 143, т. 93—95). Промежуточный, отстраняющий характер этих эпизодов иногда подчеркивается и тематической связью их окружения, которую они разбивают. Это наблюдается, например, в прелюдии и фуге фа-диез минор.

Заключение (*perogatio*) всегда присутствует у Букстехуде, но часто не выделено, а слито с утверждением. Укажем случаи, когда оно отделяется: прелюдия и fuga ми минор (ВухWV 143, с. т. 99), ми мажор (ВухWV 141, с. т. 104), фа мажор (ВухWV 145, последний пятитакт), до мажор (ВухWV 137, пять заключительных тактов, они отделены даже сменой размера). В двух последних примерах особенно ярко проявляется соответствие типичным ораторским заключениям с эмоциональным усилением главных положений при помощи «общих мест» и приемов «возбуждения страстей». В указанных произведениях Букстехуде заключения словно специально добавлены для этого. Риторические функции выполняют здесь пассажи, тираты и другие «общие места», а также восклицания, как в следующем примере:

Д. Букстехуде. Прелюдия и fuga (ВухWV 137)

• 16

⁶ И в риторике эти места считались наиболее характерными для отступления.

Часто в таких случаях Букстехуде использует и характерный прием итогов — простое повторение (фигура *palilogia*) и в особенности немного измененное, усиленное, связывавшееся с риторической фигурой *ragopomasia*. См. прелюдию и фугу ми мажор (т. 104—110), фа-диез минор (т. 114—120).

Известная определенность и устойчивость проявления риторических функций частей совмещается в произведениях Букстехуде с некоторой опорой в каждой из них на традиционные музыкальные формы: в *exordium* — на прелюдию, в *propositio* — фугу; *digressio*, на наш взгляд, иногда сходно с медленной частью церковной сонаты, а соотношение *digressio* с *confirmatio* несколько напоминает речитатив и арию. Эти связи естественны. Однако Букстехуде объединяет черты данных форм таким образом, что на основе содержащихся в них риторических предпосылок создается целая система, благодаря которой ораторское начало очень определенно, целенаправленно проступает на первый план, что позволяет держать внимание слушателей на протяжении, пожалуй, самых развитых в тот период, лишенных поддержки слова инструментальных композиций.

Иначе проявлялись черты риторической диспозиции в произведениях немецких композиторов первой половины XVIII в. Причина тому — изменения в западноевропейском музыкальном искусстве в целом. В этот период акцентируется идея упорядоченности музыки, согласованности ее частей с указанием на риторические образцы. Например, французский музыкант М. Шабанон писал: «Достоинство стиля в музыке, как и в красноречии, состоит в отменном расположении мыслей, в благоприятном сочетании их и зависимости друг от друга, в умении где нужно сжимать и расширять их» (14, 10).

В это же время в искусстве выдвигается как актуальный принцип единства в многообразии. На нем, по понятиям того времени, основывалось совершенство и гармония «устройства» мира в целом и произведения искусства в частности. Он предполагал безусловное господство главной темы, централизованную систему организации художественного материала. Риторическая диспозиция, в основе которой стоит утверждение главной темы, прямо отвечала данному принципу.

Все это сделало возможным в XVIII в. специально выделить и описать схемы риторических построений применительно к музыке. Этому же способствовало и усиление в связи с классицистскими тенденциями роли нормативов, моделей построений.

Показательно, что в баховское время музыкально-риторическая диспозиция проявляется более стабильно. Она характерна прежде всего для произведений, форму которых в настоящее время принято обозначать как концертную и ригурнельную, поскольку она выкристаллизовалась прежде всего в быстрых частях инструментальных концертов. Риторические принципы пред-

ставлены в этих произведениях сжато — как правило, отсутствуют *exordium* и *pergratio*, — однако концентрированно выражено важнейшее: утверждение главной темы (ритурнеля) в «спорах», «опровержениях» побочных эпизодов, что воплощает уже на уровне стройной централизованной системы провозглашенный теоретиками того времени принцип единства в многообразии. Единство — образное, тематическое — обеспечивалось безоговорочным господством главной темы (ритурнеля), многообразие — сменой эпизодов, подчиненных ей.

Данный риторический распорядок выявляет то общее, что объединяло самые различные произведения концертной формы баховского времени. Напротив, если судить о них с позиции чисто музыкальных форм — теряешься в многообразии, трудности нахождения общего признака. По существу, в концертной форме оказалось устойчиво только то, что связывает ее с риторической диспозицией. Сами музыканты XVIII в. подходили к концерту с «риторических» позиций. Они видели в нем прежде всего воплощение принципа соревнования, спора. Правда, современники Баха находили этот принцип также и в фуге (см. 31), рассматривавшейся (как было указано) наряду с концертом по риторическим схемам. Однако в концерте принцип соревнования, спора был ведущим, определял саму суть жанра, что подчеркивалось уже в его характеристиках. Например, современник и соотечественник И. С. Баха И. Рипель писал, повторяя вслед за многими теоретиками: «Concert называется от *concertare*, что обычно означает спорить друг с другом» (43, 97).

Этот подход к концерту, естественно, усиливал в нем ораторские диалектические возможности. Последние были отмечены Б. Асафьевым, который указывал на самодовлеющее значение в старинном концерте динамики диалога, в процессе которого обе стороны «развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» (1, 218).

Ярким примером развернутой «концертной» музыкально-риторической диспозиции того времени служат произведения И. С. Баха. В силу ряда причин ораторская логика не могла не затронуть творчество композитора. Помимо роднящей его с произведениями Букстехуде сильной ораторской рационалистической направленности, ясно очерченной риторической ситуации⁷, укажем на особенность дарования композитора, значение для него логических процессов музыкального мышления. Кроме того, расцвет творчества И. С. Баха падает как раз на тот период, когда в господствующем тогда в Германии искусстве барокко стали весьма ощутимы классицистские тенденции. Характерно,

⁷ Характерна оценка И. С. Баха Форкелем как «величайшего поэта музыки и величайшего в музыке оратора, оратора, равного которому нет и едва ли будет» (22, 116).

что именно с 20-х годов XVIII в. в теории описывается полная музыкально-риторическая диспозиция. Заметим, что Бах был знаком с правилами риторической диспозиции (см. с. 5). А явное внимание его учеников — И. Кирнбергера, И. Киттеля (38, 64—65) и Ф. Э. Баха — к связи элементов музыкальной и ораторской формы заставляет предположить, что И. С. Бах учил их, помимо всего прочего, и музыкально-риторической диспозиции. Это подтверждают также произведения, например, одного из них — Ф. Э. Баха.

Насколько риторическая диспозиция в ее характерной для того времени «концертной форме» распространена в произведениях Баха, говорит ее применение в самых различных жанрах: органных хоральных прелюдиях, ариях и хоровых эпизодах из кантат, клавирных прелюдиях (см. в английских сюитах) и других сочинениях. Заметим, что «концертность» в них (в частности, в органных прелюдиях и фугах) заметно возрастает в средний и особенно поздний период творчества композитора.

В использовании риторической «концертной» диспозиции Бах исходил из найденного его современниками (например, достигший Вивальди). При этом он интенсивно развивал заложенные в концерте диалектические возможности. Тема активно утверждается у Баха в разнообразной разработке ее мотивов, «рассмотрении» с разных сторон и взаимоотношениях со вступающими в «спор» эпизодами⁸. В результате концертная форма далеко уходила у него от простого чередования ригурнеля и эпизодов, что очевидно из сравнения, например, с итальянскими образцами⁹. Это вело к внутреннему преобразованию формы, объединению ее мелких разделов в крупные, функционально дифференцированные построения, в которых (в крупном плане) угадывается риторическая трехчастность: 1) изложение главной темы (*propositio*); 2) разработка (*tractatio*), доказательство, основанное на опровержениях и утверждениях темы; 3) заключение (*perogatio*).

Примером могут служить быстрые части так называемых органных сонат Баха — последних сонат композитора, написанных, по-видимому, вскоре после 1727 года. Эти произведения берут от концертов форму, принцип построения, в остальном же сохраняют связь с трио и церковной трио-сонатой. В отношении риторической диспозиции наиболее примечательны первые быстрые части Второй, Пятой и Шестой сонат, написанные в типичной кон-

⁸ Любопытно, что эта диалектика воспринималась и объяснялась, по-видимому, самим композитором в конкретно-образных формах. Форкель пишет со свидетельств баховских учеников, что композитор рассматривал музыкальные «голоса как людей, беседующих в тесном кругу. Если голосов было три, то одному можно было время от времени помолчать и послушать других до тех пор, пока сам он не сможет сказать что-либо дельное» (22, 67).

⁹ См. сравнение, правда, не во всем убедительное, концертных форм Баха и Вивальди в книге Я. Клопперса (38, 71—75).

цертной форме, если характеризовать их современными музыкальными понятиями. Остановимся подробнее на I части Второй сонаты.

Подобно другим произведениям концертной формы, первое и последнее проведения ритурнеля играют здесь роль изложения и заключения, остальные — утверждения главной темы после «оспаривающих» ее эпизодов. В целом же возникает следующая крупная трехчастность: 1) экспозиционная часть — т. 1—8 (proposito); 2) разработочная часть — т. 8—70 (с точки зрения риторики ее можно назвать «доказательством», построенном на разработке главной мысли, «возражениях», «опровержениях» и усилениях — то есть *confutatio* и *confirmatio*); 3) заключительная часть — т. 71—78 (утверждение и вывод — *confirmatio*, *peratio*).

Об экспозиционной функции первого раздела говорит тональная замкнутость темы, ее структурная уравновешенность, завершенность. Строение темы сходно с периодом вопросо-ответного типа: восьмитактное построение делится на сходные «предложения». Ниже дано первое «предложение»:

17

The image shows two systems of musical notation for a three-staff instrument. The first system is labeled with the number '17' at the beginning. Each system contains three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows measures 17 and 18, with a fermata (two wavy lines) placed over the final note of each staff in both measures. The second system continues the musical phrase through measures 19 and 20, also featuring a fermata over the final note of each staff in both measures.

Начало разработочной части — с проведения второй темы, эпизода концертной формы (т. 8—17), — должно быть, воспринималось современниками Баха, как вступление другой «спорящей стороны», может быть даже как ее «возражение»:



Действительно, вторая тема представляет по отношению к первой некоторое контрастное начало: в противоположность спокойному, хотя и энергичному тону высказывания начальной темы, ее гомофонному изложению, тональной устойчивости, периодичности структур, здесь господствует непрерывное полифоническое развитие, модулирование, хроматика — то есть те качества, которые характерны в первую очередь для разработочного построения. Заметим, что уже при первом проведении второй темы внимание слушателя не «отдыхает», как это могло быть в виртуозных импровизационных эпизодах концертной формы итальянцев, но возбуждается интенсивным, насыщенным «событиями» развитием от изложения темы полифонического плана, ее ответа (т. 8—12), вычленения звена темы в противосложении, развитии его с новым продолжением-прорастанием (т. 12—15) до замыкания на преобразованных начальных интонациях второй темы (т. 15—17). В целом используются все приемы (известные также как музыкально-риторические фигуры), описанные по трактатам XVIII в. Г. Батлером (31) как характерные приемы музыкального *confutatio*: противопоставление, тематическое вычленение (*distributio*), секвентное развитие, повтор с усилением.

С возвращением в т. 17—20 первой темы — ее утверждением, — казалось бы, возвращается и первоначальный характер. Но теперь тема уже разрабатывается, показывается с различных сторон. Она звучит в вертикально-подвижном контрапункте, в параллельной тональности, теряет свою квадратность, замкнутость, явно переосмысливается в духе второй, побочной темы, которая вскоре вытесняет главную. Сделано это очень плавно, «посредством ловкой связи» (выражение Маттезона. — 40, 236). Ко второму «предложению» главной темы первоначально подводил полутактовый ямбический взлет шестнадцатых. Здесь же он развит до целого такта и подводит на этот раз не ко второму «предложению» главной темы, а ко второй теме:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff. The key signature is two flats. The bass line of the grand staff is marked with a diagonal line and the text 'из 1-й темы' (from the 1st theme). The second system also consists of three staves, continuing the musical piece. The bass line of the grand staff is marked with a diagonal line and the text '2-я тема' (2nd theme).

«Возражение» как бы побеждает на некоторое время главный тезис. В механизме этого процесса проявляется отмеченное Асафьевым изысканное мастерство «защиты тезиса и подходов к нему (неожиданных для слушателя, словно непреднамеренных „находок“ его среди отклонений)» (2, 364). Затем такая игра «за» и «против» повторяется с некоторым усилением главного тезиса.

Далее развитие идет в основном по нарастающей линии преобразования тем. Вначале они мало меняются. Во втором «оспаривании» главной темы (т. 20—31) используется тот же прием развития, что и до этого — вертикально-подвижной контрапункт. Затем — вновь утверждение главной темы с двумя примечательными изменениями в ней: свойственная «ядру» диалогичность мотивов носит иной характер. Теперь «беседу» возглавляет мотив шестнадцатых, который звучит в верхнем регистре, становится более активным. Кроме того, Бах допускает здесь, как только трижды потом в органных сонатах (в конце I части этой сонаты, в Пятой и Шестой сонатах), отступление от строгого трехголосия, введение четвертого голоса (в т. 36) для усиления главной темы.

Вторая половина «доказательства» (т. 38—70) представляет собой яркий пример мастерства тематической разработки, владения логическими ресурсами музыки. Последовательно, по частям утверждается через «опровержения» главный тезис. Вначале — первые два такта темы. Подход к ним сделан опять «посредством ловкой связи». Канонически излагается вариант того самого соединительного, ямбического мотива, который, будучи взят из главной темы, трансформировался в первой разработочной половине «в сторону» второй темы (см. нотный пример 19). Здесь он дан в неточном обращении, с новым продолжением. Но ход событий на этот раз меняется: ямбический мотив ведет теперь не ко второй теме, а обратно — к первой. Вначале чувствуется только контраст к главной теме и близость к разработочности побочной. Однако уже здесь «чужеродные элементы» звучат на фоне мотива из двух восьмых в басу, который взят из проведенной главной темы (т. 38—40). Правда, этот контрапункт пока еще трудно осознать. Затем в движении верхних голосов незаметно проступает мотив шестнадцатых из главной темы (цифра 1 в нотном примере 20), и из него закономерно выливается с использованием ямбического мотива собственно начало, первые два такта (цифра 2). Они представлены здесь как бы в новом освещении — на фоне органного доминантового пункта в басу и непрерывного движения шестнадцатых:

20

The image shows a musical score for Example 20, consisting of two systems of music. Each system has three staves: a treble clef staff, an alto clef staff, and a bass clef staff. The music is written in a minor key and features complex rhythmic patterns and melodic lines. The first system includes dynamic markings like 'p' and 'f', and various musical notations such as notes, rests, and slurs. The second system continues the musical development with similar notation. The score is presented in a clear, professional layout.

Заканчивает эту стадию развития вертикально-подвижная перестановка материала (т. 38—46) с повышением звучания на кварту (т. 46—54).

Следующая фаза «доказательства» основана на разработке мотива шестнадцатых из ядра главной темы — его доразвитии, имитационных перестановках:



Развитие логично переходит в почти неизменное проведение элемента развертывания темы (т. 61—62). Такое утверждение главной темы по частям приводит к кульминации в сильно измененных мотивах второй темы и ямбического мотива первой, звучащих с ораторской патетикой. Элемент из второй темы лишен здесь (т. 62—63) своей обычной текучести, так как дается с остановкой после активного скачка. Это вносит во вторую тему несвойственную ей раньше восклицательность:



Экспрессию кульминационных тактов усиливают ряд фигур, в первую очередь — *climax* (т. 66—70) со ступенчатым секвенционным движением, подчеркнутым трелями по звукам восходящего хроматического звукоряда (*passus duriusculus*). На кульминации впервые в обоих ведущих голосах возникает пауза (*aposiopesis*), после чего следует заключительное утверждение первой темы, которая наконец воссоздается целиком и даже усиливается в т. 76 введением четвертого голоса. Это — *confirmatio* и *peroratio* риторического распорядка.

Принципы музыкально-риторической диспозиции неодинаково проявляются у Баха даже в органных сонатах, не говоря уже о других жанрах. Например, в I части Пятой сонаты в сравнении с аналогичной частью Второй сильнее чисто музыкальные, конструктивные моменты; черты риторической диспозиции действуют в рамках уравновешенной трехчастной композиции *da capo*. Принцип соревнования приобретает другой тон: не спора, а, скорее, беседы. Еще заметнее различия при сравнении этих сонат, например, с органными прелюдиями, фантазиями, токкатами и фугами Баха, где уже в пределах первой части цикла обнаруживается связь с риторической диспозицией. См. фантазию соль минор (BWV 542), прелюдию до минор (BWV 546), дорий-

скую токкату (BWV 538)¹⁰ и другие произведения Баха, написанные в 20-х годах XVIII в. В них ярче, чем в сонатах, проявляются диалектические взаимодействия, пафос утверждения, хотя более сильная процессуальность меньше, на наш взгляд, дифференцирует риторическую трехчастность (изложение — доказательство — вывод).

Однако несмотря на эти жанровые различия, риторическая диспозиция в произведениях Баха имеет свои устойчивые особенности. Обращает внимание прежде всего мастерство «доказательств» и во многих случаях — функциональная яркость крайних разделов. Правда, некоторое сомнение может вызвать функция *confutatio*. Правомерно ли здесь говорить о «возражении» и тем более об «опровержении»? Ведь вторая тема у Баха обычно еще мало индивидуализирована и часто интермедийна по характеру¹¹, а ее соотношение с главной темой еще весьма далеко, например, от бетховенской диалектики отрицания и утверждения.

Действительно, если оценивать вторую тему произведений Баха с позиций классической сонатной формы, то кажется, что она слишком слабо «возражает» первой. Да и современники Баха в своих теоретических высказываниях обращали внимание больше не на контраст, а на подчинение побочных эпизодов главной теме, на господство последней. И все же в баховских вторых темах, на наш взгляд, присутствуют черты подлинного *confutatio*. Они тем более значительны, если представить, как своеобразно понимался в XVIII в. контраст в музыке — эта основа музыкального *confutatio*. Сфера его распространения, по понятиям того времени, была гораздо шире, чем в последующие столетия. М. Фогт и М. Шпис, например, находили контраст уже в соотношении темы и противосложения в фуге и фиксировали это соотношение как фигуру *antithesis*, *contrapositio* и *Gegensatz*. Характерно, что для противопоставления могло быть вполне достаточно, в представлении музыкантов XVIII в., простого различия темы от последующего развития¹². Причем довольно значительные музыкальные контрасты могли быть сравнимы с философско-этическими противопоставлениями, как это наблюдается, например, у Рипеля. Последний писал, что композитор должен так разрабатывать тему, как проповедник истолковывает евангелие, причем давать противопоставление к теме, подобное противопоставлению зла добру в речи проповедника (43, 76—77). Показательно, однако, что в музыке подобными контрастами, по Рипелю, признавались даже такие, казалось бы,

¹⁰ Подробный музыкально-риторический анализ этих произведений сделан Клопперсом (38).

¹¹ Родственные по функции эпизоды у Букстехуде в этом смысле гораздо самостоятельнее и ярче.

¹² Более подробные сведения о понимании контраста в XVIII в. содержатся в работах Ф. Ритцеля и Г. Батлера (44 и 31).

неконтрастные соотношения, как противопоставления темы и производных от нее построений. В этом контексте баховские побочные темы, эпизоды безусловно должны были восприниматься как весьма осязаемые контрасты. Примечательна особенность их использования. Интермедийные темы у Баха — не эпизодические, как бы случайные «лица», а обычно постоянные (в пределах той или иной части) «собеседники» главной темы, претендующие на свою «точку зрения», которая «рассматривается» наряду с главной.

Для характеристики музыкально-риторической диспозиции в немецкой музыке середины XVIII в. следует учесть, помимо маттезоновского, также более поздний распорядок Форкеля (35, § 97—103). Последний, как и Маттезон, считал, что музыка «имеет общие с собственно речью правила порядка и расположения мыслей. Так же как там, — писал он, — присутствуют главная партия, поддерживаемая побочными партиями, расчленение главной партии, возражение, сомнение, опровержение и усиление, так и здесь должны иметь место аналогичные приемы развития. Этот порядок и последовательность отдельных частей означают эстетическое расположение мыслей, и музыкальная пьеса, в которой все мысли таким образом друг друга взаимовыгоднейшим образом поддерживают и укрепляют, бывает очень хорошо устроена» (35, § 98).

При этом Форкель, ссылаясь на построение арий и сонат, описывал несколько иной, по сравнению с Маттезоном, тип расположения. Отличие заключается не только в переводе традиционных латинских терминов на немецкий язык, но в большей подробности и приближенности к музыке.

Первый раздел у Форкеля, как и у Маттезона, вступительный. Второй же Форкель называет *Hauptsatz* — главная партия. Рядом с ней он помещает *Nebensätze* — побочные партии. Второй и третий разделы, как отмечал еще Унгер (52, 58), оказываются функционально сходны аналогичным по местоположению разделам Маттезона: *Hauptsatz* — *narratio*, *Nebensätze* — *propositio*. Заметим, что *Nebensätze* Форкель понимал не как собственно побочные партии, а как развитие главной. Его *Nebensätze* могут непосредственно основываться на главной теме и содержать «модуляции и изящные обороты, полезные для ее подтверждения и усиления» (35, § 100). Кроме того, Форкель пишет о двух возможных моментах в развитии главной партии: 1) *Zergliederungen* — расчленениях, которые «служат тому, чтобы показать ее (главную тему. — О. З.) со всех возможных сторон»; 2) *Gegensätze* — противопартии или контрастные построения — название, на наш взгляд, не соответствующее содержанию, которое под ним подразумевается. По Форкелю, эти противопартии функционально подобны *Nebensätze* и так называемому примеру в риторике, приводимому для большей убедительности доказываемого. С по-

мощью противопартий, пишет Форкель, «мы заставляем слушателя признать нашу главную партию точно такой же основательной, как в приводимых аналогичных примерах [...]. Они являются родом доказательств» (§ 100). Таким образом, *Gegensätze*, по существу, не контрастные части, а связанные или примыкающие к главной партии построения.

Что касается собственно контрастов, то Форкель выделяет их в специальный раздел. В противоположность Маттезону, у которого «чужеродные элементы» предполагаются только в *confutatio*, где акцент сделан скорее не на введении «возражений», а на их «опровержении»¹³, Форкель пишет о возможном использовании, помимо «опровержения», также «возражений» или «сомнения», имея в виду «такие части, которые, кажется, противоречат главному ощущению, благодаря чему последующее опровержение тем более должно закрепить главную партию» (§ 99).

Наконец, завершают эту диспозицию усиление главной темы и заключение, соответствующие *confirmatio* и *peroratio* системы Маттезона. Усиление Форкель понимает как «определенного рода повтор, после того как предшествовавшие возражение и сомнение будут опровергнуты» (§ 103). Этот повтор «может приобрести сильнейшее действие и стать лучшей частью всей пьесы» (§ 99). Заключение представляет собой, по Форкелю, «усиленное повторение, которое является как бы выводом из предшествующих частей — сомнения, опровержения, расчленения, усиления» (§ 103).

Как и Маттезон, Форкель допускал в музыке отклонения от описанной им диспозиции. Он считал, что «количество разделов иногда может быть без вреда уменьшено или увеличено согласно размеру пьесы, а также другим обстоятельствам» (§ 99). Форкель писал, например, о пропуске вступления. «Небольшие пьесы, как, скажем, сонаты и другие, начинаются сразу с главной партии, но отсутствие вступления должно восполняться повышенной выразительностью и более тщательным расположением остальных частей» (§ 100).

В диспозиции Маттезона и Форкеля были уже ясно намечены общие и специальные композиционные функции музыкальных форм, на что указывалось советским музыковедом В. Холоповой (24). В связи с первым назовем прежде всего вступление (*exordium*), изложение (*propositio*), середину (*confutatio*), заключение (*peroratio*), а также отчасти репризу (*confirmatio*).

Значение риторической диспозиции для специальных функций музыкальных форм наиболее полно и ярко обнаруживается в сонатной форме. В диспозиции, по существу, содержится уже весь распорядок этой высшей классической формы. Риториче-

¹³ Это дало основание Я. Друскину (7) видеть в *confutatio* у И. С. Баха только сглаживание противоречий, усмирение движения, игнорировать момент введения в него «чужеродных элементов», о котором писал Маттезон.

ские функции имеются как в пределах одной только сонатной экспозиции, так и в сонатной форме в целом¹⁴.

В первом случае риторический *exordium* соответствует возможному вступительному разделу сонатной экспозиции, *propositio* — изложению главной темы, *partitio* — связующей партии; *tractatio*, делящаяся на две части — доказательства и опровержения аргументов противника, — имеет общие черты с процессами, происходящими в зоне побочной и заключительной партий; наконец, *peroratio* соответствует завершающему разделу экспозиции¹⁵.

Во втором случае соответствия менее однозначны и непосредственны, хотя достаточно определены. Они заключаются в связи общекомпозиционных функций, действующих в сонатной форме, с функциями разделов риторической диспозиции: вступление сонатной формы аналогично риторическому вступлению, экспозиция родственна трем следующим риторическим частям — *paratio*, *propositio* и *partitio* (в некоторых риториках они объединены в одну часть — изложение), сонатная разработка имеет общие черты с *tractatio*, а реприза и кода отчасти соответствуют *confirmatio* и *peroratio*.

Образцом музыкально-риторической диспозиции в произведениях, трактованных в ХХ в. обычно с позиций сонатной формы, служат первые быстрые части клавирных сонат Ф. Э. Баха, в особенности написанных в 30—60-е годы¹⁶. Их построение наиболее полно согласуется с форкелевским вариантом диспозиции, который возник, вероятно, не без влияния произведений Ф. Э. Баха¹⁷. Риторические принципы представлены в этих сонатах концентрированно, сжато, но функционально очень определенно, уже в пределах сонатной экспозиции. Начало ее — прямо с изложения главной темы, которая затем иногда «уточняется» в расчленениях, разработке отдельных элементов (*partitio*). Далее возникает «возражение» или «сомнение», его «опровержение» и усиление главной темы, выполняющее у Ф. Э. Баха одновременно и функцию заключения.

Отличия от диспозиции И. С. Баха проявляются здесь прежде всего в связи с *confutatio*. Его функция выражена у Ф. Э. Баха

¹⁴ Это положение впервые было высказано и доказано В. Холоповой (24).

¹⁵ См. схему В. Н. Холоповой, поясняющую систему этих соответствий (24, 12).

¹⁶ В более поздних сочинениях композитора заметно ослабление или трансформация риторической диспозиции, что, на наш взгляд, объясняется влиянием течения «Бури и натиска» с его антиклассицистской направленностью.

¹⁷ Характерно, что в музыкально-риторической части «Всеобщей истории музыки» Форкеля есть примеры из произведений Ф. Э. Баха. Заметим, что и сам композитор проявил интерес к труду Форкеля, дав ему положительную рецензию, в которой особо отметил разработку Форкелем идеи связи музыкальной и речевой выразительности (см. 47, 17).

ясно и не требует особых оговорок, как и *confirmatio*, дававшегося композитором обычно на материале главной темы. Разные «точки зрения» показаны с образной конкретностью. При этом сохраняется, однако, прежняя система господства и соподчинения. Интересно, что такой «спор» был однажды воплощен композитором в масштабах целого цикла с программной персонафикацией «действующих лиц». Имеется в виду трио, озаглавленное «Разговор сангвиника с меланхоликом» (1751). В предисловии к этому несомненному родственнику музыкальных «бесед» И. С. Баха композитор писал: «В этом трио сделан опыт выразить посредством инструментов нечто такое, для чего было бы много сподручнее воспользоваться голосом и словами. Оно должно представить как бы разговор между сангвиником и меланхоликом, которые на протяжении всей I части и почти всей II части спорят друг с другом, причем каждый из них силится склонить другого на свою сторону. В конце II части они приходят к согласию, так как меланхолик наконец сдается. В последней части они вполне единодушны» (21, 61).

Такого рода «споры» в сонатных экспозициях Ф. Э. Баха нередко представляют яркие образцы музыкальной диалектики, предвосхищающей бетховенскую. Характерно взаимоотношение контрастных тем. Побочная партия обычно резко противопоставлена главной и в то же время связана с ней (производный контраст), что особенно вывлекается в ее развитии, направленном на подчинение главной теме. При этом ярко дан сам процесс опровержения, преодоления «чужеродных элементов». Примером может служить I часть сонаты фа минор (1753)¹⁸. В ней господствует активный, волевой характер, воплощенный в первой теме (*propositio* — т. 1—8). Но уже внутри ее имеется противоречие драматического и лирического начал. Со вступления побочной темы (с т. 9) развитие возглавляют элементы, противоречащие основному характеру, несущие функцию возражения (*confutatio*). Тематически побочная тема вырастает из лирических элементов главной. В изложение второй темы дважды вторгаются контрастные волевые «реплики» первой, приводящие постепенно, но быстро к драматизации и окончательному опровержению «чужеродных элементов» побочной (т. 13—17) с последующим закреплением тематизма и образности главной темы (*confirmatio* — т. 17—21) и кратким заключением, итогом с полным господством вслевого начала (*peroratio* — т. 21—24).

В произведениях Ф. Э. Баха функцию возражения чаще выполняет побочная партия, утверждения и вывода — заключительная. В этом случае потенциальные содержательные функции разделов сонатной формы совпадают с функциями риторической

¹⁸ См. эту и последующие указанные здесь без дополнительных названий сонаты в изд.: Бах Ф. Э. Избр. соч. Ред. А. Юровский. М.—Л., 1947. Показательна также экспозиция I части сонаты соль минор (1746).

диспозиции. Но встречаются и расхождения, когда, например, введение «чужеродных элементов» концентрируется не в побочной, а в теме, находящейся на месте связующей партии. Однако это «несоответствие» возникает лишь с позиций классической сонатной формы, принципы же музыкально-риторической диспозиции, напротив, в подобных случаях часто представлены в своем характерном виде. Пример — I часть «Прусской сонаты» ля мажор № 6 (1742).

Энергичной мажорной первой теме (т. 1—15) противостоит «возражение» к ней — жалобная, «вздыхающая» вторая, тематически, однако, связанная с первой:

Ф. Э. Бах. Прусская соната № 6

23 а Allegro

Ф. Э. Бах. Прусская соната № 6

23 б т. п.

Возникает типичный классицистский контраст сильного, действенного и слабого, лирического начал. Это «возражение» вы-

зывает решительное «опровержение» на пассажных элементах первой темы (т. 21—23), переходящее в ее усиление. Оно достигается не простым повторением темы, а трансформированным, развивающим (т. 24—38), которое, с точки зрения сонатной формы, выполняет здесь функцию побочной партии. Экспозицию завершает заключение (т. 39—44) с традиционной для него пассажностью, повторами, усиленными каноническими имитациями. Таким образом, музыкально-риторическая диспозиция представлена в этой сонате классически ясно. Напротив, с точки зрения сонатной формы возникают несоответствия: единственный структурно и тематически выделенный контраст наблюдается в экспозиции не между главной и побочной, а между главной и связующей партиями. Связующая здесь не связывает, а разъединяет, побочная же, наоборот, не противостоит главной или связующей партии, а сливается с ними. Характерны и тональные соотношения: связующая партия начинается резким сопоставлением к главной — в тональности си минор (II степени), побочная же звучит в традиционной доминантовой тональности. В результате тональный план отражает риторические функции тем: «возражение» оказывается сильно удалено от тонального центра, «утверждение» — приближено.

Преимущества рассмотрения произведений Ф. Э. Баха с точки зрения музыкально-риторической диспозиции проступают и в случаях, когда противоречащие элементы не достигают силы самостоятельной темы, — эти элементы вводятся как неожиданное препятствие в развитии главной партии. Драматургическая функция их была охарактеризована Форкелем как «сомнение»¹⁹.

Яркий пример такого развития находим в экспозиции I части фа-минорной сонаты (1763). По своему образному строю она примыкает к героико-драматическим страницам творчества Ф. Э. Баха. Этот характер концентрированно воплощен в главной партии (т. 1—16). Она состоит из двух предложений, второе (с т. 9) модулирует в до минор. Здесь развитие словно наталкивается на препятствие, застревает на доминанте (т. 16—20). Возникает ощущение нерешительности, сомнения. Это впечатление создает гармоническая неустойчивость, «топтание» мелодии на месте в противоположность предшествовавшим резким взлетам, снижению громкости, дробление на повторяющиеся отрывистые мотивы вместо прежних широких штрихов. Преодоление зстоя сделано по-бетховенски решительно: несколько гневных возгласов (т. 20—22) и развернутый пассаж с тиратой (т. 22—26). Заключает экспозицию звучащий как вывод тематизм главной партии (т. 26—34). Итоговое значение т. 29—34 придает фигура *ragopomasia*, значительно усиливающая материал т. 26—28.

¹⁹ Форкель (а до него Шейбе) связывал такого рода построения также с риторической фигурой *dubitatio*, причем указывал на ее использование в одной из сонат Ф. Э. Баха.

Победа главной темы подкрепляется сжатым введением (как напоминанием) тормозящего элемента (т. 31) и его энергичным преодолением — испытанный прием утверждения темы, зафиксированный риторикой. Таким образом музыкально-риторическая диспозиция более, чем сонатная форма, соответствует здесь порядку экспозиции.

Уже из предыдущих примеров видно разнообразие проявления принципов риторической диспозиции в произведениях Ф. Э. Баха, в частности разнообразие характера и методов введения «чужеродных элементов». Помимо названных выше двух типов — «возражения» и «сомнения» — укажем еще на отступление или отстранение (риторическое *digressio*). В последнем случае эти элементы вводятся внезапно, но не сопоставлением, а в ходе развития побочной партии, хотя представлены они, как и «возражение», контрастной индивидуализированной темой. Этот контраст преодолевается далее не напряженным «провержением», а простым переключением, возвращением.

Пример подобного развития находим в экспозиции I части «Вюртембергской сонаты» ля-бемоль мажор (1742). Ее построение в основном соответствует музыкально-риторическому плану Форкеля. За изложением главной темы (т. 1—5), следуют «побочные партии» (*Nebensätze*), являющиеся развитием главной (т. 5—14). Они, в соответствии с описанием Форкеля, содержат «модуляции и изящные обороты». В конце их возникает неожиданное переключение, своеобразный тематический эллипсис (т. 14—17), выполняющий роль отстранения, — вводится контрастная тема. Вскоре, однако, возвращается первоначальный тематизм, тема закрепляется, но не доводится до конца, а внезапно обрывается. И вновь — отступление (с т. 22) на той же контрастной теме, данной еще более контрастно — в тональности одноименного минора, как внезапное омрачение. Завершает экспозицию опять возвращение к первоначальному образу и теме с просветлением общего характера.

Помимо экспозиции, риторические принципы действуют у Ф. Э. Баха также в рамках последующих разделов сонатной формы (разработка, реприза) и в сонатной форме в целом. Это наблюдается не только в первых частях сонат, но иногда во вторых, медленных и часто — в третьих, быстрых частях; встречается и в произведениях других жанров (см., например, первые части концерта для чембало до мажор и симфонии для струнных ми минор, а также финал соль-мажорного трио для двух скрипок, виолончели и клавира).

Такая широкая разработка принципов музыкально-риторической диспозиции была очень плодотворна. Она повлияла на утверждение диалектики сонатной формы в музыке венских классиков (особенно яркий пример дает творчество Бетховена²⁰), а

²⁰ См. анализ экспозиции I части Тридцать второй сонаты Бетховена с позиций музыкальной риторики в статье В. Холоповой (24).

через них — на последующее претворение риторических принципов сонатной формы и музыкального формообразования в целом.. Правда, нельзя забывать о том, что риторические принципы в произведениях XIX—XX вв. действовали уже на существенно иной основе, качественно преобразовывались.

В заключении работы отметим: богатство музыкальной риторики, значительность ее влияний позволяют видеть в ней яркий, хотя и особый пример из музыкальной практики, который можно было бы присоединить к многочисленным примерам из языковой практики, подтверждающим справедливость высказывания А. П. Чехова: «...Во все времена богатство языка и красноречие шли рядом».

Список литературы

I. Музыкаведческая литература

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1—2. Л., 1971.
3. Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. 1, ч. 1. М.—Л., 1941.
4. Дилецкий М. Грамматика музыкальна (1723). Фотокопия рукописи и транскрипция/Подготовлена к изд. О. Цалай-Якименко. Київ, 1970.
5. Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской (1679)/Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова. М., 1979.
6. Дилецкий Н. Мусикийская грамматика (1681)/Посмертный труд С. Смоленского. Спб., 1910.
7. Друскин Я. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ, 1972.
8. Захарова О. Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца. — В кн.: Из истории зарубежной музыки, вып. 4. М., 1980.
9. Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3. М., 1975.
10. Захарова О. Фигура. — Музыкальная энциклопедия, т. 5. М., 1981.
11. Карманная книга для любителей музыки... Спб., 1795.
12. Кон Ю. О двух фугах И. Стравинского. — В кн.: Полифония/Сост. К. Южак. М., 1975.
13. Лобанова М. Некоторые композиционные аспекты Шести мотетов И. С. Баха в связи с музыкально-эстетическими представлениями немецкого барокко. — В кн.: Проблемы организации музыкального произведения/Сб. трудов МДОЛГК им. П. И. Чайковского. М., 1980.
14. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2, XVIII век/Ред. М. Иванов-Борецкий. М., 1934.
15. Медушевский В. Какая наука нужна музыкальной культуре. — Сов. музыка, 1977, № 12.
16. Моцарт Л. Основательное скрипичное училище (1756). Спб., 1804.
17. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения/Сост. В. Шестаков. М., 1966.
18. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков/Сост. В. Шестаков. М., 1971.
19. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979.
20. Стравинский И. Мысли из «Музыкальной поэтики». — В кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы/Сост. Л. Дьячкова. М., 1973.
21. Фишман Н. Л. Эстетика Ф. Э. Баха. — Сов. музыка, 1964, № 8.
22. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха. (1802). М., 1974.
23. Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема. — В кн.: Мастерство музыканта-исполнителя, вып. 2. М., 1967.
24. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М., 1979.
25. Широкова В. О семантике декламационных интонаций в инструментальном тематизме И. С. Баха. — В кн.: Теоретические проблемы классической и современной зарубежной музыки/Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, вып. 35. М., 1977.

26. *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen (1753, 1762). Tl. 1—2. Faks. Leipzig, 1969.
27. *Bach-Dokumente/Hrsg.* vom Bach-Archiv Leipzig. Bd. II. Leipzig, 1969.
28. *Brandes H.* Studien zur musikalischen Figurenlehre in 16. Jahrhundert. Berlin, 1935.
29. *Bukofzer M.* Allegory in baroque music. — Journal of the Warburg Institut, 1939/40, vol. 3, № 1.
30. *Burmeister J.* Musica poetica (1606). Faks. Kassel—Bassel, 1955.
31. *Butler G.* Fugue and rhetoric. — Journal of music theory, 1977, vol. 21, № 1.
32. *Butler G.* Music and rhetoric in early seventeenth-century english sources. — Musical quarterly, 1980, jan., vol. LXVI, № 1.
33. *Dahlhaus C.* Musica poetica und musikalische Poesie. — Archiv für Musikwissenschaft, XXIII Jg., H. 2, 1966.
34. *Dehn S.* Theoretisch-praktische Harmonielehre. Berlin, 1840.
35. *Forkel J. N.* Einleitung. — In: Allgemeine Geschichte der Musik (1788). Bd. 1. Faks. Graz, 1967.
36. *Gurlitt W.* Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit. — Musikgeschichte und Gegenwart. T. 1. Wiesbaden, 1966.
37. *Kircher A.* Musurgia universalis...T. 1—2. Roma, 1650.
38. *Kloppers J.* Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Diss. Frankfurt a. M., 1965.
39. *Lehmann D.* Nikolai Dilezki und seine «Musikalische Grammatik» in ihrer Bedeutung für die Geschichte der russischen Musik. Berlin, 1962.
40. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister (1739). Faks. Kassel—Basel, 1954.
41. *Müller-Blattau J.* Die Kompositionslehre H. Schütz in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard, Kassel, 1963.
42. *Peacham H.* The complete gentleman... (1622). Facs. Ithaca, 1962.
43. *Riepel J.* Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Frankfurt—Leipzig, 1755.
44. *Ritzel F.* Die Entwicklung der «Sonatenform» im musik-theoretischen Schrifttum des 18 und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1969.
45. *Ruhnke M.* Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. — Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. Bd. V. Kassel, 1955.
46. *Scheibe I. A.* Critischer Musicus. Hamburg, 1740.
47. *Schering A. C. Ph. E.* Bach und das «redende Prinzip» in der Musik. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938. Jg. 45, 1939.
48. *Smith F.* The Relation between baroque figures and classical motives in Beethoven. — Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970. Kassel—Basel, 1971.
49. *Speer D.* Grundrichter Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt (1697). Faks. Leipzig, 1974.
50. *Spieß M.* Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg, 1745.
51. *Telemann G. Ph.* Briefwechsel. Leipzig, 1972.
52. *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16—18 Jahrhundert. Würzburg, 1941.
53. *Walther J. G.* Praecepta der musikalischen Composition (1708). Leipzig, 1955.
54. *Wildberger J.* Eine musikalisch-rhetorische Figur bei Strawinsky. — Schweizerische Musikzeitung, 113 Jg., № 2, 1973.
55. *Williams P.* Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. — Musical Times, 1979, June, July, Aug., Oct.


II Работы по риторике, эстетике и смежным с музыковедением наукам:

56. *Виноградов В.* О художественной прозе. М. — Л., 1930.
57. *Вуннер Б.* Искусство XVII века и проблема стиля барокко. — В кн.: Ре-

- нессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966.
58. *Всеволодский-Гернгросс В.* История театрального образования в России. Т. 1. Спб., 1913.
 59. *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания/Очерки по истории образа. Ч. 1. М., 1972.
 60. *Еремин И.* Литература древней Руси. М. — Л., 1966.
 61. *Квинтилиан Марк Фабий.* 12 книг риторических наставлений. Ч. 1—2. Спб., 1834.
 62. *Кепель К. (Куапель Ш.-А.).* Сравнение красноречия с живописью. М., 1799.
 63. *Лакомб де Презель О.* Иконологический лексикон... Спб., 1763.
 64. *Ломоносов М.* Труды по филологии. — Полн. собр. соч., т. 7. М. — Л., 1952.
 65. *Лосев А.* История античной эстетики. Т. 4. М., 1975.
 66. *Морозов А.* Ломоносов и барокко. — Русская литература, 1965, № 2.
 67. *Морозов А.* Проблемы европейского барокко. — Вопросы литературы, 1968, № 12.
 68. *Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
 69. *Софронова Л.* Об анализе литературного произведения эпохи барокко. — Сов. славяноведение, 1975, № 5.
 70. *Софронова Л.* Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. М., 1981.
 71. *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977.
 72. *Argan G. G.* La «rettorica» e l'arte barocca. — Reticorica e Barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici. Venezia, 1954 a cura di E. Castelli. Roma, 1955.
 73. *Mrazek W.* Ikonologie der barocken Deckenmalerei. Wien, 1953.

Краткий словарь музыкально-риторических фигур

- abruptio** (букв. — разрыв) — неожиданный обрыв голосов (Кирхер); прерывание разрешения диссонанса или вовсе отсутствие разрешения (Бернхард).
- anabasis** (восхождение) — восходящее движение мелодии.
- anadiplosis** (удвоение) — повтор заключительного оборота в начале следующего раздела (И. Г. Але); см. также поема.
- anaphora** (единоначатие) — имитация темы не во всех голосах фиговированного построения (Бурмейстер); повтор темы только в басу — *basso ostinato* (Тюрингус); аналогично *repetitio* (повтор) — повторение какого-либо построения ради особого выделения (И. Г. Вальтер).
- antitheton** (противоположение) — может быть выражено различными способами: мелодически, ритмически, ладотонально и т. д.
- aropore** (усечение) — сокращенное проведение темы в одном из голосов (Бурмейстер); необычное сокращение длительности заключительного звука мелодии (И. Г. Вальтер).
- arosiopesis** (умолчание) — пауза во всех голосах, генеральная пауза.
- cadentia duriuscula** (жестковатая каденция) — введение жестких диссонантных звучаний в каденцию.
- catabasis, katabasis** (нисхождение) — нисходящее движение мелодии.
- catachrese** (неправильное употребление, злоупотребление) — неправильное разрешение синкопированного диссонанса или отсутствие разрешения (Бернхард); движение параллельными квартами, возможное благодаря басовому контрапункту (И. Г. Вальтер).
- circulatio** (круг) — кругообразное движение мелодии.
- climax** (лестница) или **gradatio** (усиление) — поступенно восходящее секвенционное движение.
- complexio** — см. *symplose*.
- congeries** (нагромождение) — скопление совершенных и несовершенных консонансов, данных в прямом движении голосов; наиболее характерная форма — чередование трезвучий и секстаккордов.
- dubitatio** (сомнение) — приемы, призванные внушить чувства сомнения, нерешительности: цепочки отклонений, модулирование, остановка в развитии, как бы застревание.
- elipsis** (опущение, недостаток) — различного рода приемы неоправдавшихся ожиданий в восприятии музыкального развития: пропуск ожидаемого консонанса, на месте которого стоит пауза и диссонанс (Бернхард); неожиданный обрыв развития на высокой точке, после чего следует нечто контрастное к предыдущему (Форкель); уход от ожидаемого закрепления модуляции в каденции (Форкель).
- epistrophe** (одинаковое окончание) — повтор заключительного оборота в конце следующего построения.
- exclamatio** (восклицание) — чаще всего передается восходящим ходом мелодии, в частности на сексту.
- extensio** (протяжение, расширение) — диссонанс, долго ожидающий разрешения.

- fuga, alio nempe sensu* (фуга в другом смысле) — мелодическое движение мелкими длительностями, часто — с имитациями, изображающее бег.
- gradatio* — см. *climax*.
- hyperbole* (преувеличение) и *hypobole* (преуменьшение) — выход за границы нотного стана вверх и вниз.
- heterolepsis* (захват другого предмета) — различные приемы неправильного образования и разрешения диссонансов, часто использующиеся при дублировании одним голосом другого: неприготовленный диссонанс, разрешение через скачок, один голос некоторое время дублирует другой.
- hypallage* (перемена) — фуга в противодвижении.
- hypotyposis* (изображение) — различные случаи изображения в музыке.
- interrogatio* (вопрос) — передается восходящим ходом мелодии, чаще — на секунду, в конце построения.
- metalepsis* (замена предшествующего последующим) — фуга на две темы.
- mimesis* (подражание) — различного рода «подражания» в музыке, в том числе полифоническая имитация; см. также *poeta*.
- moza* (отсрочка) — ведение вверх диссонантного звука, разрешаемого обычно вниз.
- multiplicatio* (умножение, увеличение) — повтор диссонантного звука мелкими длительностями.
- poeta* (мысль) — аккордового склада строящийся на консонансах эпизод в полифоническом контексте. Производные от *poeta* фигуры: *mimesis* — повторенная *poeta*, но с другим положением голосов, *anadiplosis* — повторенный *mimesis* (Бурмейстер) и другие.
- palillogia* (повтор) — повторение мелодического оборота в том же голосе и на той же высоте.
- parapomasia* (игра близкими по звучанию, но разными по смыслу словами) — повтор какого-либо построения с добавлением или изменением ради усиления.
- parrhesia* (вольность) — смелые диссонантные созвучия, образующиеся в линейном движении голосов (Бурмейстер); перечень, «фальшивые» созвучия, увеличенные или уменьшенные интервалы в гармонии или мелодии (Кирхер).
- passus duriusculus* (жестковатый ход) — ходы мелодии на узкие хроматические интервалы; восходящее или нисходящее по полутонам мелодическое движение в объеме кварты.
- pathoroiia, pathoroeia* (возбуждение страстей) — введение полутонов, не входящих в данную ладотональность, близка к предыдущей фигуре.
- pleonasmus* (излишество) — избыток диссонансов в каденции, образующихся с участием синкоп.
- polyptoton* (повтор одного слова в разных падежах) — повтор мелодического оборота в другой тесситуре и с измененным продолжением.
- prolongatio* (продлевание) — диссонанс, выдерживаемый дольше предшествующего консонанса, возникает в проходящем или синкопированном движении (характерная форма — в ломбардском ритме — ).
- repetitio* — см. *anaphora*.
- saltus duriusculus* (жестковатый скачок) — скачки мелодии на широкие, в том числе хроматические, интервалы.
- symploce* или *complexio* (связь, сцепление) — повтор начального оборота в конце музыкального построения.
- suspensio* (сдерживание) — задержки, затягивания в музыкальном развитии, в частности подготовленное ритмом аккомпанемента, но задерживающееся вступление темы.
- suspiratio* (вздых) или *imesis* (рассечение) — введение одной и более пауз, прерывающих мелодию, нередко разбивающих в вокальной музыке слоги слов.
- tigata* (протяжение; выстрел) — гаммообразное диатоническое восходящее или нисходящее движение мелодии, как правило, в быстром темпе.

Содержание

<i>От автора</i>	3
<i>Введение</i>	4
Глава первая.	
Риторические принципы, метод и приемы в искусстве XVII — первой половины XVIII в.	11
Глава вторая.	
Музыкально-риторические фигуры в теории и практике конца XVI — первой половины XVIII в.	22
Глава третья.	
Связь музыкальных форм XVII — середины XVIII в. с риторическими принципами расположения материала	45
<i>Список литературы</i>	72
<i>Краткий словарь музыкально-риторических фигур</i>	75

ИБ № 3123

ОЛЬГА ИВАНОВНА ЗАХАРОВА

**Риторика и западноевропейская музыка
XVII — первой половины XVIII в:
принципы, приемы**

Редактор *А. Трейстер*

Техн. редактор *С. Буданова*

Корректор *И. Чибисова*

Подписано в набор 7.12.81 Подписано в печать 21.01.83
Формат бумаги 60×90¹/₁₆ Бумага типографская № 1
Гарнитура литературная Печать высокая Объем печ. л.
5,0 Усл. п. л. 5,0 Уч.-изд. л. 5,17 Тираж 5000 экз.
Изд. № 12094 Зак. № 997 Цена 35 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

**ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ
ИЗДАНИЯ ПО ВОПРОСАМ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ,
ТЕОРИИ, МЕТОДИКИ**

Мазель Л. О природе и средствах музыки

Орлова Е. Методические заметки о музыкально-историческом образовании в консерваториях

Синьковская Н. О гармонии П. И. Чайковского.
Очерки

Холопова В. Музыкальный тематизм.
Научно-методический очерк

Ширинский А. Штриховая техника скрипки

АЛЬБОМЫ

Михаил Глинка. Альбом.

Составитель, автор вступительной статьи и текста А. Розанов. (Время. События. Люди)

Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространяющие музыкальную литературу.

Издательство «Музыка» Москва

**ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ
МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСОБИЯ,
ТЕМАТИЧЕСКИЕ СБОРНИКИ,
ПЕРЕВОДНЫЕ ТРУДЫ**

Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей. Вып. 4.
Редактор-составитель Ю. Усов

Дарваш Г. Книга о музыке.
Перевод с венгерского

Сарджент У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика.
Перевод с английского П. Лукьянченко,
М. Рудковской

Смирнов М. Русская фортепианная музыка: Черты своеобразия

Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. Сборник статей.
Составитель Е. Янкелевич

Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространяющие музыкальную литературу.

Издательство «Музыка» Москва

