

Техника
музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.6

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-011-032>

EDN [JDHCCT](https://www.edn.ru/10.56620/2587-9731-2026-1-011-032)



«Нериторические» музыкально-риторические
фигуры в трудах эпохи барокко*

Анастасия Александровна Мальцева

Новосибирская государственная консерватория

имени М. И. Глинки,

г. Новосибирск, Российская Федерация,

✉ aamaltseva@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-9265-1975>



Аннотация. В статье исследуется на первый взгляд неочевидная, но значимая составляющая широко распространенных в музыкознании музыкально-риторических фигур, которая определяется композиционно-техническим, а не интонационно-семантическим и музыкально-символическим качеством этого феномена. Поводом для исследования этого аспекта в статье становятся так называемые *основные фигуры (figuræ principales / figuræ fundamentales)* в трудах XVII – первой половины XVIII века, отраженные в классификациях Иоганна Нуция, Иоахима Турингуса, Афанасия Кирхера, Томаша Бальтазара Яновки, Кристофа Бернхарда и Иоганна Вальтера, а также их последователя Иоганна Адольфа Шайбе.

На примере двух хронологически самого раннего и самого позднего списков, приведенных в трудах Нуция (*Musices poeticæ sive de compositione cantus*, Нейссе, 1613) и Шайбе (*Critischer Musicus*, Лейпциг, 1745), рассматриваются фигуры, определяющие правила применения диссонансов на слабом и сильном времени. В описаниях теоретиков они не ориентированы на те критерии, которые в музыковедческих исследованиях обычно служат для характеристики музыкально-риторических фигур (отступление от норм строгого стиля, усиление выразительности высказывания, выражение аффектов и идей): фигуры *commissura directa* и *commissura cadens* в разъяснении Нуция, а также фигуры *transitus*, *ligatura* и *syncopatio* в описании Шайбе представляют собой фиксацию нормативных, общепринятых и хорошо знакомых музыкантам приемов. Шайбе, хотя и называет эти приемы фигурами, при изложении их особенностей в дальнейшем использует понятие *правило*: *Compositionsregeln*, *harmonische Regeln* (композиционные правила, гармонические правила). Сосуществование компонентов, ориентированных на старые и новые нормы, демонстрирует гетерогенную природу перечней фигур. Это обстоятельство подчеркивает значительные противоречия, которые возникают при изучении источников и современной музыковедческой литературы, между аутентичным знанием и распространенной трактовкой фигур в музыкальной аналитике, а также определяет перспективность дальнейшего исследования генезиса музыкальных фигур, аналогичных риторическим, в трактатах эпохи барокко.

Ключевые слова: музыкально-риторические фигуры, музыкальная риторика, немецкая теория музыки, история теории музыки, учение о композиции, трактаты о музыке, немецкое музыкальное барокко, правила контрапункта, Иоганн Нуций, *Musices poeticæ sive de compositione cantus*, Иоганн Адольф Шайбе, *Critischer Musicus*

Для цитирования: Мальцева А. А. «Нериторические» музыкально-риторические фигуры в трудах эпохи барокко // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 11–32.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-011-032>

*Статья написана по материалам доклада «Музыкально-риторические фигуры барокко: аутентичное знание vs аналитическая модель» на Шестой международной научной конференции «Техника музыкальной композиции: теория и практика» Памяти Д. Д. Шостаковича (Российская академия музыки имени Гнесиных, 14–18 апреля 2025 г.).

Technique
of Musical Composition

Original article

**“Non-rhetorical” musical-rhetorical figures
in the treatises of the Baroque era***

Anastasiya A. Maltseva

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
Novosibirsk, Russian Federation,

✉ aamaltseva@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-9265-1975>

Abstract. The article explores a seemingly non-obvious yet significant component of musical-rhetorical figures, a phenomenon widely discussed in musicology. This component is defined by the compositional and technical aspects of the figures rather than their intonational-semantic or musical-symbolic qualities. The study focuses on the so-called *principal figures* (*figuræ principales* / *figuræ fundamentales*) found in treatises of the 17th and the first half of the 18th centuries, specifically in the classifications of Johannes Nucius, Joachim Thuringus, Athanasius Kircher, Tomáš Baltazar Janovka (Janowka), Christoph Bernhard, Johann Gottfried Walther, and their successor Johann Adolf Scheibe. By examining two chronologically disparate lists — the earliest and latest, found in the works of Nucius (*Musices poeticæ sive de compositione cantus*,

Neisse, 1613) and Scheibe (*Critischer Musicus*, Leipzig, 1745) – the author analyzes figures that define the rules for using dissonances on weak and strong beats. In these theoretical descriptions, the figures do not align with the criteria typically used in modern musicology to characterize musical-rhetorical figures (such as deviations from the *stile antico* norms, enhancement of expressive delivery, or the representation of affects and ideas). Instead, the figures *commissura directa* and *commissura cadens* in Nucius’s explanation, as well as *transitus*, *ligatura*, and *syncopatio* in Scheibe’s description, represent the codification of normative, conventional techniques well-known to musicians. Johann Adolf Scheibe labels these techniques as “figures,” he subsequently employs the term “rule” (*Compositionsregeln*, *harmonische Regeln*) when detailing their characteristics. The coexistence of components oriented toward both old and new norms demonstrates the heterogeneous nature of these lists. This circumstance highlights significant contradictions between authentic historical knowledge and the prevalent interpretation of figures in modern musical analysis, while also suggesting new directions for researching the genesis of musical figures – analogous to rhetorical ones – within Baroque treatises.

Keywords: musical-rhetorical figures, musical rhetoric, German music theory, history of music theory, doctrine of composition, music treatises, German Baroque music, rules of counterpoint, Johannes Nucius, *Musices poeticæ sive de compositione cantus*, Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musicus*

For citation: Maltseva, A. A. (2026). “Non-rhetorical” musical-rhetorical figures in the treatises of the Baroque era. *Contemporary Musicology*, 10(1), 11–32. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-011-032>

* The article is based on the paper *Musical-rhetorical figures of the Baroque: authentic knowledge vs. analytical model* presented at the 6th International Conference *Technique of musical composition: theory and practice. Shostakovich in memoriam* (Gnesin Russian Academy of Music, April 14–18, 2025).

Введение

Сопоставление перечней музыкальных фигур, зафиксированных в источниках XVII — первой половины XVIII века¹, и широко распространенной модели анализа музыки в опоре на их редуцированный список обнаруживает ряд противоречий между аутентичным теоретическим знанием и герменевтическим подходом, который зародился в немецком музыкознании в первой половине XX столетия. В этот период сформировалось представление о единой системе фигур, известной в дальнейшем как *Figurenlehre* (подробнее см. [1; 2]). В рамках концепции *Figurenlehre* мыслил и Дитрих Бартель, обобщивший представления о фигурах в знаменитом руководстве-хрестоматии (1985) [3], с дополнениями изданной также на английском языке (1997) [4]. Среди многочисленных зарубежных статей и диссертаций последней четверти XX — начала XXI века, содержащих критику и стремление развенчать миф о *Figurenlehre*, следует отметить статью Янины Классен (2001) [5], где в дискуссионном ключе передана череда противоречий, свидетельствующих о необходимости пересмотра этого феномена. Довольно запутанной видится ситуация в отечественном музыкознании: различия в интерпретационных подходах Альберта Швейцера [6], труд которого был переведен на русский в 1964 году и оказал значительное влияние на советскую музыкальную науку², Болеслава Яворского [7] и Романа Эдуардовича Берченко [8] привели к смешению и подмене наименований фигур и баховских мотивов-символов [9], породив тем не менее эффективный и востребованный герменевтический подход в русле музыкально-семантического анализа.

¹ Речь идет о трудах Иоахима Бурмейстера (*Hypomnematum Musicae Poeticae*, 1599; *Musica autoschediastike*, 1601; *Musica poetica*, 1606), Иоганна Нудия (*Musices poeticae*, 1613), Иоахима Турингуса (*Opusculum bipartitum*, 1624), Афанасия Кирхера (*Musurgia universalis*, 1650), Томаша Бальтазара Яновки (*Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, 1701), Иоганна Адольфа Шайбе (*Critischer Musicus*, 1745) и других авторов.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964. См. также Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика—XXI, 2011.

Figurenlehre функционирует в современной музыкальной науке как мифологизированное знание и лишь отчасти связано со своими корнями. Учение опирается на ряд суждений, в числе которых, например, следующие:

- существует система музыкально-риторических фигур барокко;
- фигуры описаны «в трактатах по музыкальной риторике» и «четко кодифицированы»;
- фигуры, перечисленные в трактатах, образуют универсальный словарь интонаций-символов («музыкальный лексикон эпохи барокко»);
- фигуры — это исключительно отклонения от норм строгого стиля, которые используются для усиления выразительности высказывания;
- фигур зафиксировано много, но композиторы используют лишь «самые распространенные» (10–20 фигур);
- учение о музыкально-риторических фигурах — принадлежность исключительно протестантской музыкальной теории [10, с. 100–101] и другие.

Говоря о музыкально-риторических фигурах, исследователи подчеркивают их ярко выраженную аффектную и выразительную природу. В исследованиях недавних лет читаем:

Музыкально-риторические фигуры — это определенные обороты, звуковые формулы, за которыми закрепились устойчивые значения для выражения *душевного движения (аффекта) или понятия* [курсив мой. — А. М.]. Они представляют собой музыкальный «лексикон» эпохи [11, с. 125].

Музыкально-риторические фигуры — устойчивые интонационные формулы, которые композиторы использовали (аналогично фигурам ораторской речи) *в качестве эмблем музыкальной символики для выражения в звуках определенного аффекта, понятия, идеи* (курсив мой. — А. М.) [12, с. 102].

Цель статьи — рассмотреть на примере ряда музыкальных фигур, включенных в трактаты эпохи барокко, степень закреплённости за ними в теоретических текстах представлений о риторичности/выразительности. Кроме того, необходимо учитывать, что «музыкально-риторические фигуры отличались от других языковых и стилевых элементов *сознательным отклонением от норматива* (курсив мой. — А. М.)» [13, с. 196]. Понятие языковой нормы, столь важное в искусстве *eloquentia* (красноречия), также будет интересовать нас при изучении перечней фигур в избранном ракурсе.

Фигуры основные и дополнительные

Некоторые теоретики разделяют фигуры на основные и дополнительные. К основным относятся не музыкальные «вольности» и «излишества», а хорошо знакомые музыкантам и обычные для строгого стиля приемы. В источниках основные фигуры обозначены следующим образом:

- *figuræ principales* по Иоганну Нуцию³, Иоахиму Турингусу⁴, Афанасию Кирхеру⁵, Бальтазару Яновке⁶;
- *figuræ fundamentals* по Кристофу Бернхарду⁷ и Иоганну Готфриду Вальтеру⁸.

Линию основных фигур продолжает в своем перечне Иоганн Адольф Шайбе⁹, не обращая, однако, к указанным наименованиям групп¹⁰ (см. *Таблицы 1 и 2*):

³ Nucio J. Musices poeticae sive de compositione cantus. Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613. Fol. F4^v–G2^r.

⁴ Thuringus J. Opusculum bipartitum, De primordiis musicis. II. Berolini: Georgij Rungij, 1624. P. 97–124.

⁵ Kircher A. Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Romae: Haeredum Francisci Corbelletti, 1650. T. 1. P. 366. См. также Насонов Р. А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сб. статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории / глав. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 115–121. С. 119.

⁶ Janowka T. V. Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. Vetero-Pragae: Georgij Labaun, 1701. P. 47–51.

⁷ Bernhard Chr. Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien [ms.]. [s.l.]: [s.n.], [s.a.]. Bl. 12r–15r; Bernhard, Chr. Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien // Müller-Blattau, J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 144–147. См. также Катунян М. И. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 76–118.

⁸ Walther J. G. Præcepta der Musicalischen Composition. T. 2. [ms.]. [Weimar]: [s.n.], 1708. S. 234–265; Walther J. G. Præcepta der Musicalischen Composition / hrsg. von P. Benary. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1955. S. 140–152.

⁹ Scheibe J. A. Der critische Musicus. Hamburg: Beneke, 1740. Bd. 2. S. 383–398. Перечень фигур представлен также в издании, суммирующем оба тома статей Шайбе: Scheibe J. A. Critischer Musicus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. S. 698–699.

¹⁰ Подробнее о преемственности перечней музыкальных фигур см.: [14].

Таблица 1. Основные фигуры в трудах Иоганна Нуция, Иоахима Турингуса, Афанасия Кирхера и Томаша Бальтазара Яновки

1613, Nucus <i>Musices poeticæ sive de compositione cantus, Cap. VII</i>	1624, Thuringus <i>Opusculum bipartitum, De primordiis musicis, Part. II, Cap. XV–XVIII</i>	1650, Kircher <i>Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni, T. 1, Lib. V, Cap. 19</i>	1701, Janowka <i>Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ, Figuræ Musicæ</i>
<i>Figuræ principales</i>			
<i>commissura</i>	<i>commissura</i>	<i>commissura</i>	<i>commissura</i>
<i>fuga</i>	<i>fuga</i>	<i>syncopatio</i>	<i>syncopatio</i>
<i>repetitio</i>	<i>syncopatio</i>	<i>fuga</i>	<i>fuga</i>

Таблица 2. Основные фигуры в трудах Кристофа Бернхарда, Иоганна Готфрида Вальтера и Иоганна Адольфа Шайбе

[s.a.], Bernhard <i>Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien [ms.], Cap. X–XXII</i>	1708, Walther <i>Præcepta der Musicalischen Composition [ms.], T. 2, Pars 2, Cap. 1, 4</i>	1740, Scheibe <i>Der critische Musicus, Bd. 2, S. 391 Sechs und siebenzigstes Stück</i>
<i>Figuræ fundamentales</i>		—
<i>ligatura / syncopatio</i>	<i>syncopatio / ligatura</i>	<i>transitus</i>
<i>transitus</i>	<i>transitus / commissura</i>	<i>ligatura и syncopatio / syncope</i>
—	<i>fuga</i>	—

В качестве примера, демонстрирующего эволюцию группы основных фигур, рассмотрим правила диссонанса у хронологически самого раннего и позднего теоретиков — Нуция и Шайбе. (Мы сознательно оставляем за рамками статьи вопрос о фуге как музыкальной фигуре, несмотря на частые упоминания о ней в барочных трактатах. Эта тема слишком обширна и требует отдельного исследования¹¹.)

Типология фигур в трактате Нуция

Теоретик музыки монах-цистерцианец Иоганн Нуций (1556–1620) в трактате *Musices poeticæ sive de compositione cantus* (Нейссе, 1613¹²) предлагает разделить фигуры на *figurae principales* и *figurae minus principales*¹³. Его бинарная типология, отражающая, вероятно, дух позднего Ренессанса и раннего барокко¹⁴, оказалась востребована в более поздних трактатах (см. *Таблицу 1* и *Иллюстрацию 1*). Нуций поясняет:

Et si ad Rhetorum imitationem non difficile erat ingentem figurarum Cathalogum coacervare, nos tamen brevitatis studio de septem sequentibus tantum agemus, ex quarum collatione, de alijs Harmoniæ ornamentis facile judicabunt discentes. Porro barum figurarum aliæ Principales sunt, ut Commissura, Fuga, Repetitio: Aliæ minus principales, ut Climax Complexio, Homioteleuton, Syncopatio¹⁵.

Хотя было бы нетрудно в подражание риторам собрать воедино большой каталог фигур, мы все же хотим, краткости ради, повести речь только о следующих семи, из компоновки которых ученику легко откроется суть других музыкальных убранств. Бывают же фигуры как основные, например, *Commissura*, *Fuga*, *Repetitio*, так и второстепенные, как *Climax*, *Complexio*, *Hemioteleuton*, *Syncopatio*.

¹¹ О связи фуги и риторики пишут, например, Грегори Батлер в статье «Фуга и риторика» (Butler G. G. *Fugue and rhetoric* // *Journal of Music Theory*. 1977. Vol. 21. No. 1. P. 49–109), Пол Уолкер в диссертации «Фуга в немецкой теории от Дресслера до Маттезона» (Walker P. M. *Fugue in German theory from Dressier to Mattheson: diss. ...* PhD. Buffalo: State University of New York at Buffalo, 1987), Дэниел Харрисон в статье «Риторика и фуга. Аналитическое применение» (Harrison D. *Rhetoric and fugue: an analytical application* // *Music Theory Spectrum*. 1990. Vol. 12. No 1. P. 1–42. <https://doi.org/10.2307/746145>) и другие. Автор благодарит доктора искусствоведения, профессора РАМ имени Гнесиных Ларису Львовну Гервер за идею специального исследования данного вопроса с позиции учений о фигурах.

¹² Nuccio J. *Musices poeticæ sive de compositione cantus*. Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613.

¹³ Подробнее о перечне фигур Нуция см. [15].

¹⁴ Например, говорящее само за себя название труда Винченцо Галилеи *Dialogo della musica antica et della moderna* (Флоренция, 1581), понятия «первой» и «второй» практик.

¹⁵ Nuccio J. *Musices poeticæ sive de compositione cantus*. Fol. F4^v.

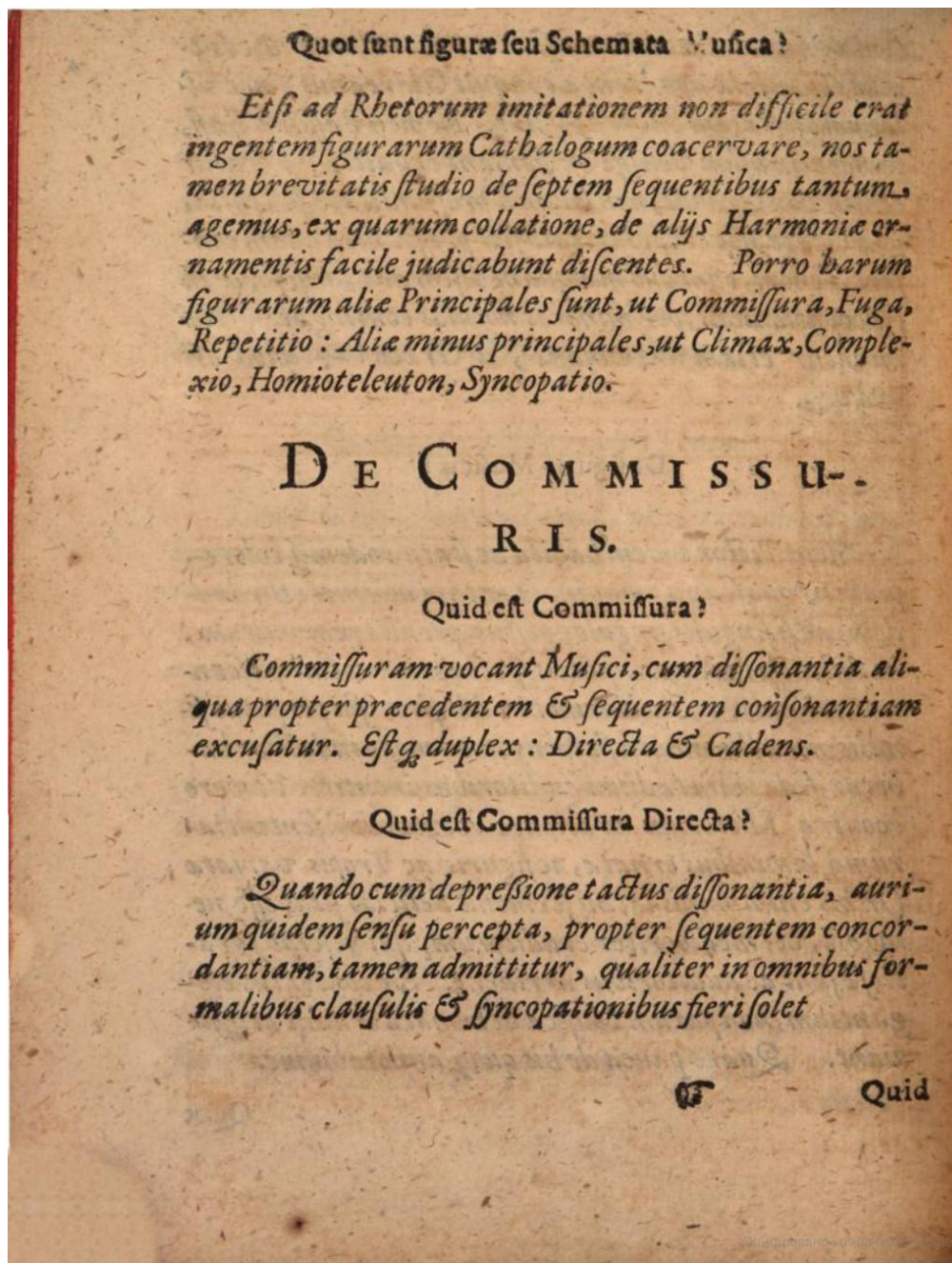


Иллюстрация 1. Описание фигуры *commisura* в труде Иоганна Нуция *Musices poeticæ sive de compositione cantus* (Fol. F4^r)

Рассматривая главные фигуры, Нуций не останавливается на критериях их отличия от дополнительных, а сразу переходит к описанию их свойств. Первая из основных фигур, *commissura*, в его трактате представлена в двух разновидностях: *directa* и *cadens* (см. *Иллюстрации 1 и 2*):

Quid est Commissura?

Commissuram vocant Musici, cum dissonantia aliqua propter praecedentem & sequentem consonantiam excusatur. Est que duplex: Directa & Cadens.

Quid est Commissura Directa?

Quando cum depressione tactus dissonantia, aurium quidem sensu percepta. propter sequentem concordantiam, tamen admittatur, qualiter in omnibus formalibus clausulis & syncopationibus fieri solet¹⁶.

Quid est Commissura Cadens?

Cum prior pars tactus consona est, posterior vero dissonat, qui positus propter sequentem consonantiam tamen admittatur, ac contingit plærunque in gradationibus. Hujus generis Commissurae extra omnem clausularum & syncopationis rationem contingent, & fugis saepe sunt aptissimae. Exempla sunt in Præter rerum seriem Iosquini. In Clementis Ierusalem surge. Huc me sydereo Josquin: Tristis est anima mea Orlandi: à 5. Adesto dolori Jacbes VVertb: Nudus egressus sum. Nucy etc. Porro quiabarum Commissurarum usus, paulo majoris est negoty ideo incipientes circa eas cautious versentur.¹⁷

Что такое *Commissura*?

Музыканты говорят о фигуре *Commissura*, если [применение] некоего диссонанса оправдано [появлением] предшествующего и последующего консонансов. Она бывает двух видов: *Directa* & *Cadens*.

Что такое *Commissura Directa*?

Это если на сильную долю слушателем ощущается диссонанс, но который допустим из-за идущего непосредственно за ним консонанса. Она возникает обычно во всех видах клаузул и *syncopatio*.

Что такое *Commissura Cadens*?

Это если на первой доле такта расположен консонанс, а на второй — диссонанс, который из-за последующего консонанса все же допустим. Она применяется часто для усиления. *Commissurae* этого вида встречаются прежде всего в клаузулах и синкопациях и особенны для фуги. Примеры: *Præter rerum seriem* Жоскена, в *Ierusalem surge* Климента. *Huc me sydereo* Жоскена, *Tristis est anima mea* Орландо для 5 голосов. *Adesto dolori* Жьяша Верта, *Nudus egressus sum* Нуция и т. д. Кроме того, поскольку использование *Commissurae* представляет собой несколько более сложную задачу, новичкам следует проявлять осторожность при их использовании.

¹⁶ Ibid. Fol. F4^r.

¹⁷ Ibid. Fol. G1^v.



Quid est Commisura Cadens?

Cum prior pars tactus consona est, posterior vero dissonat, qui positus propter sequentem consonantiam, tamen admittitur, ac contingit plerumq; in gradationibus. Hujus generis Commisura extra omnem clausularum & Syncopationis rationem contingunt, & fugis sepe sunt aptissima. Exempla sunt in Præter rerum seriem Josquini. In Clementis Ierusalem surge. Huc me hydereo Josquin: Tristis est anima mea Orlandi: à 5. Adesto dolori Jaches VVertb: Nudus egressus sum. Nucij &c. Porro quia harum Commisurarum usus, paulo majoris est negocij ideoq; incipientes circa eas cautius versentur.

G DE

Оцифровано в Азиатском центре Google

Иллюстрация 2. Описание фигуры *commisura* в труде Иоганна Нуция *Musices poeticæ sive de compositione cantus* (Fol. G1^v)

Таким образом, музыкальная фигура, включенная Нуцием в список, составленный, как было упомянуто, «в подражание риторам», представляет собой два основных правила контрапункта строгого письма — применение диссонанса на сильном (*Commissura Directa*) и слабом времени (*Commissura Cadens*). Термин *commissura* (лат. — соединение, связь), хотя и восходит к классической риторике, для обозначения фигуры, насколько известно автору данной статьи, не применялся. Как указывает Д. Бартель со ссылкой на девятую книгу «Риторических наставлений», «Термин *commissura* встречается в классических источниках, где он используется не как образное выражение, а для описания неблагоприятного столкновения конечных и начальных согласных звуков в расположенных рядом словах» [4, p. 415]¹⁸.

Вероятно, идея назвать диссонанс на сильном времени «прямой связью созвучий» (то есть *commissura directa*), диссонанс на слабом времени — «опосредованной/косвенной связью созвучий» (*commissura cadens*) принадлежит самому Нуцию. Однако следует учитывать, что на возможность описания связи диссонансов и консонансов в целом посредством термина *commissura* обратил внимание Бурмейстер, предпочтя в конечном итоге его греческий аналог.

¹⁸ Согласно Марку Фабию Квинтилиану, «вот что говорит о сем Цицерон (Orat. 77): *Стечение согласных [hiatus] имеет какую-то не приятную небрежность, которая показывает, что Оратор занимается более мыслями, нежели словами. Да и согласные буквы, особливо грубые, связь между словами затрудняют: например, S перед X, как Virtus Xerxis, и S перед S, как Ars studiorum, производит неприятное свистание*». См. Квинтилиан М. Ф. Книга IX // Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг риторических наставлений / пер. А. Никольского. СПб.: Типография императорской Российской академии, 1834. С. 178. (“Qua de re utar Ciceronis potissimum verbis. Habet inquit ille tamquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam et quod indicet non ingratham negligentiam de re hominis magis quam de verbis laborantis. Ceterum consonantes quoque, earumque praecipue quae sunt asperiores, in commissura verborum rixantur, ut s ultima cum x proxima, quarum tristior etiam si binae collidantur stridor est, ut ars studiorum”. Quintilian. IX.iv.37: XXXVII. См. Quintilian. Institutio Oratoria | The institutio oratoria of Quintilian / transl. by H. E. Butler. Cambridge, MA; London: Harvard University Press; Heinemann, 1921. Vol. 3. P. 526).

В трудах *Hypomnematum Musicae Poeticae* (1599)¹⁹ и *Musica αυτοσχεδιαστικῆ* (1601)²⁰ он пишет о фигуре *symblema sive commissura*, используя греческое наименование наряду с латинским. Излагая в 1601 году непосредственно идущее за первым второе учение о фигурах (содержащее классификацию), Бурмейстер исключает латинский термин *commissura*, сохраняя только греческий *symblema*²¹. Аналогичным образом он поступает и в своем итоговом *Musica poetica* (1606)²².

Музыкальные фигуры Шайбе

Сила инерции основных фигур ощутима даже в перечне середины XVIII века, предложенном в трактате *Critischer Musicus* (Лейпциг, 1745²³) капельмейстера и музыкального критика Иоганна Адольфа Шайбе (1708–1776). В завершении своей статьи о фигурах, скорее в качестве дополнения, чем самостоятельного раздела, он, следуя сложившейся традиции, перечисляет фигуры, восходящие к законам контрапункта:

Was endlich die Figuren betrifft, die insgesamt von den Componisten dafür angesehen werden: so sind solche der Durchgang (*Transitus*) die Bindung, (*Ligatura* und *Syncopatio*, oder *Syncope*) und endlich belegen auch einige noch die Fuge, und den doppelten Contrapunct mit dem Namen der Figuren. Diese Arten der harmonischen Figuren

Наконец, что касается фигур, которые, как правило, таковыми считают композиторы, это фигуры проходящего движения [*Durchgang*] (*Transitus*), связывания [*Bindung*] (*Ligatura* и *Syncopatio*, или *Syncope*), и, наконец, некоторые еще называют фигурами фугу и двойной контрапункт. Эти разновидности гармонических фигур

¹⁹ Burmeister J. *Hypomnematum Musicae Poeticae a Magistro Ioachimo Burmeistero, ex Isagoge cuius et idem ipse auctor est, ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta, synopsis*. Rostock: Myliander, 1599. Fol. H2.

²⁰ Burmeister J. *Musica αυτοσχεδιαστικῆ* quæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de hypomnematibus musicae poëticae ejusdem auctoris [sporadē] quondam exaratas, in unum corpusculum concrevit, in quâ redditur ratio I. Formandi & componendi harmonias; II. Administrandi & regendi chorum; III. Canendi melodias modô hactenùs non usitatô. Edita studiô & labore M. Joachimi Burmeisteri Lunæburgensis. Rostochii: Reusnerus, 1601. Fol. H2.

²¹ Ibid. Fol. K3.

²² Burmeister J. *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata præceptionum instar [sunoptikôs]*. Rostock: Myliander, 1606. P. 60.

²³ Scheibe J. A. *Critischer Musicus*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.

sind aber den Musikverständigen bekannt genug, daß ich also nicht nöthig habe, mich mit deren Erklärung allhier zu beschäftigen. Außer diesen gehören sie eigentlich zu den allgemeinen und ersten Compositionsregeln, die ich in diesen Blättern zu erläutern nicht gesonnen bin. Ich überlasse vielmehr meinen Lesern obige Anmerkungen von den Figuren zu weiterm Nachdenken, als die den meisten unbekannter seyn werden, als alle übrige harmonische Regeln, welche die gemeine Zusammensetzung der Töne und Intervallen betreffen²⁴.

достаточно хорошо известны смыслящим в музыкальном искусстве, так что у меня нет необходимости обращаться здесь к их разъяснению. Помимо этого, они, собственно, относятся к общеизвестным и первым правилам композиции [*Compositionsregeln*], которые я не намереваюсь разъяснить на этих страницах. Напротив, я оставлю своим читателям приведенные выше замечания о фигурах для дальнейших размышлений, поскольку они будут менее известны большинству, чем все остальные гармонические правила [*harmonische Regeln*], которые касаются обращения со звуками и интервалами.

Примечательно, что Шайбе добавляет к общепринятым древнегреческим и латинским терминам немецкие аналоги, стремясь подчеркнуть важность применения отечественной музыкальной терминологии. Он поясняет названия фигур следующим образом:

Transitus, oder der Durchgang ist, wenn mehr als eine Note neben einander auf- oder absteigend gegen eine in einer andern Stimme befindliche Note zu stehen kommen. Die eine Note ist alsdann als die anschlagende, von der die Zusammenstimmung entsteht, anzusehen; die andere Note hingegen ist die durchgehende. Da aber auch sehr oft von der durchgehenden Note die Harmonie entspringt: so ist annoch zu merken, daß wenn die accentuirte Note, als die anschlagende, die Harmonie machet, solches *Transitus regulatis* genennet wird. Ist aber die unaccentuirte, oder die durchgehende Note der Grund der Harmonie: so heißt solches *Transitus irregularis*. In diesem letztern Falle aber ist die erstere Note, ob sie schon accentuirt ist, doch nur als ein Vorschlag der folgenden Note zu betrachten²⁵.

Transitus, или проходящее движение [*Durchgang*] возникает тогда, когда несколько нот подряд восходят или нисходят, в то время как нота, находящаяся в другом голосе, остается на месте. В этом случае одна нота считается ударной [*anschlagende*], той, благодаря которой возникает совместное звучание; другая нота, напротив, будет проходящей [*durchgehende*]. Поскольку, однако, гармония очень часто возникает на проходящей ноте, то следует также отметить, что если гармонию создает акцентированная нота как ударная, это называется *Transitus regulatis*. Если же причиной созвучия становится неакцентированная или проходящая нота, это называется *Transitus irregularis*. В последнем случае, однако, первая нота, даже если она уже акцентирована, должна рассматриваться только как *Vorschlag* к следующей ноте.

²⁴ Ibid. S. 698–699.

²⁵ Ibid. S. 698.

Ligatura und *Syncopatio*, oder *Syncope*, die Bindung, ist, wenn aus zwo Noten eine gemachet wird, also daß wider die gewöhnliche Beschaffenheit oder Eintheilung des Taktes, eine accentuirte Note an die unaccentuirte Note gebunden ist. Diese Figur dienet der Dissonanzen angenehmer und lieblicher zu machen; wiewohl sie auch sehr oft nur bey den Consonanzen gebraucht wird. Sonst nennet man sie auch eine zierliche Rückung des Taktes. Sie besteht aber insgemein aus drey Noten. Die erste Note ist unaccentuirt, die zweyte Note aber ist accentuirt, und kann also bald eine Consonanz bald auch eine Dissonanz seyn; die dritte Note ist, so wie die erste, unaccentuirt, und wird als die Auflösung der mittlern Note, welche an die erstere gebunden war, angesehen. Ist nun die gebundene Note eine Consonanz gewesen, so kann die Auflösung aufwärts oder springend geschehen; ist sie aber eine Dissonanz gewesen, so muß die Auflösung allemal eine Stufe niedriger, als die vorhergehende Note stehen. Diejenigen Anmerkungen, welche die Kunstverständigen wegen des Unterschiedes der *Syncope* und *Ligatur* insbesondere zu machen pflegen, sind allhier nicht nöthig, besonders angeführet zu werden, weil sie einem Liebhaber der Musik nichts helfen können, einem Componisten aber aus den ersten Anfangsgründen bereits bekannt, an sich selbst aber nur Grillenfängereyen sind²⁶.

Ligatura и *Syncopatio*, или *Syncope* [*Bindung*] появляется тогда, когда две ноты превращаются в одну, так что, вопреки обычному характеру или делению такта, акцентированная нота привязывается к неакцентированной. Эта фигура используется для того, чтобы сделать диссонансы более приятными и благозвучными, хотя очень часто она применяется только с консонансами. Иначе ее еще называют изящным сдвигом такта. Как правило, она состоит из трех нот. Первая нота не акцентирована, но вторая акцентирована и поэтому может быть как консонансом, так и диссонансом; третья нота, как и первая, не акцентирована и считается разрешением средней ноты, которая была привязана к первой. Если связанная нота была консонансом, то разрешение может быть сделано восхождением или скачком; если же она была диссонансом, то разрешение всегда должно быть на одну ступень ниже предшествующей ноты. Замечания, которые знатоки искусства склонны делать по поводу разницы между *Syncope* и *Ligatur*, не нуждаются здесь в особом пояснении, поскольку они не могут быть полезны любителю музыки, но уже известны композитору с самого начала, и сами по себе являются просто ловлей блох.

Шайбе не случайно сначала называет понятия *Durchgang* и *Bindung* фигурами, а затем заменяет это определение на «правила» (*Compositionsregeln*,

²⁶ Ibid. S. 698–699. В оригинале в последнем предложении речь идет о «ловле сверчков». Согласно Немецкому словарю Якоба Гримма и Вильгельма Гримма, существительное *Grillenfängerei* означает заумные, необоснованные рассуждения. *Grillenfängerei* // Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. URL: <https://www.dwds.de/wb/dwb/grillenf%C3%A4ngerei> (дата обращения: 05.11.2025).

harmonische Regeln). На первый взгляд, такой подход не вполне органично вписывается в его по-готтешедовски ориентированную на аффекты концепцию музыкальных фигур, однако он обусловлен сложившейся к тому времени практикой.

Заключение

Парадокс рассмотренного феномена заключается в том, что музыкальные элементы и приемы, известные в музыкознании как музыкально-риторические фигуры, представляют собой не только средства усиления музыкальной выразительности, но и сугубо композиционно-технические приемы, фундамент овладения композиторским мастерством — нормы контрапункта²⁷. Очевидно также, что при применении диссонансов на сильном или слабом времени для музыкантов первоочередной задачей было соблюдение правил, а не возможность передать экспрессию и проиллюстрировать какие-либо конкретные образы или идеи. Подобного рода фигуры, аналогичные риторическим и помещенные в соответствующие перечни, по словам Зигфрида Оксле, правомерно рассматривать как «вид терминологического промежуточного хранилища информации [*Zwischenspeicher*] по истории контрапункта» [16, S. 10].

В списках музыкальных фигур выбор и терминологии, и собственно звучащей материи вел к гетерогенности и ризоматичности. Как указывает Готфрид Шольц, авторы трактатов «из-за путаницы в риторических терминах создали уязвимые места для последующей критики. Через разросшееся благодаря систематикам [фигур. — А. М.] от Афанасия Кирхера до Иоганна Маттезона учение об аффектах, музыкальная риторика... запуталась в нереалистичной и чрезмерно разросшейся терминологии» [17, S. 36].

Таким образом, в процессе формирования перечней фигур отбирались как старые, так и новые приемы композиторской практики. Они содержали не только «риторическое» начало, означавшее нарушение нормы (согласно

²⁷ Еще одним значимым компонентом, который авторы трактатов нередко помещают в разряд фигур, аналогичных риторическим, предстают манеры (*Manieren*) и приемы диминуирования, почерпнутые из исполнительской практики.

квинтилиановому определению фигуры²⁸), но и «грамматическое», призванное эту норму фиксировать²⁹. По словам Михаила Леоновича Гаспарова, еще со времен Средневековья «общим знаменателем у грамматики и риторики было изучение *elocutio*, художественного изложения: длинные списки тропов и фигур, служащих украшению такого изложения, одинаково входили и в “Риторику к Гереннию”, и в грамматику Доната» [18, с. 607].

Рядоположенность в некоторых списках фигур правил строгого стиля и их нарушений демонстрирует процессы «постепенной риторизации музыкального языка»³⁰, устанавливая систему координат, где «риторичность» определяется ненормативностью. Одновременно при взгляде на перечни фигур Нуция, Турингуса, Кирхера, Бернхарда, Яновки, Вальтера и Шайбе становится ясно, что не каждый из этих авторов решался объяснять «вольности», не описав прежде норму.

Детальное изучение генезиса музыкально-риторических фигур ведет к комплексному пониманию этого феномена, к более объемной исторической картине, которая должна прийти на смену сложившейся практике рассматривать эти фигуры исключительно с интонационно-семантической и символической точек зрения. Отказ от подобной практики призван способствовать демифологизации барочной риторики в музыкальной науке.

Список литературы

1. Мальцева А. А. Figurenlehre и «больше, чем Figurenlehre» в аналитике музыкальных фигур эпохи Барокко // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 33. С. 20–34. <https://doi.org/10.24412/2658-7858-2023-33-20-34>

²⁸ Согласно Марку Фабию Квинтилиану, «...*фигура*, как и самое название ее показывает, есть некоторый оборот речи, от общего и обыкновенного образа изъяснения мыслей отступающий». Квинтилиан М. Ф. Книга IX // Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг риторических наставлений / пер. А. Никольского. СПб.: Типография императорской Российской академии, 1834. С. 124).

²⁹ В период Античности «целью риторики было тройное умение “убедить”, “усладить” и “увлечь” слушателя. Целью грамматики было более скромное умение “правильно писать и говорить”, а также “толковать поэтов”» [18, с. 592].

³⁰ Панкина Е. В. Фроттола в культуре итальянского Возрождения (1480–1530): дис. ... д-ра иск. М., 2018. С. 345.

2. *Maltseva A.* Die Rezeption der Terminologie im Diskurs über musikalische Rhetorik des Barock // *Алманах.* 2020. Година 11–12. С. 197–206.
3. *Bartel D.* Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber, 1985.
4. *Bartel D.* Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
5. *Klassen J.* Musica Poetica und Musikalische Figurenlehre — ein Produktives Missverständnis // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / hrsg. von G. Wagner.* Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1_4
6. *Schweitzer A.* Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908.
7. *Яворский Б. Л., Носина В. Б.* Сюиты И. С. Баха для клавира. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика–XXI, 2002.
8. *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. М.: Классика–XXI, 2005.
9. *Мальцева А. А.* Современная музыкально-риторическая аналитика: некоторые наблюдения // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение.* 2020. № 40. С. 146–155. <https://doi.org/10.17223/22220836/40/12>
10. *Мальцева А. А.* Музыкально-риторические фигуры барокко: аутентичное знание vs аналитическая модель // *Музыкальная композиция: теория и практика. Шостакович in memoiam: материалы VI Международной научной конференции, 14–18 апреля 2025 г. / ред.-сост. Д. А. Нагина.* М.: РАМ имени Гнесиных, 2025. С. 100–102.
11. *Носина В. Б.* Скрытые смыслы музыки И. С. Баха // *Культура и искусство в современном образовательном пространстве. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции.* Кострома: Костромской государственной университет, 2019. С. 123–131.
12. *Смирнова Е. С.* Изобразительные и выразительные музыкально-риторические фигуры в произведениях композиторов эпохи барокко // *Научный поиск в сфере современной культуры и искусства: материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава Белорусского государственного университета культуры и искусств / ред. Н. В. Карчевская [и др.].* Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2022. С. 101–107.

13. Чжу В. Риторические функции музыкального текста // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 356–368.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-193-198>

14. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры в трудах эпохи барокко: вопросы терминологической преемственности // Термины, понятия и категории в музыковедении: материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки (Казань, 2–5 октября 2019 года) / ред. М. Е. Гирфанова, А. Т. Гумерова, В. Р. Дулат-Алеев [и др.]. Казань: Казанская государственная консерватория, Московская государственная консерватория, 2021. С. 332–347.

15. Мальцева А. А. Музыкальные фигуры Иоганна Нудия и их генезис // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 47–59.

<https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-47-59>

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

17. Scholz G. Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik // Zur Geschichte der musikalischen Analyse / hrsg. von G. Gruber. Laaber: Laaber, 1996. S. 25–44.

18. Гаспаров М. Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1. С. 590–660.

References

1. Maltseva, A. A. (2023). Figurenlehre and “more than Figurenlehre” in the analysis of musical figures Baroque. *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 33, 20–34. (In Russ.).

<https://doi.org/10.24412/2658-7858-2023-33-20-34>

2. Maltseva, A. (2020). Die Rezeption der Terminologie im Diskurs über musikalische Rhetorik des Barock. *Almanac*, 11–12, 197–206.

3. Bartel, D. (1985). *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber.

4. Bartel, D. (1997). *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.

5. Klassen, J. (2001). Musica Poetica und Musikalische Figurenlehre — ein Produktives Missverständnis. In G. Wagner (Ed.), *Jahrbuch des*

- Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. J. B. Metzler, Stuttgart. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1_4
6. Schweitzer, A. (1908). *Johann Sebastian Bach*. Breitkopf & Härtel.
7. Maltseva, A. A. (2020). Some observations of the contemporary musical and rhetoric analytics. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 40, 146–155. (In Russ.). <https://doi.org/10.17223/22220836/40/12>
8. Maltseva, A. A. (2025). Musical-rhetorical figures of the Baroque: authentic meaning vs analytical model musical composition: Theory and practice. In D. A. Nagina (Ed.), *Shostakovich in memoriam. Materials of the 6th International Conference, April 14–18, 2025* (pp. 100–102). Gnesin Russian Academy of Music.
9. Yavorsky, B. L., & Nosina, V. B. (2002). *Syuity I. S. Bakha dlya klavira. O simvolike “Frantsuzskikh syuit” I. S. Bakha* [Suites for piano by J. S. Bach. On the symbolism of J. S. Bach’s Französische Suiten]. *Klassika–XXI*. (In Russ.).
10. Berchenko, R. E. (2005). *V poiskakh utrachennogo smysla* [In search of lost meaning]. *Klassika–XXI*. (In Russ.).
11. Nosina, V. B. (2019). Skrytye smysly muzyki I. S. Bakha [Hidden meanings in the music of J. S. Bach]. In *Kul’tura i iskusstvo v sovremennom obrazovatel’nom prostranstve* [Culture and art in the modern educational environment]. *Proceedings of the 3rd All-Russian scientific and practical conference* (pp. 123–131). Kostroma State University. (In Russ.).
12. Smirnova, E. S. (2022). Izobrazitel’nye i vyrazitel’nye muzykal’no-rиторические фигуры v proizvedeniyakh kompozitorov epokhi barokko [Figurative and expressive musical-rhetorical figures in the works of Baroque composers]. In N. V. Karchevskaya et al. (Eds.), *Nauchnyi poisk v sfere sovremennoi kul’tury i iskusstva* [Scientific research in the field of contemporary culture and art]. *Proceedings of the scientific conference of the faculty of the Belarusian State University of Culture and Arts* (pp. 101–107). Belarusian State University of Culture and Arts. (In Russ.).
13. Zhu, W. (2020). Rhetorical functions of music text. *European Journal of Arts*, (3), 356–368. (In Russ.). <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-193-198>
14. Maltseva, A. A. (2021). Musical and rhetorical figures in Baroque music theory: issues of terminological continuity. In M. E. Girfanova, A. T. Gumerova, V. R. Dulat-Aleev et al. (Eds.) *Terms, concepts, and categories in musicology. Proceedings of the 4th International congress of*

the Society for theory of music, Kazan, October 2–5, 2019 (pp. 332–347). Kazan State Conservatory, Moscow State Conservatory. (In Russ.).

15. Maltseva, A. A. (2023). Musical figures of Johann Nucius and their genesis. *Journal of Musical Science*, 11(3), 47–59. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-47-59>

16. Oechsle, S. (1998). Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard. *Schütz-Jahrbuch*, 20, 7–24.

17. Scholz, G. (1996). Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik. G. Gruber (Ed.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse* (pp. 25–44). Laaber.

18. Gasparov, M. L. (1997). Srednevekovye latinskie poetiki v sisteme srednevekovoi grammatiki i ritoriki [Medieval Latin poetics in the system of medieval grammar and rhetoric]. In M. L. Gasparov. *Izbrannyye Trudy* [Selected Works] (Vol. 1, pp. 590–660). Yazyki russkoi kul'tury. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Мальцева А. А. — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, доцент кафедры теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки.

Information about the author:

Anastasiya A. Maltseva — Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department, Music Theory and Composition Department, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 16.12.2025; The article was submitted 16.12.2025;
одобрена после рецензирования 26.01.2026; approved after reviewing 26.01.2026;
принята к публикации 11.03.2026. accepted for publication 11.03.2026.