

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC HISTORY AND THEORY

В. Р. Дулат-Алеев

Риторическая диспозиция и музыкальная композиция XVII–XVIII веков (к вопросу влияния риторики на музыкальную форму)

Аннотация

При анализе формы музыкальных произведений эпохи барокко с позиций теории музыкальной формы, ориентированной на «классико-романтическую» систему форм и преобладающей в современной отечественной учебной практике, возникает ряд трудностей. В статье предлагается новый подход к системе «барочно-классических» музыкальных форм с позиций музыкально-риторической практики XVII–XVIII веков. При сопоставлении риторической диспозиции, риторического метода «общих мест» (*loci topici*) и музыкальной композиции объясняется система «композиционных топов», лежащих в основе барочно-классического формообразования и обеспечивавших преемственность профессиональной традиции для композиторов на протяжении почти двух столетий.

Ключевые слова: анализ музыкальных произведений, теория музыкальной формы, музыка барокко, риторика и музыка, композиционные топы, музыка XVII–XVIII веков.

V. R. Dulat-Aleev

Rhetorical Disposition and Musical Composition of the 17th — 18th Century (on the Question of the Influence of Rhetoric on the Musical Form)

Summary

A number of difficulties arise when analyzing the form of musical works of the Baroque era from the standpoint of the theory of musical form, focused on the “classical-romantic” system of forms and prevailing in modern Russian educational practice. The article proposes a new approach to the system of “baroque-classical” musical forms from the standpoint of musical and rhetorical practice of the 17th — 18th century. Based on the comparison of rhetorical disposition, the rhetorical method of “common places” (“*loci topici*”) and musical composition, the system of “compositional tops” underlying Baroque-classical shaping and ensuring the continuity of professional tradition for composers for almost two centuries is substantiated.

Keywords: analysis of musical works, theory of musical form, Baroque music, rhetoric and music, compositional tops, music of the 17th — 18th century.

Для мелодии следует «подобрать... модуляцию и движение настолько ей соответствующие, что, будучи спета, она была бы способна оказать на слушателей воздействие, по крайней мере, такое же сильное, как если бы она была произнесена замечательным оратором».

М. Мерсенн. «Универсальная гармония», 1629
[Цит. по: 22. С. 22].

«Вряд ли кто усомнится в том, что главной целью всех музыкальных произведений должно быть выражение и изображение наших чувств. И поскольку произведения определённого объёма являются не чем иным, как речами, с помощью которых слушатели склоняются к некоему сочувствию и симпатическим волнениям, то они имеют те же правила распорядка и расположения мыслей, что и обычная речь».

И. Форкель. «Всеобщая история музыки», 1788
[Цит. по: 20. С. 274].

К истории вопроса и к полемике о границах музыкальных эпох

В последнее время музыковеды всё чаще обращаются к вопросам теории и истории музыки ушедших эпох. Некоторым из рассматриваемых современными исследователями проблемам уже сотни лет, но они сохраняют актуальность для научного сообщества. Потому что мы до сих пор сталкиваемся с ситуациями, когда ставшие хрестоматийными постулаты из учебников по музыкальной форме трудно соотносятся с музыкальными произведениями определённых эпох. Особенно наглядно такая ситуация, например, проявляется в условиях применения сложившейся учебной теории формы к композиторскому творчеству XVII — первой половины XVIII века. В этой ситуации в целом ряде хорошо известных учебников формы и научных работ нередко предлагаются выводы о «рыхлости», «фантазийности», «импровизационности», «свободе», «отсутствии чётких правил» и т. д. в формах эпохи барокко. И этот вывод закономерен в методологической ситуации оценки какой-либо практики по другим, не свойственным ей законам. В случае с анализом формы в музыкальных произведениях

эпохи барокко и даже в целом ряде произведений классического стиля (вторая половина XVIII века) возникает именно такая методологическая ситуация: исключений из правил столько же, сколько самих правил. Современная учебная теория музыкальной формы, опирающаяся на немецкую теорию музыкальной формы середины XIX века, которая ориентируется на зрелое творчество Бетховена и ранних немецких романтиков, не имеет всеобъемлющего понятийно-терминологического аппарата для объяснения сущностных особенностей композиторской практики XVII–XVIII веков. Замечено это уже довольно давно, но формирование более адекватных предмету изучения подходов ещё не завершено.

Наряду с описанным теоретическим аспектом, продолжает оказывать влияние на понимание предмета и исторический аспект, образующий мощную традицию исторических классификаций (в том числе традицию установления границ музыкально-исторических эпох и их исторической оценки). Так, например, теория музыкальной формы устанавливает понятие «классико-романтических» форм (при этом понятие «барочно-классических» форм ещё не стало хрестоматийным)¹. Условная историческая граница между первой и второй половиной XVIII века образовала историко-теоретическую проблему для музыковедения, разделив естественное единство профессиональной традиции на чуть ли не противопоставляемые эпохи барокко и классицизма, имеющие противоположную сущность (согласно известной теории Вельфлина о чередовании неустойчивых периодов «барокко» и устойчивых периодов «классики»). Концепция «исторической эстафеты» музыкальных стилей (которая является эффектным риторическим приёмом, но не эффективным методологическим подходом ни для теории, ни для истории музыки) при её применении к границе барокко и классицизма в середине XVIII века даёт совершенно нежелательное искажение реальной картины развития композиторской практики.

В теории музыки уже давно предпринимаются шаги по методологической коррекции подхода к музыкальной форме. В отечественном музыкознании это в первую очередь связано с трудами Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева², выдвинувшими методы рассмотрения музыкальной формы, существенно расширяющие методологию анализа относительно «схематично-архитектонических» подходов немецких педагогов XIX века по теории музыки. Как отмечает Л. В. Кириллина: «Сколь ни странным это может показаться, но в классическую эпоху форма трактовалась почти по Б. В. Асафьеву и Б. Л. Яворскому — не как конструкция, а как процесс»³ [11. С. 114]. Однако «асафьевский» (процессуально-логический) подход, присутствуя в качестве методологической основы в научных трудах, не получил столь же детальной разработки в учебной аналитической практике, как её получила методика «формы-схемы» («пресловутые АВА, АВАСА и т. п.» [11. С. 112]).

Очень значительные усилия были предприняты в отечественном музыкознании в отношении изменения историко-теоретической парадигмы восприятия музыки XVI–XVIII веков с помощью возвращения аутентичной музыкально-теоретической (точнее *музыкально-риторической*) мысли. Одной из первых опубликованных работ, специально посвящённых влиянию риторики на музыку, стало до сих пор привлекающее к себе внимание исследование О. И. Захаровой [9]⁴. Огромным вкладом в решение проблемы «диалога» современной и аутентичной парадигм стали работы Л. В. Кириллиной, в первую очередь грандиозное трёхтомное исследование «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века» [11; 12], в котором систематизированы и прокомментированы многочисленные труды авторов того времени, в соотношении с ними выстроена собственная современная концепция исследования. Последовательно и тщательно к проблемам музыкальной риторики обращаются Р. А. Насонов [16; 17], М. Н. Чебуркина [22; 23] и ряд других исследователей. Изучение аутентичных трактатов составляет целое направление в музыкознании и представлено широким

кругом как изучаемых источников, так и современных авторов. Результаты этой работы являются ценнейшим научным материалом.

Трактаты, посвящённые приёмам риторики в музыкальном искусстве «новой» тональной эпохи, создавались на протяжении XVII–XVIII веков в разных странах, включая Россию⁵. Несколько трактатов имеют одинаковые названия «Музыкальная поэтика» (“*Musica poetica*”⁶) или близкие по смыслу, в названиях нескольких трактатов используются слова «Гармония», «Теория», «Универсальная», что свидетельствует о фундаментальном, обобщающем характере этих трудов и об устойчивой музыкально-риторической традиции той эпохи. Среди авторов наиболее известных трактатов и энциклопедических изданий в период с начала XVII до конца XVIII века, связанных с музыкальной риторикой: И. Бурмайстер, Р. Декарт, М. Мерсенн, И. Нюццус, А. Кирхер, К. Бернхард (по материалам уроков Г. Шютца), Г. Нивер, Ш. Ле Брен, С. де Броссар, М. де Сен-Ламбер, Ж.-Ф. Рамо, А. Хербст, И. Маттезон, И. Г. Вальтер, Ж.-Ж. Руссо, Ж. Ле Рон д’Аламбер и Д. Дидро (составители энциклопедии), И. А. Шайбе, И. Зульцер (автор-составитель коллективной энциклопедии), Г. Кох, А. Коллман, И. Форкель и др.

Многочисленные свидетельства использования понятий из риторики при обсуждении вопросов музыкальной композиции присутствуют не только в научных трудах, но и в предисловиях к нотным изданиям, в письмах музыкантов и других документах того времени.

Следует, однако, отметить, что все эти трактаты выступали в качестве описаний уже накопленного в композиторской практике опыта. Они не успевали за практикой (во многих случаях между годом создания трактата и его изданием проходили годы, а то и десятилетия⁷), имели ограниченное техническими условиями того времени распространение даже в профессиональных кругах. Роль аутентичных трактатов вряд ли была существенной для широкой практики. В какой-то степени они тоже были творчеством — опытами осмысления (интерпретации) приёмов практики. Поэтому трактаты того времени содержат множество субъективных моментов (от отдельных анало-

гий до предлагаемых классификаций)⁸. При безусловной ценности исторических источников, совокупность их характеристик с точки зрения современной наукометрии не позволяет при формировании новых методов осмысления композиторского материала той эпохи безоговорочно опираться на «научные» положения аутентичных трактатов. Кроме того, авторы трактатов демонстрируют разные уровни знаний в области риторики, в том числе в области вариативности риторических школ.

Риторический канон

Риторика была неотъемлемой частью общего образования и принципов мышления того времени. Она влияла на весь процесс создания музыкальных произведений, включая их замысел, структуру, стиль, нотацию и исполнение.

Риторическая традиция сформировала структурный уровень музыкальной композиции, опирающийся на типовые модели риторики и, соответственно, имеющий композиционные аналоги с другими видами искусства и речевыми (коммуникативными) практиками. В своём первоначальном значении риторика была учением об ораторском искусстве. В период Античности одной из вершин этого учения считалась «Риторика» Аристотеля, в которой на основе принципа единства мысли и её словесного выражения была выстроена наука убеждения со своими формами и методами воздействия на аудиторию.

Ещё в античной риторике сложился так называемый риторический канон, который устанавливал пять этапов разработки речи:

- изобретение — инвенция (*inventio*) — определение жанра речи, нахождение темы, подбор фактов и доказательств;
- расположение — диспозиция (*dispositio*) — деление речи на разделы, их композиция, выстраиваемая в определённом логическом порядке;
- украшение речи, «красноречие» — элокуция, или элоквенция (*elocutio, elocuentio*) — «словесное выражение», стиль речи, т. е. отбор слов, риторических фигур (тропов) и других выразительных приёмов художественного оформления высказывания;

- запоминание — мемория (*memoria*) — подготовка к исполнению перед публикой, часто базирующаяся на особых мнемонических техниках;

- произнесение, или артистичное исполнение — пронунциация, или акция (*pronuntiatio, actio hypocrisis*) — актёрская работа выступающего, включающая интонацию, динамику, артикуляцию, жесты, выражение лица и т. д.

Первые три раздела риторического канона относятся к созданию текста выступления, а последние два — к его публичному исполнению. Пять этапов работы над речью, установленные риторическим канонами, были актуальны и для музыкального искусства.

Таким образом, риторический канон объединял принципы научно-логического мышления и художественно-эмоционального воздействия.

В эпоху поздней Античности и Средневековья риторика входила в число семи свободных искусств — цикла дисциплин, составлявших основу системы образования. К XVIII веку риторика прошла многовековой путь развития и занимала почётное место в системе академического знания. Новые труды по риторике создавались в XVIII веке во многих странах, включая Россию. Одновременно переводились на национальные языки и переиздавались старинные трактаты Аристотеля, Квинтилиана, Боэция, Данте, Эразма Роттердамского и др.

Риторические учения XVIII века отличаются от античных. Наибольшие изменения были связаны с расширением раздела риторики, отвечающего за приёмы «украшения» и оформления речи — элокуции. Это в значительной степени было связано с развитием искусства Нового времени и взаимовлиянием риторики и художественного творчества в разных видах искусства.

Уклон в сторону «красноречия» в риторических учениях усиливался начиная с древнеримского 12-томного «Наставления оратору» (“*Institutio oratoria*”) Квинтилиана. Во второй половине XVI века в деятельности Пьера де ля Раме (*de la Ramée*) даже были обозначены изменения риторического канона, в котором в расширенном виде предстали элокуция и про-

нунциация, а инвенция и диспозиция трактовались как область *диалектики*, а не риторики. Это изменение акцентов отразило процесс постепенной дифференциации науки и искусства, а также формирование у каждого вида искусства своих специфических профессиональных канонов. Постепенно элокуция стала едва ли не отдельной филологической наукой, охватывающей не только украшение речи, но и художественные приёмы театра, литературной прозы и поэзии, а также научных трактатов, лекций и прочих форм вербальных текстов.

Таким образом, к XVIII веку раздел риторики, связанный с изучением практических приёмов художественного воздействия, поэтики, чувства стиля, искусства красноречия, стал главным в русских и европейских риторических трудах и учебниках. При этом «научный», логико-мыслительный потенциал традиционных риторических учений постепенно снижался, проблемы мышления и логики всё чаще переадресовывались философии и другим наукам. Эта тенденция очень заметна в суждениях о связях музыки и риторики у авторов-музыкантов XVII–XVIII веков: они практически сводят риторику, являющуюся системой научного и художественного мышления, лишь к элокуции, что выражается в нахождении аналогий между музыкально-теоретическим и филологическим знанием.

Учитывая, что риторика в XVII–XVIII веках была обязательной частью обучения, композиторы барокко и классицизма знали риторику, как минимум, на «школьном уровне», на уровне риторического канона. Эта «компетенция» была обязательной для образованного человека той эпохи.

Вместе с тем даже те музыканты барочно-классической эпохи, которые писали о риторике в своих музыкально-теоретических трактатах (в том числе и такой музыкально-риторический «авторитет» баховской эпохи, как И. Маттезон), не демонстрировали глубоких знаний по теории и истории риторики, не затрагивали вопрос унификации риторической терминологии, не учитывали различия между риторическими школами. В силу отсутствия в сознании «теоретиков» той эпохи полной кар-

тины композиторского творчества даже своих современников, не говоря уже об историческом контексте и историческом процессе, авторы XVII–XVIII веков ограничивались сравнениями отдельных «правил ораторского и поэтического искусства» с правилами музыкальной композиции и не смогли выйти на уровень теоретических обобщений. Целостная музыкально-риторическая теория так и не была создана. Но это не отменяет факта существования музыкально-риторической практики и её функционирования в качестве устойчивой профессиональной традиции на протяжении, как минимум, двух веков.

В конце XVIII века началась переоценка риторики: она всё ещё была широко распространена в качестве учебной дисциплины, но в качестве учения об организации научного или художественного высказывания подвергалась всё более острой критике со стороны молодого поколения авторов. В её «предписаниях», устойчивых логических схемах, правилах и «твёрдых формах», унаследованных от старых риторических и литературных жанров, усматривали препятствие для свободного развития авторского художественного творчества. Борьба с риторикой стала трендом в XIX веке, в эпоху романтизма. Отказ от риторических нормативов и типовых форм искусства означал собой стремление к романтическим свободным формам, неприятие «нормативного сочинительства» и способствовал формированию «постклассического» мышления как в искусстве, так и в науке. А риторика, оттеснённая на периферию культуры и искусства, превратилась из фундаментального гуманитарного учения в схоластический школьный предмет.

Однако в XX веке многие принципы и методы риторических учений получили новое преломление в условиях семиотики, структурализма и постструктурализма, оформившись в неориторику как учение о видах языковой коммуникации.

Инвенция и диспозиция как области логики и диалектики

Следует отметить, что большинство современных музыковедов вслед за авторами аутен-

тичных трактатов первостепенное внимание уделяли элокуции, причём в значительной степени лишь одному из её разделов — декорации, куда относится весь корпус вопросов, связанных с музыкально-риторическими фигурами. В крупном плане ситуация такова и в отечественном, и в зарубежном музыкознании. На музыкально-риторических фигурах и связанной с ними «теории аффектов» были сосредоточены основные исследовательские задачи как в ранних «постклассических» музыковедческих работах (попытки реконструкции учения об аффектах у Г. Кречмара, А. Шеринга; последовавшие в 1930–50-х годах исследования Г. Брандеса, Г. Унгера, А. Шмитца, Г. Эггебрехта и др.), так и в большинстве работ последних лет. Однако всё ярче проявляются и более широкие подходы: основные достижения отечественного музыкознания в этой области уже были отмечены выше, среди зарубежных можно отметить объёмное исследование Р. Гёрдингена [26], ряд статей и диссертаций.

Авторы аутентичных трактатов больше всего писали о стиле и музыкально-риторических фигурах в силу наибольшей «подвижности» и эволюционной изменчивости этого пласта композиции и, следовательно, его наиболее острой актуальности и практической значимости. Как показывает анализ музыкальных произведений, запечатлевших композиторскую практику того времени, именно жанрово-стилевой пласт музыкальной композиции демонстрировал наибольшую динамику развития на протяжении рассматриваемого исторического периода. Стилевая («элокантная») вариативность и эволюция от Шамбоньера, Корелли, Пёрселла до Гайдна, Моцарта, Сальери, Альбрехтсбергера с многочисленными индивидуальными стилистическими «ответвлениями» в лице профессиональных лидеров (Д. Букстехуде, А. Вивальди, Я. Д. Зеленка, Ф. Куперен, Г. Ф. Телеман, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Э. Бах и мн. др.) гораздо более заметна, чем логико-диалектическое постоянство, заключённое в риторических инвенции и диспозиции.

Создание музыкального произведения начинается с замысла (с инвенции). На этом эта-

пе определялись жанр и стиль произведения, его конкретная тема (как в общефилософском плане, так и в собственно музыкальном интонационном воплощении). Также выстраивалась логическая схема будущего сочинения, которая в условиях музыкальной композиции предполагала план изложения выбранной (изобретённой) музыкальной темы и её музыкального развития (разработки). В циклических произведениях (как многочастных, так и микроциклах) замысел охватывал не только весь «проект» (сюиту, книгу/тетрадь, ораторию, оперу, концерт, сонату), но и каждую из составляющих его частей.

Согласно «Словарю» Ж.-Ж. Руссо, «создавать замысел означает: собирать в периоды и наносить на бумагу изобретения, или мысли, той мелодии, которую хочешь сочинить, собирать воедино главные, побочные и связующие мысли, в надлежащем месте указывать, где должна быть выражена сильнейшая или слабейшая степень аффекта и как должно быть от начала до конца упорядочено целое»; «Идея общего замысла произведения относится также, в частности, к любой составляющей его пьесе. Таким образом определяют арию, дуэт, хор и т. д.»⁹.

С замыслом (инвенцией), таким образом, оказывается тесно связана диспозиция как выбранная последовательность «развёртывания» мысли. Материал, найденный на этапе инвенции, должен быть расположен в убедительной и удобной для восприятия публики последовательности. По мере развития ораторской практики диспозиция совершенствовалась с учётом разных жанров и стилей речи.

На раннем этапе развития риторики первоначально установилась трёхчастная структура речи¹⁰: вступление (*prooemium*, *exordium*) — главная часть, или «доказательство» (*probatio*) — заключение (*peroratio*). У Аристотеля главная часть включала два подраздела: «повествование» (*narratio*), в котором излагалась информация о событии, и «разработку» (*tractatio*), в которой обсуждались спорные пункты события. В более поздних риторических школах продолжилась детализация разделов диспозиции. В частности, в

качестве итога «повествования» (*narratio*) закрепился раздел «постановка вопроса», «тезис для доказательства», «основное положение» или «намерение» (*propositio*) и связанный с ним подраздел «разделение вопроса» (*partitio*), подразумевающий перечень пунктов, аргументов и фактов, которые должны быть рассмотрены в связи с поставленным вопросом. У Квантилиана на два подраздела поделилась «разработка» (*tractatio*): сначала излагалось «доказательство» оратора (*probatio*), затем следовало «опровержение» других/противоположных точек зрения (*refutatio*). В дальнейшем в «разработке» закрепились взаимосвязанные подразделы — «опровержение», «оспаривание [контраргументов]» (*confutatio*) и «подтверждение [собственного тезиса]» (*confirmatio*), ставшие логической альтернативой квантилиановской паре *probatio* — *refutatio*. В качестве альтернативы «заключительной речи», «эпилогу» (*peroratio*) возникло «заклучение», «вывод» (*conclusio*), выполняющее такую же функцию «подведения итогов».

Адаптируемое в условиях музыкознания понятие «основной темы» речи не следует, на наш взгляд, трактовать как аналогию музыкальной главной темы. «Основной темой» в условиях музыкального языка, как и в риторике, будет диалектическое единство всех тем музыкального произведения в их взаимодействии. Поэтому некоторые трактовки разделов риторической диспозиции в условиях музыкальной формы в аспекте музыкальных аналогий требуют дальнейшего осмысления (см. Таблицу 1).

Комплекс правил диспозиции, унаследованный эпохой XVII–XVIII веков из разных риторических школ, можно представить в виде таблицы (см. Таблицу 2)¹².

Помимо правил о последовательности разделов, риторические учения содержали требования и к качеству речи в целом. Они тоже оказывали влияние на риторическую диспозицию и переносились на музыкальную композицию. Среди таких «критериев качества» речи, например, особое внимание уделялось таким требованиям, как:

- «Порядок» (*ordo*) — требование ясности в изложении событий, соблюдение в речи их естественного течения, взаимосвязи, хронологической последовательности и т. д. (но для достижения художественного эффекта иногда допускалась перестановка событий, их особое расположение).
- «Соответствие, уместность» (*decorum, conveniens*) — требование правдоподобия [в официальных и юридических речах]¹³ и достаточной информативности.
- «Мера» (*modus*) — требование к продолжительности речи, подразумевающее стремление к краткости и, соответственно, умение определить необходимое и достаточное количество подробностей и отступлений.

Среди элементов диспозиции были и такие, которые не имели строго определённого места, могли быть частью какого-то обязательного раздела и, в большей степени, выступали приёмами изложения, отражающими требования

Таблица 1¹¹

Риторическая диспозиция	Сонатная экспозиция
Вступление (<i>exordium</i>)	Вступление
Повествование (<i>narratio</i>)	(продолжение вступления)
Определение темы (<i>propositio</i>)	Главная партия
Подразделение (<i>partitio</i>)	Связующая партия
Возражение (<i>confutatio</i>)	Побочная партия
Опровержение возражения (<i>confirmatio</i>)	Перелом в ПП (возможное начало ЗП)
Отступление (<i>digressio</i>)	Раздел в заключительной партии
Заклучение (<i>conclusio</i>)	Заклучительная партия (или её окончание)

Таблица 2

Ранние античные школы	«Аристотелевская» (древнегреческая) школа	«Квинтилиановская» (древнеримская) школа	Риторические школы в XVII–XVIII вв.
<i>Prooemium</i> — вступление, предисловие, пролог, преамбула, пролюдия	<i>Narratio</i> — повествование, изложение (представление фактов, истории дела)		<i>Exordium</i> — начало, вступление, зачин (в литературе), предисловие, вводная часть <i>Narratio</i> — повествование, изложение (представление фактов, истории дела) <i>Propositio</i> — постановка вопроса, тезис (основное положение, которое будет доказываться) <i>Partitio</i> (как возможный подраздел <i>Propositio</i> или как возможный приём его изложения) — разделение, план изложения аргументации, структурирование по частям, перечисление пунктов, которые будут рассмотрены <i>Digressio</i> — отступление (возможный отход от основной темы для иллюстрации или усиления аргумента)
<i>Probatio</i> — основная часть, доказательство, проверка, свидетельство			
	<i>Tractatio</i> — обработка, рассмотрение, обсуждение, трактовка (процесс изучения, анализа или изложения чего-либо)	<i>Probatio</i> — основная часть, доказательство, проверка, свидетельство	<i>Confutatio</i> — опровержение (разрушение аргументов противника) <i>Partitio</i> <i>Digressio</i> <i>Confirmatio</i> — доказательство, подтверждение (представление аргументов в поддержку собственного тезиса) <i>Partitio</i> <i>Digressio</i>
		<i>Refutatio</i> — опровержение, возражение (доказательство несостоятельности какого-либо утверждения)	
<i>Peroratio</i> — заключение, заключительная речь, подводящая итог			<i>Conclusio</i> — заключение, вывод (подведение итогов, обобщение, призыв к действию)

«порядка, соответствия и меры», нежели самостоятельными разделами. К таким приёмам относились, например:

- «Отступление» (*digressio*) — возможный отход от основной темы для иллюстрации или усиления аргумента. Отступления были рекомендованы для укрепления контакта с аудиторией с помощью эмоционально-психологического воздействия, обращения к бесспорным постулатам или, наоборот, к частным, стимулирующим сочувствие слушателей примерам. Приём эффективно работал как в рамках «подтверждения» (*confirmatio*) истинности слов оратора, так и в рамках «оспаривания» (*confutatio*) противоположных точек зрения.

- «Разделение» (*partitio*) — деление на составные части, подразделы. Подразумевало разбивку какой-то мысли на элементы,

план изложения аргументации, перечисление пунктов, которые будут рассмотрены далее. Разделение использовалось как приём изложения тезиса (идеи), который будет доказываться оратором (*propositio*).

Наряду с «отступлениями» (*digressio*) особые задачи укрепления контакта со слушателями возлагались на вступление (*prooemium*, *exordium*) и заключение (*peroratio*, *conclusio*), работе над которыми рекомендовалось уделять максимальное внимание, учитывая важную роль начала и завершения контакта с аудиторией в общем впечатлении от выступления.

Эти рекомендации устойчиво выполнялись и в ораторских речах, и в большинстве поэтических и литературных жанров, и в музыкальных произведениях риторической эпохи. Буквальным воплощением этой рекомендации

в музыке является, например, форма «французской увертюры»: медленная прелюдия — быстрая fuga (или фуигированная ритурнельная форма) — короткое медленное заключение (*Lentement*) на материале прелюдии¹⁴.

Основные установки риторики разделялись музыкантами и музыкальными мыслителями, которые формулировали свои рекомендации и определения на основе взаимосвязи риторических и тонально-гармонических законов.

Как и инвенция, музыкально-риторическая диспозиция имеет свои особенности, связанные со спецификой музыкального языка. Поэтому прямой перенос правил риторической диспозиции на музыку мог быть осуществлён не буквально, а лишь в качестве логических (в том числе диалектических) принципов.

**Диспозиция и композиция:
взаимодействие риторической
и тонально-гармонической структуры
в музыкальной форме**

Рекомендации риторики ориентировались на словесные тексты, а не на музыкальные звуки. Всецело разделяя установку на взаимодействие музыкальной композиции с риторическим каноном, композиторы и музыкальные мыслители осознавали необходимость поиска собственно музыкальных средств для воплощения традиционных установок риторики. Поэтому способы воплощения риторических правил и приёмов требовали поиска музыкальных аналогов даже в связанной со словом вокальной музыке, не говоря уже о музыке инструментальной. С начала XVII и до конца XVIII века шло формирование новых языковых норм музыкальной коммуникации в условиях тональной гармонии. Закономерно, что начиная с первого этапа формирования новой музыкально-риторической традиции для тональной музыки главным конструктивным приёмом композиции/диспозиции стали тонально-гармонические средства, а также тесно связанная с ними мелодия (как гомофонная, так и полифоническая). Сыграли свою роль в становлении музыкально-риторической традиции и другие используемые в музыке средства выразительности (метрика, ритмика, темп, тембр).

На протяжении всего рассматриваемого периода инвенция и диспозиция оставались во взаимосвязи и «методологически» проецировались на задачи музыкальной композиции:

«Ораторская речь [дискур] — это гармоническая перспектива, в которой голос служит основой для создания самых разных изображений, ибо слова являются изображениями духовных представлений»; для мелодии следует «подобрать... модуляцию и движение настолько ей соответствующие, что, будучи спета, она была бы способна оказать на слушателей воздействие, по крайней мере, такое же сильное, как если бы она была произнесена замечательным оратором», — утверждал М. Мерсенн (1629)¹⁵.

«Музыка, будучи дискурсом, должна, как и он, иметь свои периоды, фразы, остановки, отдых, всякого рода пунктуацию», — продолжает более чем через 100 лет рассуждать в той же музыкально-риторической парадигме Ж. Ж. Руссо (1750)¹⁶.

Таким образом, первоначальная задача для композиторов заключалась в поиске языковых аналогов и общелогических эквивалентов, сближающих музыкальную композицию и риторическую диспозицию. Эта задача была решена с помощью риторического метода «общих мест».

«Общими местами» (*loci topici* — лат.), также «топами» или «топосами» назывались традиционные логико-речевые конструкции (модели). Л. В. Кириллина отмечает: «Свойственные Барокко трактовка музыки как „науки“ и распространение на неё терминологического аппарата риторики приводили и к прямому проникновению специфического логико-риторического понятия „общих мест“ (*loci topici*) в теорию музыкальной композиции — в частности, в трактатах И. Д. Хайнхена и И. Маттезона и других композиторов-теоретиков» [12. С. 5].

Топы в риторике — это не «речевые штампы», а смысловые модели, помогающие «расплодить идеи» (по выражению Ломоносова). В риторическом понимании топос — проверенный метод запуска процесса осмысления

темы речи, направление мысли в нужное русло с помощью уместных доводов, суждений и аргументации¹⁷. В музыке логические суждения превращаются в эмоциональные переживания и эстетические впечатления, поэтому о буквальном переносе риторических топосов в музыку говорить не стоит.

Риторическое учение о декорации давало широкий простор для рассуждений, музыканты говорили о риторических фигурах и аффектах с интересом и удовольствием — это было поле для творчества. А рассуждать о том, что всем хорошо известно, — об инвенции и диспозиции, о том, что давно является повседневным «лекалом» создания «музыкального продукта», видимо, не было необходимости. Потому что на практике музыкальным аналогом риторических «общих мест» стали не фигуры, а структуры. Структура, которая в музыке поддается четкой алгоритмизации и обладает признаками технологического «масштабирования» («тиражирования»), только одна: тонально-гармоническая структура музыкальной формы XVII–XVIII веков.

«Модусы, или тоны (нет различия между этими двумя терминами) указывают на манеру, форму и порядок, которых мы придерживаемся, когда сочиняем мелодию, у которой есть начало, продолжение, переход, заключение и окончание на определенных гармониях или звуках, установленных каждым модусом или звуком», — писал ещё в 1667 году французский композитор и органист Г. Нивер в «Трактате по музыкальной композиции»¹⁸.

В приведённой цитате перечислены общелогические этапы процесса, разворачивающегося во времени (ораторская речь, музыка, театр, чтение литературы и т. д.): начало, продолжение, переход, заключение, окончание. Использование общелогических понятий, характеризующих процесс, его развитие во времени, встречается во всех трактатах той эпохи как в области риторики, так и в области музыки. Лишь на рубеже XVIII–XIX веков начинает формироваться стабильная собственно музыкальная терминология в области музыкальной формы, причём она сохраняет генетические связи с риторикой и её филологически-

ми ответвлениями: вступление, главная тема, связка, побочная тема, заключение, период, предложение, фраза, разработка и т. д. Теория музыки сохраняет связь с этой традицией до настоящего времени¹⁹.

Целый ряд аутентичных источников свидетельствует, что именно тонально-гармоническая структура, «правила хорошей модуляции» (Ж.-Ж. Руссо) рассматриваются композиторами в качестве главного средства реализации на этапе инвенции и диспозиции.

В статье «Замысел» музыкального словаря Руссо говорится: «После того как изобретена тема, нужно распределить её в согласии с правилами хорошей модуляции, по всем частям, где она должна быть слышимой в той мере, в какой она не сможет изгладиться из памяти слушателя и в какой она всегда будет являться слуху с изящной новизной. Если тема забывается — это изъян в замысле, но намного хуже — доводить её повторения до надоедливости» [Цит. по: 11. С. 115].

В статье «Модуляция» (“Modulation”) словаря Зульцера, написанной И. П. А. Шульцем, говорится: «Речитатив чаще требует совсем иной модуляции, нежели обыкновенная мелодия; мелодии танцев и песен гораздо ограниченнее в отношении модуляции, чем арии, а последние — ограниченнее, нежели крупные концерты. Так что при модуляции прежде всего обращают внимание на род пьесы, и особенно на её длину... Выразительность и язык страсти часто требуют совсем иных средств. Если чувство быстро меняется, то должны быстро меняться и тоны. В пьесах с нежными и как бы спокойными аффектами нужно отклоняться не столь часто, как в тех, где выражаются необузданные страсти. Чувства отрицательного характера допускают и даже требуют модуляции, имеющей некоторую жёсткость» [Цит. по: 11. С. 48].

В статье о модуляции и отклонениях (“Ausweichung”) в том же словаре Зульцера, написанной И. Ф. Кирнбергером, говорится: «В очень кратких пьесах, вроде песенок, не следует отклоняться во многие тоны. Достаточно обычно одного-двух отклонений, после чего возвращаются в главный тон и там заканчива-

ют. Если пьеса очень длинна, что обычно для концертов, то можно отклоняться во многие, а то и во все тоны, содержащиеся в [исходной] гамме. Если рассматривать тон, в который отклонились, как новый основной тон, что с некоторыми оговорками допустимо, то из него снова можно отклоняться во все другие содержащиеся в его гамме тоны. Таким образом возникает большое многообразие гармонических оттенков. Но если не хочешь потеряться среди разнообразия отклонений, то нужно не забывать про второе правило. Оно предостережёт композитора от двух ошибок, препятствуя ему долго задерживаться как в отдалённых строях, так и в непосредственно родственных, ибо при этом потерялся бы из виду главный тон. Например, F-dur сильно заглушает главный тон C-dur, потому что вводный тон, определяющий лад, в F-dur гасится и превращается в *b*. Ещё в большей степени это свойственно d-moll, где не только *b* необходимо присутствует в качестве сексты, но и одновременно *c* превращается в *cis*» [Цит. по: 11. С. 48–49].

Приведённые цитаты объединяет одна и та же технологическая задача: авторы объясняют самый важный для практиков момент композиторской работы, который заключается в переходе от типового к индивидуальному, от

риторического к музыкальному, от общелогических инвенции и диспозиции к собственно музыкальной элокуции.

На этапе элокантного (декоративного) оформления музыкальное сочинение покидает территорию типового творчества, объединяющего музыку и риторику, и переходит в специфическое собственно музыкальное пространство. Поэтому если на этапе замысла и диспозиции музыкальное произведение имеет много общего с любым другим видом речевой деятельности (то есть коммуникацией, имеющей характер процесса, разворачивающегося во времени), то на уровне элокуции музыка обособляется от всех других «форм как процессов» в кругу собственных выразительных средств.

В основе тональной музыкальной формы, как известно, лежит «тональный круг» T–D–S–T, образующий её фундаментальную глубинную структуру²⁰.

В приводимой ниже таблице (см. Таблицу 3) показаны композиционные топы («общие места») тональной музыкальной формы, выраженные в типовых тонально-гармонических процессах «развития мысли», в их соотношении с риторической диспозицией, являющейся, в свою очередь, типовой формой структурирования «общих мест» в вербальной речи.

Таблица 3

Разделы тонально-гармонической структуры (композиционные топы)	Музыкально-риторическая функция. Характеристика музыкальных средств	Функциональный аналог в риторической диспозиции
T→D + [T→D (D)→S→T] (<i>Preambulum, preludium</i>)	Прелюдия, преамбула. Импровизационный (квазиимпровизационный) стиль. Контрастное вступление, предшествующее «запуску» полного тонального круга. Факультативный раздел	Prooemium вступление, предисловие, пролог, преамбула
T→D (D)→S→T Экспозиция	Изложение основной темы произведения (в собственно музыкальном смысле — диалектической пары (или группы) музыкальных тем и производных интонационных построений, в том числе темы и ответа в фуге; главной, побочной, связующей и заключительной партий сонатной формы). Основной обязательный раздел	Изложение основной темы речи

Разделы тонально- гармонической структуры (композиционные топы)	Музыкально-риторическая функция. Характеристика музыкальных средств	Функциональный аналог в риторической диспозиции
$\underline{\mathbf{T}} \rightarrow \mathbf{D} \parallel (\mathbf{D}) \rightarrow \mathbf{S} \rightarrow \mathbf{T}$ Экспозиционная партия главного тона	Начальный интонационный комплекс (главная [музыкальная] тема (мотив, мотивная группа)) как диалектическая часть общей философской темы произведения; то, что лежит в основе дальнейшего развития). Обязательный подраздел	<i>Exordium</i> начало, вступление, зачин (в литературе), предисловие, вводная часть
$\underline{\mathbf{T}} \rightarrow \underline{\mathbf{D}} \parallel (\mathbf{D}) \rightarrow \mathbf{S} \rightarrow \mathbf{T}$ или $[\mathbf{T} \rightarrow \mathbf{D} \parallel (\mathbf{D}) \rightarrow \mathbf{S} \rightarrow \mathbf{T}]$ Экспозиционная главная модуляция	Осуществление первой модуляции для показа функционального ресурса тональности. «Уводящий ход» (Ю. Н. Холопов). Движение в сторону доминанты — основного неустоя, «отвечающего» тонике (доминантовая или параллельный мажор — тональности «реперкусы» в системе старинных церковных тонов). Обязательный подраздел с ограниченной возможностью вариативного решения	<i>Narratio</i> повествование, изложение (представление фактов, истории дела)
$\mathbf{T} \rightarrow \underline{\mathbf{D}} \parallel (\mathbf{D}) \rightarrow \mathbf{S} \rightarrow \mathbf{T}$ Экспозиционная партия побочного тона	Показ тональности доминанты (реперкусы) — глобальный «структурный ответ» тонике. Каденция в первой побочной тональности («имитация каденции», по терминологии Рамо). Возможно применение приёма <i>partitio</i> (деление партии на секции: показ обоих вариантов «тона реперкусы» или интонационная дифференциация побочной и заключительной группы мотивов, «побочно-заключительная группа», по терминологии В. Н. Холоповой). Обязательный подраздел с ограниченной возможностью вариативного решения	<i>Propositio</i> положение, тезис (основное утверждение, которое будет доказываться)
$\mathbf{T} \rightarrow \mathbf{D} \parallel (\underline{\mathbf{D}}) \rightarrow \underline{\mathbf{S}} \rightarrow \mathbf{T}$ Реприза	Возобновление движения после экспозиционной «имитации каденции» (во французской традиции обозначалась в нотах ремаркой <i>reprise</i>). Вся послеэкспозиционная часть фуги (<i>Tractatio</i> , по определению Ю. Н. Холопова [19]), представляющая собой возвратное движение к основной тональности. В более поздних образцах — объединение <i>Confutatio</i> и <i>Confirmatio</i> в обособленный развёрнутый подраздел (разработка сонатной формы) и расширение <i>Conclusio</i> за счёт повторения экспозиции в основной тональности (реприза сонатной формы). Основной обязательный раздел с широкой возможностью вариативного решения	<i>Tractatio</i> обработка, рассмотрение, обсуждение, трактовка (процесс изучения, анализа или изложения чего-либо)
$\mathbf{T} \rightarrow \mathbf{D} \parallel (\underline{\mathbf{D}}) \rightarrow \underline{\mathbf{S}} \rightarrow \mathbf{T}$ Репризная разработочная побочная модуляция (модуляции)	Доминантовый ответ началу формы (нередко транспозиция начальной темы или мотива) или побочная модуляция (модуляции) в сторону субдоминанты (тональностей субдоминантовой группы и других побочных тональностей). Факультативный подраздел с широкой возможностью вариативного решения	<i>Confutatio</i> опровержение (разрушение аргументов противника)
$\mathbf{T} \rightarrow \mathbf{D} \parallel \rightarrow \mathbf{S} \rightarrow \mathbf{T}$ Репризная главная модуляция	Возвратная модуляция в основную тональность после завершения «обхода» побочных тональностей (или окончательного «ухода» из побочной тональности). Обязательный подраздел	<i>Confirmatio</i> доказательство, подтверждение (представление аргументов в поддержку собственного тезиса)

Разделы тонально- гармонической структуры (композиционные топы)	Музыкально-риторическая функция. Характеристика музыкальных средств	Функциональный аналог в риторической диспозиции
$T \rightarrow D \parallel \rightarrow S \rightarrow \underline{T}$ Репризная партия главного тона	Изложение материала в основной тональности. Нередко транспозиция в основной тон материала экспозиционного побочного тона (репризная транспозиция побочной партии). В более поздних образцах — изложение в главной тональности материала всей экспозиции (классическая сонатная форма). Обязательный подраздел с ограниченной возможностью вариативного решения	<i>Conclusio</i> заключение, вывод (подведение итогов, обобщение, призыв к действию)
$[T \rightarrow D \parallel (D) \rightarrow S \rightarrow T] + \underline{T}$	Дополнительное закрепление основной тональности, дополнительное кадансирование. Импровизационный (или квазиимпровизационный) стиль изложения. В более поздних образцах — интонационный синтез или фрагментарный повтор ранее звучавшего материала (кода). Факультативный раздел	<i>Peroratio</i> заклучение, заключительная речь, подводящая итог

Итак, последовательность композиционных топов, соотнесённая с риторической диспозицией, образуется обязательными и факультативными разделами и подразделами:

- Раздел «вступление» (факультативный);
- Раздел «экспозиция»
- (с подразделами «экспозиционная партия главного тона», «экспозиционная главная модуляция», «экспозиционная партия побочного тона»);

• Раздел «реприза»

• (с подразделами «репризная разработанная побочная модуляция», «репризная главная модуляция», репризная партия главного тона»);

• Раздел «заклучение» (факультативный).

В следующей таблице (см. Таблицу 4) приводится анализ использования композиционных топов в трёхголосных симфониях (инвенциях) И. С. Баха²¹.

Таблица 4

Симфонии (инвенции)	<i>Exordium</i> <i>T</i>	<i>Narratio</i> $\rightarrow$	<i>Propositio</i> <i>D</i>	<i>Confutatio</i> $(D) \rightarrow (S)$	<i>Confirmatio</i> $\rightarrow$	<i>Conclusio</i> <i>T</i>
№ 1 C-dur	1–6	7–8	8–11	11–14	15–19	20–21
№ 2 c-moll	1–4	5–9	9–13	14–27	28–31	31–32
№ 3 D-dur	1–5	6–9	10–14	14–21	21–23	23–25
№ 4 d-moll	1–4	5–8	8–13	13–19	20–22	22–23
№ 5 Es-dur	1–9	9–13	14–17	17–29	30–36	36–38
№ 6 E-dur	1–6	7–17	18–22	23–34	35–40	40–41
№ 7 e-moll	1–13	14–24	25–26	27–37	37–42	43–44
№ 8 F-dur	1–3	4–7	7–11	11–16	16–22	23

Симфонии (инвенции)	<i>Exordium</i> <i>T</i>	<i>Narratio</i> →	<i>Propositio</i> <i>D</i>	<i>Confutatio</i> (<i>D</i>)→(<i>S</i>)	<i>Confirmatio</i> →	<i>Conclusio</i> <i>T</i>
№ 9 f-moll	1–8	9–12	13–19	20–30	31–33	33–35
№ 10 G-dur	1–7	7–10	11–15	16–25	26–31	32–33
№ 11 g-moll	1–8	9–29	30–36	36–64	65–70	70–72
№ 12 A-dur	1–6	6–7	8–9	9–23	24–30	31
№ 13 a-moll	1–7	8–20	21–27	28–48	49–62	62–64
№ 14 B-dur	1–7	7–9	10–11	12–19	20–23	23–24
№ 15 h-moll	1–6	7–11	12–14	14–23	24–31	31–36

Таким образом, в тональном формообразовании можно констатировать наличие типовых приёмов, образующих глубинную структуру музыкальной формы. Она опирается на несколько основных композиционных топов, используемых в подавляющем большинстве музыкальных форм XVII–XVIII веков, независимо от их масштаба и интонационно-тематического наполнения. Различия в системе форм определяются по уровню их «элокантности» — по жанровым и стилевым параметрам, интона-

ционно-тематической наполненности и интенсивности развития музыкального материала. Говоря современным языком, на основе взаимодействия риторики и музыки была найдена эффективная технология музыкальной композиции, просуществовавшая практически без изменений более двухсот лет и не утратившая актуальности до настоящего времени.

Примечания

- ¹ Таково большинство отечественных учебников музыкальной формы. Осуществивший значительный прорыв в области методики изучения форм барокко фундаментальный учебник Т. С. Кюрегян тем не менее сохраняет опору на «классико-романтическую» концепцию формы (изложенную в I части учебника), а формы музыки барокко рассматриваются во второй части учебника, тем самым образуя ретроспективную историческую экстраполяцию понятийно-терминологического аппарата [См.: 14].
- ² Наиболее существенной работой в этом плане, безусловно, является книга Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс».
- ³ Абсолютно справедливый вывод Л. В. Кириллиной — одного из крупнейших в мире специалистов по музыке XVIII века — косвенно подтверждает влияние «схематически-архитектонической» немецкой концепции формы XIX века: исследователи вынуждены отмечать возможную «странность» соотнесения иных подходов (к XVIII веку).
- ⁴ Интересным примером обращения к теме риторики в музыке является работа Якова Друскина (1902–1980), опубликованная в 1990 году с предисловием М. С. Друскина, «О риторических приёмах в музыке И. С. Баха» [6]. Год создания рукописи точно не установлен, возможно, первой специальной «музыкально-риторической» работой может считаться она. Однако, в отличие от исследования О. В. Захаровой, работа Я. С. Друскина не получила столь же широкого распространения в музыковедческой среде.
- ⁵ Приведённые в эпиграфе к статье цитаты отражают эту историческую арку — от начала XVII века до конца XVIII века.
- ⁶ В немецкой традиции получило распространение понятие *musicus poetica* (от “*musica poetica*”), обозначающее тип композитора, опирающегося на риторику.
- ⁷ Например, «Универсальная гармония» М. Мерсенна, написанная в 1629 году, была опубликована в 1636 и 1637 годах в двух томах (*Mersenne M. Harmonie Universelle*. [Т. I]. Paris, 1636 / *De la Voix*; *Seconde partie de L’Harmonie Universelle*. [Т. II]. Paris, 1637 / *De l’Art d’Embellir la Voix*); написанный в 1750 году «Музыкальный словарь» Ж.-Ж. Руссо увидел свет в 1768 году (*Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique*. Paris: chez la Veuve Duchesne, 1768).
- ⁸ Авторы трактатов нередко сами охотно прибегали к «риторическим приёмам», стараясь впечатлеть читателя и не очень беспокоясь при этом о «научной достоверности». Диапазон такого риторического творчества был довольно широк: от различных субъективных сравнений музыкальных явлений с другими искусствами или явлениями природы и общественной жизни до прямых мистификаций, таких как публикация А. Кирхером в своей «Универсальной музургии» (1650) якобы найденного им древнего музыкально-поэтического произведения (подлинность опровергнута А. Ромом в 1932 году).
- ⁹ Ж.-Ж. Руссо. Музыкальный словарь. Статья «Замысел» (“*Dessein*”). Цит. по: [11. С. 115]
- ¹⁰ Здесь и далее изложение основных этапов развития риторической диспозиции осуществляется на основе материала «Античной риторики» Т. Е. Автухович [1].
- ¹¹ Таблица составлена В. Н. Холоповой с использованием риторической диспозиции по версии И. Маттезона: «Важный внемузыкальный прототип сонатной экспозиции и других уровней сонатной формы составила диспозиция античной ораторской речи. На мышление музыкантов здесь оказал воздействие трактат И. Маттезона „Совершенный капельмейстер“ (1739), где автор призывал композиторов следовать в своих сочинениях риторической диспозиции, то есть незыблемому расположению пунктов ораторской речи. Из венских классиков этот ораторский прототип получил особенно стабильное „озвучивание“ у Бетховена, в частности в сонатах для ф.-п., на протяжении от № 1 до № 32. Посредствующим звеном между Маттезоном и Бетховеном оказался Ф. Э. Бах, на f-moll’ную сонату которого 1763 г. тематически похожа соната для ф.-п. f-moll № 1 Бетховена» [21. С. 319].
- ¹² В таблице приводится сводная диспозиция, представленная в трактатах по риторике XVII–XVIII веков из разных стран, написанных как на латыни (например, в России трактат *Феофана Прокоповича*), так и на национальных языках (в России трактат *М. В. Ломоносова*). В трактатах встречаются некоторые различия в оценках степени важности того или иного раздела, а также в рекомендациях по способам его исполнения. Большинство трактатов допускают «свободную» диспозицию, что выражается в возможности варьирования последовательности разделов, пропуска или объединения взаимосвязанных разделов, количества «отступлений» от главной темы и других подходов, зависящих от жанра речи и от намерений оратора. Также в трактатах XVII–XVIII веков встречаются примеры смешения терминологии ранних и более поздних школ риторики.
- ¹³ Соответствие, в частности, обеспечивали непротиворечивые ответы на 7 основных вопросов: Кто? Что сделал? Почему? Где? Когда? Как? Какими средствами?
- ¹⁴ О форме французской увертюры подробнее см.: [4].
- ¹⁵ Указан год написания трактата, а не его публикации: *Mersenne M. Harmonie Universelle*. [Т. I]. Paris, 1636 / *De la Voix*. P. 10; *Seconde partie de*

L'Harmonie Vniverselle. [Т. II]. Paris, 1637. Цит. по: [22. С. 22].

- ¹⁶ Указан год написания «Музыкального словаря»: *Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique*. Paris: chez la Veuve Duchesne, 1768 [Цит. по: 23. С. 65].

- ¹⁷ В «Риторике» Аристотеля было 38 топов, в трактате «Толика» Цицерона 16 основных топов, в «Риторике» Ломоносова 16 топов, в ряде риторических трактатов XVII–XVIII веков 15 топов. В современных отечественных учебниках риторики от 14 до 26 топов (в том числе, например, такие как «род и вид», «определение», «целое — части», «свойства», «сопоставление», «причина и следствие», «обстоятельства», «предыдущее — последующее», «место (положение)», «время», «состояние», «примеры и свидетельства», «цель и средство», «целое и часть», «имя» и др.) [См. подробнее, например: 5].

Современным примером использования «общих мест» построения речи может быть раздел «Общая характеристика исследования», который используется во всех современных диссертациях, выпускных квалификационных и курсовых работах. В разделе всегда используются, независимо от содержания самой работы, такие топоры (топы), как «актуальность», «цели и задачи работы», «степень изученности», «методологическая база», «апробация», «практическое значение» и т. д.

- ¹⁸ *Nivers G. Traité de la composition de la musique*. Paris, 1667 [Цит. по: 13. С. 93].

- ¹⁹ Например:

В. Бобровский выделяет пять общелогических функций в музыкальном формообразовании: 1) вступление, 2) изложение темы (её экспозиции), 3) срединно-развивающая, 4) связующая, 5) заключительная. При этом отмечается, что «изложение» может иметь два вида: вступления и собственно изложения [См.: 2. С. 26]. В такой трактовке «изложения» (экспозиции) музыковед сближается с позднериторическими учениями, соединяющими *exordium* и *narratio*.

Ю. Тюлин в исследовании с показательным названием «Строение музыкальной речи» различает три типа музыкального развития (экспозиционное, продолженное и разработочное) [См.: 18. С. 27].

Т. Адорно называет «высказывание», «продолжение», «завершение», «развитие», «повторение» («прекращение») [*Auflösung*] и др. «материалом теории формы», потому что эти категории «всегда могут быть их основой». Адорно считает, что знание этих категорий важнее, «чем знание форм как таковых» [25. Р. 185].

В. Холопова выделяет в музыкальной форме шесть функций частей: 1) вступительную, 2) экспозиционную, 3) связующую, 4) срединную, 5) репризную, 6) заключительную [См.: 21. С. 46]. Примечательно, что в конце XVIII века, в момент формирования теории музыкальной формы, счи-

талось, что в риторической диспозиции шесть основных разделов (см. Таблицу 1 настоящей статьи).

М. Бонфельд предлагает называть формообразующие функции в музыке «*хронотопическими функциями*» (в чём сближается с риторическим учением о топах). Исследователь выделяет три хронотопические функции: основную, подготавливающую, завершающую [См.: 3 С. 86].

- ²⁰ С этого тезиса начинается рассмотрение форм эпохи барокко, например, в фундаментальной работе Т. С. Кюрегян [14].

- ²¹ Приводится с изменениями и дополнениями по: [8. С. 144].

Список литературы

References

1. Автухович Т. Е. Античная риторика. Гродно: ГрГУ, 2003. 144 с.
Avtuhovich T. E. Antichnaja ritorika [Ancient rhetoric]. Grodno, Grodnenskiy Universitet, 2003, 144 p. (In Russ.)
2. Бобровский В. К. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
Bobrovskij V. K. Funkcional'nye osnovy muzykal'noj formy [Functional foundations of musical form]. Moscow, Muzyka, 1978, 332 p. (In Russ.)
3. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: В 2 ч: Ч. 1. М.: Владос, 2003. 208 с.
Bonfel'd M. Sh. Analiz muzykal'nyh proizvedenij: Struktury tonal'noj muzyki [Analysis of musical works: Structures of tonal music]. In 2 P.: P. 1. Moscow, Vlados, 2003, 208 p. (In Russ.)
4. Бочаров Ю. С. Французская увертюра в музыке эпохи барокко. М.: Прест, 1998. 147 с.
Bocharov Ju. S. Francuzskaja uvertjura v muzyke jepohi barokko [French Overture in Baroque Music]. Moscow, Prest, 1998, 147 p. (In Russ.)
5. Волков А. А. Курс русской риторики. М.: Издательство храма св. мц. Татианы, 2001. 408 с.
Volkov A. A. Kurs russkoj ritoriki [Course of Russian Rhetoric]. Moscow, Izdatel'stvo hrama sv. mc. Tatiany, 2001, 408 p. (In Russ.)
6. Друскин Я. С. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха. СПб.: Северный олень, 1995. 132 с.
Druskin Ja. S. O ritoricheskikh prijomah v muzyke I. S. Baha [On Rhetorical Devices in the Music of J. S. Bach]. St. Petersburg, Severnyj olen', 1995, 132 p. (In Russ.)
7. Дулат-Алеев В. Р. Структурные уровни в старинной двухчастной форме (к теории музыкальных форм эпохи барокко) // От Ars nova к новой музыке: Вопросы теории музыки XIV–XX веков. Казань: КГК, 2008. С. 43–81.
Dulat-Aleev V. R. Strukturnye urovni v starinnoj dvuhchastnoj forme (k teorii muzykal'nyh form jepohi barokko) [Structural levels in the ancient two-part form (towards the theory of musical forms of the Baroque era)]. Ot Ars nova k novoj muzyke: Voprosy teorii muzyki XIV–XX vekov. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2008, pp. 43–81. (In Russ.)
8. Дулат-Алеев В. Р., Райхман М. Э. Риторическая диспозиция в музыкальной форме инвенций и симфоний И. С. Баха // Музыкальный мир наций / Сост. В. Р. Дулат-Алеев, А. А. Сокольская. Казань: КГК, 2020. С. 132–144.
Dulat-Aleev V. R., Rajhman M. E. Ritoricheskaja dispozicija v muzykal'noj forme invencij i simfonij I. S. Baha [Rhetorical disposition in the musical form of the inventions and symphonies of J. S. Bach]. Muzykal'nyj mir nacij. Ed. V. R. Dulat-Aleev, A. A. Sokol'skaja. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2020, pp. 132–144. (In Russ.)
9. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
Zaharova O. I. Ritorika i zapadnoevropejskaja muzyka XVII — pervoj poloviny XVIII veka: principy, prijomy [Rhetoric and Western European music of the 17th — first half of the 18th century: principles, techniques]. Moscow, Muzyka, 1983, 77 p. (In Russ.)
10. Захарова О. И. Риторическое decoratio и музыка XVII — первой половины XVIII в. // Информационный бюллетень международной ассоциации по изучению и распространению славянских культур. ЮНЕСКО. Вып. 27. М.: Институт славяноведения, 1993. С. 85–93.
Zaharova O. I. Ritoricheskoe decoratio i muzyka XVII — pervoj poloviny XVIII v. [Rhetorical decoratio and music of the 17th — first half of the 18th century]. Informacionnyj bjulleten' mezhdunarodnoj associacii po izucheniju i rasprostraneniju slavjanskikh kul'tur. JuNESKO. Vol. 27. Moscow, Institut slavjanovedenija, 1993, pp. 85–93. (In Russ.)
11. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
Kirillina L. V. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka. P. II: Muzykal'nyj jazyk i principy muzykal'noj kompozicii [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries. Part II: Musical language and principles of musical composition]. Moscow, Kompozitor, 2007, 224 p. (In Russ.)
12. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
Kirillina L. V. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka. P. 3: Pojetika i stilistika [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries. Part 3: Poetics and stylistics]. Moscow, Kompozitor, 2007, 376 p. (In Russ.)
13. Кривицкая Е. Д. О некоторых аспектах французской ладовой теории XVII века // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения / Сост. Т. Н. Дубравская, А. М. Меркулов. М.: МГК, 2003. С. 90–104.
Krivickaja E. D. O nekotoryh aspektah francuzskoj ladovoj teorii XVII veka [On some aspects of the French modal theory of the 17th century]. Muzykal'noe iskusstvo barokko: stili, zhanry, tradicii ispolnenija. Ed. T. N. Dubravskaja, A. M. Merkulov. Moscow, Moskovskaja konservatorija, 2003, pp. 90–104. (In Russ.)

14. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998. 343 с.
Kjuregjan T. S. Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in music of the 17th—20th centuries]. Moscow, Sfera, 1998, 343 p. (In Russ.)
15. *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочинённая в пользу любящих словесные науки // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 7: Труды по филологии 1739–1758 гг. М.; Л.: АН СССР, 1952. С. 89–378.
Lomonosov M. V. Kratkoe rukovodstvo k krasnorechiju. Kniga pervaja, v kotoroj sodержitsja ritorika, pokazujushhaja obshhie pravila oboego krasnorechija, to est' oratorii i poezii, sochinjonaja v pol'zu ljubjashhih slovesnye nauki [A Brief Guide to Eloquence. The First Book, Containing Rhetoric, Showing the General Rules of Both Eloquence, That Is, Oratory and Poetry, Written for the Benefit of Those Who Love the Verbal Sciences]. *Lomonosov M. V. Polnoe sobranie sochinenij*. Vol. 7: Trudy po filologii 1739–1758 gg. Moscow; Leningrad, Akademiya nauk, 1952, pp. 89–378. (In Russ.)
16. *Насонов Р. А.* Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвящённой 40-летию Астраханской государственной консерватории / Глав. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: АГК, 2009. С. 115–121.
Nasonov R. A. Muzykal'naja ritorika Afanasija Kirhera: k istorii "gotovyh slov" [The Musical Rhetoric of Athanasius Kircher: Towards the History of "Ready-Made Words"]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v XXI veke: istorija, teorija, ispolnitel'stvo, pedagogika: Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashhennoj 40-letiju Astrahanskoj gosudarstvennoj konservatorii*. Ed. L. V. Savvina, V. O. Petrov. Astrahan': Astrahanskaja konservatorija, 2009, pp. 115–121. (In Russ.)
17. *Насонов Р. А.* Музыкальная риторика Иоганна Иоахима Кванца // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 162–168.
Nasonov R. A. Muzykal'naja ritorika Ioganna Ioahima Kvanca [Musical Rhetoric of Johann Joachim Quantz]. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*. 2013, no. 1, pp. 162–168. (In Russ.)
18. *Тюлин Ю. Н.* Строение музыкальной речи. Л.: Музгиз, 1962. 208 с.
Tjulín Ju. N. Stroenie muzykal'noj rechi [The structure of musical speech]. Leningrad, Muzgiz, 1962, 208 p. (In Russ.)
19. *Холопов Ю. Н.* Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения / Сост. Т. Н. Дубинская, А. М. Меркулов. М.: МГК, 2003. С. 4–31.
Holopov Ju. N. Struktura bahovskoj fugi v kontekste istoricheskoy evoljucii garmonii i tematizma [The structure of Bach's fugue in the context of the historical evolution of harmony and thematics]. *Muzykal'noe iskusstvo barokko: stili, zhanry, tradicii ispolnenija*. Ed. T. N. Dubinskaja, A. M. Merkulov. Moscow, Moskovskaja konservatorija, 2003, pp. 4–31. (In Russ.)
20. *Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. 632 с.
Holopov Ju. N., Kirillina L. V., Kjuregjan T. S., Lyzhov G. I., Pospelova R. L., Cenova V. S. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlja istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nyh vuzov [Musical-theoretical systems: Textbook for historical-theoretical and compositional faculties of music universities]. Moscow, Kompozitor, 2006, 632 p. (In Russ.)
21. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
Holopova V. N. Formy muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie [Forms of Musical Works: A Study Guide]. 2nd ed. St. Petersburg, Lan', 2001, 496 p. (In Russ.)
22. *Чебуркина М. Н.* Риторика и музыкальная форма в эпоху французского барокко // Проблемы музыкальной науки. Уфа. 2012. № 1 (10). С. 63–67.
Cheburchina M. N. Ritorika i muzykal'naja forma v jepohu francuzskogo barokko [Rhetoric and Musical Form in the French Baroque]. *Problemy muzykal'noj nauki*. Ufa. 2012, no. 1 (10), pp. 63–67. (In Russ.)
23. *Чебуркина М. Н.* Французское органное искусство Барокко: музыка, органостроение, исполнительство: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М.: МГК, 2013. 53 с.
Cheburchina M. N. Francuzskoe organnoe iskusstvo Barokko: muzyka, organostroenie, ispolnitel'stvo [French Baroque Organ Art: Music, Organ Building, Performance]: Abstract of Doctor degree diss. Moscow, Moskovskaja konservatorija, 2013, 53 p. (In Russ.)
24. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 725 с.
Shvejcer A. Iogann Sebast'jan Bah [Johann Sebastian Bach]. Moscow, Muzyka, 1965, 725 p. (In Russ.)
25. *Adorno T. W.* On the Problem of Musical Analysis // Music Analysis. July 1982. Vol. 1. № 2. P. 169–187.
Adorno T. W. On the Problem of Musical Analysis. *Music Analysis*. July 1982, Vol. 1, no. 2, pp. 169–187. (In Engl.)

26. *Gjerdingen R.* Music in the Galant Style. Oxford: Oxford University Press, 2007. 528 p.
Gjerdingen R. Music in the Galant Style. Oxford, Oxford University Press, 2007, 528 p. (In Engl.)

Об авторе

Дулат-Алеев Вадим Робертович

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

- профессор кафедры теории и истории музыки
- доктор искусствоведения, профессор

Россия, Казань
2365533@list.ru

About the author

Vadim R. Dulat-Aleev

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

- Professor of the Department of Theory and History of Music
- Ph.D. of Art History, Professor

Russia, Kazan
2365533@list.ru

Для цитирования: Дулат-Алеев В. Р. Риторическая диспозиция и музыкальная композиция XVII–XVIII веков (к вопросу влияния риторики на музыкальную форму) // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 3(51). С. 9–27. DOI: 10.48201/22263330_2025_51_9