

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.28>

Мальцева Анастасия Александровна

**[Музыкально-риторические фигуры в наследии эпохи романтизма: дискуссии о методологии анализа](#)**

В статье в проблемном ключе поднимается вопрос правомерности анализа произведений XIX века в опоре на терминологию музыкально-риторических фигур, почерпнутую в трактатах XVII - первой половины XVIII века и ныне лежащую в основе широко востребованной герменевтической модели. Автор анализирует ситуацию в немецком и австрийском музыкознании, рассматривает на примере статьи Л. Гофмана-Эрбрехта путь аргументации избранной им методологии анализа песен Ф. Шуберта. В заключение обращается внимание на необходимость осмысленного подхода при выборе терминологии для описания явлений музыкально-семантического порядка в сочинениях композиторов-романтиков.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/2/28.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/2/28.html)

Источник

**[Манускрипт](#)**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 157-161. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/2/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/2/)

**[© Издательство "Грамота"](#)**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

5. **Королёв О. К.** Восточная ритмика и ударные инструменты [Электронный ресурс]. URL: <http://www.korolevok.ru/index.php> (дата обращения: 08.11.2019).
6. **Культурная диффузия** [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Культурная\\_диффузия](https://ru.wikipedia.org/wiki/Культурная_диффузия) (дата обращения: 10.11.2019).
7. **Лев Гумилев, Таджикистан и... Сталин** [Электронный ресурс]. URL: <https://dandorfman.livejournal.com/262122.html> (дата обращения: 11.11.2019).
8. **Мацневский И. В.** К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т. 207. С. 23-30.
9. **Рахимов Р. Г.** Фактура башкирской инструментальной монодии. Фольклорное исследование. Уфа: Узорица, 2001. 130 с.
10. **Рустамов Д. А.** Профессиональная традиционная песенно-музыкальная культура населения Северного Таджикистана на рубеже XX-XXI вв.: автореф. дисс. ... к.и.н. Худжанд, 2012. 24 с.
11. **Семиотика музыки** [Электронный ресурс]. URL: <http://blogs.it-claim.ru/irinadanshina/2011/05/12/semiotika-muzyiki/> (дата обращения: 09.11.2019).
12. **Средняя Азия** [Электронный ресурс]. URL: [https://gufo.me/dict/geographical\\_names/Средняя\\_Азия](https://gufo.me/dict/geographical_names/Средняя_Азия) (дата обращения: 21.11.2019).
13. **Туркестан** [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Туркестан> (дата обращения: 11.11.2019).
14. **Ульмасов Ф. А.** Унисонное музицирование в системе восточной монодии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 3 (47). С. 102-108.
15. **Усуль** [Электронный ресурс]. URL: [https://gufo.me/dict/music\\_encyclopedia/Усуль](https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Усуль) (дата обращения: 30.10.2019).
16. **Фахриев Ш.** Школа для дойры. Душанбе: Ирфон, 1984. 96 с.
17. **Хабибов Б.** Джилва карди. Для двух рубабов, дутара и оркестра народных инструментов / обр. и INSTR. С. Хамроева. Партитура для Таджикского оркестра народных инструментов. 1980: рукопись.
18. **Центральный государственный архив Республики Таджикистан.** Ф. 385. Оп. 1.

## Tajik Orchestral Ethno-Instrumentalism in the Context of Cultural Diffusion

**Davlatzoda Bakhodur Davlat**

*Tajik National Conservatory named after T. Sattorov, Dushanbe  
ibakhodur@mail.ru*

The article tackles one of the poorly investigated problems of modern musicology – the Tajik ensemble and orchestral ethno-instrumentalism. The analysis from the viewpoint of cultural diffusion has allowed the author to reveal typical features of the Tajik folk instruments functioning against the background of national cultures and subcultures. The paper focuses on identifying peculiarities of the notation system adoption in the Tajik ethno-instrumentalism. The conclusion is made that the repertoire of the first Tajik instrumental ensembles included both academic polyphonic and traditional monophonic compositions.

*Key words and phrases:* Tajik folk instruments; cultural diffusion; academic national music; monody; usul; Tajik tradition of ensemble and orchestral playing.

УДК 781.6

Дата поступления рукописи: 17.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.28>

*В статье в проблемном ключе поднимается вопрос правомерности анализа произведений XIX века в опоре на терминологию музыкально-риторических фигур, почерпнутую в трактатах XVII – первой половины XVIII века и ныне лежащую в основе широко востребованной герменевтической модели. Автор анализирует ситуацию в немецком и австрийском музыкознании, рассматривает на примере статьи Л. Гофмана-Эрбрехта путь аргументации избранной им методологии анализа песен Ф. Шуберта. В заключение обращается внимание на необходимость осмысленного подхода при выборе терминологии для описания явлений музыкально-семантического порядка в сочинениях композиторов-романтиков.*

*Ключевые слова и фразы:* музыкально-риторические фигуры; методология анализа; musikalische Figurenlehre; барокко; романтизм; Франц Шуберт; Лотар Гофман-Эрбрехт.

**Мальцева Анастасия Александровна**, к. искусствоведения  
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки  
[aamaltseva@mail.ru](mailto:aamaltseva@mail.ru)

## Музыкально-риторические фигуры в наследии эпохи романтизма: дискуссии о методологии анализа

Привлекательная и, на первый взгляд, универсальная герменевтическая модель под названием *musikalische Figurenlehre* (учение о музыкально-риторических фигурах), открытая музыковедением начала прошлого столетия [13; 28; 29; 33; 34] как ключ к смыслам и механизмам создания музыки эпохи барокко, получила широкое распространение, ныне став частью концепций музыкально-семантического анализа и теорий музыкального содержания. Понятийный аппарат учения о музыкальных фигурах активно применяется

в интерпретационном контексте, нередко обретая новые трактовки и продолжая свой мифологизированный путь автономно от музыкально-теоретических источников XVII – первой половины XVIII века [3; 14; 26].

Сфера апробации герменевтического потенциала *Figurenlehre* простирается далеко за пределы музыки барокко, распространяясь и на те творения музыкального искусства, авторы которых и не подозревали о существовании так называемых музыкально-риторических фигур.

Наблюдая в отечественном и зарубежном музыкознании ситуацию накопления опыта исследования и описания музыкального языка эпохи романтизма посредством тезауруса барочных музыкально-риторических фигур, в методологическом отношении видится существенным и **актуальным** осмысление точек зрения авторов, избравших этот подход.

**Целью** статьи является рассмотрение в проблемном ключе методологических подходов музыкально-риторической аналитики произведений эпохи романтизма. **Научная новизна** данной статьи заключается в том, что в качестве самостоятельного объекта исследования избираются *границы применения* терминологии барочных музыкально-риторических фигур по отношению к наследию XIX века, осмысляются позиции авторов немецкого и австрийского музыкознания посредством привлечения малоизвестных в России исследований.

В данном направлении на протяжении второй половины XX и начала XXI века в зарубежном музыкознании заметна исследовательская работа ряда авторов, среди которых назовем австрийского музыковеда Хартмута Кронеса, посвятившего изучаемой проблематике статьи «Романтическая музыкальная эстетика в аспекте учения о фигурах» (1992) [19], «Риторика и топика» (2000) [20], раздел «Позднее влияние (с 1821 до современности)» словарной статьи «Музыка и риторика» [21], а также его же исследования, касающиеся музыкально-риторических фигур в произведениях Гуго Вольфа (2001, 2007) [22; 23], Рихарда Вагнера (2013) [24] и других.

Большого внимания заслуживают аналитические опыты немецких и австрийских музыковедов – Ганса Генриха Эггебрехта «Принципы [организации] песен Шуберта» (1970) [9], Лотара Гофмана-Эрбрехта «Дальнейшая жизнь учения о фигурах в песенном творчестве Шуберта и Шумана» (1989) [12], Андреаса Либерта – автора исследования «Значение системы ценностей риторики для немецкого музыкального мышления XVIII и XIX столетий» (1993) [25], Ивонн Гролик «Музыкально-риторические фигуры в песнях Роберта Шумана» (2002) [11], Рихарда Бёма «Символика и риторика в песенном творчестве Франца Шуберта» (2006) [5] и других.

Заметим, что один из вышеназванных исследователей – А. Либерт – концентрирует внимание исключительно на «системе ценностей» (*Wertsystem*) риторики, опирается на исторические свидетельства и целенаправленно избегает аналитической конкретики. При этом автор пишет, что «сознательно упускает из внимания в целом хорошо задокументированное учение о фигурах. Без сомнения, оно является важной, но не единственной частью большой, масштабной системы риторического знания» [25, S. 27].

Говоря о проблемах методологии анализа музыкальных фигур, следует уделить внимание необходимости разграничения таких понятий, как «риторические качества музыки» и «музыкально-риторические фигуры». Несмотря на то, что содержательная разница очевидна как соотношение общего и частного соответственно, именно балансирование на грани этих понятий позволяет оценить степень приверженности авторов к той или иной терминологической позиции.

Традиционно тиражируемая логическая цепочка, идущая от *речи*, обладающей качествами выразительности, к *родству речи и музыки* (*Musik als Klangrede / Tonsprache*), приводит в итоге к их условному **отождествлению** (с разной мерой прямоты и детализации). В контексте темы данной статьи важный штрих в эти процессы вносит обострившаяся со времен *Empfindsamkeit* второй половины XVIII века эстетика чувствительного (выразительного) – *Gefühlsästhetik* (*Ausdrucksästhetik*). Современные авторы, говоря о риторичности как выразительности и эмоциональности, понимая музыку как речь, подчеркивают универсальный характер средств создания яркой образности. При этом музыковеды, анализируя музыку в подобном русле, совершенно свободны от апелляции к давним достижениям музыкально-теоретической мысли барокко в области музыкальной риторики.

Иная ситуация возникает при анализе музыки эпохи романтизма в опоре на терминологию музыкально-риторических фигур, почерпнутую из незначительного числа трактатов XVII – первой половины XVIII века, где авторы излагают непохожие друг на друга проявления идеи аналогизации музыкальных фигур с риторическими. Подобный подход может привести читателя к восприятию не только слоя информации, лежащего на поверхности<sup>1</sup>, но и к осознанию того, что речь идет о глубинном культурно-историческом пласте барочной музыкальной поэтики преимущественно немецкоязычного пространства, в которой важную роль играло такое понятие, как *Rhetorische Bewußtsein* (риторическое сознание), а не *Geschmack* (вкус) и *Individualisierung* (индивидуализация)<sup>2</sup>, обусловленные сенсуализмом, усиливающимся субъективизмом и интуитивизмом конца XVIII и последующего XIX века. В результате этого несоответствия проблема применения терминов музыкально-риторических фигур при анализе музыки эпохи романтизма обретает дискуссионный поворот, вызванный вышеназванным методологическим противоречием.

<sup>1</sup> Как, например, то, что *anabasis*, по А. Кирхеру, означает «музыкальное построение, с помощью которого мы изображаем возвышение, восхождение, а также вещи высокие и выдающиеся» [18, р. 145] (перевод Р. А. Насонова [Цит. по: 2, с. 120]).

<sup>2</sup> В этом отношении показательны высказывание Кр. Ф. Д. Шубарта в труде «Идеи музыкальной эстетики» (1806): «Несравненно большее значение имеет музыкальное выражение для самого композитора, ибо он должен знать все, что знают поэт и оратор, и со всем этим он должен соединять возвышенное чувство музыки» [30, S. 375] (перевод Е. Ю. Дементьевой [Цит. по: 1, с. 340]).

Одновременно с отсылкой к барочным контекстам сама собой обнаруживается узость трактовки сущности феномена перечней музыкально-риторических фигур. В стороне остается тот факт, что при их составлении авторы трактатов эпохи барокко не ограничивались «коллекционированием» исключительно музыкально-семантических элементов, а в качестве фигур называли многообразные полифонические приемы, *Manieren*, приемы диминуирования и правильного применения диссонансов. Таким образом, речь идет о компонентах, которые отражали в значительной степени композиционно-технические приемы, но не всегда были ориентированы на создание «риторичности» музыкального языка, несущего семантическую и (или) символическую нагрузку.

Нетрудно заметить, что большой популярностью среди приверженцев музыкально-риторической аналитики пользуется песенное наследие Франца Шуберта. Главными аргументами авторов аналитических этюдов являются, как правило: 1) факт обучения Ф. Шуберта у А. Сальери (что позволяет продлить нить истории и продемонстрировать, таким образом, «жизнь традиции!»); 2) возможность назвать Шуберта современником Фр. А. Канне (1778-1833) – автора цикла заметок «Опыт анализа клавирных произведений Моцарта с некоторыми замечаниями по поводу их исполнения» (1821) [15-17]<sup>1</sup> в еженедельном журнале, содержащих в том числе взгляд на музыку Моцарта с позиции риторики<sup>2</sup>.

Ранними примерами применения музыкально-риторической терминологии барокко при анализе песен Ф. Шуберта является статья Эльмара Зайделя «Хроматическая модель гармонизации в “Зимнем пути” Шуберта» (1969) [31]. Поскольку в центре внимания Э. Зайделя находятся варианты гармонизации у Шуберта хроматизированного баса, он числит этот оборот в качестве «реликта» фигуры *pathopoeia*. В качестве источника информации об этой фигуре Э. Зайдель [Ibidem, S. 291] называет не трактаты И. Бурмейстера (1606) и И. Турингуса (1624), а исследование Р. Даммана «Понятие музыки в немецком барокко» (1967). Речь идет о Главе 4 «Понятие аффекта» в исследовании [8, S. 215-396], где рассматриваются хроматические *Semitonia*, прежде всего, с позиции учения о пропорциях А. Веркмайстера, а не с позиции музыкальной риторики.

Вследствие этого происходит отступление от изначального смысла, который вкладывал в этот термин Бурмейстер<sup>3</sup>, и значительно сужается трактовка *pathopoeia* по сравнению с Турингусом, который предполагал под этой фигурой самые разные аффекты и, как и Бурмейстер, не связывал их разновидности с направлением движения мелодии: «Что такое *pathopoeia*? Она возникает тогда, когда предложение наделено аффектами боли, радости, страха, смеха, грусти, сострадания, ликования, ужаса и подобными аффектами таким образом, чтобы вызывать эмоции как у певцов, так и у слушателей» [32, p. 126]. Э. Зайдель же пишет следующее: «Только при нисходящем движении она (фигура *pathopoeia*. – А. М.) связана с болью, печалью, страданием (Lamento). Но и при восхождении она остается патетической выразительной фигурой» [31, S. 291].

Несомненно, важной страницей в контексте данной темы является статья Л. Гофмана-Эрбрехта «Дальнейшая жизнь учения о фигурах в песенном творчестве Шуберта и Шумана» (1989) [12]. На ней следует остановиться более подробно. Л. Гофман-Эрбрехт разделяет понимание музыкально-риторических фигур как семантических элементов, опираясь на точку зрения Г. Г. Эггебрехта, высказанную в статье «О понятии фигуры в музыкальной поэтике» (1959) [10].

Аргументацию правомерности музыкально-риторической аналитики песен Шуберта Л. Гофман-Эрбрехт выстраивает, исходя из того, что смена эпох происходит постепенно, поэтому исследователь делает акцент на активном применении фигур в инструментальной музыке (вне связи со словом) как в эпоху барокко, так и в последующую эпоху классицизма. Эта точка зрения, уводящая пеструю палитру фигур, прежде всего, в интонационно-семантическую плоскость, позволяет автору, в частности, называть случаи появления хроматического движения в музыке XIX примерами применения фигуры *passus duriusculus*<sup>4</sup>.

Подкрепляя свои наблюдения также авторитетом исследования Эриха Шенка о музыке Бетховена (1937) [27], Л. Гофман-Эрбрехт обнаруживает *passus duriusculus* сначала в бетховенском наследии – в каноне *Kurz ist der Schmerz* из Торжественной мессы, завершающих тактах Симфонии № 9, клавирной сонате *Les Adieux* (ор. 81a), а затем расширяет панораму примеров музыкой Вебера (Сцена в Волчьей долине из оперы «Вольный стрелок»), песнями Шуберта и Маршнера, а также пьесой «Катакомбы» из «Картинок с выставки» Мусоргского [12, S. 108].

Продолжая проводить линию преемственности, автор заключает, что «от Бетховена до Шуберта... лишь небольшой шаг» [Ibidem, S. 109]. Еще одним аргументом становится цитата Г. Г. Эггебрехта о том, что «прием “перевода” понятийного в музыкальное напоминает здесь (у Шуберта. – А. М.) барочный принцип музыкально-риторических фигур» [9, S. 95]. Однако продолжение этой цитаты, которое также приводит Л. Гофман-Эрбрехт, скорее, вступает в противоречие с его позицией. Г. Г. Эггебрехт пишет: «Это [утверждение]

<sup>1</sup> В течение 1821 года им были опубликованы заметки в №№ 3-8, 19-20, 22-30, 44-47, 49-50.

<sup>2</sup> Автор пользуется понятием «музыкально-риторическая фигура» (*musikalische-rhetorische Figur*) [17, Sp. 170], в произведениях Моцарта находит фигуры *Paronomasie*, *Zweifel*, *Gradation*, *Ellipsis* (эта фигура трактуется как «внезапный обрыв мысли») [15, Sp. 149; 16, Sp. 155].

<sup>3</sup> «*Pathopoeia* – фигура, подходящая для того, чтобы пробудить аффект. Она возникает, когда добавляются полутоны, которые не принадлежат ни *modus*, ни *genus* композиции, а вводятся как чуждые. Также она возникает, если последующие полутоны добавляются в композицию необычным способом» [6, p. 61].

<sup>4</sup> Заметим, что столь популярная и часто регистрируемая фигура *passus duriusculus* в эпоху барокко появляется только в рукописном трактате Кристофа Бернхарда (вторая половина XVII века). Бернхард иллюстрирует эту фигуру вокальной музыкой со словами “*Impié impié fecimus*” (восходящее движение), “*In hac lacrymarum valle*” (нисходящее движение). В его пояснениях отсутствуют указания на аффекты и параллели с ветхозаветными/новозаветными сюжетами [4, S. 78].

в значительной степени основано на принципе частичного соответствия, ведь Шуберт действует при поиске и нахождении звуков, выходя далеко за рамки изобразительных, подражательных или в широком смысле звуково живописных качеств слов и понятий» [Ibidem]. Тем не менее поворотом к утверждаемой правомерности музыкально-риторической аналитики становятся слова Л. Гофмана-Эрбрехта о том, что «Эггебрехт, как авторитетный знаток *Figurenlehre*, не сделал следующий шаг “не только, но и”, чтобы в своей статье отчетливее поляризовать унаследованное и новое» [12, S. 111].

Таким образом, отстаивая идею непрерывности музыкально-риторической традиции и опираясь на авторитет музыковедов-предшественников (также Л. Гофман-Эрбрехт ссылается на позиции Арнольда Шмитца в отношении эффективности музыкально-риторической аналитики инструментальных сочинений Бетховена), автор принимает герменевтический подход и вместе с ним барочную терминологию для анализа песен Шуберта.

Любопытно, что в круге фигур, на которые опираются авторы при апробации данной герменевтической модели (предназначенной для анализа музыки, а не для ее сочинения), присутствует весьма скромное количество наименований фигур, едва ли сопоставимое с теми грандиозными перечнями, которые предлагают авторы трактатов XVII – первой половины XVIII века.

Л. Гофман-Эрбрехт находит в песнях Шуберта двенадцать фигур, большая часть которых интонационной природы: *Antithesis, Epizeuxis, Emphasis, Pathopoeia, Climax, Paronomasia, Catabasis, Passus duriusculus, Epanalepsis, Hyperbole, Exclamatio, Hypotyposis, Interrogatio, Saltus duriusculus, Dubitatio, Circulatio, Tremolo, Aposiopesis, Cadentia duriuscula*<sup>1</sup>. Обратим также внимание на то, что в данном контексте автор сужает значение фигур, сводя их лишь к одному принципу, который еще в итальянской ренессансной музыкально-теоретической традиции получил название *imitatio delle parole*, а также передавался через идею *ob oculus ponere*, отражавшую изобразительные и коммуникативные свойства музыки [7].

Возникает закономерный вопрос: знал ли Франц Шуберт о том, что в момент создания музыки он применяет те или иные фигуры? Владел ли он давно ушедшей в прошлое музыкально-риторической терминологией или мыслил в системе понятийных координат, соответствующей началу XIX столетия? Л. Гофман-Эрбрехт, возможно, несколько преувеличивая значение *Figurenlehre* для композиторской практики рассматриваемого периода, выдвигает точку зрения о том, что «Шуберт уже в качестве певчего мальчика в хоре Конвикта ежедневно знакомился с музыкально-риторическими фигурами» [12, S. 126]. Еще более смелой видится аргументация наличия музыкально-риторических фигур в музыке Роберта Шумана, который «впитал их в свое сознание, возможно, уже ко времени интенсивного изучения им [музыки] Баха с 1837 года» [Ibidem].

Помимо сложностей, связанных с поисками весомой аргументации для оправдания применения композиторами-романтиками музыкально-риторических фигур, вызывает ряд сомнений развитие самого герменевтического = музыкально-семантического подхода, возвращенного на почве барочной музыкально-риторической терминологии.

Не утрачивают своей актуальности слова Х. Кронеса о том, что «анализ такого рода естественным образом возможен только в том случае, если композиторы соответствующих произведений имели “риторическое сознание” и создавали свои сочинения полностью “в опоре на учение о фигурах”» [21, Sp. 843]. Однако в литературе сохраняется точка зрения об универсальном значении музыкально-риторических фигур: «Как моделям, так и структурам произведений, созданным в опоре на риторику, более 500 лет. Несмотря на это, они продолжают жить в сознании композиторов при постоянно изменяющемся контексте» [12, S. 126].

**Подводя итог**, мы наблюдаем, что наиболее употребляемые в музыковедческих изысканиях 20-25 музыкально-риторических фигур, выдержавшие в музыкально-риторической аналитике своеобразный «естественный отбор», предстают «вневременным» явлением, автономным от терминологических коллизий эпохи барокко. Возникает вопрос: по какой причине эти универсальные приемы – «противопоставление», «сомнение», «повторение» и др. – не могут быть выражены современной академической терминологией, даже если им придается символическое значение? В конечном итоге речь идет о *выборе терминологии* для описания тех или иных музыкальных явлений. Данная проблема заслуживает дальнейшего осмысления, поскольку многое зависит от того, стремится ли автор исследования, опираясь на установки истории теории музыки, оперировать понятиями и терминами, в которых мыслил свою музыку композитор, или же допускает поиски нового понятийного аппарата, который в случае с музыкально-риторическими фигурами барокко, как ни парадоксально, является новоизобретенным, а не отражающим положения и смыслы, заложенные авторами трактатов XVII – первой половины XVIII века.

#### Список источников

1. **Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII веков:** сборник переводов / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с.
2. **Насонов Р. А.** Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории / гл. ред. Л. В. Саввина; ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 115-121.
3. **Ahle J. G.** Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gespräche: darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Componiren gehandelt wird. Mühlhausen: Kristian Pauli, 1697. 42 S.

<sup>1</sup> Фигуры перечислены в порядке их появления в статье Л. Гофмана-Эрбрехта.

4. **Bernhard Chr.** Tractatus compositionis augmentatus // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Aufl. 3. Kassel – Basel – L. – N. Y. – Prag: Bärenreiter, 1999. S. 40-131.
5. **Böhm R.** Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert. Wien: Böhlau, 2006. 495 S.
6. **Burmeister J.** Musica Poetica... Rostock: Stephanus Myliander, 1606. 93 p.
7. **Calella M.** Text, Affekt und musikalische Rhetorik // Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis / hg. von M. Calella, L. Schmidt. Laaber: Laaber, 2013. S. 43-64.
8. **Dammann R.** Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln: A. Volk, 1967. 523 S.
9.  **Eggebrecht H. H.** Prinzipien des Schubert-Liedes // Archiv für Musikwissenschaft. 1970. 27. Jahrg. H. 2. S. 89-109.
10. **Eggebrecht H. H.** Zum Figurbegriff der Musica poetica // Archiv für Musikwissenschaft. 1959. Jg. 16. H. 1/2. S. 57-69.
11. **Grolík Y.** Musikalisch-rhetorische Figuren in Liedern Robert Schumanns. Frankfurt am Main: Haag & Herchen, 2002. 196 S.
12. **Hoffmann-Erbrecht L.** Vom Weiterleben der Figurenlehre im Liedschaffen Schuberts und Schumanns // Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft / hg. von F. Krautwurst. Tutzing: Hans Schneider, 1989. S. 105-126.
13. **Huber W. S.** Motivsymbolik bei Heinrich Schütz. Versuch einer Morphologischen Systematik der schützischen Melodik. Basel: Bärenreiter, 1961. 149 S.
14. **Janovvka T. B.** Figuræ Musicæ // Janovvka T. B. Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ. Vetero – Pragæ: Georgij Labaun, 1701. P. 46-56.
15. **Kanne Fr. A.** Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke, mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben // Allgemeine Musicalische Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat. 1821. № 19. Sp. 145-148.
16. **Kanne Fr. A.** Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke, mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben // Allgemeine Musicalische Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat. 1821. № 20. S. 153-156.
17. **Kanne Fr. A.** Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke, mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben // Allgemeine Musicalische Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat. 1821. № 22. Sp. 170-172.
18. **Kircher A.** Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni: 2 t. Romae: Ludouici Grignani, 1650. T. 2. 522 p.
19. **Krones H.** Die romantische Musikästhetik unter dem Aspekt der Figurenlehre // Colloquium. Romanticism and Music. Brno 1987. Brno: Masarykova univerzita, 1992. S. 64-68.
20. **Krones H.** Musik, Rhetorik und Topik // Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium / hg. von T. Schirren, G. Ueding. Tübingen: Walter de Gruyter, 2000. S. 257-272.
21. **Krones H.** Spätes Nachwirken (1821 bis heute): Musik und Rhetorik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / hg. von F. Blume, L. Finscher. Kassel – Basel – L. – N. Y. – Prag: Bärenreiter, 1997. Bd. 21. Sp. 814-852.
22. **Krones H.** [Die] Tradition der musikalisch-rhetorischen Figuren in Hugo Wolfs Liedschaffen / Tradicija glasbeno-retoričnih figur v samospetih Huga Wolfa // Hugo Wolf – Sodobniki in nasledniki / Seine Zeitgenossen und Nachfolger / hg. von B. Cepin. Slovenj Gradec: Društvo Huga Wolfa, 2001. S. 74-100.
23. **Krones H.** Zum Nachwirken der musikalisch-rhetorischen Figuren in Hugo Wolfs Eichendorff-Liedern // Joseph von Eichendorff. Tänzer, Sänger, Spielmann / hg. von U. Jung-Kaiser, M. Kruse. Hildesheim – Zürich – N. Y.: Georg Olms, 2007. S. 173-190.
24. **Krones H.** Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache // Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung / hg. von H. Loos. Beucha – Markleeberg: Sax, 2013. S. 151-163.
25. **Liebert A.** Die Bedeutung des Wertsystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – N. Y. – P. – Wien: Peter Lang, 1993. 342 S.
26. **Mattheson J.** Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 504 S.
27. **Schenk E.** Barock bei Beethoven // Beethoven und die Gegenwart. Festschrift Ludwig Schieder mair. Bonn: Ferd. Dümmers, 1937. S. 177-219.
28. **Schering A.** Die Lehre von den musikalischen Figuren // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 1908. Jg. 21. S. 106-114.
29. **Schmitz A.** Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. Mainz: B. Schott's Söhne, 1950. 86 S.
30. **Schubart Ch. D. F.** Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: J. V. Degen, 1806. 385 S.
31. **Seidel E.** Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts "Winterreise" // Archiv für Musikwissenschaft. 1969. Jg. 26. H. 4. S. 285-296.
32. **Thuringus J.** Opusculum bipartitum, De primordiis musicis. Berolini: Georgij Rungij, 1624. 8 Bl. + 67 + 127 p.
33. **Toussaint G.** Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werke von Heinrich Schütz: Diss. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 1949. 118 S.
34. **Unger H. H.** Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert. Hildesheim – Zürich – N. Y.: Georg Olms, 1992. 173 S.

### Musical-Rhetorical Figures in Romanticism Heritage: Discussions on Research Methodology

**Mal'tseva Anastasiya Aleksandrovna**, Ph. D. in Art Criticism  
*M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory*  
*aamaltseva@mail.ru*

The article discusses whether it would be relevant to analyse XIX-century compositions on the basis of musical-rhetorical figure terminology adopted from the treaties of the XVII – the first half of the XVIII century and constituting the foundation of a highly relevant hermeneutic model. The situation in the German and Austrian musicology is considered. Taking an article by L. Hoffmann-Erbrecht as an example, the researcher examines the author's criteria for the choice of methodology to analyse F. Schubert's songs. The conclusion is made about the necessity of conscious approach when choosing terminology to describe musical-semantic phenomena in compositions of the romanticism epoch.

*Key words and phrases:* musical-rhetorical figures; methodology for analysis; musikalische Figurenlehre; baroque; romanticism; Franz Schubert; Lothar Hoffmann-Erbrecht.