

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 781.6

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_33

А. А. МАЛЬЦЕВА

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ В ТРАКТАТЕ М. ФЕЙЕРТАГА: ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИК В ЭПОХУ БАРОККО

В статье идет речь о малоизвестном в музыкознании труде Морица Фейертага «Простой синтаксис искусства пения» (*Syntaxis Minor zur Sing-Kunst*, 1695), занимающем важное место в ряду руководств Кристофа Бернхарда, Иоганна Кристофа Штирляйна, Вольфганга Михаэля Милиуса, Вольфганга Каспара Принтца, Иоганна Георга Але и других немецких теоретиков, затрагивающих вопросы итальянской вокальной орнаментики. В центре внимания автора статьи находятся две главы о музыкальных фигурах из трактата Фейертага. Несмотря на то, что он, ссылаясь на Милиуса и Принтца, учит певцов импровизации манер и приемов диминуирования (*accentus*, *circulo mezzo*, *esclamatio*, *grorro*, *tremolo*, *trillo* и другие), Фейертаг предстает как наблюдательный музыкант и теоретик, изучивший применение манер в композиторском творчестве, где они функционируют как письменно фиксируемые элементы. Он наглядно демонстрирует это на примере сочинений Карла Розье, Гаспаро Казати, Паоло Корнетти, Иоганна Хавемана, Филиппа Фридриха Бухнера, Себастьяна Антона Шерера и других авторов. В настоящей статье преследуется цель: опираясь на высказывания Фейертага и его современников, охарактеризовать устно-письменный статус музыкальных украшений на рубеже XVII–XVIII веков в контексте пересечения исполнительской и композиторской практик. В результате автор статьи наблюдает: подчинение манер и приемов диминуирования почерпнутому из риторики требованию соблюдения меры; предписание координировать украшения со смыслом отдельных слов текста, согласно традиции *imitazione delle parole*; тенденцию к письменной фиксации украшений, ведущую к дальнейшей регламентации нотного текста.

Ключевые слова: учения о музыкальных фигурах, музыкальная риторика, манеры, барокко, вокальная орнаментика барочной эпохи, немецкие трактаты о музыке, Мориц Фейертаг, Кристоф Бернхард, Вольфганг Михаэль Милиус, Вольфганг Каспар Принтц.

Для цитирования: Мальцева А. А. Музыкальные фигуры в трактате М. Фейертага: пересечение исполнительской и композиторской практик в эпоху барокко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 33–42.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_33

A. MALTSEVA

M. Glinka Novosibirsk State Conservatory

MUSICAL FIGURES IN M. FEYERTAG'S TREATISE: INTERSECTION OF PERFORMING AND COMPOSING PRACTICE IN THE BAROQUE AGE

The article deals with Moritz Feyertag's treatise *Syntaxis Minor zur Sing-Kunst* (1695), which is little-known in musicology. At the same time, it occupies an important place among the didactical works of Christoph Bernhard, Johann Christoph Stierlein, Wolfgang Michael Mylius, Wolfgang Kaspar Printz, Johann Georg Ahle and other German academics who deal with the issue of Italian vocal ornamentation.

In the center of the article are two chapters on musical figures from Feyertag's treatise. He refers to Mylius and Printz and teaches singers to improvise *Manieren* and techniques of diminution (among them *accentus*, *circulo mezzo*, *esclamatio*, *grosso*, *tremolo*, *trillo* and others). At the same time, Feyertag appears as an observant musician and theorist who has studied the use of *Manieren* in composer's work, where they function as patterns fixed in scores. He clearly demonstrates this on the example of music by Karl Rosier, Gasparo Casati, Paolo Cornetti, Johann Havemann, Philipp Friedrich Buchner, Sebastian Anton Scherer and others. The author of the article aims to consider the oral-written status of musical ornaments at the turn of the 17th – 18th centuries based on the statements of Feyertag and his contemporaries, to understand the intersection of performing and composing practices. As a result, the author observes the requirement not to exceed the particular measure when using *Manieren* and methods of diminution; the prescription to coordinate embellishments with the meaning of individual words according to the tradition of *imitazione delle parole*; the tendency to the written fixation of embellishments, leading to further regulation of the musical text.

Keywords: doctrines of musical figures, musical rhetoric, *Manieren*, vocal ornaments, Baroque, German treatises on music, Moritz Feyertag, Christoph Bernhard, Wolfgang Michael Mylius, Wolfgang Kaspar Printz.

For citation: Maltseva A. Musical figures in M. Feyertag's treatise: intersection of performing and composing practice in the baroque age // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 2. Pp. 33–42.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_33

Музыкальной науке известно более полтора десятков источников XVII – первой половины XVIII века, в которых содержатся списки музыкальных фигур, аналогичных риторическим. При этом некоторые авторы помещают в единый перечень фигур украшения (манеры) и приемы диминуирования¹. Например, *variatio* (*passaggio*), вслед за Кристофом Бернхардом [1, S. 73–75], в группу дополнительных фигур (*figurae superficialis*) включают Иоганн Кристоф Штирляйн (1691) [2, S. 15–18], Иоганн Беер (ок. 1696) [3, S. 91–95], Иоганн Баптист Замбер (1707) [4, S. 221–222] и Иоганн Готфрид Вальтер (1708) [5, S. 153–154]. Функцию украшения в списках музыкальных фигур Бернхарда и Беера акцентирует Иоганн Маттезон в 6-й части второго тома *Critica Musicae* (1725) [6, S. 151–152].

Ряд авторов склонен рассматривать фигуры и манеры как обособленные явления. Иоахим Бурмейстер, излагая учение о фигурах в трех трактатах: «Наблюдения о музыкальной поэтике» (*Hypomnematum musicae poeticae*, 1599), «Импровизированная музыка» (*Musica autoσχηδιαστική*, 1601), «Созидательная музыка» (*Musica poetica*, 1606), – располагает сведения о мордентах и колоратурах в четвертом дополнении к трактату *Musica autoσχηδιαστική*, озаглавливая дополнение следующим образом: «Музыкальная практика или искусство пения, подходящие для современного использования» [7, Fol. Dd4-Gg4]². Штирляйн, наряду с включением *variatio* в группу дополнительных фигур, посвящает манерам самостоятельный раздел своего труда [2, S. 16–22]. Аналогичным образом поступают Иоганн Адольф Шайбе (1745), который рассматривает фигуры и украшения в отдельных статьях жур-

нала «Музыкант-критик» (*Critischer Musicus*) [8, S. 641–648, 683–699], и Иоганн Георг Але (1695, 1699), который отводит фигурам и манерам место в разных трактатах [9, S. 31–33; 10, S. 16–21] (подробнее см.: [11]).

История применения в риторике термина «фигура», постоянно находящегося в смысловом поле *ornatus*³, невольно провоцировала к отождествлению музыкальных фигур и украшений. Однако если музыкальные фигуры и манеры были столь тесно связаны, что являлось для теоретиков критерием их различения? Как отмечает автор наиболее позднего списка музыкальных фигур Майнрад Шпис, «фигуры бывают двух родов. Относительно первых, тех, что состоят в разнообразных, бесчисленных колоратурах, или так называемых манерах, мы оставляем судить в процессе исполнения певцам, певицам, скрипачам, [городским] трубачам и прочим опытным музыкантам. О некоторых же фигурах иного вида – а именно о тех, которые надлежит знать композитору, – следует сообщить здесь на бумаге» [13, S. 155]⁴. Из данного высказывания следует, что Шпис связывает применение фигур, производных от фигур риторики, с деятельностью композитора, а добавление манер оставляет исполнителям. Проводя условную параллель с риторикой, можно продолжить мысль Шписа, полагая, что в первом случае речь идет об этапе создания произведения (*elocutio*), во втором – его исполнения (*pronuntatio*). Столетием ранее Атаназиус Кирхер связывал момент появления произведения с его исполнением: «*Elocutio* – исполнение певцами музыкального произведения (*Melothesia*), во всех отношениях совершенного, украшенного фигурами и тропами» [14, p. 143]⁵.

Общеизвестно, что подуимпровизационный характер исполнительской культуры барокко часто является априори принимаемым фактом в исследованиях об истории и исполнительстве старинной музыки⁶.

В данной статье в центре внимания находится музыкально-теоретический источник, который не входит в так называемый «общепризнанный» перечень трактатов, содержащих списки музыкально-риторических фигур (об этом см.: [18]). Более того, создан он не для композиторов, а для певцов и называется «Простой синтаксис искусства пения, в котором франконцем Маврикием Фейертагом предусмотрены все и каждое правило благородного [искусства] музыки с приложенной к ним апробацией авторами, большинство из которых имеет касательство к пению, [приведены] как старые, так и новые примеры с объяснением их собственных фигур и того, как их применить к итальянским манерам, и приложением злоупотреблений (у некоторых певцов до сих пор столь популярных), признанных исправленными» (1695) [19, Bl. 1]]⁷.

Об авторе трактата Морице Фейертаге информации сохранилось не много. Известно, что родился он в середине XVII века (ок. 1650), умер приблизительно в 1715 году. То, что труд Фейертага был адресован певцам, объясняется деятельностью автора на постах музикадиректора, руководителя церковных представлений (*Ludi Rector*) и учителя музыки (*Instructor exercitii musici*) [20, S. 510; 21, p. 112] в Дудерштадте – небольшом франконском городке Нижней Саксонии [22].

Единственный трактат Фейертага нечасто находился в поле зрения музыковедов – возможно, потому, что сохранился только один его экземпляр, который в настоящее время находится в Городской библиотеке Эрфурта [22]⁸. Тем не менее, исследователи обращаются к данному труду в связи с учением о такте [23, с. 93], музыкальной орнаментикой [21, p. 112–113; 24, p. 8], терминологией для обозначения вокальных тембров и их диапазонов [25, S. 34–35, 37] и другими вопросами.

Уже в заголовке трактата декларируется опора на итальянскую традицию вокальной орнаментики, о чем свидетельствует и выбор терминологии – как для обозначения фигур, так и для обозначения динамических оттенков. В частности, Фейертаг указывает: «При этом снова следует заметить: если ученик должен уметь применять это [*Tremamente longo*. – А. М.] на практике (*in praxi*), то ему следует сохранять ровное (*in uno*) звучание не все время. Он должен знать, что может сделать его прелестнее и красивее благодаря таким музыкальным словам, как *forte* и *piano*» [19, S. 230]⁹. Фейертаг действует в духе своего вре-

мени, обращаясь к итальянским терминам для обозначения динамики. Заметим, что Бернхард в работе «Об искусстве пения или манере» (*Von der Singe-Kunst oder Manier*) числит *piano* и *forte* в качестве отдельных манер наряду с трелью, акцентом и др. [26, S. 32].

Две из двадцати пяти глав Фейертага, повествующих о ключах, интервалах, длительностях, транспозиции, сольмизации и др., посвящены фигурам: Глава XXI «О простых и двойных фигурах» (*De figuris simplicibus & conjunctis. Von denen einfachen und doppelten Figuren*) [19, S. 204–224] и Глава XXII «О связанных фигурах» (*De figuris conjunctis. Von denen verbundenen Figuren*) [Там же, S. 225–233].

К простым фигурам Фейертаг относит *accentus, anticipatio notæ, anticipatio syllabæ, circulo mezzo, esclamatio, groppo, tremolo, trillo, tyrata mezza*; связанные делит на три вида: быстро движущиеся (*cursoriam*) – *circulo, tirata perfecta, tirata defectiva, tirata aucta*; взволнованные (*agitatae*) – *figura bombilans, tremamento longo, mistichanza composta*; смешанные (*mixta*) – *passaggio, schematoides*.

При описании фигур Фейертаг дважды ссылается на труды своих современников. В первом случае применительно к фигуре *trillo* упоминается труд Вольфганга Михаэля Милиуса [27], опубликованный в Готе за девять лет до *Syntaxis Minor zur Sing-Kunst* Фейертага: «У многих авторов также находят, что трель рассматривается как тремоло, как учит *Rudimenta Musi[c]les <...> глава 5, лист 3*, где сказано, что трель [бывает] восходящей и нисходящей (*Trillo ascendes & trillo descendes*), как показано далее» [19, S. 222]. Здесь цитируемый автор заимствует у Милиуса не только описание трели, но и нотный пример (см. Илл. 1 и 2).

Во втором случае Фейертаг ссылается на труд Вольфганга Каспара Принтца «Фринидис Митиленский, или Сатирический композитор» (*Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten*) [28]¹⁰, характеризуя фигуру *Tirata aucta* (увеличенная тирата): «особенным подтверждением этой фигуры мне [служит] *Phrynidis, часть 2, глава 12*» [19, S. 228]. Фейертаг следует за Принтцем, называвшим элементы музыкальной орнаментики «простыми фигурами» (*figuræ simplices*)¹¹. Ф. Нойман в исследовании «Орнаментация в барочной и постбарочной музыке» пишет о том, что трактат Фейертага по части украшения нот согласуется с трудами Бернхарда и Милиуса, хотя частично отличается в плане терминологии [21, p. 112]. На связь трудов Принтца и Фейертага указывает также Р. М. Полевой¹².

Рассуждая о фигурах, Фейертаг неоднократно подчеркивает важность исполнительской

практики при обучении певцов: «такое [такие фигуры. – А. М.] ученик не может добавлять сам или исполнять по своему усмотрению, они должны быть пропеты ему наставником, кантором или школьным учителем *pro ut titulantur* (согласно названиям)» [19, S. 217]. Подражание мастерству педагога Фейертаг считает существенным для освоения искусства орнаментики. Автор трактата подробно характеризует ощущения, которые должны возникать у певцов во время исполнения тех или иных приемов. Например, о *Tremamente longo* сказано: «Эту фигуру, о которой сейчас говорится, никто не может, что называется, “в горле” записать пером (*mit der Feder in den Hals schreiben*) и должен учитывать, что это удастся ему осуществить нужным образом только благодаря необыкновенному усердию голоса и дыхания» [Там же, S. 230]. В трактате неоднократно проводится мысль: то, что нельзя записать пером, следует улавливать слухом и тренировать в процессе пения.

Если внимательно присмотреться к фигурам Фейертага и обратиться к изучению нотных примеров (из сочинений Карла Розье, Гаспаро Казати, Паоло Корнетти, Иоганна Хавемана, Филиппа Фридриха Бухнера, Себастьяна Антона Шерера и других авторов), которыми иллюстрируются теоретические положения, становится заметно, что Фейертага интересует не только устная импровизационная вокально-исполнительская сторона, но и письменно-творческая – область применения устойчивых элементов в композиторском искусстве. Автор трактата рассматривает украшения, в том числе, как письменно зафиксированные в музыкальных произведениях обороты, апеллируя к этапу создания музыки композитором.

Разумеется, для эпохи барокко письменно-устный статус украшений является скорее нормой, чем исключением. Рассуждения Фейертага детально и наглядно демонстрируют их балансирующую природу, позволяя наблюдать параллели и пересечения композиторской и вокально-исполнительской практик.

Важно подчеркнуть следующее: Фейертаг, говоря о фигурах, не сопоставляет их предназначение с функциями фигур в риторике и не проводит даже отвлеченных метафорических параллелей между музыкой и искусством красноречия. При этом надлежит заметить, что автор излагает «рецепты» применения устойчивых оборотов, предостерегая от использования фигур сверх меры: «Этот род фигур [*accentus*. – А. М.] хотя и можно использовать, но не слишком часто и не постоянно, потому что там, где он применяется постоянно, его следует считать скорее *Vitium*¹³, чем фигурой. Каждый это легко

уяснит по пословице “Любой излишек превращается в порок” (*Omne nimium vertitur in vitium*)» [19, S. 210]. Эту же идею вслед за Квинтилианом¹⁴ транслирует Але, говоря о фигурах риторики в музыке [31, S. 17–18]. Вальтер, в 1708 году пересказывая учение Але, пишет: «Композитор при работе (*elaborirung*) с текстом вполне может использовать различн[ые] риторические фигуры (см.: Иог. Георга Але Муз. летние беседы, страницы: 16 и 17) <...>. Но он всегда должен помнить – *Ne quid nimis* (ничего сверх меры)» [5, S. 158].

В этом дискурсе рубежа XVII–XVIII вв. о применении музыкальных фигур топосом становится сравнение чрезмерного применения фигур с чрезмерным использованием специй. По словам Фейертага, «сверх меры вредно для здоровья, поэтому каждый ученик должен следить за тем, чтобы таким же образом остерегаться излишнего украшения фигур, так как избыток соли и специй губят пищу» [19, S. 210]. Указанная деталь в отношении использования трелей заимствуется Фейертагом из труда Милиуса, который утверждает: «Точно так же, как чрезмерное использование специй портит пищу, так и эти и другие приемы (*Kunst-Stücke*), если их применять слишком часто и много, полностью затуманивают текст песнопения или произведения, делая его таким неслышным, что становится непонятно, о чем поется» [27, Bl. D6]. Не исключено, что данную характеристику Милиус почерпнул у своего учителя Бернхарда: «Следует отметить, что это [*trillo*. – А. М.] исполняется не слишком часто, как бывает со специями, которые при умеренном использовании делают блюдо прелестным, а если их слишком много, можно [блюдо. – А. М.] совсем испортить» [26, S. 33]¹⁵. Два года отделяют издания трудов Фейертага и Але, который указывает: «Нужно понимать, что ораторские и поэтические изящества используют только как сахар и специи. <...> Так же, как соль является самой распространенной специей, так и *Epizeuxis* является наиболее распространенной фигурой» [31, S. 17–18]. Таким образом, категория меры, имеющая существенное значение в риторике, широко распространяется и на область применения *ornatus* в музыке.

Фейертаг выстраивает изложение таким образом, чтобы обучить певцов не только импровизации украшений, но и умению определять их в нотном тексте, о чем пишет, характеризуя фигуру Горро: «Во всех представленных фигурах каждый ученик должен заметить, что, когда он хочет использовать *Groppa in medio* (в середине построения), следует не просто исполнить следующую ноту такой, какая она есть, а завершить ее очень быстрой и краткой трелью с восходящим акцентом (*Trillo cum accentu intendente*).

Таким способом новички *не только определяют [фигуру] на письме*, но и смогут продемонстрировать на практике» [19, S. 220; курсив мой. – А. М.]. Возникает вопрос: Фейертаг мыслит дополнение украшений обязанностью композитора или исполнителя? В освещаемом трактате данная проблема неоднократно затрагивается в главах о фигурах. Например, обозначена ситуация, в которой композитор сознательно не добавляет украшения в нотном тексте, понимая, что о них позаботится вокалист: «Это наиболее распространенные и употребительные разновидности акцентов, которым ученик, вероятно, должен удивиться, потому что господа композиторы их не всегда записывают на бумаге, не зная и не понимая, где и как их можно приладить. Они полагают, что это будут делать сами певцы соответственно науке и искусству музыки» [Там же, S. 206]. Однако автор трактата понимает, что есть ряд украшений, которые композиторы сознательно черпали в вокальной практике и осознавали исключительно как письменно фиксируемые элементы: «То, что *accentus*, *anticipationes notarum* и *syllabarum* придают некоторую ценность и украшенность богоугодной музыке, видно из [произведений] авторов, которые порой настоятельно их предписывают. В качестве доказательства приведем первую часть Гаспаро Казати и вторую часть мотета № 4 Пауля Корнетти (см. строки 1 и 3 и его же строку 5)» [Там же, S. 211]¹⁶. В приведенных словах ясно выражено понимание украшений как элементов, письменно фиксируемых композитором.

О стремлении подобным образом выписывать фигуру Горро Фейертаг замечает: «То, что Горро – это фигура, которая хорошо звучит и создает приятный напев (*harmoni*), можно почерпнуть *ex authoribus* (из произведений композиторов). Почти никто из них не проходит мимо нее в своих сочинениях» [19, S. 219]. Вероятно, стремясь подтвердить сказанное, Фейертаг проанализировал множество произведений и представил результаты своих наблюдений в трактате, обильно снабдив их примерами из известной ему музыки.

Показательно и то, что Фейертаг связывает с некоторыми вокальными фигурами определенные интонационно-семантические свойства, а не только возможность усиления экспрессии исполнения и демонстрации вокального мастерства солиста. Например, такое качество, как «торжественность», соотносено с фигурой *exclamatio*: «Вполне разумно предположить, что эта фигура является торжественным украшением (*gravitatischer Zierrat*) музыки, ведь ею пользуются многие известные авторы. И видим произведения [этих авторов], среди которых приведем

то, которое об этом свидетельствует и на это указывает: мотет № 12 из “Духовных песнопений” Каролуса Розье, ор. 2 (см. первый голос, строки 1 и 2, как показано далее)» [19, S. 217]¹⁷. Здесь же Фейертаг приводит фрагмент из сочинения данного автора, а затем – редуцированную версию, чтобы обратить внимание певцов на то, как мелодия, записанная крупными длительностями, приобретает в процессе исполнения большую торжественность (см. Илл. 3 и 4).

Отношение певцов к украшениям как носителям смыслов наглядно показано Фейертагом при обсуждении пассажей. Автор подчеркивает необходимость осмысленно подходить к пению с применением украшений: «Прежде всего, при исполнении пассажей певец должен хорошо понимать слова – что они означают, и нужно признать правду, что “немецкому Михелю”, которому неизвестна латынь, не следует позволять себе исполнять пассажи, потому что он может навлечь на себя ужасающее нарушение правил (*contra regulas*)» [19, S. 232]. Далее приводится назидательное латинское изречение: «“Ибо мы должны смотреть не на то, что сделано, а на то, что еще предстоит сделать” (*non enim debemus inspicere quid sit factum, sed quid sit faciendum. in c. cum causam de elect.*). Когда он [певец. – А. М.], исполняя пассаж, сравнивает слова и не способен их понять, каждый может сам убедиться, как глупо получаются такие пассажи, если перепутать “восходит” и “нисходит”» [Там же]. В подтверждение Фейертаг приводит пример, наглядно показывающий, как не следует использовать эти украшения (см. Илл. 5).

Примечательны соответствующие пояснения автора: «Любой еще не вполне опытный музыкант может поразмыслить над этим набором пассажей или ходов и увидеть, насколько они отвратительны, когда первый должен идти вверх (*ascendit / aufsteiget*), а другой двигаться вниз (*descendit / niedersteiget*). Разумно предположить, что первое слово должно соответствовать второму примеру, а второе – первому. Такие нелепости (*unbequeme*) при омузыкаливании слов часто встречаются даже у мудрых и опытных музыкантов. Но я считаю, что это происходит только по недосмотру» [19, S. 232]¹⁸. Таким образом, в разговоре об украшениях Фейертаг акцентирует не имманентно-музыкальную сторону колоратур, а их смысловую, интонационно-семантическую основу¹⁹. Подобного рода трактовка «восхождения» и «нисхождения» тесно сопрягается с фигурами *anabasis* и *catabasis*, описанными (в качестве фигур, аналогичных риторическим) А. Кирхером в труде «Универсальная музургия» (*Musurgia universalis*) [14, p. 145] почти за полвека до издания трактата Фейертага. Как пишет

Р. Насонов, «в Риторической музыке [по Кирхеру. – А. М.] *ornatus* “состоит в том, чтобы соединение нот и интервалов соответствовало смыслу слов” (MU II, 144)» [32, с. 173]. Такое понимание украшений, равно как и представления Фейертага об украшениях, восходит к традиции *imitazione delle parole*, где «слово всецело господствует над музыкой» (*Oratio Harmoniae Domina absolutissima*) [1, S. 83].

Подход Фейертага к разъяснению вокальной орнаментики свидетельствует и о тесной взаимосвязи, и, вместе с тем, нетождественности этапов формирования музыкального текста эпо-

хи барокко. Указанный подход демонстрирует опору на требование соблюдения меры (о чем писали и предшествующие авторы, характеризовавшие специфику музыкально-риторических фигур), предписывает согласовывать украшения со смыслом текста, учит определять выписанные украшения в музыкальных произведениях, используя соответствующие нотные образцы. В рассуждениях Фейертага запечатлена живая творческая практика, наряду с одновременно присутствующей тенденцией, которая свидетельствует об усилении письменной регламентации музыкального текста.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Для их обозначения теории используют различные термины, среди которых: *Manieren, ornatus, variatio, passaggio, Coloraturen, verblühmte Auszierungen, Schmucken* и др.

² Названный раздел трактата также известен как самостоятельное издание: Burmeister J. *Musicae Practicae sive artis canendi ratio*. Rostochii: s. p., 1601. 32 p.

³ Например, перечислив фигуры в трактате «Об ораторе» (кн. III), Марк Туллий Цицерон заключает следующее: «Вот приблизительно каковы приемы – а их может быть и еще больше! – украшающие речь мыслями и словесными оборотами» [12, с. 290; курсив мой. – А. М.].

⁴ Попутно заметим, что Шпис располагает манеры в ряду фигур (с подзаголовком *variatio*) [13, S. 156–160].

⁵ Перевод Р. Насонова приводится по: [15, с. 118].

⁶ В качестве примеров приведем высказывания Дж. Э. Гардинера и Б. Хейнса: «Разделение на композиторов и теоретиков было тогда [в начале XVIII века. – А. М.] еще далеко не таким строгим, как в последующие времена, а границы между композиторами и исполнителями не существовало вовсе» [16, с. 167]; «разделение между сочинительством и исполнительством существовало не всегда. В доромантическую эпоху импровизация и сочинительство были обычной практикой любого музыканта» [17, с. 19].

⁷ Текст рассматриваемого трактата не переводился на русский язык. Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, переводы выполнены автором статьи.

⁸ Автор статьи благодарит доктора искусствоведения, профессора А. А. Панова за любезно предоставленную электронную копию трактата М. Фейертага.

⁹ Кроме того, о динамических обозначениях в данной главе трактата речь идет на с. 231.

¹⁰ Простые фигуры как приемы импровизации украшений появляются в перечне фигур М. Фогта [29, p. 147–149].

¹¹ См. Главу V *Von denen Figuren* [28, S. 46–54].

¹² По словам Р. М. Полевого, «Вольфганг Принц в своих различных трактатах, охватывающих период с 1678 по 1714 годы, рассматривает повторяющиеся восходящие тремоло (*tremulus ascendens*) и нисходящие тремоло (*tremulus descendens*) как варианты основных трелей и множественных мордентов. Георг Фальк (*Idea bani cantoris*, 1688) и Мориц Фейертаг (*Syntaxis minor zur Singekunst*, 1695) также используют это сочетание трелей» [24, p. 8].

¹³ *Vitium* (лат.) – недостаток, изъян, порок, погрешность, промах.

¹⁴ «Умеренное и уместное сей фигуры употребление сообщает речи особенную приятность; а ежели слишком часто будет повторяема, то потеряет всю приятность разнообразия» [30, с. 150]. «О фигурах я замечу вкратце то, что они речь украшают, когда употребляются кстати; если в них не сохранится меры, то ее крайне безобразят» [30, с. 164].

¹⁵ См. также аналогичное сравнение в отношении применения диминуций [26, S. 38].

¹⁶ Гаспаро Казати (1610–1641) – итальянский композитор, капельмейстер кафедрального собора Новары, учитель монахини-композитора Изабеллы Леонарды. Паоло Корнетти (род. 1638) – итальянский композитор, автор духовной музыки.

¹⁷ Карл Розье (1640–1725) – нидерландский композитор, автор вокальной и инструментальной музыки.

¹⁸ Далее Фейертаг приводит следующий пример: «Латинские слова *succurre nobis in hoc lacrymarum valle* означают “прийти к нам на помощь в этой долине слезной”. Тогда слово *lacrymarum* было бы положено на музыку при помощи веселых и радостных пассажей, а там, где вообще не было бы пассажей, звучало бы, наконец, *succurre* (“помощь”). Так и пошло бы, потому что слова “прийти на помощь” обозначают и означают что-то быстрое» [19, S. 232].

¹⁹ О необходимости координировать манеры со смыслом текста пишет Бернхард в руководстве «Об искусстве пения». Автор выделяет группу манер (*Cantar alla Napolitana* или *d'affetto*), которые «...принимают во внимание так называемый текст (*den sogenannten text in acht nimmt*)» [26, S. 31]; «они состоят в том, что певец усердно следует тексту и в соответствии с ним модерирует голос» [Там же, S. 36].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Илл. 1. Feyertag M. Syntaxis Minor.
Duderstadt, 1695 [19, S. 223]



Илл. 2. Mylius W. M. Rudimenta musices.
Gotha, 1686 [27, Bl. D5]



Илл. 3. Feyertag M. Syntaxis Minor.
Duderstadt, 1695 [19, S. 217]



Илл. 4. Feyertag M. Syntaxis Minor.
Duderstadt, 1695 [19, S. 218]



Илл. 5. Feyertag M. Syntaxis Minor.
Duderstadt, 1695 [19, S. 232]



1. *Bernhard Chr.* Tractatus compositionis augmentatus // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.
2. *Stierlein J. Chr.* Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica. Stuttgart: Tobias Friderich Coccnus, 1691. 45 S.
3. *Beer J.* Musikalische Schriften. Schola-Phonologica / Hrsg. von M. Heinemann // Beer J. Sämtliche Werke / Hrsg. von F. van Ingen und H.-G. Goloff. Bd. 12 / II. Bern: Peter Lang, 2005. 208 S.
4. *Samber J. B.* Continuatio ad Manuductionem organicam. Salzburg: Johann Baptist Mayrs seel. Wittib und Erb., 1707. 244 S.
5. *Walther J. G.* Præcepta der Musicalischen Composition / Hrsg. von P. Benary. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.
6. *Mattheson J.* Criticæ Musicæ... Bd. 2. Hamburg: Wiering, 1725. 380 S.
7. *Burmeister J.* Musica αυτοσχεδιαστική quæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de hypomnematibus musicæ poëticæ ejusdem auctoris [sporadēn] quondam exaratas... Rostochii: Reusnerus, 1601. [126] Bl., [3] Bl.
8. *Scheibe J. A.* Critischer Musicus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1083 S.
9. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Frühlings-Gespräche: darinnen fürnehmlich vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Kristian Pauli, 1695. 42 S.
10. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Herbst-Gespräche: darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Tobias David Brückner, 1699. 42 S.
11. *Мальцева А. А.* К вопросу о перечнях фигур в музыкально-теоретических трудах эпохи барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4. С. 133–145.
12. *Цицерон Марк Туллий.* Об ораторском искусстве: Трактаты. СПб.: Азбука, 2021. 496 с.
13. *Spiess M.* Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. 240 S.
14. *Kircher A.* Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. T. 2. Romæ: Hæredum Prancisci Corbelletti, 1650. 500 p.
15. *Насонов Р. А.* Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: материалы Международной науч. конф. Астрахань: Изд-во АИПКП, 2009. С. 115–121.
16. *Гардинер Дж. Э.* Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.
17. *Хейнс Б.* Конец старинной музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 384 с.
18. *Мальцева А. А.* Источники Figurenlehren эпохи барокко в немецкоязычном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2023. Т. 13. Вып. 1. С. 40–61.
19. *Feyertag M.* Syntaxis Minor zur Sing-Kunst, In welchem alle und jede Regulen der Edlen Music mit beygefügeten approbiertesten Authorn versehen.... Duderstadt: Johann Jost Hunoldt, 1695. [6] Bl., 254 S.
20. *Feyertag, Moritz* // Musikalisches Conversations-Lexikon: eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften / Hrsg. von H. Mendel. Berlin: Oppenheim, 1873. Bd. 3. S. 510.
21. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1983. 630 p.
22. *Warszawski J.-M.* Feyertag Moritz. URL: https://www.musicologie.org/Biographies/f/feyertag_moritz.html (дата обращения: 27.09.2022).
23. *Панов А. А., Розанов И. В.* Внутритактовая агогика, альтерация ритма и артикуляция: новая концепция или старые заблуждения? // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2011. Вып. 2. С. 92–99.
24. *Polevoi R. M.* The controversy over Bach's trills: Towards a reconciliation: Ph. D. Thesis (University of North Carolina). Greensboro, 1994. 158 p.
25. *Seedorf Th.* Handbuch aufführungs Praxis: Solo Gesang. Kassel: Bärenreiter, 2019. 468 S.
26. *Bernhard Chr.* Von der Singe-Kunst oder Manier // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 31–39.
27. *Mylius W. M.* Rudimenta musices Das ist: eine kurtze und grund-richtige Anweisung zur Singe-Kunst. Gotha: Johann Christoph Brückner, 1686. [76] Bl.
28. *Printz W. C.* Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten. Bd. 2. Dresden und Leipzig: Joh. Christoph Mieth und Joh. Christ. Zimmermann, 1696. 143 S.

29. *Vogt M. J.* Conclave thesauri magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1719. 227 p.
30. *Квинтилиан Марк Фабий.* Двенадцать книг риторических наставлений. СПб.: Изд. Императорской Российской академии, 1834. 204 с.
31. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gespräche: darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Pauli, 1697. [3] Bl., 41 S.
32. *Насонов Р. А.* Thema & Subiectum (Основополагающие понятия музыкальной поэтики раннего Барокко в трактате А. Кирхера «Универсальная музургия») // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. Вып. 1. С. 161–205.

REFERENCES

1. *Bernhard Chr.* Tractatus compositionis augmentatus. In: Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.
2. *Stierlein J. Chr.* Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica. Stuttgart: Tobias Friderich Coccnus, 1691. 45 S.
3. *Beer J.* Musikalische Schriften. Schola-Phonologica. Hrsg. von M. Heinemann. In: Beer J. Sämtliche Werke. Hrsg. von F. van Ingen und H.-G. Goloff. Bd. 12 / II. Bern: Peter Lang, 2005. 208 S.
4. *Samber J. B.* Continuatio ad Manuductionem organicam. Salzburg: Johann Baptist Mayrs seel. Wittib und Erb., 1707. 244 S.
5. *Walther J. G.* Præcepta der Musicalischen Composition. Hrsg. von P. Benary. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.
6. *Mattheson J.* Criticæ Musicæ... Bd. 2. Hamburg: Wiering, 1725. 380 S.
7. *Burmeister J.* Musica αυτοσχεδιαστική quæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de hypomnematis musicæ poëtica ejusdem auctoris [sporadēn] quondam exaratas... Rostochii: Reusnerus, 1601. [126] Bl., [3] Bl.
8. *Scheibe J. A.* Critischer Musicus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1083 S.
9. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Frühlings-Gespräche: darinnen fürnehmlich vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Kristian Pauli, 1695. 42 S.
10. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Herbst-Gespräche: darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Tobias David Brückner, 1699. 42 S.
11. *Mal'tseva A.* K voprosu o perechnyakh figur v muzykal'no-teoreticheskikh trudakh epokhi barokko [On Catalogues of Figures in Baroque Music Theory]. In: Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. 2018. No. 4. Pp. 133–145.
12. *Tsitseron Mark Tulliy.* Ob oratorskom iskusstve: traktaty [About oratory: Treatises]. St. Petersburg: Azbuka, 2021. 496 p.
13. *Spiess M.* Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. 240 S.
14. *Kircher A.* Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Bd. 2. Romæ: Hæredum Prancisci Corbelletti, 1650. 500 p.
15. *Nasonov R.* Muzykal'naya ritorika Afanasiya Kirkhera: k istorii «gotovykh slov» [Musical rhetoric of Athanasius Kircher: to the history of "finished words"]. In: Muzykal'noe iskusstvo i nauka v XXI veke: istoriya, teoriya, ispolnitel'stvo, pedagogika [Musical art and scholarship in the 21st century: history, theory, performance, pedagogy]: materials of the International research conference. Astrakhan: Astrakhan Institute of Pedagogues Advanced Training, 2009. Pp. 115–121.
16. *Gardiner Dzh. E.* Muzyka v Nebesnom Grade: Portret Ioganna Sebast'yana Bakha [Music in the Heaven's Castle: A portrait of Johann Sebastian Bach]. Moscow: Rosebud Publishing, 2016. 928 p.
17. *Heyns B.* Konets starinnoy muzyki [The End of Early Music]. Moscow: Ad Marginem Press, 2023. 384 p.
18. *Mal'tseva A.* Istochniki Figurenlehren epokhi barokko v nemetskoiazychnom muzykoznanii [Sources of Figurenlehren of the baroque era in musicology of the German language space]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskuststvedenie [Bulletin of St. Petersburg University: Art criticism]. 2023. Vol. 13. No. 1. Pp. 40–61.
19. *Feyertag M.* Syntaxis Minor zur Sing-Kunst, In welchem alle und jede Regulen der Edlen Music mit beygefügeten approbiertesten Authorn versehen... Duderstadt: Johann Jost Hunoldt, 1695. [6] Bl., 254 S.
20. *Feyertag, Moritz.* In: Musikalisches Conversations-Lexikon: eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Hrsg. von H. Mendel. Berlin: Oppenheim, 1873. Bd. 3. S. 510.

21. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1983. 630 p.
22. *Warszawski J.-M.* Feyertag Moritz. URL: https://www.musicologie.org/Biographies/f/feyertag_moritz.html (date of application: 27.09.2022).
23. *Panov A., Rozanov I.* Vnutritaktovaya agogika, al'teratsiya ritma i artikulyatsiya: novaya kontseptsiya ili starye zabluzhdeniya? [Intra-bar agogy, rhythm alteration and articulation: a new concept or old misconceptions?]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskuststvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University: Art criticism]. 2011. No. 2. Pp. 92–99.
24. *Polevoi R. M.* The controversy over Bach's trills: Towards a reconciliation: Ph. D. Thesis (The University of North Carolina). Greensboro, 1994. 158 p.
25. *Seedorf Th.* Handbuch aufführungs Praxis: Solo Gesang. Kassel: Bärenreiter, 2019. 468 S.
26. *Bernhard Chr.* Von der Singe-Kunst oder Manier. In: Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 31–39.
27. *Mylius W. M.* Rudimenta musices Das ist: eine kurtze und grund-richtige Anweisung zur Singe-Kunst. Gotha: Johann Christoph Brückner, 1686. [76] Bl.
28. *Printz W. C.* Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten. Bd. 2. Dresden und Leipzig: Joh. Christoph Mieth und Joh. Christ. Zimmermann, 1696. 143 S.
29. *Vogt M. J.* Conclave thesauri magnæ artis musicæ. Vetro-Pragæ: Georgij Labaun, 1719. 227 p.
30. *Kvintilian Mark Fabiy.* Dvenadtsat' knig ritoricheskikh nastavleniy [The Twelve books of Oratory Institutes]. St. Petersburg: Imperatorskaya Rossiyskaya akademiya, 1834. 204 p.
31. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gespräche: darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Componiren gehandelt wird. Mühlhausen: Pauli, 1697. [3] Bl., 41 S.
32. *Nasonov R.* Thema & Subiectum (Osnovopolagayushchie ponyatiya muzykal'noi poetiki rannego Barokko v traktate A. Kirkhera «Universal'naya muzurgiya») [Thema & Subiectum (Fundamental concepts of musical poetics of the early Baroque in A. Kircher's treatise "Musurgia universalis")]. In: Pamyati Romana Il'icha Grubera: Stat'i. Issledovaniya. Vospominaniya [In memory of Roman Gruber: Articles. Research works. Memoires]. Moscow: P. Tchaikovsky Moskow State Conservatory, 2008. Issue 1. Pp. 161–205.

Мальцева Анастасия Александровна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки,
кафедры теории музыки и композиции
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
630099, Россия, Новосибирск
aamaltseva@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9265-1975

Anastasiya A. Maltseva

Ph. D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History,
Department of Music Theory and Composition
M. Glinka Novosibirsk State Conservatory
630099, Russia, Novosibirsk
aamaltseva@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9265-1975