

© Мальцева, А.А., 2022

УДК 781.61

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-37-48

ИСТОКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФИГУР, «КОТОРЫЕ НАДЛЕЖИТ ЗНАТЬ КОМПОЗИТОРУ», МАЙНРАДА ШПИССА: КОНФЕССИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

А.А. Мальцева¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В труде *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Аугсбург, 1745) монаха бенедиктинского монастыря местности Ирзее в баварской Швабии, органиста и композитора Майнрада Шписса представлен наиболее поздний перечень музыкально-риторических фигур эпохи Барокко. С учетом того, что в своем автодидактическом руководстве по написанию церковной музыки М. Шписс отстаивает применение церковных ладов и в целом по ряду тем высказывает консервативные суждения, в данной статье исследуется вопрос об одной из возможных причин появления в трактате М. Шписса списка музыкальных фигур, аналогичных риторическим. Предпринимается сравнение перечней фигур, образующих в определенном смысле «цепь заимствований», таких католических авторов, предшественников М. Шписса, как иезуит Атаназий Кирхер (*Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, 1650, Т. 2), Томац Бальтазар Яновка (*Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, 1701) и цистерцианец Маурициус Форт (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, 1719). Наблюдение о заимствовании М. Шписсом компонентов их перечней позволяет сделать предположение о том, что он мог сознательно стремиться к продолжению тенденции преемственности списков музыкально-риторических фигур, которая прослеживается в рассмотренных католических музыкально-теоретических трудах. Эта причина могла быть далеко не единственной, что определяет перспективы дальнейшего исследования вопроса.

Ключевые слова: Майнрад Шписс, Барокко, учение о композиции, музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, перечень музыкальных фигур, *Figurenlehren*, католицизм

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мальцева, А.А. Истоки музыкальных фигур, «которые надлежит знать композитору», Майнрада Шписса: конфессиональный аспект // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 37–48. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-37-48.

GENESIS OF MUSICAL FIGURES «DIE EIN COMPONIST WISSEN SOLL» OF MEINRAD SPIESS: CONFESSIONAL ASPECT

A.A. Maltseva¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Augsburg, 1745) of the Benedictine monastery's monk of the Irsee area in Bavarian Swabia, organist and composer Meinrad Spiess contains the latest catalog of musical-rhetorical figures of the Baroque era. It is taken into account that M. Spiess, in his autodidactic manual on the creation of church music, defends the use of church modes and, in general, he expresses conservative judgments on various problems. This article examines one of the possible reasons why a catalog of musical figures similar to rhetorical ones appeared in M. Spiess's treatise. We compare catalogs of figures that form, in a certain sense, a "chain of borrowings". These are such Catholic authors, the predecessors of

M. Spiess, as the Jesuit Athanasius Kircher (*Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, 1650, T. 2), Thomas Balthasar Janovvka (*Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, 1701) and the Cistercian Mauritius Vogt (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, 1719). The observation that M. Spiess borrowed the components of their lists allows us to make an assumption that he could consciously strive to continue the trend of continuity of catalogs of musical-rhetorical figures, which is in the considered Catholic musical-theoretical sources. This may not be the only reason, so the prospects for further research are open.

Keywords: Meinrad Spiess, Baroque, theory of composition, musical rhetoric, musical-rhetorical figures, catalogue of musical figures, Figurenlehren, Catholicism

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Maltseva, A.A. (2022), "Genesis of musical figures «die ein componist wissen soll» of Meinrad Spiess: confessional aspect", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 37–48. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-37-48.

Фигуры, «которые надлежит знать композитору» (*die ein Componist wissen soll*)¹, – эта фраза, предваряющая перечень музыкальных фигур, аналогичных риторическим (далее – музыкальные фигуры), в трактате по композиции середины XVIII в., принадлежит Майнраду Шписсу (1683–1761) – теоретику музыки, композитору, педагогу и органисту, известному в свое время католическому священнику, а в некоторые годы его жизни – настоятелю бенедиктинского монастыря местности Ирзее в баварской Швабии. Шписс был настоятелем монастыря четырежды, в разные годы служил субприором, экономистом, викарием и наставником для послушников, но неизменной с 1712 г. оставалась его служба музикальным директором, руководителем хора монастыря².

В отечественном музыкознании специальные исследования о Шписсе, равно как и о его перечне музыкальных фигур, отсутствуют. Последовательный поиск ответа на вопрос о том, по каким причинам монах-бенедиктинец поместил список фигур в свой трактат, определил методологию исследования, основанную на историческом подходе и компаративном методе, поскольку

в рассмотрение были включены труды его предшественников – авторов списков музыкальных фигур, подобных риторическим.

При исследовании вопроса о перечне музыкальных фигур в труде Шписса *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Spiess M., 1745)³ следует учитывать ряд факторов и обстоятельств. Во-первых, это самый поздний перечень музыкальных фигур, вписывающийся в принятые хронологические рамки эпохи Барокко – своеобразный анахронизм посреди XVIII в. Во-вторых, этот перечень принадлежит консервативному в некоторых взглядах монаху, довольно скептически относящемуся к современным музыкальным вкусам. Шписс критикует музыку своего времени, которая, по его словам, направлена прежде всего на то, чтобы «только развлечь слух» (*nur das Ohr belustigen*) (Spiess M., 1745, S. 129). Осуждая композиторов, использующих театральные элементы в богослужбной музыке, он пишет, что их нужно «скорейшим образом выгнать из храма <...> плетью, сплетенной из веревок, и бросить их безбожную нотную пачкотню (*Noten-Schmierberey*) в огонь без каких бы то ни было церемоний» (Spiess M., 1745, S. 133)⁴.

В середине XVIII в. Шписс отстаивает применение церковных ладов (*die alte Modos Musicos Ecclesiasticos*). Это обстоятельство, возможно, обусловлено сильным и сохранившимся на долгие годы впечатлением от обучения в Мюнхене (1709–1712) у итальянца Джузеппе Антонио Бернабеи (1649–1732)⁵ – капельмейстера при дворе баварского курфюрста Максимилиана II Эмануэля, автора церковных и музыкально-сценических произведений. Отец Джузеппе Антонио – Эрколе Бернабеи – был в свое время учеником Орацио Беневолли – капельмейстера одной из капелл собора Святого Петра в Риме. В итоге неудивительно стремление обоих – и Шписса, и Бернабеи-младшего – к возрождению стиля Дж. Палестрины.

В-третьих, примечателен практический опыт самого Шписса как композитора, который также следует принимать во внимание. Несмотря на многочисленные монашеские обязанности⁶, он писал духовные произведения, часть из которых была издана. Как указывает А. Гольдман, полифония Шписса «восходит к строгому стилю его мастера-учителя Бернабеи и отражает тенденции возрождения [стиля] Палестрины (*Palestrina-Renaissance*), которые он почерпнул в годы своей учебы в Мюнхене. Как он говорит в трактате, прежде всего “серьезные, с прекрасными контрапунктами, правильно построенные фуги и др. украшенные” произведения должны подвигать слушателей к благоговению и “ко всем добродетелям”» (Goldmann A., 1987, S. 37).

Основным источником, по которому можно составить представление о масштабах музыкального творче-

ства Шписса, является список его изданных произведений, который сам автор разместил в приложении к своему труду *Tractatus musicus compositorio-practicus*. Год спустя этот список был повторно опубликован Л.К. Мицлером в третьем томе «Музыкальной библиотеки»⁷. Названные им семь собраний церковной вокальной музыки и сонат⁸, из которых сохранились только пять, а также сам трактат изданы в период с 1713 по 1745 г. В рукописях сохранились две четырехголосные мессы, *Stabat Mater*, *Miserere*, *Beatus Vir*, *Psalm* и *Venite, adoremus*; согласно разысканиям А. Гольдмана, существовали, но не сохранились, еще шесть месс (Goldmann A., 1987, S. 42).

Часть наследия Шписса утрачена во время пожаров, поэтому в полной мере оценить масштабы его композиторского дарования не представляется возможным, однако исследователи довольно высоко оценивают значение его музыкального творчества для южнонемецкой музыкальной культуры того времени: «Среди южно-германских монастырских композиторов XVIII века шваб Майнрад Шписс <...> при его жизни, безусловно, был самым известным и влиятельным в немецком языковом пространстве» (Federl E., 1967, S. 39); «Как композитор он был, вероятно, самым значительным представителем южногерманского Барокко в области церковной музыки, а как ученый музыкант – одним из ведущих теоретиков XVIII века» (Goldmann A., 1987, S. 5).

Музыкальное наследие Шписса – свидетельство того, что трактат писал композитор-практик, и писал он свой труд для композиторов как по-

собою по автодидактике, о чем указал на титульном листе: «Музыкальный трактат, в котором из [трудов] лучших старинных и новейших авторов извлечены все дельные и надежные основы музыкальной композиции, объединены вместе, соотнесены друг с другом, разъяснены и подкреплены примерами таким образом, что некто (*Subjectum*) жаждущий [знаний] или начинающий композитор, имеющий способности в *Musique* и стремящийся к благородному сочинению музыки, может найти все для практики, легко и без словесных наставлений понять, изучить и даже самостоятельно с совершенным удовольствием непосредственно приступить к практике» (Spiess M., 1745, S. [1]).

Трактат является восьмым, согласно авторской нумерации,opusом Шписса и входит в корпус трактатов по композиции южнонемецкого культурного пространства, среди которых *Музыкально-поэтическая академия в двух частях, или Высшая школа музыкальной композиции* Ф.Кс.А. Муршхаузера (Murschhauser F., 1721), *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicæ regularem* И.Й. Фукса (Fux J., 1725) и *Начальные основы музыкальной композиции* Й. Рипеля (Riepel J., 1752).

Среди 34 глав трактата Шписса встречаются главы, имеющие прямое или косвенное отношение к риторике. В особенности, обращает на себя внимание глава 25 «Об изобретении (*Inventio*), расположении (*Dispositio*) и разработке (*Elaboratio*)» (Spiess M., 1745, S. 133–135); перечень фигур содержится в главе 27 «О музыкальных фигурах» (Spiess M., 1745, S. 155–160).

Парадоксально, а скорее не вполне последовательно мышление этого автора в отношении двух моментов: анонсируя алфавитный порядок перечисления фигур, автор неоднократно его нарушает. Второе рассогласование исходит от идеи Шписса обособленно рассматривать фигуры и манеры. Импонирует то, что Шписс – один из немногих, кто отдает себе отчет в отличии фигур как колоратур для певцов и певиц, и фигур, которые должен знать композитор: «фигуры бывают двух родов. Относительно первых, тех, что состоят в разнообразных, бесчисленных колоратурах, или так называемых манерах, мы оставляем судить в процессе исполнения (*zur Execution*) певцам, певицам, скрипачам, [городским] трубочкам и прочим опытным музыкантам. О некоторых же фигурах иного вида – а именно о тех, которые надлежит знать композитору, – следует изложить здесь на бумаге» (Spiess M., 1745, S. 155; см. также: (Мальцева А., 2018, с. 142)). Удивляет несоответствие его намерения с последующим текстом. Глава 27 представляет собой список из шестнадцати наименований, где последняя фигура (*Variatio*) является, по сути, подзаголовком для еще десяти последующих фигур-манер⁹.

За довольно продолжительную историю исследования учений о музыкально-риторических фигурах к этому списку фигур обращались несколько авторов и давали ему краткие характеристики. Вероятнее всего, открыт он был Г.Г. Унгером в исследовании «Связи музыки и риторики» (Unger H., 1992)¹⁰, поскольку ни в легендарной статье А. Шеринга 1908 г. (как принято считать, первом исследовании о му-

зыкально-риторических фигурах в XX в.) (Schering A., 1908; данную статью в русском переводе см.: (Шеринг А., 2019)), ни в исследовании его ученика Г. Брандеса (Brandes H., 1935) этот трактат не учитывался. При этом, как указывает А. Гольдман, труд Шписса был довольно широко распространен в XVIII столетии¹¹. Известно также, что один из экземпляров хранится в библиотеке Московской консерватории. По словам И.В. Брежневой, экземпляр с «именным оттиском немецкого музыковеда и книговеда Аррая фон Доммера был впоследствии куплен С.И. Танеевым и пополнил ценное собрание музыкально-теоретических книг его личной библиотеки» (2019, с. 14).

Аннотацию к списку фигур Шписса в 1985 г. изложил Д. Бартель (Bartel D., 1997, S. 62–64). Нас более интересует не сам перечень, хотя и о нем на русском языке, насколько нам известно, подробно почитать негде, а причины того, исходя из каких соображений Шписс в середине XVIII в. решил включить раздел о фигурах в свое учение о композиции. Этот вопрос возникает еще и потому, что далеко не многие авторы эпохи Барокко стремились в своих музыкально-теоретических трудах проводить столь детальные параллели между музыкой и риторикой.

При сопоставлении списка фигур Шписса «для композиторов» с более ранними известными ныне списками обнаруживается заимствование девяти фигур из *Conclave thesauri magnæ artis musicæ* (Прага, 1719) цистерцианца Маурициуса Фогта (Vogt M., 1719, p. 150–153). При более детальном рассмотре-

нии оказывается, что в действительности мигрируют только пять фигур (*Antistachon, Aposiopesis, Emphasis, Ethophonia / Mimesis* и *Metabasis*), так как оставшиеся четыре (*Anabasis, Catabasis, Anaphora* и *Antithesis / Antitheton*) Фогт сам заимствует из *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ* пражского магистра *artes liberales*, органиста Балтазара Яновки (Janovvka T., 1701, p. 46–56), а Яновка, в свою очередь, из *Musurgia universalis* знаменитого ученого иезуита Атаназия Кирхера (Kircher A., 1650, p. 144–145).

Заметим, что линия преемственности Кирхер–Яновка–Фогт–Шписс (о заимствованиях в перечнях фигур см.: (Мальцева А., 2021, с. 332–347)) – это линия авторов-католиков, существование которой разоблачает прочно закрепившийся в музыкознании миф о музыкально-риторических фигурах как о прерогативе исключительно лютеранских музыкальных поэтик¹². Вероятно, конфессиональный аспект линии заимствования фигур здесь неслучаен.

Порядок следования фигур и их определения говорят о том, что основным источником для Шписса явился перечень фигур Фогта. Этого ученого теоретик в предисловии называет в ряду авторов, на труды которых он опирался при подготовке трактата. Ссылки на Фогта неоднократно появляются в тексте (Spiess M., 1745, S. [7], 21, 62, 68, 70, 95, 156), в том числе трижды – в перечне фигур: они касаются *Ethophonia* (Шписс ссылается на с. 151 труда Фогта), *Metabasis* (здесь автор информирует о том, что музыкальный пример этой фигуры принадлежит Фогту), а также при разъяснении

Variatio – фигуры, предназначенной для музыкантов-исполнителей, Шписс указывает страницу 147 труда Фогта. Нотные примеры фигур *Antistachon*, *Aposiopesis* и *Metabasis* совпадают в работах Фогта и Шписса за тем исключением, что к примеру фигуры *Metabasis* Шписс добавляет строку цифрованного баса.

Из пятнадцати фигур, «которые надлежит знать композитору», девять фигур, как уже было отмечено, заимствованы у Фогта, однако оставшиеся шесть – *Abruptio*, *Accentus Musicus*, *Anticipatio*, *Retardatio*, *Diminutio* и *Imitatio* – явно почерпнуты Шписсом из другого источника / источников. Фигура *Abruptio* могла быть перенята «напрямую» из труда Кирхера (определение этой фигуры появляется также в работе Яновки, но этот труд Шписс ни разу не упоминает). Трактат Кирхера, напечатанный тиражом 1,5 тыс. экз. (Hilz H., 2005, S. 28), мог быть в библиотеке монастыря Ирзее, т.е. в распоряжении Шписса¹³, поскольку в тексте трактата присутствуют постраничные ссылки на его двухтомный труд¹⁴.

Как полагает А. Гольдман, «Шписс, вероятно, был очень начитан, так как, очевидно, знал всю музыковедческую литературу, доступную в то время. Но также удивительно, что она была для него в таком широком доступе. Надо полагать, что библиотека этого монастыря обладала таким обилием музыкально-теоретических сочинений, что оправдывает репутацию монастыря как особенного очага развития наук и, прежде всего, музыки» (Goldmann A., 1987, S. 48). Допускается, что труда *Musurgia universalis* Кирхера не было в библиотеке мо-

настыря, можно предположить, что у Шписса имелся доступ к библиотеке иезуитского ордена, поскольку бенедиктинцы из Ирзее находились в дружественных отношениях с иезуитами близлежащего монастыря в Кауфбойрене, посещали друг друга для обсуждения философских, теологических и естественнонаучных тем¹⁵.

Ключом к выявлению источника названных у Шписса, но отсутствующих у Кирхера и Фогта пяти фигур (*Accentus Musicus*, *Anticipatio*, *Retardatio*, *Diminutio* и *Imitatio*), возможно, является упоминание в описании фигуры *Ethophonia* / *Mimesis* имени протестанта, органиста города Веймара – Иоганна Готфрида Вальтера: «Вальтер говорит, что это так называется в произведении, если определенная тема постоянно повторяется в каком-либо голосе» (Spiess M., 1745, S. 156). Появление Вальтера в связи с вопросом о фигурах позволяет сделать предположение о том, что Шписс опирался также на его «Музыкальный словарь» (Walther J., 1732)¹⁶, поскольку определения всех пяти вышеназванных фигур содержатся в этом издании (Walther J., 1732, S. 6, 38, 521, 209, 327 соответственно).

Данная точка зрения одновременно может оказаться спорной, так как нельзя забывать о том, что Вальтер аккумулировал в своем словаре сведения о фигурах нескольких авторов (как протестантских, так и католических), но не предлагал в словаре собственного перечня фигур (о генезисе фигур в словаре Вальтера см.: (Gehrmann H., 1891, S. 533; Schmitz A., 1952)). Также важно и то, что в главе 27 «О музыкальных фигурах» отсутствуют ука-

зания на заимствование из словаря Вальтера наименований и определений фигур, припоминая заверение Шписса в предисловии к трактату о том, что он «ко всем заимствованным фрагментам прикрепил настоящего автора» (Spiess M., 1745, S. [15]).

Таким образом, для Шписса при составлении перечня фигур «для композиторов» основным источником музыкально-риторических фигур послужил труд цистерцианца Фогта. Представляется, что Шписс, следуя католическим авторам, уловил намеченную тенденцию преемственности, восходящую к Кирхеру, и, возможно, сознательно стремился ее продолжить. Принимая во внимание столетний период, за который неоднократно в перечнях католических авторов «тиражирова-

лись» фигуры Кирхера, сомнительна практическая ценность данного фрагмента трактата Шписса за пределами монастырской среды, но это уже несколько иной вопрос – вопрос о том, насколько перечисленные им фигуры универсальны, и наоборот – в какой мере они отражают изменяющиеся стилевые нормы продолжительной эпохи Барокко.

Наблюдение о заимствовании фигур у католических авторов и предположение об идее следования их примеру не является единственным возможным фактором появления списка фигур в труде Шписса. Перспективным видится рассмотрение окружения этого автора и уточнение предпосылок формирования идей, приведших его к мысли о целесообразности включения перечня в трактат.

Благодарность: Статья подготовлена с использованием материалов, полученных автором в ходе научной стажировки при поддержке Фонда Герды Хенкель (*Gerda Henkel Stiftung*).

Acknowledgments: The article was prepared using materials obtained by the author during a scientific internship with the support of the Gerda Henkel Stiftung Foundation.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Переводы здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, выполнены автором статьи.

² Шписс поступил в бенедиктинское аббатство Ирзее в 1701 г., был принят в латинскую школу при монастыре и после пяти лет учений направлен для продолжения образования в монастырь Оттобойрена. 12 ноября 1701 г. он поступил в новициат в монастыре Ирзее, который, согласно правилу бенедиктинцев, длился полный непрерывный год. Ровно через год он был принят в орден с именем Майнрад (ранее он носил имя Матфей), по окончании учебы 17 декабря 1708 г. в Аугсбурге рукоположен в священники. Известно, что говорил он на швабском диалекте (например, местечко *Blöcktach* называл *Pleckte* – так, как его и сейчас называют местные жители). Он вел летопись монасты-

ря, писал о пожарах, которые застал сам, о нашествии стай саранчи, о посещении монастыря неким Йозефом Гроссом, который был больше двух метров ростом (подробнее см.: (Goldmann A., 1987, S. 18 и далее)). О биографии Шписса также см.: (Walther J., 1732, S. 574; Eitner R., 1903, S. 227; Bartel D., 1997, S. 62; Buelow G.J. Spiess, Meinrad [Matthäus] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD); Bayreuther R., 2006, S. 1181–1183, и др).

³ Трактат посвящен аббату Оттобойрена Ансельму Эрбу. На фронтисписе представлены портрет и герб аббата Оттобойрена среди аллегорических изображений наук и искусств. Портрет обрамлен лентой с изображением четырехголосного канона на текст: *Esse quam bonum, et quam jucundum,*

Habitare fratres in unum («Как хорошо и как приятно жить братьям вместе», Пс. 132: 1) (о каноне подробнее см.: Иванова К., 2015, с. 90)). Второе издание трактата появилось в 1746 г. Шписс хотя и называет свой труд по-латински, текст самого трактата излагает на немецком языке. Трактат Шписса не переведен на русский язык.

⁴ И.К. Готшед рассматривал оперу как «источник сладострастия и порчу добрых нравов. Нежные звуки, преисполненная похоти поэзия, крайне непристойные жесты оперных героев и их возлюбленных богинь очаровывают легкомысленные души» (цит. по: (Гардинер Дж., 2019. с. 178) пер. Р. Насонова и А. Андрушкевич). Несмотря на то что высказывания (Шписса и Готшеда) принадлежат представителям разных конфессий, объединяющим началом выступает все еще сохранявшееся в середине XVIII в. стремление оградить немецкую церковную музыку от иностранных (прежде всего итальянских) влияний.

⁵ Об этом факте Шписс писал Л.К. Мицлеру 14 августа 1742 г.: «Так как мне не у кого было консультироваться, я как церковнослужитель получил милостивое разрешение на поездку в Мюнхен, чтобы основательно поучиться у титулованного придворного господина капельмейстера Й. Антони Бернабеи (речь идет о Джузепе Антонио Бернабеи. – А.М.)» (цит. по: (Goldmann A., 1987, S. 21)). К.Г. Файлерер пишет о том, что Шписс учился в Мюнхене не только у Бернабеи, но и у Иоганна Каспара Керля (Feilerer K., 1929, S. 310). По информации Й. Фохта, более подробные обстоятельства этого пребывания и характера занятий абсолютно неизвестны в связи с роспуском Мюнхенского двора под австрийской оккупацией во время Испанской войны за наследство (Focht J. Spieß, P. Meinrad. URL: <http://bmlo.de/s1573/A1#S4.3> (дата обращения: 20.02.2021)).

⁶ Масштаб деятельности Шписса известен только отчасти: в обязанности монастырского директора музыки входили ежедневное исполнение литургической вокальной, инструментальной и органной музыки, сочинение духовных произведений и педагогическая работа.

⁷ *Musikalische Neuigkeiten // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. Leipzig: Mizler, 1746. Bd. 3. T. 1. S. 168–170.*

⁸ Op. 1 *Antiphonarium Marianum*, 26 *Marienantiphonen* (Кемптен, 1713); Op. 2 *Cithara*

Davidis noviter animata, Ves-perpsalmen (Констанц, 1717); Op. 3 *Philomela Ecclesiastica, Cantiones sacrae* (Аугсбург, 1718, утрачен); Op. 4 *Cultus Latreutico Musicus*, 6 *Messae breves* und 2 *Requiem* (Констанц, 1719); Op. 5 *Laus Dei in Sanctis ejus*, 20 *Offertorien* (Миндельхайм, 1723); Op. 6 *Hyperdulia Musica, Lauretanische Litanei de B.M.V.* (Аугсбург, 1726); Op. 7 *Musica Enchordica*, 12 *Sonaten* (Аугсбург, 1734, утрачен) (Spiess M., 1745, S. [240]).

⁹ В данной статье намеренно не исследуются «так называемые манеры» – разновидности фигуры *Variatio* (*Gropo, Circolo, Tirata, Messanza, Tmesis, Tenuta, Superjectio, Trillo, Mordant, Acciaccatura*), поскольку они заслуживают самостоятельного рассмотрения в контексте учений о *musica ornata*.

¹⁰ Вслед за Г.Г. Унгером в немецком музыковедении трактат Шписса стабильно входит в корпус музыкально-теоретических трудов эпохи Барокко, причастных к дискурсу о *Figurenlehren* (см., например, работы А. Шмитца (Schmitz A., 1955), Г.Г. Эггебрехта (Eggebrecht H., 1957), Д. Бартеля (Bartel D., 1997, первое издание 1985), Я. Классена (Klassen J., 2001) и др.

¹¹ В результате проведенных А. Гольдманом исследований в 1984–1985 гг. было обнаружено 42 экземпляра трактата, хранящихся в библиотеках Аугсбурга, Мюнхена, Оттобойрена, Регенсбурга, Тюбингена, Берлина, Дрездена, Лейпцига, Вены, Парижа, Брюсселя, Гааги, Кембриджа, Глазго, Лондона, Сан-Франциско, Нью-Йорка, Москвы и других городов. Карту распространения изданий трактата см.: (Goldmann A., 1987, S. 62–63). На настоящий момент известно о существовании 30 экземпляров трактата издания 1745 г. и 38 экземпляров 1746 г. (информация приводится по: (Spiess Meinrad. URL: https://www.musicologie.org/Biographies/s/spiess_meinard.html (дата обращения: 25.01.2022)). О том, что трактат сразу же появился во втором издании (1746) и имел широкое распространение и большое влияние на протяжении второй половины XVIII в. (см.: (Buelow G.J. Spiess, Meinrad [Matthäus] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD))), свидетельствует, например, мангеймское учение о композиции Ф.Кс. Рихтера (*Harmonische Belehrung od. Gründl. Anweisung zu der Mesical. Tonkunst*. Манускрипт, 1767), которое, по мнению

Г.Г. Эггебрехта, находится в тесной связи с трактатом Шписса (Eggebrecht H., 1957, S. 545).

¹² Симптоматично и то, что Шписс, прошедший в Мюнхене обучение у итальянца Бернебеи и неоднократно упоминающий в своем трактате Царлино (Spiess M., 1745, S. 3, 136) и Бонончини (Spiess M., 1745, S. 21, 93, 94, 108, 136), совсем не применяет термин *musica poetica*, следуя принятому в Италии бинарному делению на *musica theorica* и *musica practica* (Spiess M., 1745, S. 2). О *musica theorica* и *musica practica* см., например, Дж. Царлино *Le istituzioni harmoniche* (Venedig, 1558), Л. Пенна *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata* (Bologna, 1672), Дж.М. Бонончини *Musico prattico* (Bologna, 1673) и др. (Холопов Ю., 2006, с. 133–154; Groth R., 1989, S. 322).

¹³ В XVIII в. этот монастырь являлся центром интеллектуальной и научной жизни, монахи Ирзее оказывали значительное влияние на культурную жизнь Швабии и далеко за ее пределами. Они были исследователями и востребованными учителями в школах и университетах своего времени (Goldmann A., 1987, S. 20).

¹⁴ Например, рассматривая вопрос о модусах и их свойствах, Шписс со ссылкой на труд Кирхера пишет, что цель музыки состоит в том, чтобы «искусным и приятным звучанием побуждать сердца слушателей ко всем прекрасным добродетелям и удерживать их от всех греховных страстей, чтобы таким образом и дальше воспевать Славу Божию» (Spiess M., 1745, S. 214).

¹⁵ Ежегодные представления иезуитской гимназии традиционно посещались большим количеством монахов-бенедиктинцев из Ирзее. Что касается Шписса, то в 1712 и 1714 гг. его приглашали в Кауфбойрен на празднование дня Святого Франциска Ксаверия; 31 июля 1718 г., в День Святого Игнатия, он сам служил праздничную мессу в иезуитской церкви Святого Мартина (Goldmann A., 1987, S. 25, 27).

¹⁶ Подтверждением того, что словарь был в распоряжении Шписса, являются неоднократные ссылки на веймарского органиста по таким различным вопросам, как церковные лады (Spiess M., 1745, S. 62) или итальянское музыкально-театральное искусство (Spiess M., 1745, S. 162).

ЛИТЕРАТУРА

Брежнева И.В. Эскилибры в нотном собрании Отдела редких изданий и рукописей библиотеки Московской консерватории // Российский эскилибренный журнал. 2019. № 28. С. 10–15.

Гардинер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.

Иванова К. Об украшениях в трактатах о музыке // Opera musicologica. 2015. № 2. С. 75–92.

Мальцева А.А. К вопросу о перечнях фигур в музыкально-теоретических трудах эпохи барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4. С. 133–145.

Мальцева А.А. Музыкально-риторические фигуры в трудах эпохи барокко: вопросы терминологической преемственности // Термины, понятия и категории в музыковедении (Материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки. Казань, 2–5 октября 2019 года). Казань: Казан. гос. консерватория, Моск. гос. консерватория, 2021. С. 332–347.

Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л. Джозеффо Царлино и его «Установления гармонии» // Музыкально-теоретические системы: Учеб.

REFERENCES

Bartel, D. (1997), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber, Laaber, 303 p. (in Germ.)

Bayreuther, R. (2006), “Spieß, Mainrad“, *Die Musik im Geschichte und Gegenwart. Personenteile*, Bd. 15. Bärenreiter, Kassel u. a., pp. 1181–1183. (in Germ.)

Brandes, H. (1935), *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Trillsch & Huther, Berlin, 88 p. (in Germ.)

Brezhneva, I.V. (2019), “Ex-libris in the musical collection of the Department of Rare Editions and Manuscripts in the Moscow Conservatory Library“, *Rossiiskii ekslibrisnyi zhurnal* [Russian bookplate journal], no. 28, pp. 10–15. (in Russ.)

Eggebrecht, H.H. (1957), “Über Bachs geschichtlichen Ort“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Jg. 31. H. 1, pp. 527–556. (in Germ.)

Eitner, R. (1903), “Spiess R. P. Meinardus (Meinrad)“, *Eitner R. Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 9. Schein-Tzwiefel, Breitkopf & Haertel, Leipzig, p. 227. (in Germ.)

для историко-теорет. и композитор. фак. муз. вузов. М.: Композитор, 2006. С. 133–154.

Шеринг А. Учение о музыкально-риторических фигурах // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. С. 20–26.

Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber, 1997. 303 S.

Bayreuther R. Spieß, Mainrad // Die Musik im Geschichte und Gegenwart. Personenteile, Bd. 15. Hrsg. von L. Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2006. S. 1181–1183.

Brandes H. Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert. Berlin: Trillsch & Huther, 1935. 88 S.

Eggebrecht H.H. Über Bachs geschichtlichen Ort // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1957. Jg. 31. H. 1. S. 527–556.

Eitner R., Spiess R. P. Meinardus (Meinrad) // Eitner R. Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 9. Schein-Tzwiefel. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1903. S. 227.

Federl E. Der Tractatus Musicus des Pater Meinrad Spieß (1683–1761) // Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag / Hrsg. von Martin Ruhnke. Kassel; Basel; Paris; London; New York: Bärenreiter, 1967. S. 39–46.

Feilerer K.G. Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Augsburg: Filser, 1929. 366 S.

Fux J.J. Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem: Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita / Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacræ Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Præfectio. Viennae Austriae : van Ghelen, 1725. [4] Bl., 280 p.

Gehrman H. Johann Gottfried Walther als Theoretiker // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1891. Bd. 7. S. 468–578.

Goldmann A. Mainrad Spiess. Weißenborn: Anton H. Konrad, 1987. 92 S.

Groth R. Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie / Hrsg. von Frieder Zamminer. Bd. 7. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. S. 307–380.

Hilz H. Musiktheorie eines Universalgenies // Kultur & Technik. Der Zeitschrift

Federl, E. (1967), “Der Tractatus Musicus des Pater Meinrad Spieß (1683–1761)“, Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag, Bärenreiter, Kassel; Basel; Paris; London; New York, pp. 39–46. (in Germ.)

Feilerer, K.G. (1929), Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts, Filser, Augsburg, p. 366. (in Germ.)

Fux, J.J. (1725), Gradus ad parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem: Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita / Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacræ Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Præfectio, van Ghelen, Viennae Austriae, [4] Bl., 280 p. (in Lat.)

Gardiner, J.E. (2019), *Muzyka v Nebesnom Grade: Portret Ioganna Sebast'jana Bakha* [Music in the heaven's Castle: A portrait of Johann Sebastian Bach], translated by R. Nasonov and A. Andrushkevich, Rosebud Publishing, Moscow, 928 p. (in Russ.)

Gehrman, H. (1891), “Johann Gottfried Walther als Theoretiker“, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Bd. 7, pp. 468–578. (in Germ.)

Goldmann, A. (1987), Mainrad Spiess, Anton H. Konrad, Weißenborn, 92 p. (in Germ.)

Groth, R. (1989), “Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert“, Geschichte der Musiktheorie. Bd. 7. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 307–380. (in Germ.)

Hilz, H. (2005), “Musiktheorie eines Universalgenies“, Kultur & Technik. Der Zeitschrift des Deutschen Museums. H. 4, pp. 27–28. Available at: http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020_Dokumente/040_KuT_Artikel/2005/29-4-27.pdf (Accessed 25 December 2021). (in Germ.)

Holopov, Yu.N., Pospelova, R.L. (2006), “Giuseffo Zarlino and his «Le istitutioni harmoniche»“, *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy* [Musical-theoretical systems], Moscow, pp. 133–154. (in Russ.)

Ivanova, K. (2015), “On ornaments in Baroque music treatises“, Opera musicologica, no. 2, pp. 75–92. (in Russ.)

Janovvka, T.B. (1701), “Figuræ Musicae“, T.B. Janovvka. Clavis ad thesaurum magnæ artis musicae, Georgij Labaun, Vetero-Pragæ, pp. 46–56. (in Lat.)

des Deutschen Museums. 2005. H. 4. S. 27–28. URL: http://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020_Dokumente/040_KuT_Artikel/2005/29-4-27.pdf (дата обращения: 25.12.2021).

Janovvka T.B. *Figuræ Musicæ* // T.B. Janovvka. *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1701. P. 46–56.*

Kircher A. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Romae: Hæredum Francisci Corbelletti, 1650. T. 2. 690 p.*

Klassen J. *Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis* // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / hrsg. von G. Wagner. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 73–83.

Murschhauser F.X. *Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition. Nürnberg: W.M. Endter, 1721. 7 Bl., 186, [10] S.*

Riepel J. *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-Mathematischer Einbildungsart der Zirkelharmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. De Rhythmpoeia, oder von der Tactordnung. Regensburg [u.a.]: Bader, 1752. [1] Bl., 79 S.*

Schering A. *Die Lehre von den musikalischen Figuren* // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 1908. Jg. 21. S. 106–114.

Schmitz A. *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers* // Archiv für Musikwissenschaft. 1952. Jg. 9. S. 79–100.

Schmitz A. *Figuren, musikalisch-rhetorische* // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Kassel: Bärenreiter, 1955. S. 176–183.

Spiess M. *Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. 240 S.*

Unger H.H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 1992. [Repr. 1941]. 173 S.*

Vogt M.J. *Conclave thesauri magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1719. 227 p.*

Walther J.G. *Musikalisches Lexicon [...], Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 690 S.*

Kircher, A. (1650), *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. T. 2, Hæredum Francisci Corbelletti, Romae, 690 p. (in Lat.)*

Klassen, J. (2001), “Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis“, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Metzler, Stuttgart, pp. 73–83. (in Germ.)*

Mal'tseva, A.A. (2018), “On catalogues of figures in baroque music theory“, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], no. 4, pp. 133–145. (in Russ.)

Mal'tseva, A.A. (2021), “Musical-rhetorical figures in baroque music theory: issues of terminological continuity“, *Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii* [Terms, concepts and categories in musicology], Kazan', pp. 332–347. (in Russ.)

Murschhauser, F.X. (1721), *Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition, W.M. Endter, Nürnberg, 7 Bl., 186, [10] p. (in Germ.)*

Riepel, J. (1752), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-Mathematischer Einbildungsart der Zirkelharmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. De Rhythmpoeia, oder von der Tactordnung, Bader, Regensburg [u.a.], [1] Bl., 79 p. (in Germ.)*

Schering, A. (1908), “Die Lehre von den musikalischen Figuren“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Jg. 21, pp. 106–114. (in Germ.)*

Schmitz, A. (1952), “Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers“, *Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 9, pp. 79–100. (in Germ.)*

Schmitz, A. (1955), “Figuren, musikalisch-rhetorische“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4, Bärenreiter, Kassel, pp. 176–183. (in Germ.)*

Shering, A. (2019), “The doctrine of musical figures“, *Journal of musical science, no. 1, pp. 20–26. (in Russ.)*

Spiess, M. (1745), *Tractatus musicus compositorio-practicus, Johann Jacob Lotters, Augsburg, 240 p. (in Germ.)*

Unger, H.H. (1992), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert. [Repr. 1941], Georg Olms, Hildesheim; Zürich; New York, 173 p. (in Germ.)*

Vogt, M.J. (1719), *Conclave thesauri magnæ artis musicæ, Georgij Labaun, Vetero-Pragæ, 227 p. (in Lat.)*

Walther, J.G. (1732), Musikalisches
Lexicon [...], Wolfgang Deer, Leipzig, 690 p.
(in Germ.)

Сведения об авторе

Мальцева Анастасия Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: aamaltseva@mail.ru

Author information

Anastasiya A. Maltseva, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Department of History of Music at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: aamaltseva@mail.ru

Поступила в редакцию 03.02.2022
После доработки 07.02.2022
Принята к публикации 09.02.2022

Received 03.02.2022
Revised 07.02.2022
Accepted for publication 09.02.2022