

УДК 78.08:780.616.432(436)Моцарт  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-16>

**Альона БОРШУЛЯК,**  
*orcid.org/0000-0002-2734-8395*  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка  
(Кам'янець-Подільський, Хмельницька область, Україна) *alyona\_bor@ukr.net*

## ВТІЛЕННЯ РИТОРИЧНОГО МИСЛЕННЯ В СОНАТНИХ ЦИКЛАХ В. МОЦАРТА

У статті досліджено риторичне мислення В. Моцарта, яке яскраво проявляється в його інструментальній творчості, зокрема в сонатних циклах. Зазначено, що музична риторика не завершується в бароко, а продовжує своє існування в подальших стилях, епохах. Мета статті – дослідити прояв риторичного мислення у сонатних циклах В. Моцарта. Композитор жив і творив в риторичну епоху та використовував у своєму музичному лексиконі барокові риторичні фігури, як знаки попередньої епохи, зокрема *anabasis* – сходження вгору, *catabasis* – сходження вниз, *circulation* – коло, *exclamatio* – вигук, *passus duriusculus* – жорсткий хід, *saltus duriusculus* – жорсткий стрибок на широкий, хроматичний інтервал, *tirata* – вистріл, стрімкий висхідний чи низхідний гамоподібний рух тощо. Музично-риторичні фігури переходили в символи та ставали носіями художньої інформації, музика ж отримувала семантичну функцію «мови». Розуміння терміну музично-риторична фігура подається згідно визначення одного із засновників теорії про музично-риторичні фігури Йоахіма Бурмейстера, як музичний зворот (*tractus*), що виникає в пов'язаному з текстом музичному розділі, відхиляється від простого роду композиції і надає особливо прикрашений вигляд. Обґрунтовано риторичне походження форми сонатного алегро. Простежено прояв риторичного мислення в Сонаті *Es-dur KV 282*, Сонаті *B-dur KV 333*, Сонаті *a-moll KV 310* та ін. Відзначено, що В. Моцарт використовує різноманітні музично-риторичні фігури для вираження інтонаційного комплексу оперних персонажів, які проникають в тематизм клавірних сонат та служать лексичними ознаками героїв. Широкий спектр різноманітних міруючих оперних персонажів виявляється в сюжетах сонат. Зроблено висновок, що в сонатних циклах В. Моцарта втілений широкий діапазон значень музично-риторичних фігур – від трагічного до комічного, від строгого втілення початкового сенсу фігури і до повного її переосмислення.

**Ключові слова:** сонатний цикл, композиторська творчість, стиль, принципи мислення, музично-риторичні фігури, музичний тематизм, фортепіанна музика.

**Alona BORSHULIAK,**  
*orcid.org/0000-0002-2734-8395*  
Candidate of the Art History, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of Musical Art  
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University  
(Kamianets-Podilskyi, Khmelnytskyi region, Ukraine) *alyona\_bor@ukr.net*

## THE EMBODIMENT OF RHETORICAL THINKING IN THE SONATA CYCLES OF V. MOZART

The article examines the rhetorical thinking of V. Mozart, which is clearly manifested in his instrumental work, in particular in sonata cycles. It is noted that musical rhetoric doesn't end in the Baroque, but continues its existence in subsequent styles and epochs. The purpose of the article is to investigate the manifestation of rhetorical thinking in the sonata cycles of V. Mozart. The composer lived and created in the rhetorical era and used baroque rhetorical figures in his musical lexicon as signs of the previous era, in particular *anabasis* – ascending, *catabasis* – descending, *circulation* – circle, *exclamatio* – exclamation, *passus duriusculus* – hard course, *saltus duriusculus* – a hard jump to a wide, chromatic interval, *tirata* – a shot, a rapid ascending or descending scale-like movement, etc. Musical and rhetorical figures turned into symbols and became carriers of artistic information, while music received the semantic function of “language”. The understanding of the term musical-rhetorical figure is given according to the definition of Joachim Burmeister, one of the founders of the theory of musical-rhetorical figures, as a musical turn (*tractus*) that occurs in a musical section related to the text, deviates from the simple kind of composition and gives a particularly decorated appearance. The rhetorical origin of the sonata allegro form is substantiated. The manifestation of rhetorical thinking is traced in the Sonata in *Es-dur KV 282*, Sonata in *B-dur KV 333*, Sonata *a-moll KV 310*, etc. It is noted that V. Mozart uses various musical and rhetorical figures to express the intonation complex of opera characters, which permeate the thematics of the piano sonatas and serve as lexical features of the heroes. A wide range of various migrating opera characters is revealed in the plots of the sonatas. It is concluded that the sonata cycles of V. Mozart embody a wide range of meanings of musical and

*rhetorical figures – from tragic to comic, from the strict embodiment of the original meaning of the figure to its complete reinterpretation.*

**Key words:** *sonata cycle, composer's work, style, principles of thinking, musical and rhetorical figures, musical theme, piano music.*

**Постановка проблеми.** Музика XVIII століття ставить перед сучасними піаністами низку завдань щодо виконавської інтерпретації творів, в основі яких продовжували втілюватись риторичні принципи попередньої епохи. Музична риторика не завершується в бароко, а існує й надалі. Вона проникає в різні стилі, епохи, дещо видозмінюється ззовні відповідно до різних новітніх композиторських технік, але зберігає при цьому свою внутрішню сутність – інтонаційне зерно. Й хоча до середини XVIII століття музична риторика втрачає своє значення, як теоретична система, але прийоми, напрацьовані всередині неї, продовжують широко застосовуватися композиторами та сприяють створенню нових способів риторичного висловлювання. Значна частина віденських композиторів-класиків навчалась за традиційними бароковими посібниками і трактатами та користувалась бароковими «лексемами», зокрема й В. Моцарт. Музичне мислення композитора пов'язане з музично-риторичною теорією попередньої епохи. Осмисливши риторичні принципи композиторської творчості В. Моцарта, можна глибше осягнути зміст його творів й зокрема фортепіанних циклів.

**Аналіз досліджень.** Цікавість музикознавців до музичної риторики почала зростати ще з другої половини XX століття. Насамперед дослідження стосувалися епохи бароко. Проте згодом з'являються доробки, в яких висвітлюється проблематика, пов'язана з продовженням існування риторичних принципів в наступних епохах. Досі не втрачає своєї актуальності праця Леонарда Г. Ратнера «Класична музика: вираження, форма та стиль» (Ratner, 1980), другий розділ якої науковець присвячує риторичці. Значний внесок у дослідження музичної риторики класичного періоду здійснила Джуді Тарлінг (Tarling, 2005). В книзі «Зброя риторики» Джуді Тарлінг вивчає риторичний стиль музичних творів XVI–XIX століття та закликає своїх читачів не забувати про справжні цілі риторики. Музикознавець Гартмут Кронес встановлює глибинну спорідненість музики і риторики та розкриває її на трьох рівнях: «мовнограматичному»; жанровому вимірі; використання риторичних засобів для вираження тексту (Кронес, 2019). Українські музикознавці звертаються до висвітлення різних аспектів творчості віденських класиків й зокрема В. Моцарта. Виконавський часопростір фортепіанних сонат класицизму досліджував Анатолій Тарабанов (Тарабанов, 2021). У дисертаційній роботі «Символіка клавірного тексту у виконанні камерно-вокальних творів В. Моцарта» Юлія Кантарович вивчає особливості клавірного мислення композитора (Кантарович, 2008). Науковиця Ганна Сагалова розкриває семантичний аспект Фантазії d-moll В. Моцарта та Сонати op. 31 № 2 Л. Ван Бетховена (Сагалова, 2021). Проте залишаються прогалини у вивченні риторичних принципів фортепіанних сонат В. Моцарта.

**Мета статті** – дослідити прояв риторичного мислення у сонатних циклах В. Моцарта.

**Виклад основного матеріалу.** Стиль класичної епохи збалансував універсальну музичну мову та її індивідуальне застосування, типові принципи композиції та їх вираження в *opus perfectum et absolutum*. Риторичне мислення композиторів класицизму тісно поєднувалося із стильовим. Віденські класики відроджували «внутрішню форму» риторичних фігур в рамках власного стилю. Музично-риторичні фігури перетворювалися в фігурації, які надалі переходили в пасажі, тобто структури, що тяжіли до іманентно-музичних законів. Елементи риторичної лексики утворювали внутрішні форми музики того часу, продовжуючи існувати і в стилях, котрі формально відкинули риторику та виступали або в початковому вигляді, або в руслі ігрової моторики.

З плином часу втратився комунікативний код, за допомогою якого образний зміст моцартівських сонат позначався в нотному тексті. Для того, щоб відновити і «розшифрувати» цей код, необхідно звернутися до культурно-історичного контексту створення сонат. Пригадаймо, що класичний стиль – певний світогляд, домінантою якого було прагнення до досконалості й універсалізму. Музика В. Моцарта поєднала надзвичайну ясність і чистоту змісту з бездоганністю форми. Невичерпність творчого обдарування композитора проявляється майже у всіх музичних жанрах. Мелодика фортепіанних творів композитора наповнена багатим внутрішнім змістом. Вона поєднує елементи австрійських і німецьких пісенних та танцювальних жанрів з кантиленою італійської опери. Ніколаус Арнонкур зазначає, що «всі мотиви, звороти, фрази – все те, що називають музичним словником, – здаються нам знайомими... Моцарт

не був новатором у своєму мистецтві... Йому не потрібно було нічого реформувати; у музичній мові свого часу він знаходив усі необхідні засоби для того, щоб виразити, висловити все, що йому було потрібно» (Harnoncourt, 1984: 115).

Великого значення в творчості, зокрема й сонатах В. Моцарта набуває поліфонія, що продовжує розвивати деякі аспекти бахівської поліфонії, проте вже опирається на нові стилістичні принципи віденської класичної школи, де переважає гомофонно-гармонічний тип мислення. На відміну від Й. Баха, теми фуг в якого передбачають поліфонічний імітаційний розвиток, моцартівські теми сонат здебільшого гомофонно-гармонічного складу. Досить часто в розробках сонатного алєгро тематичний матеріал розвивається за допомогою поліфонічних прийомів.

Гартмут Кронес відзначає риторичне походження форми сонатного алєгро. На підтвердження своєї думки він приводить висловлювання Антоніна Рейха і Карла Черні, які сприймали її як втілення драми, де «головна тема (в сенсі сюжетного змісту, тобто як «тема» в загальноприйнятому тлумаченні, як тема статті чи літературного твору) видозмінюється, тобто трактується як «тема музичного мовлення» (Кронес, 2019: 105). Кронес вказує на те, що реципієнт сприймає «музику XVIII ст. чи початку XIX ст. очима людини XX–XXI ст., із зовсім іншими пріоритетами, і не усвідомлює риторичної основи музики того часу» (Кронес, 2019: 106).

В. Моцарт створює сонати в той час, коли в Західній Європі велику популярність здобуває фортепіано. Сонати виконував як сам композитор, так й інші піаністи-віртуози, котрі традиційно запрошувалися на приватні аматорські концерти. Необхідно зазначити, що музично-виконавське середовище моцартівської епохи було представлене професійними музикантами, які виступали на публічних концертних майданчиках, і дилетантами-аматорами, котрі організовували домашні концерти. Нормою для світського суспільства вважався навик володіння будь-яким інструментом.

В. Моцарт жив і творив в риторичну епоху і його музична мова значно опирається на риторичне слово. В першу чергу – це барокові риторичні фігури, які він, як знаки попередньої епохи, використовує у своєму музичному лексиконі, зокрема *anabasis* – сходження вгору, *catabasis* – сходження вниз, *circulation* – коло, *exclamatio* – вигук тощо. Німецький вчений Г. Борн в книзі «Музична мова Моцарта. Ключ до життя та творчості» патетично вигукує: «Хіба старі теоретики музики не оголосили абсурдним, який би то не був ідейний

зв'язок між відмираючою риторичною музикою і творчістю настільки випереджаючого свій час новатора, як Моцарт?» (Born, 1985: 16). Надалі Г. Борн, аналізуючи семантику музичної мови Моцарта, виявляє цей глибинний зв'язок на самих різних рівнях його музичного мислення, в тому числі і в механізмі нових, авторських фігур.

Музично-риторичні фігури могли переходити в символи та ставати носіями художньої інформації, музика ж отримувала семантичну функцію «мови». Зазначимо, що досить розгорнуте визначення терміну музично-риторична фігура подає один із засновників теорії про музично-риторичні фігури Йоахім Бурмейстер, котрий під фігурою розуміє музичний зворот (*tractus*), який «виникає в пов'язаному з текстом музичному розділі, відхиляється від простого роду композиції і надає особливо прикрашений вигляд» (Burmeister, 1606).

Упродовж тривалого часу музична риторика відображала узагальнюючу теорію мистецтва, в якій містилися вчення про афекти, стилі, жанри. В музичній риторичній відбувалася семантична типізація, що об'єднувала музику з літературою та живописом. Проте поступово проходила індивідуалізація композиторського музичного мислення, яка проявлялася в особливому трактуванні загальних типових мовних формул. По відношенню до В. Моцарта можна вже говорити про індивідуальну авторську семантику – в контексті авторського стилю.

В творчості В. Моцарта майстерно поєдналися барокові музично-риторичні фігури та індивідуально-авторські семантичні фігури. Різні одиниці музичної мови – мелодичні, гармонічні формули, мотиви і теми, музично-риторичні фігури, цілісні образи і тональності, наповнені певною семантикою, існують в синтезі. В. Моцарт активно використовує барокові риторичні фігури насамперед в месгах, з огляду на жанрову специфіку, особливо тісно пов'язану із традицією. Однак даний мовний пласт зустрічається не тільки в церковній музиці композитора, а й у операх та інструментальній музиці. Зокрема універсальну риторичну фігуру *passus duriusculus* (жорсткий хід, низхідний або висхідний хроматичний рух в діапазоні квати) можна відшукати в мінорних темах Моцарта різних жанрів. Дана музично-риторична фігура була однією із головних та характерних для епохи бароко, вона належала до мелодичних фігур, які деякі дослідники визначають як смислові чи патетичні. В перекладі з латини *passus duriusculus* – «жорсткий хід». Також у творчості Моцарта відбувається поєднання *passus duriusculus* і *saltus duriusculus* (жорсткий стрибок на широкий, хро-

матичний інтервал), а також *catabasis* (низхідний рух мелодії).

Ще одна барокова риторична фігура – *tirata* (вистріл – стрімкий висхідний чи низхідний гамоподібний рух), стала однією із загальних місць класичної музичної мови. Погодимось із думкою Ю. Кантарович, що «гіперартистизм природи великого Моцарта визначив органіку єдності протилежностей не тільки «за горизонталлю» множинних жанрово-стильових виходів його творчості, що охоплюють монументальність опер-мес, класичних симфоній і пісенних мініатюр, але і «за вертикаллю», в «співіснуванні» різних жанрово-стильових проявів усередині одного твору» (Кантарович, 2008: 9).

В творах В. Моцарта органічно поєдналися стильові полярності. Композитор сполучив в своєму фортепіанному стилі віденський раціоналізм з музично-риторичними фігурами німецького бароко, котрий успадкував всю сукупність його стильових проявів в цілому та, зокрема його оперно-симфонічних жанрів. Ідентифікувавши оперні фрагменти в фортепіанних сонатах можна досягнути художні образи клавіру В. Моцарта. Музикознавець Ю. Кантарович помічає в творах композитора «передбачення Бетховена», «передліттанське» потужне звучання фортепіано в оркестровій фактурі, насичене тутті та художню символіку, клавесинно-фортепіанну камерність, дзвінку, блискучу, але надзвичайно деталізовану, що асоціюється з «моцартівським рококо» (Кантарович, 2008: 9).

Широкий спектр різноманітних мігруючих оперних персонажів виявляється в сюжетах клавірних сонат, смислова структура яких передає ситуацію сценічних діалогів. Прообрази героїв діалогічних сцен виявляються у характерах комічних персонажів хитрої Розіни і підстаркуватого ловеласа Дона Полідоро, світської пари Графа та Графині, а також слуги Сімоні і покоївки Нінети із опери «Удавана простачка». Наприклад втілення комічного діалогу – розмови комічної пари закоханих слуг виявляється в текстах фіналу Сонати № 2, KV 280 (38–67 т.) і першої частини Сонати № 18 KV 576 (1–16 т.). Комічний ефект забезпечується суміщенням інтонаційної лексики, типової для характеристики розкутої поведінки вихідців з народу і лексики, властивої представникам аристократичних кіл. У репліках Слуги поєднуються сигнальні інтонації, «салют і уклін кавалера» з різкими вигуками й імпульсивними вигуками. Репліки Покоївки також ґрунтуються на парадоксальному зіставленні інтонацій «присідання», *lamento* з експресивними вигуками і скоромовками в швидкому темпі.

Комплекс драматичних інтонацій стає частиною музичної характеристики оперного персонажу Дами. Атрибуції драматичного компоненту Дами в творчості В. Моцарта поєднуються з інтонаційно-семантичними ознаками арії скорботи: інтонації *lamento*, музично-риторичні фігури *saltus duriusculus*, *catabasis*, *passus duriusculus*, пульсуюче остинато в супроводі. Смыслові структури стійкого інтонаційного комплексу персонажів – «аристократів» з опер В. Моцарта, проникаючи в тематизм сонат, служать лексичними ознаками героїв благородного походження.

Найбільш яскраво благородна героїня і лірична галантність проявляється в головній темі першої частини сонати № 4 KV 282, котра написана в піднесеній тональності *Es-dur*. Вже в першому такті сонати є три «героїчні» інтонації, які змінюють одна одну – пунктирна ритмоформула, квартовий стрибок і остинатний «сигнал». Зміст наступних фраз Дами, внутрішньо сильної, смислової та зовнішньо ніжної, витонченої, складають комбінації граціозних «танцювальних» присідань і фігур «героїчного жесту» (т. 2–3), витонченої трелі та рішучої пунктирної ритмоформули (т. 3).

В першій частині Сонати *B-dur* KV 333 (написана у 1783 році) Моцарт використовує ряд музично-риторичних фігур. Тема починається музично-риторичною фігурою *catabasis*, що завершується інтонаціями зітхання *lamento*. Композитор використовує мелодичні фігури з затриманням та «реверансами», які немов би наслідують аристократичні манери. Перша частина написана в сонатній формі та стилізована в дусі витончених фігурацій, рухлива, жвава, грайлива.

В Сонаті *a-moll* KV 310 Моцарт семантично наповнює різні одиниці музичної мови – мелодичні, гармонічні формули, музично-риторичні фігури, а також тональність. Тяжкі роздуми та переживання, що переповнювали композитора під час подорожі з Німеччини до Франції 1778 року, майстерно втілені в тональності *a-moll*, яка виражає гостре особисте почуття. Німецький музикознавець Герман Аберт позначав даний твір як першу трагічну сонату Моцарта (Abert). І лише в останній частині музично-риторична фігура *catabasis* наповнюється образом каяття, спокутного страждання, а низхідні звороти підкорюються псалмодійній інтонації. Фігура *catabasis* виражає «афект покірності» (Dings, 2019: 18).

**Висновки.** Отже, риторичне мислення В. Моцарта яскраво проявляється в сонатних циклах, де композитор втілює широкий діапазон значень музично-риторичних фігур – від трагічного до комічного, від строгого втілення почат-

кового сенсу фігури і до повного її переосмислення. Композитор широко застосовує барокові музично-риторичні фігури такі як: *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *catabasis*, *anabasis*, *tirata*

тощо. В моцартівському стилі органічно поєдналися риси віденського раціоналізму, музично-риторичні принципи німецького бароко з індивідуально-авторською семантикою.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кантарович Ю. Символіка клавірного тексту у виконанні камерно-вокальних творів В. Моцарта. автореф. дис... канд. мист. 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
2. Кронес Г. Музыка й риторика. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019. С. 102–112.
3. Сагалова Г. Фантазія d-moll KV 397 В. А. Моцарта і Соната Op. 31 № 2 Л. Ван Бетховена: семантичний та виконавський аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 61. С. 76–97.
4. Тарабанов А. Виконавський та буттєвий часопростір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 61. С. 50–75.
5. Abert Hermann. W. A. Mozart. New Haven : Yale University Press, 2006. 1515 p. URL: <https://archive.org/details/wamozart0000aber/mode/2up> (дата звернення: 3.02.2024).
6. Born G. Mozarts Musiksprache: Schlüssel zu Leben und Werk. München : Kindler, 1985. 429 s.
7. Burmeister Joachim. Musica poetica. Rostock : Stephanus Myliander, 1606. URL: [https://chtml.indiana.edu/tml/17th/BURPOE\\_TEXT.html](https://chtml.indiana.edu/tml/17th/BURPOE_TEXT.html) (дата звернення: 3.02.2024).
8. Dings Manfred. Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren. Saar : Hochschule für Musik, 2019. 34 s. URL: <https://docplayer.org/160678434-Kleines-lexikon-der-musikalisch-rhetorischen-figuren.html> (дата звернення: 3.02.2024).
9. Harnoncourt Nikolaus. Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Salzburg, Wien : Residenz-Verlag, 1984. 304 s.
10. Ratner Leonard. Classic Music: Expression, Form and Style. New York, Schirmer Books. 1980. 475 p. URL: <https://archive.org/details/classicmusicexpr0000ratn/page/n9/mode/2up> (дата звернення: 5.02.2024).
11. Tarling J. The Weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences. UK : St Albans, Corda Music Publications. 2005. 271 p.

#### REFERENCES

1. Kantarovych Yu. (2008) Symbolika klavirnogo tekstu u vykonanni kamerno-vokalnykh tvoriv V. Motsarta [Symbolism of the piano text in the performance of chamber and vocal works by V. Mozart]. avtoref. dys. ... kand. myst. 17.00.03. Odesa, 16 p. [in Ukrainian].
2. Krones H. (2019) Muzyka y rytoryka [Music and rhetoric]. Ukrainska muzyka : naukovyi chasopys. Lviv : LNMA imeni M. V. Lysenka. P. 102–112. [in Ukrainian].
3. Sahalova H. (2021) Fantaziia d-moll KV 397 V. A. Motsarta i Sonata Op. 31 № 2 L. Van Betkhovena: semantychnyi ta vykonavskiy aspekty [Fantasia d-moll KV 397 by V. A. Mozart and Sonata Op. 31 No. 2 L. van Beethoven: semantic and performing aspects]. Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Vyp. 61. P. 76–97. [in Ukrainian].
4. Tarabanov A. (2021) Vykonavskiy ta buttiyvyi chasoprostir klavirnykh sonat piznoho Baroko i Kласytsyzmu [Performance and material time-space of piano sonatas of the late Baroque and Classicism]. Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Vyp. 61. P. 50–75. [in Ukrainian].
5. Abert Hermann. (2006) W. A. Mozart. New Haven : Yale University Press,. 1515 p. URL: <https://archive.org/details/wamozart0000aber/mode/2up> (accessed: 3.02.2024).
6. Born G. (1985) Mozarts Musiksprache: Schlüssel zu Leben und Werk [Mozart's musical language: key to his life and work]. München : Kindler. 429 p. [in German].
7. Burmeister Joachim. (1606) Musica poetica. Rostock : Stephanus Myliander. [Poetic music. Rostock: Stephanus Myliander] URL: [https://chtml.indiana.edu/tml/17th/BURPOE\\_TEXT.html](https://chtml.indiana.edu/tml/17th/BURPOE_TEXT.html) (accessed: 3.02.2024). [in Latin].
8. Dings Manfred. (2019) Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren [Small lexicon of musical-rhetorical figures]. Saar : Hochschule für Musik. 34 p. URL: <https://docplayer.org/160678434-Kleines-lexikon-der-musikalisch-rhetorischen-figuren.html> (accessed: 3.02.2024). [in German].
9. Harnoncourt Nikolaus. (1984) Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart [The musical dialogue: thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart]. Salzburg, Wien : Residenz-Verlag. 304 p. [in German].
10. Ratner Leonard. (1980) Classic Music: Expression, Form and Style. New York, Schirmer Books. 475 p. URL: <https://archive.org/details/classicmusicexpr0000ratn/page/n9/mode/2up> (accessed: 5.02.2024).
11. Tarling J. (2005) The Weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences. UK : St Albans, Corda Music Publications. 271 p.