

**Виталий ЖДАНОВ**

## **СТРУКТУРНЫЕ УРОВНИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТАХ ФРАНЦА ТУНДЕРА**

### **Abstract**

*The article is concerned with problems of musical form in sacred concertos by the German composer and organist Franz Tunder (1614 - 1667). The author examines structural levels of musical form and interaction between the text and music at the each level.*

**Keywords:** *F.Tunder, musical form, sacred concerto*

Духовная музыка в эпоху барокко занимает одно из наиболее видных мест и в полной мере отражает противоречивость и диапазон художественных поисков этой эпохи. Разнообразие творческих подходов создает определенные сложности при разработке универсального метода анализа формы духовных сочинений, хотя очевидно, что любой анализ должен начинаться с анализа текста и его структуры, поскольку духовный текст существовал до появления музыкального произведения, служил импульсом для композиторского творчества и оказывал влияние на творческий процесс на всех его стадиях. Вместе с тем, было бы неверным полностью отождествлять текстовую и музыкальную структуру, - в результате такого подхода может сложиться впечатление, что музыка является лишь «калькой», сквозь которую проступает структура текста. Подобный анализ действителен для ограниченного круга тексто-музыкальных форм, в которых влияние текста распространяется на все уровни формообразования – от мотивного, до уровня целого. Но в XVII веке развитие музыкального мышления (осознание аккордовой вертикали, укрепление тональной функциональности, усиление метрической регулярности, рост интереса к отдельной интонации и т. д.) приводит к тому, что появляются сочинения нового рода, в которых – вначале на одном, а затем на нескольких уровнях - начинают

заявлять о себе автономно-музыкальные закономерности. Освобождение музыкальной формы от влияния текста происходило постепенно. На примере концертов Ф. Тундера<sup>1</sup> мы наблюдаем, как этот процесс протекал на одной из своих начальных стадий.

### **Членение текста и структурные уровни музыкальной формы. Систематика структурных уровней.**

Несмотря на усиление музыкального начала, текст продолжает оказывать на форму серьезное влияние, поэтому логично провести параллели между словесным и музыкальным текстом. Этот вопрос подробно рассмотрен в статье Г. Рымко «Масштабные уровни тексто-музыкальной формы и проблемы терминологии»<sup>2</sup>, где детально проанализированы отношения, возникающие между словесным и музыкальным текстом, на всех уровнях - от единичного звука до уровня песенной формы, также сделана попытка выявить соответствия между масштабными уровнями средневековых, барочных и классических форм. Однако в публикации Рымко акцентируется специфика музыкальных форм с *поэтическим* текстом в основе. В настоящей статье мы рассмотрим сочинения, написанные на *прозаический* текст - имеющие вследствие этого ряд специфических особенностей. Так, при анализе подобных сочинений значительно сложнее выстроить иерархию структурных уровней формы. Сопоставление стихотворной и музыкальной строк, например, вполне справедливо, но неясно, какая структурная единица текста лежит в основе музыкальной строки, когда текстовый оригинал прозаический. В систематике структурных уровней, которая приводится в статье, мы не находим ответа и на другой важный вопрос: какому музыкальному построению соответствует предложение в исходном тексте, - хотя именно членение на предложения в прозаическом тексте зафиксировано, тогда как все остальное (разбиение на синтагмы, фразы) допускает различную интерпретацию.

Определив вначале основные уровни формообразования в их связи с текстом, мы проследим в дальнейшем, на каких уровнях возможно говорить о снижении влияния текста на формообразование. Это позволит ответить на вопрос, какие принципы позволяют форме сохранять целостность на соответствующем уровне при отсутствии опоры на текст.

---

<sup>1</sup> Франц Тундер (1614 – 1667) – представитель северонемецкой композиторской школы. Долгое время работал в Любеке в церкви Св. Марии на посту главного органиста; после его смерти этот пост занял Д. Букстехуде. Сохранилось шестнадцать вокальных сочинений Ф. Тундера (все – в коллекции Г. Дюбена), из них девять написаны в жанре концерта: четыре для одного голоса и пять многоголосных (от двух до пяти голосов). Ниже будут рассмотрены различия между концертами для солистов и концертами для ансамблей.

<sup>2</sup> URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?txtid=466&s=1> (дата обращения: 07. 11. 2012)

Не претендуя на всестороннее освещение вопроса, приведем систематику структурных уровней, которая представляется адекватной тексто-музыкальным формам с прозаическим оригиналом.

Слово	Мотив
Словосочетание (синтагма)	Мотивная группа
Фраза <sup>3</sup>	Фраза
Предложение (простое); колон	Строка
Предложение (сложное); период <sup>4</sup>	Часть
Текст	Концерт в целом

### Уровень мотивов

Свобода, которой отличается метр, не позволяет использовать его как фундамент формы: мотив – наименьшая структурная ячейка формы – выстраивается композитором исходя из структуры слова – количества слогов в нем и ударения<sup>5</sup>. В отношении таких построений адекватным представляется термин «словмотив», который употребляет вслед за Ю. Холоповым<sup>6</sup> и Г. Рышко. Однако усложнения терминологии можно и избежать. Если мотив – та наименьшая осмысленная «клеточка», из множества которых складывается музыкальная ткань, и определяющей для мотива является связанность его с одной (в широком смысле слова) вершиной, то окажется – по крайней мере в отношении рассматриваемых нами концертов, – что употребление традиционного термина «мотив» не будет терминологически неверным: каждый мотив имеет только одну вершину, и эта вершина совпадает с ударным слогом в слове<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Фраза является наиболее крупной фонетической (а не синтаксической) единицей, или же наименьшей самостоятельной единицей речи. Приложение этого термина к музыкальной речи общепринято, и мы следуем сложившейся традиции.

<sup>4</sup> Термины «колон» и «период» отсутствуют в современном учении о синтаксисе, однако широко употреблялись в наставлениях по риторике того времени (об этом см., например, Wels, V. *Triviale Künste* – Berlin, 2000. S. 241). Попытка провести параллели между языковыми и музыкальными структурами предпринята в трактате Маттезона «Der vollkommene Kapellmeister» (Hamburg, 1739).

<sup>5</sup> Кроме того, серьезное влияние на мелодическую конфигурацию мотива может оказывать содержание текста и его образная сторона. Наиболее характерный пример – так называемая «музыка для глаз»: автор использует мотивы такой структуры, которая вызывает в памяти образ, упоминаемый в тексте. Наиболее яркий пример — в кантате *Nisi Dominus* для пяти голосов, где на словах *sicut sagittae* («как стрелы...») вводится восходящий гаммообразный мотив, изображающий полет стрелы

<sup>6</sup> Холопов Ю.Н. К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения-1 о русской музыке. – М., 1993. С. 44.

<sup>7</sup> В большинстве случаев речь идет о слове в общепринятом смысле, но изредка несколько, как правило, односложных слов могут сливаться в одно «фонетическое слово», получая одно общее ударение и один мотив. Так происходит с начальными словами концерта «*Ach Herr, lass deine lieben Engelein*», в котором начальное восклицание и обращение объединены одним мотивом.

Ударный слог может совпадать с сильной долей<sup>8</sup>, но это не обязательно: нередко (особенно в каденционной зоне с гемиолами) встречаются случаи якобы «несуразного» членения текста, как бы «поперек» ранее установившейся регулярной пульсации, когда безударный слог совпадает с сильной долей (Пример №1). Разумеется, чем менее выражена регулярность пульсации, тем явственнее связь мотивов и слов, - и наоборот. В некоторых заключительных разделах-славословиях, где регулярность метра практически ничто не нарушает, а текст сводится к многократному пропеванию славословия (см., например, раздел «Alleluja» в концерте *O, Jesu dulcissime* – пример №2) вступают в силу иные закономерности, и в мотивном анализе следует исходить из метра и связи его с сильной долей. Чем больше выражена регулярность, тем меньше мотивы отличаются друг от друга по продолжительности, и наоборот: в условиях свободного метра длинные мотивы, например, из четырех счетных долей могут соседствовать с краткими мотивами из полутора-двух долей (см. начало концерта *Salve coelestis Pater* – пример №3).

### Уровень мотивных групп и фраз.

Поднимаясь от мотивов на более высокий масштабный уровень, необходимо вновь сделать некоторые терминологические уточнения. У классиков мотивы складываются во фразы или мотивные группы - оба термина принято отождествлять<sup>9</sup>; при анализе барочной музыки с текстом мы предлагаем употреблять эти термины дифференцированно<sup>10</sup>. В языке фраза – это наименьшая самостоятельная единица речи, объединенная особой интонацией и отделенная паузой от других аналогичных единиц<sup>11</sup>. Обратим внимание на такие черты фразы как самостоятельность и обособленность: оба признака присущи также и музыкальным фразам, в том числе классическим. Однако у классиков носителем общелогической структурной функции (начало, развитие, завершение – *initium, motus, terminus*, далее *imt*) в рамках фразы является мотив, тогда как в музыке барокко эту роль выполняют более крупные единицы - мотивные группы<sup>12</sup>, и где у классиков два структурных уровня, барочная музыка с текстом имеет три. Иными словами, мотивы

<sup>8</sup> О существующей разнице между современным и барочным ощущением сильной доли см.: Лыжов Г. И. Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории, 2010, №2. – М. 2010. С. 135 – 176.

<sup>9</sup> Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков. – М., 1998. С. 18

<sup>10</sup> Избегая тем самым дополнительного термина «музыкальная синтагма», который предлагает использовать Г. Рышко. В обоих случаях речь идет об осмысленном, но несамостоятельном фрагменте, который может полноценно существовать лишь в рамках более крупного целого.

<sup>11</sup> Розенталь, Д. Э., Теленкова, М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М., 1976.

<sup>12</sup> Лишь иногда композитор ограничивается одним мотивом. Так, в концерте *Salve coelestis Pater* первая фраза составлена из трех элементов (см. пример №3): *initium* - мотив «Salve», который проходит через весь концерт; *motus* - мотивная группа «*coelestis Pater*»; *terminus* - мотив «*miserericordiae*». Вновь отметим, что не связанные границами метрической пульсации, мотивы различны по масштабам, но сохраняют свое центральное свойство: связь с одним ударением в слове.

складываются в мотивные группы, а из последних формируются фразы. Следствием этого является бóльшая самостоятельность и логическая завершенность барочной тексто-музыкальной фразы.

### **Уровень строк**

Строка<sup>13</sup> представляет собой еще более крупную единицу формы. Сам термин указывает на связь музыки с членением текста, однако именно на этом уровне установить соответствия между структурой словесного и музыкального текста сложнее всего. Строку составляет текстовый отрывок, обладающий значительной степенью законченности и самостоятельным смыслом, - в наиболее типичном случае это простое предложение (с точки зрения синтаксиса, то есть с единственной основой и, как правило, небольшим количеством слов). Оно может входить в состав сложного или существовать отдельно. Также в основе строки может лежать текстовый отрывок, который формально простым предложением не является, но по степени смысловой законченности мог бы быть им.

В строке отчетливо выражены зоны изложения, развития и завершения (*imt*). *Initium* формируется фразой или несколькими фразами, затем – в зоне развития – эти фразы, в условиях гармонической неустойчивости, дробятся на более мелкие составляющие (мотивные группы и мотивы). В завершающей стадии вновь преобладают фразы, и большинство строк заключено весомым кадансом (пример №4). Обращает на себя внимание то, что некоторые фразы в рамках строки повторяются. С точки зрения смысла текста эти повторы не являются необходимыми, их редукция проходит без ущерба для понимания, - но при этом разрушительно влияет на музыкальное целое. Исходя из этого, мы делаем вывод о преобладании на уровне строк автономно-музыкальных закономерностей формообразования. В условиях, когда влияние текста на сложение формы снижается, наиболее существенным фактором, который позволяет воспринимать строку как целое, является гармония - отсюда подчеркнутая забота композитора об экономном распределении гармонических средств. Другое широко применяемое средство – масштабные сопоставления (например, четырехтактовых построений в начале и в конце – и двутактов в зоне развития).

### **Строка в составе части**

Общий характер строки зависит от количества текста, который ее составляет, и степени его смысловой самостоятельности. Эти факторы в значительной степени

---

<sup>13</sup> Термин употребляет в этом значении Ю. Н. Холопов

определяют, как будут соотноситься границы строки с границами части, и то, в какой части концерта (начальной, одной из средних, заключительной) будет находиться рассматриваемая строка. В целом, чем компактнее по объему и самостоятельнее по смыслу текст строки, тем более заметна тенденция к ее обособлению: повторяя материал, автор исключительно музыкальными средствами выстраивает на основе одной такой строки более крупную единицу формы – часть концерта<sup>14</sup>. С другой стороны, если текстовый отрывок, лежащий в основе строки, относительно велик и по смыслу требует продолжения (несамостоятелен), то одной такой строки, чтобы выстроить часть, будет недостаточно: потребуются, как минимум две или три. Принимая во внимание жестко зафиксированную связь между словом и мотивом (см. выше), большое количество текста предполагает большое количество разнородного музыкального материала. Поэтому такие строки мы встречаем исключительно там, где идут интенсивные процессы обновления и развития материала – то есть, в средних частях концертов.

Способ организации зон изложения, развития и завершения (*imt*) внутри строки во многом зависит от того, в какой части концерта (начальной, средней, завершающей) располагается строка, и от того, как соотносятся между собой границы строки и границы части (выводится ли материал части из единственной строки, или строк в части больше). Наиболее просто и типично для Тундера организованы начальные строки концертов *O Jesu dulcissime* (приведена выше, в примере №4) и *Da mihi Domine*. Составляющий строку текст делится пополам; первое проведение первого текст-музыкального отрезка соответствует фазе изложения. Затем из прозвучавшего вычлняются ряд элементов, которые затем проводятся отдельно – как правило, с изменениями: на другой высоте, с орнаментацией и т. д. – *motus*. В фазе заключения появляется вторая половина текстовой строки, положенная на новый музыкальный материал и замкнутая кадансом. В многоголосных концертах двойное проведение начальной фразы может быть поручено разным голосам или концертирующим группам; развивающие разделы особенно насыщены имитациями, а заключительные разделы, наоборот, подчеркнута гомофонны, преобладают строгие вертикали звучание тутти.

В зоне развития может появляться и самостоятельный материал - тогда строка формируется не из двух, а из трех музыкальных фраз. В таких случаях иногда, избегая пестроты, композитор вводит новый материал плавно, прибегая к особому приему

<sup>14</sup> В этом отношении интересна последняя часть концерта *Salve coelestis Pater*, в которой входят в тесное соприкосновение сразу три масштабных уровня: фразы, строки и части. Текстовая строка минимальна по масштабам и закончена по смыслу. В музыке ей соответствует не музыкальная строка, как обычно, а фраза (*imt* составлены из мотивов и мотивных групп), из этой фразы, путем многократных повторений и за счет средств гармонии, выстраивается заключительная часть концерта.

«надстраивания»: после одно- или двукратного проведения ранее звучавший мотив (мотивная группа) перетекает без цезуры в новый; далее новый мотив повторяется и вновь надстраивается - третьим мотивом. Появление каждого следующего мотива связано с введением нового текстового фрагмента (см., например, две начальные строки в концерте *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* – пример №5).

В многоголосных концертах средняя протяженность строки несколько больше, чем в концертах для солирующих голосов, но в целом – на уровне строк - приемы формообразования в обоих типах концертов сходны, - ансамблевые концерты отличаются лишь бóльшим количеством повторов. Благодаря возможностям большого состава исполнителей композитор избегает однообразия, добавляя концертам эффектности за счет имитационных переключек концертирующих групп, проведения одной и той же фразы на разных высотах и т.д. Если же (в рамках анализа) сократить повторы, то отчетливо проявляется исходная структура строки. В целом в ансамблевых концертах – ввиду их большей протяженности – композитор стремится завуалировать деление на строки<sup>15</sup>, тогда как деление на части сохраняет свою отчетливость (пример №6 – приведена редукция, полную партитуру см. в издании *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 3 Bd. F. Tunders *Gesangswerke*. – Breitkopf & Härtel, Lpz., 1900).

### Уровень частей

Фразы, входящие в зоны изложения, развития и завершения, могут неоднократно повторяться, но важно, что сами эти зоны при первоначальном проведении строки не могут меняться местами и следуют строго в этом порядке. Если же мы видим, что после заключительной фазы (*terminus*) вновь возвращается (как правило, с преобразованиями) материал фазы развития (*motus*), это значит, что речь идет о выстраивании более крупного музыкального целого со своей логикой – такой крупной единицей формы является часть. В составе части строка, рассматриваемая как целое, является той зоной, где музыкальная мысль впервые развертывается от начала до конца – то есть зоной изложения. А развитие материала за границами строки следует рассматривать исходя из структуры части.

Если иные виды деления текста (на фразы, синтагмы) допускают значительную свободу, то деление на предложения в тексте фиксировано, и оно предопределяет строение формы концерта в крупном плане: в основе части почти всегда лежит сложное, распространенное предложение, окончание его совпадает с окончанием части. Если часть

---

<sup>15</sup> Показательно, что прием надстраивания, как правило, применяемый в отношении фраз, в ансамблевых концертах употребляется и на уровне строк: см. в этой связи концерт *Dominus illuminatio mea*, такты 61 - 82.

состоит из нескольких строк, то отношения, возникающие между строками в рамках части, подобны отношениям простых предложений в составе сложного. Подобно тому, как предложение выражает законченную мысль, часть является законченным музыкальным целым: связи между языковыми структурами и музыкальным текстом на этом масштабном уровне наиболее очевидны. Предложения, чтобы сложиться в текст, должны быть взаимосвязаны – так и в концертах композитор заботится о логичных переходах от одной части к другой и их взаимосвязи. Текстам, которые избраны композитором, не свойственна повторность, - потому и концерты практически лишены реприз, материал одной части может повторяться в другой лишь в том случае, если текст дает к тому непосредственный повод (концерт *Salve coelestis Pater* – единственный в своем роде), - в подавляющем большинстве случаев концерты скорее развиваются «по прямой линии», без повторов на уровне частей.

### **Структура части**

Структура части может быть различной и зависит от количества строк, ее составляющих.

В концерте *O Jesu dulcissime* начальная часть основана на материале единственной строки: первое полное проведение строки образует зону изложения, дальнейшее вычленение отдельных элементов, проведение их на другой высоте – зону развития, а последнее проведение строки с кадансом на тонике – зону заключения.

Первая часть концерта *Herr, nun lässest du deinen Diener* также выводится из материала начальной строки, хотя метод работы иной. Первая строка (*initium*) звучит в основной тональности и исполняется первым солистом, во второй (*motus*) тот же материал исполняет второй солист, преобладает доминантовое наклонение; третья строка снова возвращается в тонику и исполняется дуэтом. Начальная часть пятиголосного концерта *Nisi Dominus* складывается уже из двух строк с одинаковым началом, но разными окончаниями - такое решение продиктовано анафорой в тексте.

В средних частях музыкальный материал обновляется в целом стремительнее, нежели в начальных. Так, в уже упоминавшемся пятиголосном концерте *Nisi Dominus* число строк во второй части достигает пяти, - но чаще музыкальному обновлению композитор предпочитает гармоническое: какой-либо фрагмент строки вычленяется и затем проводится на разных высотах, а продолжительность имитационных цепочек больше, нежели в начальных частях.

В заключительных частях стремительность гармонического движения, как правило, сохраняется, но теперь оно – более или менее отчетливо – направлено в сторону тоники, в

то время как музыкальный материал нередко становится более единообразным, по сравнению со средними частями (наиболее яркий пример – заключительная *Alleluja* в концерте *Salve coelestis Pater*, вырастающая из одного мотива).

***Рассогласования между текстовым и музыкальным членением на уровне частей***

Соответствие части предложению в тексте при анализе формы не является универсальным критерием. Хотя обычно количество предложений в тексте и количество частей в концерте совпадают, есть ряд исключений, и для определения границ части требуется дополнительная работа, кроме того необходимо соотносить результаты анализа с элементарными соображениями музыкальной логики.

Потенциально возможны два типа рассогласования текстовой и музыкальной структур: предложение закончено, но музыкальное развитие не остановилось, цезура не глубокая или отсутствует; или: музыкальное развитие остановлено, несмотря на то, что предложение продолжается.

С первым вариантом мы сталкиваемся в двух концертах *Nisi Dominus* на текст 127 псалма. Рассуждая о художественных особенностях псалмовых текстов С. Санников<sup>16</sup> отмечает среди прочих прием синтетического параллелизма, «при котором вторая часть стиха продолжает мысль первой, усиливая ее». По этому принципу построен начальный стих 127 псалма. Принимая во внимание сходство смыслов, композитор принимает решение, вопреки обычаю, отнести начальные предложения псалма к одной части. Первый раздел (соответствует первому предложению текста) хотя и замкнут кадансом, - вес его, однако, невелик, цезура сглажена, а завершающий эффект снимается повторным проведением уже звучавшего материала с новым текстом (анафоре в тексте соответствует повторение музыкальных фрагментов).

В концерте *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* использован текст написанной в форме бар песни Мартина Шаллинга. Мелодию песни Тундер не цитирует, хотя и сохраняет контуры формы бар. Деление на столлу и припев сомнений не вызывает (отделены друг от друга двойной чертой). Тем не менее, ориентируясь на текст, следовало бы выделить в концерте три части, вместо двух: припев содержит два автономных по смыслу предложения (в отличие от рассмотренного ранее примера); повтор второго (со слов «Herr Jesu Christ») на первый взгляд придает этому эпизоду еще больше самостоятельности. Кроме того, предшествующий раздел завершен ясным кадансом и отличается по темпу. Тем не менее, трехчастное деление концерта следует признать

<sup>16</sup> URL: [http://www.sannikov.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=79%3Awelcome-to-joomla&catid=1%3Aarticles&Itemid=79&limitstart=14](http://www.sannikov.net/index.php?option=com_content&view=article&id=79%3Awelcome-to-joomla&catid=1%3Aarticles&Itemid=79&limitstart=14) (дата обращения: 18. 08. 2012)

несостоятельным. Первый аргумент в пользу этого - логика текстового оригинала. В песне Шаллинга столла по смыслу отчетливо противопоставлена припеву. В ней повествуется о земной жизни человека, в припеве же - о Страшном суде и жизни будущего века. Композиционно это подчеркнуто разницей в рифмах (трехстишия в столле:  $a a b, a a b$ ; и двустишия в припеве:  $c c d d c c$ ). Если же считать концерт трехчастным, смысловой контраст столлы и припева блекнет. Другой существенный аргумент - явное нарушение пропорциональности в форме. Первая часть - вместе со связанным с ней интонационно вступлением и обязательным повтором - составляет 74 такта, вторая часть - 92 такта<sup>17</sup>. Если же считать концерт трехчастным, возникает невнятная средняя часть (35 тактов), и пропорциональность в форме рушится. Несостоятельно такое деление еще и потому, что два предложения, из которых состоит припев, несмотря на внешнее различие, внутренне связаны: это два взгляда в Вечность - глазами смертного человека и глазами восставшего из мертвых и уже причастного Вечности праведника; эти взгляды не могут не отличаться (отсюда и музыкальные различия), но направлены они в одну сторону и видят - одно и то же, пусть и под разными углами (отсюда совокупная принадлежность припеву, тема которого - вечная жизнь).

Второй тип расхождения – точка не стоит, но часть завершена – мы встречаем в концертах *Herr, nun lässest du deinen Diener* (конец первой части) и *Dominus illuminatio mea* (конец второй части). Окончание частей в названных концертах не совпадает с точкой в тексте (в первом из концертов в конце части – точка с запятой, во втором – двоеточие), и хотя цезура в речи подразумевается, формально предложение не закончено. Но для композитора важно, что в этот момент завершается крупный смысловой блок, и именно это – а не грамматическая структура текста – получает свое отражение в музыке. Таким образом, композитор, принимая во внимание грамматическую структуру текста, исходит все-таки из его смысла, и несовпадения между делением на предложения и делением на части возникают именно тогда, когда желаемые автором смысловые оттенки недостаточно отражены в грамматической структуре.

### **Форма в целом**

Характер обновления текста, в зависимости от положения части в форме целого, разнится: в начальных частях, как правило, больше текстовых повторов на уровне строф, следовательно, они более единообразны по тематизму, а развертывание нового

---

<sup>17</sup> Припев, немного превосходящий столлы по масштабам, вполне характерен для формы бар.

мелодического материала происходит достаточно медленно. В средних частях композитор стремится постоянно обновлять текст, следовательно, стремительнее обновляется и музыкальный материал, а сами по себе средние части более разноплановы в музыкальном отношении. Как средство организации формы концерта в крупном плане широко применяется темповый и фактурно-тематический контраст, причем его роль выше в концертах для ансамблей, где требуется привлечение максимального количества средств, способных организовать форму. Наряду с контрастом, в некоторых концертах (см., например, концерт *O, Jesu dulcissime*) форму целого организует постепенное ускорение темпа от первой части к последней. Это часто связано с уменьшением роли декламации, усилением танцевального начала. В крупных ансамблевых концертах композитор чередует части, кадансирующие на тонике с частями, завершенными на других ступенях; гармоническое движение от тоники и в ее сторону служит дополнительным фактором, обеспечивающим целостность формы. Заключительные части отличает широкое применение техники кончертато, четкий метр, а также (если это речь идет о частых у Тундера заключительных славословиях) обилие внутрислоговых распевов.

### **Особенности формообразования в концертах для солистов и для ансамблей**

При самом поверхностном знакомстве с концертами Ф. Тундера становится отчетливо заметна разница между сочинениями для трех и более вокальных партий – и сочинениями для солистов<sup>18</sup>. Разница художественных концепций (высказывания от первого лица в сольных концертах – и более обобщенные высказывания в ансамблевых) предполагает выбор разного музыкального материала и разный характер работы с ним.

**Склад.** В обоих типах концертов обычно сосуществуют, дополняя друг друга, гомофонный и полифонический склад, но концерты для солистов больше тяготеют к гомофонии. Партия солиста всегда так или иначе выделяется на фоне остальных голосов. В ансамблевых концертах, наоборот, отсутствует деление голосов по функциям на главные и подчиненные, в них усиливается роль полифонии. Наличие сравнительно большого (до пяти) числа вокальных партий позволяет широко применять технику кончертато, сопоставляя голоса и инструменты, а также отдельные группы голосов между собой. Наряду с широко распространенной простой имитацией, присущей концертирующему стилю, и сквозным имитационным письмом в инструментальных вступлениях, изредка встречаются каноны и канонические секвенции, хотя в целом сложная полифоническая техника не принадлежит к приметам стиля Тундера.

<sup>18</sup> К числу последних условно отнесем и единственный у Тундера дуэт.

**Тематизм** концертов для солистов отличается индивидуальностью, интерес композитора сосредоточен на выразительной передаче оттенков взволнованной речи. Тематизм ансамблевых концертов более обобщенный, акцент сделан не на изложении материала, а на его разработке (главным образом полифоническими средствами).

**Звуковысотность.** Для обоих типов концертов характерна опора на гармоническую вертикаль: даже в полифонических эпизодах ясно ощущается тональная функциональность, и в целом возрастает влияние гармонии на формообразование, а отчетливость гармонических смен создает предпосылки для сложения регулярного метра. Отсутствие модуляции (в более позднем, классическом смысле слова) заставляет композитора очень экономно использовать ресурсы барочной тональности<sup>19</sup>, соотнося введение каждой новой, до сих пор не звучавшей гармонии с формой сочинения, его текстом и смыслом<sup>20</sup>. Обход тонального круга как принцип гармонического развития у Тундера не встречается, и получит распространение позже, у младших современников композитора. В концертах, которые мы рассматриваем, скорее можно говорить о противопоставлении участков, кадансирующих на тонике, участкам с кадансами на других ступенях, при этом каденционный план в зоне неустойчивости далеко не всегда обнаруживает направленное движение от тоники и к ней. Чаще всего ресурсы тонального круга не задействуются в полном объеме, наиболее употребительны кадансы на доминанте, доминантовой и тонической параллелях, реже встречаются их минорные варианты, еще реже – кадансы на субдоминанте.

**Метр.** Ясность аккордовых вертикалей и образующийся в результате этого гармонический ритм, а также функциональные связи аккордов выявляют метрическую пульсацию. При этом не возникает экстраполяции в том качестве, в каком мы наблюдаем ее в музыке классиков: различимы двутактовые (реже четырехтактные) единства, но незначительное количество мотивных повторов, полифонизированная фактура и нестабильность гармонического ритма препятствуют распространению экстраполяции до уровня метрического восьмитакта. Свобода метра и возможность как регулярной, так и нерегулярной его организации используется композитором как одно из выразительных средств. В сосредоточенных покаянных монологах (см., например, первую часть концерта *O, Jesu dulcissime*) метрическая регулярность, как правило, избегается уже вскоре после

<sup>19</sup> Подробно о специфике барочной тональности этого времени см. в статье Ю. Н. Холопова «О гармонии Г. Шютца» // Генрих Шютц (к 400-летию со дня рождения): сб. ст. / Сост. Т. Н. Дубравская. — М.: Музыка, 1985.

<sup>20</sup> Так, в кантате *O Jesu dulcissime* введением альтерированной доминанты в каденции подчеркнуто окончание симфонии, - все предыдущее изложение основано на диатонических гармониях. В тот момент, когда, наконец, целиком прозвучала начальная фраза текста – до сих пор разбитая на фрагменты, в конце ее Тундер вводит субдоминанту: первое полное изложение мысли заключается первой в кантате полной каденцией.

проведения начального интонационного зерна, эпизоды такого рода богаты гармоническими синкопами, гемиолами и неожиданными переменами в гармоническом ритме. В более светлых по характеру эпизодах (*Herr, nun lässest du deinen Diener*, первая часть) нерегулярности меньше, и сосредотачивается она, как правило, в каденционной зоне. Эпизоды, выражающие ликование (*Ach, Herr, lass deine lieben Engelein*, вторая часть со слов «Ich will dich preisen»), не только метрически регулярны, но также чаще всего трехдольны и звучат в быстром темпе, что подчеркивает их танцевальный характер, - моменты метрической нерегулярности в этих эпизодах редки и тоже связаны с выделением каденционной зоны.

Несмотря на существенные различия композиционных решений, проблема построения формы в обоих типах концертов решается одинаковыми методами. Фундаментом формы является неразрывная связь между мотивом и словом; в обоих типах концертов выше уровня мотива следует уровень мотивных групп («музыкальных синтагм»), и лишь затем – уровень фраз с их минимальной смысловой завершенностью. То же сходство методов прослеживается и на остальных масштабных уровнях.

Чтобы продемонстрировать сказанное, сравним два примера: концерт для баса *O, Jesu dulcissime* и концерт для пяти голосов *Dominus illuminatio mea*. В обоих случаях вначале из единичных мотивов и мотивных групп складывается фраза (суммирование), а дальнейший рост формы обеспечивает, в первом случае, гармоническое обновление и дробление начальной фразы на элементы, во втором случае – введение нового материала в новой гармонии. Различия заключаются лишь в том, что в концерте для ансамбля один и тот же мотив звучит не одновременно, - но достаточно редуцировать повторы и сжать разбросанные по горизонтали построения, и мы увидим ту же картину, что и в концерте для баса.

### **Методика анализа и его результаты**

При анализе концертов Ф. Тундера мы пользовались следующим алгоритмом:

1. Рассмотрение основных формообразующих факторов: склада, метроритма, звуковысотной организации, тематизма.
2. Выявление масштабных уровней формы (от мотивного до уровня целого).
3. Рассмотрение характера связи между словесным и музыкальным текстом на каждом из уровней.
4. Выявление тех масштабных уровней, на которых снижается влияние текста на музыкальную форму.

5. Анализ автономно-музыкальных закономерностей, которые позволяют форме сохранять целостность, несмотря на снижение формообразующей роли текста.

Этот же алгоритм возможно использовать и при анализе других сочинений эпохи барокко с прозаическим текстом в основе<sup>21</sup>.

Результаты анализа позволяют констатировать, что Ф. Тундер выстраивает форму своих концертов на основе текста и его логики. Вместе с тем, развитие музыкального мышления (укрепление тонально-функциональных связей, осознание гармонической вертикали и т. п.) неизбежно приводит к изменениям в формообразовании, и тексто-музыкальную логику постепенно заменяют автономно-музыкальные закономерности. Вначале эти процессы затрагивают один из уровней формообразования – как это было показано выше, в концертах Ф. Тундера это происходит на уровне строк, - но постепенно (в творчестве младших современников композитора – Д. Букстехуде, Н. Брунса) вовлекаются и другие уровни, и хотя форма по-прежнему мыслится композиторами как тексто-музыкальная, существенные расхождения между текстовой и музыкальной логикой становятся все более заметными.

### *Нотное приложение*

---

<sup>21</sup> В наши задачи не входит создать универсальный алгоритм анализа музыки с текстом, тем более, что в существующей литературе о форме такого рода разработкам уже посвящено немало страниц (см., например, Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений*. – СПб., 2001). Вместе с тем, необходимо указать на наиболее важные этапы, через которые должен пройти аналитический процесс, чтобы дать достоверные и адекватные исследуемой музыке результаты.



Пример №5

Ach Herr, ach Herr, lass dei-ne lie-ben En-ge-lein am letz-ten En-de, am letz-ten

En - de die See - le mein in Ab-ra-hams Schoss, in Ab-ra-hams Schoss, in Ab-ra-hams Schoss tra - gen.

Пример №6

фраза

мотивная группа

МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ

Do - - mi - nus, Do - - mi - nus, il - lu - mi - na - ti - o me - a

INITIUM

мотивная группа

МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ

et sa - lus me - - - - a, et sa - lus me - a:

MOTUS

фраза

мотивная группа

МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ

quem, quem, quem, quem ti-me - bo, quem, quem, quem, quem ti-me - bo, quem, quem ti-me - bo, quem, quem ti-me - bo?

TERMINUS