

На правах рукописи

Жданов Виталий Андреевич

**ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ
В ТВОРЧЕСТВЕ СЕВЕРОНЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва — 2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) им. П. И. Чайковского»

Научный кандидат искусствоведения, доцент

руководитель: **Насонов Роман Александрович**

Официальные **Гервер Лариса Львовна**, доктор искусствоведения,
оппоненты: профессор кафедры аналитического музыкознания
ФГБОУ ВПО «Российская академия музыки имени
Гнесиных.

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, кандидат
искусствоведения, старший научный сотрудник ФГБНИУ
«Государственный институт искусствознания».

Ведущая ФГОУ ВПО «Новосибирская государственная
организация: консерватория имени М. И. Глинки»

Защита состоится 29 октября 2015 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д.210.009.01 при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по адресу: 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsrv.ru

Автореферат разослан _____ 2015 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

I. Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Вокально-инструментальная музыка северной Германии второй половины XVII столетия, несмотря на интерес ученых к этому явлению, исследована недостаточно равномерно как в российском, так и в зарубежном музыкознании. Большая часть музыки этого периода долгое время рассматривалась только как прелюдия к творчеству Баха; после открытия в 1888 году К. Штилем ранее неизвестных вокальных сочинений Букстехуде, акцент сместился на музыку любекского мастера, тогда как творчество его современников и коллег по-прежнему оставалось в тени. Подобный «центристский» подход представляется нецелесообразным при изучении культуры самого нецентрализованного европейского региона в XVII веке, поскольку почти неисследованными оказываются значительные художественные явления и самобытные местные традиции.

Гораздо более подробно изучена органная музыка северной Германии, и именно в связи с ней сформировалось представление о северонемецкой композиторской школе, возникновение которой связано, с одной стороны, с влиянием Свелинка, с другой стороны, в связи с появлением инструментов особой конструкции в результате деятельности видных мастеров-органостроителей. В сфере вокально-инструментальной музыки понятие «северонемецкая школа» было перенесено во многом по инерции, невзирая на то, что сравнительные исследования сочинений северонемецких авторов для вокально-инструментальных составов отсутствуют, и эта жанровая область остается до сих пор практически неисследованной.

Наконец, среди вокальных жанров XVII века, культивировавшихся в рассматриваемом регионе, одним из наиболее значительных является жанр духовного концерта. Воспринимавшийся современниками как своего рода «проповедь в музыке», духовный концерт, в отличие от более консервативного жанра хоральной обработки, впитывает наиболее передовые тенденции в области композиторской техники и потому представляет особый интерес для исследо-

вания. Анализ отдельных композиционных аспектов — особенностей работы с прозаическим текстом, характера работы с мелодикой, применения музыкальной риторики, толкования текста Писания музыкальными средствами и др. — все это представляет большой интерес для формирования представлений как о творчестве музыкантов раннего барокко и специфике музыкального стиля на севере Германии.

Все перечисленные аспекты обосновывают актуальность настоящего исследования. Данная работа восполняет недостаток информации о церковной музыке северной Германии второй половины XVII столетия; на основании анализа большого количества сочинений в жанре духовного концерта формируются представления о музыкальном стиле ряда крупнейших северонемецких композиторов в рамках указанного жанра; уточняются представления о «северонемецкой композиторской школе», выявляется важность анализа региональной истории и культуры в случае применения указанного понятия к вокально-инструментальным жанрам.

Предметом исследования в настоящей работе является жанр духовного концерта второй половины XVII столетия в творчестве избранных северонемецких авторов; **объектом исследования** — индивидуальные стили авторов концертов, общие для всех них принципы композиции и эволюция жанра в разных городах севера Германии на протяжении рассматриваемой эпохи.

Хронологические рамки исследования охватывают музыку, созданную в период с 1648 года, года окончания Тридцатилетней войны, до ухода из жизни крупнейшего мастера региона Д. Букстехуде (1707).

Материалом исследования стала репрезентативная выборка сочинений в жанре концерта шести наиболее видных северонемецких авторов, работавших в крупнейших городах региона: М. Векмана (1616–1674) и К. Бернхарда (1628–1692), работавших в Гамбурге, Ф. Тундера (1616–1667) и Д. Букстехуде (1637–1707) — в Любеке, К. Фёрстера (1616–1673) и Б. Эрбена (1626–1686) — в Данциге. Каждый из композиторов был крупной фигурой музыкальной жизни в од-

ном из названных региональных центров, обладал фундаментальным образованием, пользовался авторитетом среди коллег и поддерживал контакты с музыкантами других городов. Кроме того, творчество этих композиторов (за исключением М. Векмана) особенно широко представлено в коллекции Г. Дюбена в университете Упсалы, а данная коллекция является одним из основных источников наших знаний о музыке рассматриваемого периода. На сегодняшний день изданы далеко не все сочинения северонемецких авторов: значительная часть музыки по-прежнему находится в рукописях. Отсутствие изданного в современном виде нотного материала определило необходимость работы по расшифровке факсимиле, доступных на сайте коллекции Дюбена¹. В общей сложности расшифровано двадцать пять сочинений, из них девятнадцать вошло в приложение к работе.

Целью исследования является создание концепции духовного концерта в северной Германии второй половины XVII столетия как одного из исторически значимых и художественно ценных явлений эпохи барокко.

Задачи исследования:

— рассмотреть историю понятия «северонемецкая композиторская школа», обосновать необходимость учета специфики местных традиций при изучении вокально-инструментальной музыки региона второй половины XVII столетия;

— проследить историю жанра концерта на немецкой почве в первой половине века, сформулировать основные тенденции, наметившиеся к 1648 году;

— рассмотреть течение экономической и культурной жизни в изучаемых городах и важнейшие биографические детали работавших в этих городах крупнейших музыкантов, проанализировать, каким образом все названное могло отражаться на музыке концертов;

— расшифровать и представить в современной партитурной записи ряд до настоящего момента не издававшихся сочинений северонемецких авторов;

¹ URL: <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>

— на основе как имеющихся изданий, так и собственных расшифровок детально проанализировать сочинения избранных авторов и на основании анализа сделать выводы о стиле концертов и его эволюции в локальных центрах северной Германии;

— исследовать влияние прозаического текста-первоисточника на сложение музыкальной формы, а также круг применяемых северонемецкими авторами методов построения музыкальной формы от мотивного уровня до уровня целого;

— принимая во внимание представления эпохи, реконструировать процесс создания музыкальной композиции с позиций учения о риторике, проследить характер связей между музыкой и риторикой на каждом из этапов композиционного процесса;

— очертить круг применяемых риторических приемов в концертах.

Метод исследования можно охарактеризовать как комплексный, сочетающий в себе работу с первоисточниками и их анализ, аналитическую работу с уже изданными сочинениями, рассмотрение всего привлекаемого комплекса сочинений в исторической перспективе, а также с позиций эстетики.

Теоретической базой диссертации стали идеи как отечественных, так и зарубежных ученых.

Определяя жанр концерта, мы опираемся на классификацию вокальных жанров XVIII века, разработанную в исследованиях Ф. Круммахера, К. Снайдер и О. Геро. Взгляд на северонемецкую вокальную музыку как единую традицию предложен в диссертации Р. Холста, которая, в свою очередь, основана на трудах Дж. Веббера и Ф. Круммахера. При рассмотрении межрегиональных связей привлекались труды Л. Берлунда и К. Кюстера.

В аналитических разделах при рассмотрении вопросов барочной гармонии мы обращаемся к теории тонального круга, разработанной Ю. Н. Холоповым, и используем предложенный им аналитический метод. Рассмотрение музыкальной формы концертов в аспекте процессуальности опира-

ется на идеи Б. В. Асафьева и В. П. Бобровского. Разработанные в трудах Т. С. Кюрегян, Г. А. Рымко, Ю. Н. Холопова и В. Н. Холоповой методы анализа тексто-музыкальных форм в данной работе были переосмыслены с учетом специфики материала и приспособлены для анализа сочинений с прозаическим текстом в основе.

Предпринятое М. Гаспаровым рассмотрение античной риторики как системы положено в основу третьей главы работы. При рассмотрении понятия риторической фигуры мы опираемся на исследование А. А. Мальцевой; в качестве справочника по риторическим фигурам использовались работы Д. Бартеля и О. И. Захаровой.

Научная новизна диссертации состоит в том, что впервые, как в отечественной, так и в зарубежной науке предлагается исследование, посвященное духовному концерту в северной Германии второй половины XVII века как самостоятельному художественному явлению:

— впервые подвергнуто анализу понятие «северонемецкая композиторская школа» в аспекте возможности его применения к жанрам вокальной музыки;

— показана изменчивость жанра концерта и зависимость его стилистики от местных особенностей культурной жизни, а также ряда других факторов;

— обоснована необходимость изучения местных традиций при обращении к жанрам вокальной музыки второй половины XVII столетия;

— разработана целостная концепция тексто-музыкальной формы северонемецкого духовного концерта, установлен характер связи между текстом и музыкой на всех масштабных уровнях;

— детально исследованы все аспекты стиля северонемецкого духовного концерта, выявлены различия между сочинениями композиторов из разных регионов и их общие черты;

— прослежено системное воздействие принципов и методов риторики на творческий процесс северонемецких композиторов в жанре духовного концерта.

Положения, выносимые на защиту

— северонемецкий духовный концерт является одним из наиболее значимых и характерных жанров немецкой духовной музыки второй половины XVII столетия, поскольку отражает в себе основные черты музыкального стиля эпохи, а также характерные для этого времени эстетические воззрения (*musica poetica*, взгляд на церковную музыку как на проповедь в звуках);

— возникновение и эволюция жанра связаны с усвоением стиля итальянской музыки, при этом во второй половине XVII века наиболее важным для развития концерта стало восприятие стиля итальянской монодии — с последующим переосмыслением ее в результате последовательного применения риторического подхода к музыкальной композиции;

— характер усвоения названных влияний различен в каждом местном центре: на музыку гамбургских авторов влияет итальянский оперный стиль, в музыке Любека его воздействие прослеживается в меньшей степени, тогда как в Данциге на стиль концертов оказывает серьезное влияние стиль фламандской полифонической композиции XVI века и консервативной римской школы;

— существенные различия между стилем духовных концертов, созданных в разных местных центрах севера Германии, не позволяют говорить о северонемецкой вокальной музыке как единой монолитной традиции;

— решающим фактором, влияющим на музыкальную форму концертов, является степень зависимости музыкального материала от избранного автором текста — при этом «процессуальность» в форме берет верх над «кристалличностью»;

— система музыкально-риторических средств духовного концерта испытала сильное воздействие вербальной риторики, однако такое воздействие все же не в полной мере определяет принципы организации музыкальной формы

(на относительно низких масштабных уровнях работа ведется с опорой на специфически музыкальные закономерности), не описываются с их помощью и некоторые выразительные аспекты композиции (семантизация тембра, приемы театрализации); учитывая сказанное, наиболее перспективным для дальнейшего изучения стиля духовного концерта представляется сочетать методологию музыкальной риторики XVII века и аналитические подходы современному музыковедению;

— восприимчивость жанра концерта к новациям в области музыкального стиля обуславливает его изменчивость в течение XVII века; в ходе развития происходит сближение жанра концерта с арией, а также взаимодействие концерта, арии и хоральной обработки в рамках смешанных жанров.

Практическая значимость исследования. Материалы исследования могут быть использованы в специальных курсах истории зарубежной музыки, истории вокального исполнительского искусства, хоровой литературы и анализа музыкальных форм. Отдельные разделы работы могут оказаться полезными музыкантам, специализирующимся на исполнении музыки барокко, и послужить расширению представлений о музыкальной культуре второй половины XVII столетия в Германии. Уртекст концертов К. Фёрстера и Б. Эрбена, помещенный в приложении, может стать основой для создания исполнительских редакций данных сочинений.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась 11 июня 2014 года на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и была рекомендована к защите.

Отдельные положения диссертации освещались в докладах, сделанных на научных конференциях:

Духовные концерты Ф. Тундера // Молодые ученые по актуальным вопросам музыкальной науки и практики (РАМ им. Гнесиных, 27 ноября 2011 г.).

Северонемецкий духовный концерт для баса: от Ф. Тундера к Н. Брунсу // Старинная немецкая музыка и современная исполнительская практика (МГК им. П. И. Чайковского, 13 декабря 2012 г.);

Структура работы. Диссертация представлена в двух томах.

Том 1 содержит введение, три главы, заключение, список литературы, включающий 262 пункта (104 — на русском языке, 158 — на английском и немецком языках), и приложение.

В томе 2 представлены расшифровки рукописей концертов К. Фёрстера, Б. Эрбена и И. В. Медера.

II. Основное содержание работы

Во введении к работе сформулированы предмет и объект исследования, его цели и задачи, описана методология исследования, характер работы с рукописями, обоснована научная новизна диссертации; рассмотрена история изучения вокальной, а также органной музыки северной Германии XVII столетия, приводится обзор литературы, так или иначе соприкасающейся с тематикой настоящей диссертации.

Ближе всего к тематике данной работы стоит книга Дж. Веббера «Северонемецкая церковная музыка в эпоху Букстехуде». В качестве одной из своих задач автор называет стремление познакомить читателя с творчеством музыкантов, которые работали в регионе в период с середины XVII до первых десятилетий XVIII века. Последовательно рассматриваются вопросы распространения итальянских влияний в Германии, роль музыки в протестантском богослужении; в научный обиход вводится целый ряд новых имен, рассматриваются до настоящего времени неопубликованные сочинения. Вместе с тем, большой объем материала, который стремился охватить автор, не позволил в достаточной мере раскрыть сущность стиля музыки северной Германии.

Фундаментальные исследования Ф. Круммахера, в том числе его опубликованная в 1965 году диссертация, создают представление о том, насколько в действительности обширной темой в науке является музыка Германии «между Преториусом и Бахом». Наиболее полно исследователь освещает историю жанра хоральной обработки и особенности ее стиля — в том числе в северной Германии. Настоящая работа в некотором смысле является попыткой продолжить предпринятое Круммахером исследование жанров вокальной музыки добаховского периода.

Если вокальные жанры в северной Германии изучены недостаточно, то корпус литературы об органной музыке региона, ее стиле, эстетических установках авторов и т. п. значительно больше. В работе А. Эдлера изучается социальный контекст, в котором протекала работа композитора-органиста; диссертация М. Л. Насоновой о северонемецкой органной школе является первым трудом, который обобщает историю жанров органной музыки в регионе и рассматривает важнейшие эстетические установки эпохи.

Далее во введении показано, что начиная с конца XIX века, когда началось активное изучение коллекции Г. Дюбена, большинство трудов ученых было сосредоточено на рассмотрении вокальной музыки Д. Букстехуде. Эта тенденция сформировалась в связи с тем, что творчество Букстехуде представлено в коллекции особенно широко, а сама коллекция является основным источником наших представлений о музыке второй половины XVII столетия в северной Германии. Поэтому рассмотрена также история формирования коллекции: показано, что в ней оказывались сочинения городов, связанных со Стокгольмом (местом работы Дюбена) активными экономическими, политическими или культурными отношениями; также значительное влияние оказало наличие у Дюбена широкой сети профессиональных контактов. Именно личное знакомство шведского капельмейстера с Д. Букстехуде обусловило, насколько можно сегодня судить, появление в коллекции большого количества сочинений любекского мастера. Тот факт, что сочинения других авторов представлены в зна-

чительно меньшем объеме, скорее всего отражает не меньшую значимость этих авторов для истории музыки или их меньший авторитет среди современников, а меньшую доступность их сочинений для Дюбена. Таким образом, для формирования целостной картины музыкальной жизни региона необходимо изучение целого ряда «малых» северонемецких авторов, чье творчество до настоящего момента остается недостаточно изученным как ввиду долгого доминирования в исследованиях фигуры Букстехуде, так и ввиду недостаточного количества нотных изданий этих авторов.

В существующих немногих комплексных исследованиях вокальной музыки северной Германии по аналогии с работами об органной музыке применяется термин «северонемецкая композиторская школа», однако найти для применения этого термина столь же ясных, как в области органных жанров, оснований не удастся — поэтому целесообразным представляется изучение не всей вокальной музыки северной Германии в совокупности (предмет слишком обширен и слишком мало исследован в отдельных аспектах), а сосредоточение на местных традициях и отдельных жанрах. В результате последовательного изучения местных традиций со временем станет возможным обобщающее исследование, посвященное северонемецкой вокальной музыке.

Также во введении показано, что наиболее широко в коллекции Дюбена представлены сочинения пяти авторов из трех крупнейших городов северной Германии: Гамбурга, Любека и Данцига. Творчество этих авторов в жанре концерта, а также сочинения М. Векмана, стали материалом данного исследования.

Жанр концерта избран в первую очередь потому, что именно в его рамках проявляются многие черты, характерные для немецкого барокко второй половины XVII века. Кроме того, взаимодействие концерта с арией и хоральной обработкой приводит к формированию смешанных жанров, а в конечном счете — к появлению жанра кантаты XVIII века.

В главе 1 («Жанр духовного концерта в северной Германии второй половины XVII века: региональная специфика и местные традиции») уточняется терминология и рассматривается исторический контекст, в котором возник духовный концерт как художественное явление. В первом разделе обсуждаются три существующих на сегодняшний день взгляда на этимологию слова «концерт»: понятие может рассматриваться либо как восходящее к латинскому *concertare* — «спорить» (эта традиция восходит к М. Преториусу), либо к итальянскому глаголу того же написания, но в значении «связывать, согласовывать», либо к итальянскому *conserere*.

Существуют различные подходы к классификации духовных вокально-инструментальных жанров немецкого барокко, однако большинство авторов (Ф. Круммахер, К. Снайдер, О. Геро) сходятся в том, что относят к жанру концерта сочинения, в основе которых лежит прозаический текст.

В разделе 2 главы 1 рассматриваются этапы сложения двух разновидностей жанра концерта в Германии: концерта для больших составов, восходящего к венецианским многохорным композициям школы Габриели, — и камерной разновидности жанра по типу концертов из сборника Л. Виаданы *Concerti ecclesiastici*; кроме того отмечены наиболее значимые сочинения И. Г. Шайна и Г. Шютца, оказавшие влияние на формирование жанра в Германии.

Далее рассматриваются пути распространения итальянских влияний в северном регионе; в частности, отмечается существование активных культурных связей между центрами распространения итальянской культуры — Дрезденом, Варшавой и Стокгольмом — и крупнейшими экономическими и культурными центрами северной Германии — Гамбургом, Данцигом и Любеком соответственно.

Течение музыкальной жизни в названных городах различается. В Гамбурге центральной фигурой является кантор школы св. Иоанна, отвечавший за церковную и светскую музыку в городе; его мнение обладало значительным весом при принятии решений о назначении новых музыкантов на ключевые посты в

городе (в том числе на посты органистов главных церквей). Централизация власти в руках двух наиболее видных канторов XVII века — Т. Зелле и К. Бернхарда— приводит к расцвету музыкальной жизни в городе, особенно в сфере духовной музыки.

Наиболее интересные явления в церковной музыке Данцига связаны с деятельностью капельмейстера церкви Св. Марии. Хорошее финансирование, большой состав капеллы, ее профессионализм и одновременное отсутствие тесных связей между деятельностью капеллы и приходской школой стали решающими условиями для возникновения выдающихся музыкальных явлений.

Экономическое процветание Любека позволяло выделять существенные средства на приглашение квалифицированных музыкантов, покупку новых инструментов и т. д. Поскольку канторат как институт находится в состоянии упадка, влияние кантора на развитие музыкальной жизни в городе минимально. В противоположность этому выдвигается фигура органиста, отвечавшего одновременно за всю хозяйственную и богослужебную жизнь главной церкви города — Мариенкирхе.

Названные посты в каждом городе занимают авторитетные среди современников музыканты: К. Бернхард в Гамбурге, К. Фёрстер и Б. Эрбен в Данциге, Ф. Тундер и Д. Букстехуде в Любеке. Выбор для исследования именно их творчества обусловлен также тем, что их музыка наиболее широко представлена в коллекции Г. Дюбена. Высокий художественный уровень и та роль, которую сыграл в истории музыки Гамбурга М. Векман, становятся предпосылкой для появления среди рассматриваемых авторов и его имени.

Далее в главе 1 приводятся краткие биографические сведения о каждом из авторов, рассматриваются художественные особенности их вокальных сочинений в жанре концерта. В результате детального анализа выявлены различия между гамбургской, данцигской и любекской традициями.

Концерты гамбургских авторов (Бернхард, Векман) обнаруживают сильные связи с итальянской музыкой, в том числе оперной — отсюда многие осо-

бенности формы, мелодики и фактуры, выраженное стремление к театрализации, широкое применение музыкально-риторических средств и индивидуализированный подход к реализации риторических фигур (один из ярких примеров — концерт Векмана *Weine nicht*).

Стилистика концертов, созданных в Данциге, складывается под влиянием двух консервативных музыкальных традиций: нидерландской и римской, — отсюда широкое использование полифонии, нейтральность мелодики и традиционализм в трактовке музыкально-риторических средств. И хотя в области ритма и формы у данцигских авторов барочные черты явно доминируют над ренессансными, концерты этой традиции отличаются консерватизмом, несмотря на ряд интересных находок в творчестве Фёрстера (см., например, концерт *Dixit Dominus* Эрбена и *Intenderent arcum* Фёрстера).

Сочинения гамбургских и данцигских авторов формируют два полюса, между которыми промежуточное положение занимают концерты, созданные в Любеке. Творчество Букстехуде носит отпечаток более поздних тенденций немецкого барокко. В частности, вводя риторические фигуры, композитор вместе с тем стремится не нарушить естественность развития мелодической линии (хотя в его творчестве есть ряд сочинений, где он, подобно Векману, подчеркивает риторическими средствами значение практически каждого слова, см. концерт *O clemens, o mitis, o coelestis Pater*, ВухWV 82). В концертах Тундера, наряду с современными по стилю, встречаются эпизоды, выдержанные в более архаичном ключе (особенно это свойственно концертам для больших составов исполнителей; см., например, трехголосный концерт *Nisi Dominus*).

Глава 2 («Взаимодействие текста и музыки в северонемецких концертах») раскрывает специфику музыкальной формы концертов и характер связей между формой и прозаическим текстом-первоисточником на всех масштабных уровнях — от мотивного, до уровня целого.

В разделе 1 рассмотрены тексты, лежащие в основе сочинений. Хотя масштабы текстов, теоретически, могут быть любыми, в большинстве случаев

композиторы предпочитают для концертов тексты небольшого объема. В этой связи показательно, что чаще других в качестве основы для концертов избираются краткие псалмы: 100, 110, 111, 113, 126, 127, 130 (нумерация по лютеровской Библии). Выбор языка сочинения (немецкий или латинский), как правило, никак не отражается на музыке концертов: в обоих случаях применяется сходный круг композиционных приемов. На выбор текстов оказывают влияние положения протестантской теологии: текст концерта мог избираться и из католических источников (как это часто делали итальянские композиторы, работавшие в Дрездене), однако в этом случае важно было, чтобы текст не содержал указаний на почитание святых, Девы Марии и не касался евхаристической тематики.

Очевидно, прагматические соображения заставляли композиторов в большинстве случаев избирать те тексты, которые, положенные в основу концерта, могли звучать в любой день церковного года, хотя, как показывает М. Франдсен, существует и группа концертов *detempore* — к определенному дню церковного года, либо на случай. Кроме того, Франдсен, систематизируя тексты концертов, упоминает покаянные, славословные, посвященные теме единения души со Христом и прочие тексты. Более удачной представляется классификация Дж. Веббера, хотя она и уступает классификации Франдсен в подробности. Веббер в качестве основных задач протестантского богослужения называет прославление Бога (*Lob*), молитву, «возгревание» веры (*Andacht*) и назидание, разъяснение верующим текстов Писания (*Erbauung*) — в соответствии с этими задачами ученый предлагает классифицировать и тексты сочинений.

Далее в главе рассмотрены концерты, текст которых составлен из нескольких прозаических источников. Обычно авторы стремятся сделать составной текст монолитным, сглаживая переходы от одного отрывка к другому (концерт К. Фёрстера *In tribulationibus*). Зарождение принципа комментирования одного текста другим можно обнаружить в некоторых сочинениях с не составным текстом, где за счет авторской интерпретации одни разделы воспринима-

ются как комментарий или размышление по поводу других: так происходит в концерт Бернхарда *Jauchzet dem Herren alle Welt*.

Раздел 2 главы 2 посвящен детальному рассмотрению особенностей музыкальной формы в концертах. Если в эпоху классицизма музыкальная форма предполагает пропорциональность своих частей и мыслится более как «кристалл», то в музыке рассматриваемых концертов, непосредственно связанной с текстом и обусловленной его логикой, преобладает процессуальность. Этому способствуют и особенности музыкального языка эпохи: по-прежнему значительна роль полифонии, сравнительно малое осознание гармонической вертикали, вследствие этого — метрическая нерегулярность, а также отсутствие выраженной функциональной централизации в области гармонии. Однако несмотря на все это, музыкальная форма концертов не производит впечатления нестройной: слушатель интуитивно ощущает отчетливую внутреннюю логику. Раскрытию особенностей этой логики посвящены последующие разделы главы.

Детальному рассмотрению формы концертов предпослан раздел, в котором прослеживаются связи между структурными уровнями прозаического текста и уровнями музыкальной формы. Упорядочение структурных уровней текст-музыкальной формы было предпринято Г. Рымко², однако касалось главным образом форм с поэтическим текстом в основе (см. Таблицу 2 в указанной статье), тогда как для форм, основанных на прозаическом тексте, необходимы уточнения. Также необходимо принимать во внимание связь представлений о музыкальной форме и риторического учения.

Внимание к тексту и необходимость его отчетливого донесения до слушателей вызвали к жизни установку на то, чтобы каждому слогу в слове соответствовал только один звук. Эта установка была провозглашена еще Л. Виаданой в предисловии к его духовным концертам, и хотя в процессе развития жанра она не была сохранена в полной мере, опора на эту традицию про-

²Рымко Г. А. Масштабные уровни текст-музыкальной формы и проблемы терминологии // *MüsiqiDüniası*. 2011. №1. С.49–54.

сматривается и в концертах северонемецких авторов. Принимая во внимание отсутствие регулярного метра и поэтому невозможность связывать мотивный анализ с представлениями о сильной доле, представляется целесообразным, учитывая вышеописанную установку, связывать мотивный анализ не с метрическим каркасом, а с ударениями в словах, тем более что такой анализ не будет противоречить наиболее общему определению мотива как наименьшей «клеточки», из которых состоит музыкальный «организм»³.

В тех случаях, когда распевы все-таки возникают, роль метра резко усиливается и возникают эпизоды с регулярной метрикой, в которых возможно использовать привычные представления о категории мотива (Б. Эрбен, концерт *Ante oculos tuos Domine*, тт. 73–74). Таким образом, аналитический процесс на самом первом этапе колеблется между двумя полюсами — условно «барочным» и «классицистским». В этой связи представляется необходимым создать особую теоретическую модель музыкальной формы, в рамках которой на всех структурных уровнях формы строго соблюдались бы все параметры «барочного» подхода и связь между текстом и музыкой была бы строгой и нерасторжимой⁴. При рассмотрении более высоких структурных уровней формы такая модель названа «базовой». Как и всякая модель, она в известной мере является теоретической абстракцией, однако анализ разнообразных отклонений от нее позволяет выявить наиболее ценные особенности реальной реализации музыкальной формы в сочинениях и их художественную специфику.

Соответствующая «базовой модели» фраза формируется из трех мотивов, каждый из которых соответствует функциональным зонам асафьевской триады *imt* (см. концерт Букстехуде *Also hat Gott die Welt geliebet*, ВухWV 5). Тем не менее, при анализе сочинений нередко можно столкнуться с особой структурой, которая состоит из нескольких слов, однако с музыкальной точки зрения

³ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. С. 280.

⁴ Последнее подразумевает также и часто наблюдающееся в музыке концертов явление, когда повторение текста одновременно означает и повторение музыкального материала с незначительным варьированием или без него.

функционирует как единое целое и формирует только одну функциональную зону в составе фразы. Наличие таких явлений (как в концерте Фёрстера *Jesu dulcis memoria*) потребовало введения вслед за Г. Рымко понятия «музыкальная синтагма» — особого структурного уровня, на котором впервые просматриваются расхождения между музыкой и текстом. Введение в рамках фразы повторов отдельных мотивов или синтагм (и, следовательно, функциональных зон) указывает на усиление автономно-музыкальных закономерностей, так как с точки зрения донесения смысла текста эти повторения не являются необходимыми. Кроме того, такие повторения вызывают взаимные сближения между функциональными зонами: вторичное проведение материала зоны *initium* приобретает развивающий оттенок, при повторении зоны *motus* развивающий потенциал либо усиливается, либо спадает, подготавливая наступление зоны *terminus*. Удвоение последней связано либо с окончательным угасанием исходного импульса (по принципу дополнения), либо с возобновлением движения (особенно в том случае, когда возникает одновременное совмещение данной зоны в вертикали с другим ведущим голосом, материал которого только начинает развиваться).

На уровне строк отношения между структурами словесного и музыкального текста наиболее сложны: степень влияния текста на музыку может быть очень разной: от тотальной определенности структуры строки лежащим в ее основе текстом — до почти полного отсутствия текстовой логики, когда, выстраивая строку, композитор исходит исключительно из музыкальных соображений. Использование метода редукции и нахождение в составе каждой конкретной музыкальной строки ее «базовой» модели позволяет выстроить классификацию методов работы с музыкальным материалом на уровне строк. Основными критериями, положенными в основу систематики, стали характер связи между текстом и музыкой на более низких уровнях музыкальной формы (мотивы, синтагмы, фразы), а также наличие и природа повторов.

В самом простом случае каждая фраза в составе строки представляет собой одну функциональную зону (I + M + T), при этом отсутствуют повторения и на более низких уровнях; форма строки тотально определена текстом и соответствует «базовой модели» (Эрбен, концерт *Ante oculos tuos Domine*). Первое отступление от этой модели связано с появлением повторений на более низких масштабных уровнях (мотивы, синтагмы), тогда как повторы функциональных зон на уровне фраз по-прежнему отсутствуют. Дальнейшее усиление музыкальной автономности связано с появлением повторений также и на уровне фраз, причем речь может идти как о точных, либо варьированных повторениях (IMT + MT...) — так и о появлении нового музыкального материала с новым текстом (IMT + M¹T¹...). Этот подход предполагает рост строки за счет ее prolongации «извне», по типу дополнения (см. концерт Векмана *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion*). В другом случае рост строки происходит «изнутри» за счет повторения (и возможного при этом композиционного переосмысления) каждой функциональной зоны. Схематично данный тип строки можно представить так: [I + I¹ ... + M + M¹ ... + T + T¹ ...] — см. концерт Тундера *Da mihi Domine*. В этом случае, как и на более низких уровнях, повторное проведение той или иной функциональной зоны вызывает ее переосмысление в восприятии слушателя, за счет чего может достигаться особая плавность изложения.

Введение повторов функциональных зон в составе строки вызывает усиление ее музыкальной автономности и рост ее масштабов. В результате в большинстве случаев оказывается невозможным следовать прежней композиционной логике (выстраивая часть из трех строк, каждая из которых соответствовала бы трем функциональным зонам), не поставив под угрозу целостность музыкальной формы. Поэтому процессы формообразования на уровне частей протекают во многом иначе — и проще, чем на более низких масштабных уровнях. Важнейшим формообразующим фактором становится текст; неукоснительно соблюдается требование смысловой законченности текста в составе части. При необходимости объединить в составе части несколько строк композиторы либо

стремятся к максимальному уподоблению музыкального материала строк, входящих в часть, либо, напротив, подчеркнута противопоставляют их друг другу, вводя фактурно-тематический контраст.

Усиление интереса к музыкальной стороне концертов и стремление к достижению внутренней целостности на уровне частей приводит, с одной стороны, к уменьшению количества текста, звучащего в составе части, с другой же стороны, ко все большему разрастанию музыкальных строк. Эта тенденция достигает своего предела, когда композиторы осознают возможность составлять концерт как из частей в собственном смысле слова (из нескольких строк), так и просто из строк — при условии, что последние обладают большой степенью музыкальной законченности, внутренней целостностью, внушительными масштабами и смысловой независимостью. Таким образом, сильно выраженная в строках и слабо выраженная в частях музыкальная автономность вызывает настолько сильное сближение между двумя структурными уровнями, что как строки, так и части могут выполнять сходные функции в составе целого концерта⁵. Исходя из сказанного, возможны три типа построения целого концерта: из внутренне цельных в музыкальном отношении строк, из значительно менее цельных частей либо из сочетания одного и другого. Последний случай наиболее типичен.

Тот этап развития музыкального мышления, к которому принадлежат рассматриваемые в работе концерты, не располагает достаточно действенными средствами для выстраивания протяженных музыкальных форм. В этой связи, при построении формы концерта в целом, наиболее весомым формообразующим фактором является текст. Среди других приемов, способствующих объединению формы концерта в целое, следует вновь назвать фактурно-тематический контраст (прием, употребляемый всеми авторами); другим, также вполне традиционным, но не всегда действенным средством является использо-

⁵ Параллели данному явлению мы находим в литературных текстах, которые совсем не обязательно должны быть составлены сплошь из сложных предложений: чаще простые и сложные предложения соседствуют друг с другом на равных.

вание средств тонального круга: выстраивание продуманного каденционного плана и противопоставление частей, завершаемых тоникой, другим частям с кадансами на других ступенях. Названные приемы являются общеупотребительными. Среди других приемов, применяемых в зависимости от индивидуальных склонностей автора, назовем введение репризных повторений отдельных частей, а также внутреннюю группировку частей по принципу композиционного сходства либо на основе смысловой близости.

Последовательный анализ особенностей формообразования на каждом из структурных уровней выявляет следующую тенденцию: если на данном структурном уровне (вместо тексто-музыкальных) начинают преобладать автономно-музыкальные закономерности, то в составе композиции происходит сближение функций рассматриваемого уровня со следующим, иерархически более высоким.

В главе 3 («Композиция северонемецких духовных концертов как музыкально-риторическая система») предпринята попытка реконструировать процесс создания музыкальной композиции в свете учения о музыкальной риторике. Работа античного ритора над речью предполагала последовательное прохождение пяти этапов: первые три касались непосредственно создания речи, другие два — методов ее запоминания и рекомендаций по произнесению. При переносе риторических представлений в область музыкальной композиции естественным образом выдвигаются три начальных этапа: *inventio*, *dispositio* и *elocutio*, тогда как оставшиеся — *memoria* и *pronunciatio* — скорее связаны с вопросами исполнительства.

На этапе *inventio* определяются базовые параметры будущего сочинения: избирается тематика (возможно, исходя из обстоятельств его последующего исполнения), текст, который в дальнейшем делится на логические отрезки; для каждого из отрезков тип фактуры, определяется метр (рассматривавшийся, судя по всему, как специфическое выразительное средство), лад и состав голосов. Как указывает Э. Р. Симонова, каждый тип голоса в барочной опере соответ-

вует определенному типу персонажа, и это соответствие было достаточно устойчивым⁶. Похожую картину мы наблюдаем и в духовных концертах: как правило, композитор стремится к тому, чтобы исполняемый солистом текст воспринимался как речь «от первого лица», что должно вызвать ответный эмоциональный отклик слушателя. Решение, какому голосу поручить тот или иной текст, принимается в непосредственной связи с содержанием последнего. Возможно выделить целый ряд устойчивых «амплуа», в которых выступает каждый тип голоса. В творчестве северонемецких авторов можно отметить необыкновенно широкое распространение концертов для солирующего баса, который может олицетворять фигуры трех типов: молящегося; фигуру проповедника или пророка, а также фигуры Христа или Бога-Отца.

Партия тенора в опере чаще связана с комическими образами; в жанрах духовной музыки, где комическое неуместно, партии тенора достаточно нейтральны: певец может олицетворять крайне обобщенную фигуру молящегося либо, изредка — проповедника. Использование солирующего тенора больше характерно для музыки итальянских авторов (Альбричи, Перанда) и немецких авторов из других регионов (Поле, Кригер), нежели для северонемецких композиторов. В случае с альтовым тембром установить зависимость между его применением и содержанием текста не удастся. Кроме того, среди концертов для одного голоса тембр альты употребляется реже всего, тогда как чаще других употребляется сопрановый тембр. В концертах, по сравнению с тембром альты, сопрано трактовано более детализировано, хотя степень детализации все же меньше, чем в басовых концертах. Традиционный обобщенный взгляд на солиста как на фигуру молящегося дополняется рядом смысловых оттенков: сопрано может олицетворять душу праведника либо голос ангела; в сочинениях на тексты Песни Песней реплики от лица Невесты также естественным образом поручаются партии сопрано.

⁶ Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *belcanto*: дис. ... докт. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. С. 250.

Во всех перечисленных случаях коннотации тембра улавливаются слушателем и подразумеваются композитором, но прямые указания на них в музыкальном тексте концертов отсутствуют. В полной мере театральное начало — с четко закрепленными «ролями» и конкретизированными «персонажами» — проявляет себя в жанре диалога.

Второй этап работы над сочинением — *dispositio* — предполагал построение формы сочинения в крупном плане. Логичность развертывания музыкальной мысли была во многом связана с избранным текстом и его структурой. Композиторы, как и античные риторы, стремятся к тому, чтобы в избранном тексте была только одна главная мысль-тезис, а при составлении текста из нескольких источников заметно, что авторы учитывают рекомендации риториков о разделении речи на логические отделы, которых выделялось от трех до восьми. Следование риторическим схемам в области музыкальной композиции давало большой простор для выбора трактовки формы, и базовым требованием оставалось лишь сохранение логичности музыкального развития, тогда как степень связи между риторическим учением и реализацией музыкального замысла может варьироваться в значительных пределах. Опору на описанные схемы можно обнаружить в большинстве духовных концертов, хотя принципы диспозиции не применяются в диалогах с выраженной сюжетностью (в частности, у К. Фёрстера). Теоретически, принципы риторической диспозиции могли применяться не только к концерту в целом, но и к его частям. Следование этим принципам мы находим в некоторых инструментальных эпизодах, встречающихся в концертах; но в тех разделах, где вступают голоса, реализуются иные принципы формообразования, которые подробно раскрыты в главе 2.

Третий этап работы над сочинением — *elocutio* — предполагает последовательную работу над деталями сочинения и его выразительностью. Тропы, за счет применения которых главным образом достигалась выразительность речи, являются специфически языковым средством, поэтому в музыке разрабатыва-

ются свои приемы достижения выразительности, совокупно именуемые музыкально-риторическими фигурами.

В ранних теоретических трактатах под фигурами понимается как круг особых композиционно-технических приемов (*figurae principales*), так и обороты, вводимые в композицию для достижения выразительности (*figurae minus principales*). Любой элемент композиции мог *одновременно* и подчеркивать оттенки смысла в сочинении, и трактоваться в качестве структурного элемента. Придерживаться этого взгляда на фигуры более достоверно с исторической точки зрения, однако в этом подходе недостаточно ясности⁷. Для ее достижения мы предлагаем при рассмотрении концертов не смешивать анализ элементов композиторской техники, производимый с привлечением аппарата современной теории музыки, — и анализ выразительных аспектов риторических фигур. Этот подход представляется оправданным в том числе потому, что взгляд на композиционную технику сквозь призму риторики возник во многом из-за отсутствия в аппарате музыкальной теории XVII столетия достаточной терминологической базы. В дальнейшем музыкально-риторические фигуры рассматриваются исключительно с позиций выразительности, тем более что именно этот взгляд со временем начинает преобладать среди музыкантов барокко⁸ — и становится доминирующим в сочинениях второй половины века, в том числе в жанре концерта.

Античная риторика требует от хорошей речи соответствия четырем критериям: правильности, ясности, уместности и пышности⁹. Каждое из этих требований, будучи переосмысленным, может быть перенесено и на музыкальный язык.

⁷ В этой связи существенно осложняется дефиниция понятия. В работах по данному вопросу определения понятия «фигура» либо сводятся к формулировке «нечто отклоняющееся от нормы стиля», либо вовсе отсутствуют, замененные простым перечислением примеров.

⁸ Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века): дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М.И.Глинки, 2013. С. 38.

⁹ Гаспаров М. Л. Античная риторика как система // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика: сб. ст. / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: АН СССР, 1991. С. 39.

В рамках требования уместности разрабатывается учение о трех стилях, которые описаны, в частности, в трактате Бернхарда. Северонемецкий концерт развивается в русле «обычной» разновидности современного стиля (*stylus luxurians communis*), на что косвенно указывает и Бернхард. Приводя примеры для каждого из стилей, он не упоминает ни одного немецкого автора, чье творчество соответствовало бы нормам «театрального» стиля.

Требования ясности и правильности в их применении к музыке смыкаются и предполагают соблюдение норм названных выше стилей. Но, как и в языке, любое отклонение от нормы маркировано и привлекает внимание — на принципе отклонения от нормы построено большинство риторических фигур. Отклонения значительно чаще делались в сторону «театрального», нежели в сторону строгого стиля, хотя — крайне редко — можно встретить в концертах и небольшие эпизоды, напоминающие о консонантном письме XVI века (такие примеры есть у Тундера). Искусное использование фигур для передачи *значений* некоторых слов или для пробуждения *аффектов*, возникающих при прочтении духовного текста, обеспечивало соответствие музыкальной композиции четвертому требованию — требованию пышности. Фигуры могли выделять либо отдельное слово, один «момент» музыкального звучания, либо на первый план мог выходить континуальный аспект.

Фигуры первого типа можно уподобить «фигурам мысли» в риторике. Эта группа фигур в концертах наиболее многочисленна и включает в себя все случаи введения авторами особых оборотов — мелодических или гармонических, — которые откликаются на его эмоциональную окраску слова либо подчеркивают его значение (сюда же относятся в целом не очень многочисленные случаи применения «музыки для глаз»). Один из ярких примеров «фигур мысли» мы находим у Векмана в концерте *Wie liegt die Stadt so wüste*, где за счет введения мотива шестнадцатых на словах «*Dass wird unser Mund voll Lachens*» («И уста наши исполнятся смеха») очень реалистично имитируется смех. Если данный пример иллюстрирует способ выделения какого-либо слова «точечно»,

то у Эрбена в концерте *O Jesu Christe, adoro te* мы находим образец «фигуры мысли», применяемой континуально: повествование о крестных страданиях Христа сопряжено с использованием в музыке напряженного хроматизированного письма (которое в целом не характерно для стиля Эрбена). К той же группе «фигур мысли» относится широко применяемый северонемецкими авторами прием подчеркивания центрального слова во фразе (своего рода логическое ударение; см., например, распевы в концерте Бернхарда *Was betrübst du dich, meine Seele* на наиболее важных по смыслу словах «*Angesichtes*», «*Gott*» — тт. 86–102).

Второй тип фигур — «фигуры слова» — дают усиление выразительности за счет повтора отдельных мотивов (фигуры прибавления) либо пропуска чего-либо ожидаемого (фигуры убавления)¹⁰. Данный тип фигур, ввиду усиления континуального аспекта, стоит на грани между собственно фигурами как выразительным средством и методами построения музыкальной формы на уровне мотивов и фраз. В концертах особенно широко применяется прием повторения слова «с возвышением тона», относящийся к группе фигур прибавления (упомянем в этой связи концерт Гундера *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*: изменения настроения в первой части достигаются именно благодаря широкому использованию приема повтора «с возвышением тона»).

Примеров эффектного «обмана ожидания» (фигуры убавления) меньше. Интересной иллюстрацией этой группы фигур может служить заключительный эпизод из концерта Фёрстера *Intenderent arcum*. В заключительных тактах концерта указание на гибель грешников в тексте («*pereunt, qui contradicunt Domino*») сопровождается введением музыкально-риторической фигуры *ellipsis*: эффект обмана ожидания достигается автором благодаря резкому нарушению до того стабильно выдерживаемой метрической квадратности. Нарушение экс-

¹⁰ В риторике также выделяются «фигуры перестановки», однако приложение этого термина к музыкальному языку концертов, по всей видимости, невозможно.

траполяции в данном случае указывает на осознание композитором выразительных возможностей метра.

Последовательное сопоставление вербальной и музыкальной риторики показывает, что, с одной стороны, большинство музыкальных явлений может быть описано (и, очевидно, описывалось) с привлечением терминологического аппарата, разработанного античными риториками. В этой связи последовательный анализ концертов с опорой на риторическое учение является перспективным методом изучения их стиля. С другой стороны, есть ряд аспектов, где эти параллели невозможны; при этом в композиторской практике рождается ряд методов, специфичных именно для музыкального языка и ситуаций, учитывающих обстоятельства исполнения и особенности восприятия музыки (таковы, к примеру, случаи семантизации тембра, введение усиления театрального начала). Наконец, с позиций музыкальной риторики не удастся описать процессы формообразования, происходящие на уровне мотивов, фраз и строк. Хотя формообразование, как правило, остается глубинно связанным с языком, работа на этих уровнях скорее строится по законам музыкальной логики.

В заключении кратко суммированы основные положения работы и намечены перспективы для дальнейших исследований вокальной музыки северной Германии.

В течение XVII века духовный концерт остается передовым музыкальным жанром, впитывая новейшие достижения композиторской техники, в этой связи сочинения начала века сильно отличаются по стилистике от сочинений конца XVII столетия — последние содержат новые, восходящие к итальянской музыке приемы: речитатив, декламационное и ариозное письмо, вокально-инструментальные фуги и др. Во второй половине столетия композиторы, выстраивая мелодическую линию, постепенно отходят от передачи в ней каждого слова. Помимо этих изменений в эстетике, развитие музыкального языка (усиление метрической регулярности, укрепление тональной функциональности,

процессы, происходящие на уровне формы) также способствует большей плавности изложения музыкального материала — в результате жанр концерта в некоторых аспектах сближается с жанром арии.

Другая примета второй половины столетия — появление смешанных жанров. В их рамках обобщаются и переосмысливаются многие ранее известные приемы, в том числе и те, которые использовались в духовных концертах. Отчасти поэтому переход к смешанным жанрам происходит в немецкой музыке плавно. Духовный концерт функционирует в смешанных жанрах в качестве составляющей, а в своем основном виде постепенно утрачивает значение к началу XVIII века.

В рамках дальнейшего изучения вокальной музыки северной Германии необходимо, с одной стороны, столь же детально изучить музыкальное наследие в других локальных центрах, с другой стороны, сосредоточиться на изучении других жанров, как смешанных, так и «чистых»; наконец, требует продолжения работа по расшифровке и публикации неизданных сочинений северонемецких авторов. После того как будут основательно изучены местные традиции, каждый жанр в отдельности, и будет доступна основная часть нотного материала эпохи, станет возможным на новом уровне поставить вопрос о существовании в вокальной музыке XVII века особой северонемецкой композиторской школы.

Приложение к работе (помимо вынесенных за рамки основного текста нотных примеров и таблиц) содержит девятнадцать концертов К. Фёрстера, Б. Эрбена и И. В. Медера, представленных в современной партитурной нотации. Расшифровки были выполнены автором диссертации по факсимиле рукописей из коллекции Г. Дюбена.

Публикации автора по теме диссертации в изданиях, рекомендованных ВАК

Жданов В. А. Хоральные обработки Франца Тундера // Музыка и время. 2011. №12. С. 37–45.

Жданов В. А. Северонемецкий духовный концерт второй половины XVII века: к проблеме региональной традиции // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 136–153.

Жданов В. А., Насонов Р. А. Беспокойный космополит или классик северонемецкой музыки? Фигура Каспара Фёрстера Младшего (1616–1673) в зеркале исторических свидетельств и современных научных исследований // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3. С. 62–91.

Публикации в рецензируемых изданиях

Жданов В. А. Структурные уровни музыкальной формы в духовных концертах Франца Тундера // Müsiqui Düniasi. 2013. №4. С. 42–50.