

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

На правах рукописи

ЖДАНОВ ВИТАЛИЙ АНДРЕЕВИЧ

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

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения, доцент
Р. А. Насонов

ТОМ I

Москва — 2014

Оглавление

I том

Введение.....	5
Глава 1. Жанр духовного концерта в северной Германии второй половины XVII века: региональная специфика и местные традиции	26
1.1. Определение жанра, жанровая классификация	26
1.2. Ранний этап развития жанра. М. Преториус, Л. Виадана, И. Г. Шайн, ранние сочинения Г. Шютца.....	29
1.3. Распространение итальянских влияний в регионе	34
1.4. Гамбургская традиция. Маттиас Векман и Кристоф Бернхард	37
Стилистика концертов Векмана и Бернхарда	40
1.5. Любекская традиция. Франц Тундер и Дитрих Букстехуде.....	56
Стилистика концертов Тундера и Букстехуде	59
1.6. Данцигская традиция. Каспар Фёрстер и Бальтазар Эрбен	67
Стилистика концертов Фёрстера и Эрбена	70
1.7. Выводы	81
Глава 2. Взаимодействие текста и музыки в северонемецких концертах	84
2.1. Выбор текстов. Их характеристика	84
2.2. Особенности музыкальной формы.....	93
2.2.1. Два взгляда на музыкальную форму концертов: процессуальность и «кристалличность»	93
2.2.2. Структурные уровни музыкальной формы	96
2.2.3. Уровень мотивов	97
2.2.4. Уровень музыкальных синтагм (мотивных групп)	101
2.2.5. Уровень фраз	106
2.2.6. Уровень строк	111
2.2.7. Уровень частей	124
2.2.8. Форма в целом	129
2.3 Выводы.....	131

Глава 3. Композиция северонемецких духовных концертов как музыкально-риторическая система	132
3.1. <i>Musica poetica</i> . Этапы работы над сочинением.	132
3.2. <i>Inventio</i>	134
3.3. <i>Dispositio</i>	146
3.4. <i>Elocutio</i>	158
3.5. Выводы.....	174
Заключение	177
Литература	185
Приложение 1. Список композиторов, чей жизненный путь был связан с северной Германией	205
Приложение 2. Н. Брунс. Басовый эпизод из концерта <i>Wohl dem, der Herren fürchtet</i>	207
Приложение 3. Образцы факсимиле из коллекции Г. Дюбена	209
<i>K. Förster. Концерт In tribulationibus. Canto. Фрагмент</i>	209
<i>K. Förster. Диалог Congregantes Philistei. Фрагмент партии тенора</i>	210
<i>B. Erben. Концерт Miserere mei Deus. Образец табулатуры</i>	211
<i>J. V. Meder. Концерт Gott, mein Herz ist bereit. Фрагмент партии баса</i>	212

II том

Приложение 4. Избранные транскрипции концертов	213
Предисловие	213
<i>B. Erben. Ante oculos tuos</i>	215
<i>B. Erben. Confiteor tibi Domine</i>	225
<i>B. Erben. Dixit Dominus</i>	245
<i>B. Erben. Domine Jesu Christe, exaudi preces meas</i>	268
<i>B. Erben. Miserere mei Deus</i>	276
<i>B. Erben. O Domine, Jesu Christe, adoro te</i>	294
<i>B. Erben. Peccavi super numerum</i>	300
<i>B. Erben. Quam dilecta tabernacula tua, Domine</i>	315
<i>K. Förster. Beatus vir</i>	334
<i>K. Förster. Celebramus ti Jehova</i>	351

<i>K. Förster. Congregantes Philistei</i>	359
<i>K. Förster. Dulcis amor Jesu</i>	376
<i>K. Förster. Gentes redemptae pascha celebrantes</i>	387
<i>K. Förster. Intenderent arcum</i>	406
<i>K. Förster. In tribulationibus</i>	417
<i>K. Förster. Repleta est malis anima nostra</i>	428
<i>K. Förster. Vanitas vanitatum</i>	439
<i>J. V. Meder. Jubilate Deo</i>	450
<i>J. V. Meder. Gott, mein Herz ist bereit</i>	459

ВВЕДЕНИЕ

Жанр духовного концерта является одним из наиболее значимых для немецкого барокко XVII столетия. Именно в его рамках в наибольшей степени проявляются многие черты, характерные для эпохи. Жанр концерта зародился в Италии, однако в Германии оказался более востребованным — очевидно потому, что именно в его рамках удалось в полной мере реализовать характерный для лютеранства взгляд на храмовую музыку как на проповедь в звуках [Forchert 1996, 633]. В концертах оказывается особенно актуальным разрабатываемый в XVII столетии метод композиции, основанный на применении средств музыкальной риторики.

Поскольку в лютеранской традиции Священное Писание наделено особым статусом, несравнимым со статусом других вероучительных текстов, то композиторы, используя в концертах фрагменты из Библии, относятся к их озвучиванию с особой тщательностью. Можно предположить, что раннее принятие лютеранства в северных областях Германии способствовало распространению там духовного концерта как жанра, наиболее созвучного установкам Реформации на исключение из богослужебной практики всех текстов, кроме библейских.

Гибкость жанра позволяла композиторам, не жертвуя художественной стороной, создавать сочинения, сложность которых соответствовала уровню мастерства музыкантов, принимавших участие в исполнении. Способность концерта впитывать новейшие тенденции в области композиторской техники обеспечивает весьма продолжительную историю его эволюции, последняя стадия которой ознаменована взаимодействием духовного концерта с арией и хоральной обработкой, в результате чего формируются смешанные жанры. Их дальнейшее развитие в конечном счете приводит к появлению немецкой кантаты в том виде, в каком она известна нам по сочинениям И. С. Баха.

К жанру концерта, в том числе и в северных областях Германии, обращаются многие крупные и авторитетные для своего времени композиторы — однако в российском музыкознании XVII столетие во многом продолжает оставаться эпохой Г. Шютца и Д. Букстехуде: другие авторы в рамках этой парадигмы оказываются неизбежно оттесненными на второй план.

Шютца принято рассматривать как первого и крупнейшего представителя музыкальной культуры Германии Нового времени, Букстехуде же — как мастера органной музыки, чье творчество в области органных жанров, наряду с творчеством И. Пахельбеля, повлияло на формирование стиля И. С. Баха. Обратившись к анализу литературы о вокально-инструментальной музыке эпохи, мы обнаружим, что во второй половине XVII века фигура Букстехуде доминирует и в сфере вокальных жанров, тогда как имена других композиторов, также писавших духовную музыку, встречаются на страницах исследований значительно реже. Эти имена чаще всего мало что говорят российским музыкантам, но и за рубежом, насколько можно судить, об их творчестве знают не намного больше. Акцент на творчестве Букстехуде и недостаточная исследованность музыки его современников формируют не вполне верную картину эпохи. Последнее вызывает необходимость более подробного исследования музыки «малых» авторов северной Германии второй половины XVII века — и это является одним из обоснований **актуальности** настоящего исследования.

Тенденция к обособлению творчества Д. Букстехуде от других авторов формировалась постепенно. Одним из первых к рассмотрению его вокальных сочинений обращается Ф. Шпитта в монографии о Бахе [Spitta 1979, 289–308], однако отсутствие в распоряжении ученого на момент написания книги достаточного количества сочинений для анализа предопределило весьма сдержанные интонации в оценке сочинений любекского автора [Krummacher 1966–7, 64]. После открытия К. Штилем основного корпуса вокальных сочинений Букстехуде, хранившихся в библиотеке Упсалы (1888), интерес исследователей к творчеству композитора резко возрос [Stiehl 1889].

В первой половине XX века создан ряд исследований, посвященных жизни и творчеству Букстехуде, среди которых назовем работы А. Пирро [Pirro 1913/1976], Б. Грусника [Grusnik 1935], Х. Эдельхофа [Edelhoff 1937] и других. Многие из работ оказались приурочены к празднованию двухсотлетнего юбилея со дня рождения композитора (1937). Вскоре после Второй мировой войны появляется статья Ф. Блюме в энциклопедии *Musik in der Geschichte und Gegenwart* [Blume 1952], послужившая импульсом для возрождения несколько угасшего в военные годы интереса к творчеству композитора: В. Бланкенбург приводит впечатляющий список трудов, появившихся в течение пятнадцати лет после публикации статьи Блюме [Blankenburg 1968]. Значительным этапом в исследовании творчества Букстехуде стало составление каталога его сочинений, предпринятое Г. Карштадтом [Karstädt 1974]. В исследованиях второй половины XX века заметно постепенное сужение проблематики, более пристальное рассмотрение вопросов жанра, техники письма и исполнительства: назовем в этой связи работы Х. Паули [Pauly 1964], Дж. Хедара [Hedar 1951]; труды Л. Шеринга и Ф. Риделя посвящены ряду источниковедческих, а В. Брейга — исполнительских вопросов. Накопление значительного количества сведений о творчестве Букстехуде потребовало создания нового обобщающего исследования о нем — таким исследованием стала книга К. Снайдер, вышедшая в 1987 году и впоследствии переиздававшаяся [Snyder 2007]. До настоящего момента работа К. Снайдер остается наиболее полным и фундаментальным исследованием музыки Букстехуде в целом.

Таким образом, новый этап в истории изучения творчества любекского мастера начался после открытия К. Штилем значительного корпуса его ранее неизвестных вокальных сочинений: коллекция Г. Дюбена в Упсале содержит более чем три четверти известных на сегодня сочинений Букстехуде. В 1903 году выходит первая подборка его вокальной музыки, опубликованная М. Зайффертом в серии «Памятники немецкого музыкального искусства», а в дальнейшем было предпринято издание полного собрания вокальных сочинений композитора, хотя и существенно растянувшееся во времени. В распоряжении исследователей оказалось достаточно материала, чтобы детально разобраться в проблемах творчества

Букстехуде, поставить и решить целый ряд вопросов, возникающих в связи с его музыкой. Если же мы обратимся к рассмотрению музыки других авторов, картина будет заметно отличаться.

Сочинения других северонемецких авторов рассматриваемого периода к настоящему моменту изданы далеко не в полном объеме. Некоторые вышли в сериях *Denkmäler deutscher Tonkunst*, *Das Erbe deutscher Musik*, *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* и ряде других. Но эти публикации лишь отчасти восполняют существующие пробелы, хотя и они способствовали появлению ряда монографических исследований об отдельных композиторах: К. Гудевилля [Gudewill 1967] и В. Винценбургера [Winzenburger 1965] о Тундере, М. Зайфферта [Seiffert 1900/01] и Г. Ильгнера о Векмане [Ilgner 1939], Х. Кёльша [Kölsch 1958] и М. Гекка [Geck 1968] о Брунсе, Ф. Фибиха [Fiebig 1980] о Бернхарде и других. Монографические исследования этого типа, во многом ставшие отправной точкой при работе над настоящей диссертацией, содержат биографические сведения о композиторе, списки сочинений, более или менее подробные аналитические очерки и ряд обобщений, касающихся творчества избранного автора. Вместе с тем, в них чаще всего отсутствуют сравнительные характеристики стиля композитора и его современников, а постановка вопроса о региональных и местных особенностях письма чаще всего отсутствует, творчество рассматриваемого автора оказывается недостаточно вписанным в контекст эпохи. Даже беглый обзор литературы о музыке северной Германии показывает, что объем написанного о Букстехуде превосходит не только все написанное о каждом из других северонемецких авторов отдельно, но и, вероятно, все написанное о них в совокупности.

Формированию описанной картины в музыковедении способствовал большой масштаб творческого наследия Д. Букстехуде: оно включает, как уже упоминалось, около ста пятидесяти сочинений в вокальных жанрах. Сформировавшиеся представления об эпохе являются, таким образом, непосредственным отражением состояния исторических источников. В рамках очередной попытки убедиться в достоверности этой картины обратимся к анализу этих источников.

Основным источником наших представлений о музыке северной Германии во второй половине XVII века является коллекция манускриптов, большая часть которой была собрана капельмейстером Густавом Дюбенем (1628–1690). Дюбен происходил из музыкальной семьи: его отец Андреас Дюбен (1597–1662), родом из центральной Германии, был учеником Свелинка и затем долгое время служил в Стокгольме органистом и капельмейстером. Судя по всему, Андреас Дюбен, из дидактических соображений составивший для своего сына небольшое собрание органной музыки, положил тем самым начало будущей коллекции. Густав Дюбен, до этого времени помогавший отцу в его повседневной деятельности, в 1648 году был официально принят в состав придворного оркестра, а в 1663 году унаследовал те посты, которые занимал его отец. Большая часть коллекции была собрана Дюбенем в годы его работы при дворе, то есть приблизительно с 1650 по 1690 год [Krummacher 2006, 118].

Согласно сведениям, которые приводит Р. Холст [Holst 1995, 18], коллекция содержит около 1580 сочинений, из которых около 1320 принадлежат к жанрам духовной музыки. Поскольку в немецкой музыке этого периода крайне сильно влияние Италии, доля сочинений итальянских авторов в коллекции значительна: как указывает Б. Вирман [Wiermann 2006, 75], в области духовных жанров их число составляет около 260. Подавляющее большинство сочинений сохранилось в рукописях — в виде больших книг, содержащих табулатуры, либо в виде набора партий. Многие сочинения — очевидно, подготовленные Дюбенем для исполнения в рамках богослужений или придворных торжеств, — существуют в обоих вариантах.

Фонды коллекции пополнялись за счет того, что сам Дюбен или его помощники копировали доступные им сочинения. Значительная часть копий сделана с печатных сборников, изданных в Италии или Германии и содержащих сочинения как итальянских, так и немецких авторов — не только современников Дюбена, но и музыкантов старшего поколения (одно из самых ранних сочинений датируется приблизительно 1615 годом [ibid.]). Поскольку технические возможности нотопечатания не позволяли передать на бумаге все детали нотного текста, которых, в

связи с усложнением в XVII столетии музыкального языка, становилось все больше, то во второй половине столетия, как отмечает Ф. Крумммахер, прослеживается тенденция к постепенному вытеснению печатных сборников — наиболее современные сочинения все чаще распространяются в рукописях [Krummacher 1965, 45–50; 2006, 108, 111]. С сокращением числа печатных сборников увеличивается число рукописных коллекций, которые формировались в наиболее крупных культурных центрах: помимо коллекции Дюбена назовем собрание Г. Остеррайха в Готторфе, утраченное в годы Второй Мировой войны собрание К. Бютнера в Данциге, музыкальную коллекцию церкви Св. Михаила в Люнебурге. Однако по сравнению с собранием Дюбена объемы других коллекций крайне малы.

Дестабилизация политической обстановки и последовавшее за этим сокращение внешних контактов являются, по мнению К. Кюстера, весьма правдоподобным объяснением того, почему в 1670-х годах рост коллекции существенно замедлился [Küster 2006, 163–164]. Очевидно, теми же факторами, а также смертью в 1690 году самого Дюбена можно объяснить отсутствие в коллекции сочинений ряда выдающихся композиторов более позднего времени: Г. Броннера, Н. Брунса, В. Любека. Сын коллекционера Андерс фон Дюбен (1673–1738), по всей вероятности, уделял составлению собрания значительно меньше внимания, хотя оно продолжало пополняться вплоть до 1710-х годов. Затем, в 1732 году коллекция была передана в университет Упсалы.

В рамках нашего исследования наибольший интерес представляет вопрос, по какому принципу Дюбен отбирал сочинения для своей коллекции, и является ли большое количество сочинений Букстехуде в ее составе объективным отражением течения музыкальной жизни северной Германии во второй половине XVII века.

Собрание Дюбена сформировалось на основе источников двух типов: копий печатных изданий, к которым имел доступ сам музыкант либо его коллеги, и списков, сделанных с рукописей. Последние могли быть получены или от других коллекционеров, или непосредственно от авторов (именно так было в случае с

Букстехуде). Масштабы собрания заставляют предположить, что Дюбен имел широкую сеть личных контактов, которая обеспечила ему доступ к наиболее интересным и современным музыкальным сочинениям. Но, как убедительно показывает К. Кюстер [ibid., 150], состав коллекции определялся не только и не столько вкусом ее составителя, сколько рядом других — немусыкальных факторов: наличием торговых, политических отношений между локальными центрами, степенью транспортной доступности того или иного региона и т. п. Кюстер подчеркивает, что Дюбен не имел доступа к абсолютно всем сочинениям, создававшимся в северонемецком регионе, чтобы выбрать лучшие из них — в коллекции оказались те сочинения, которые были для Дюбена в пределах досягаемости. В зону доступности естественным образом попали города, с которыми Швецию связывали активные дипломатические (Готторф, Копенгаген) или торговые (Гамбург, Любек, Данциг) отношения. Личное знакомство Дюбена с Букстехуде и наличие налаженных связей между Стокгольмом и Любеком вполне объясняют появление в рукописной коллекции большого числа рукописей Букстехуде. Кроме того, поддержание контактов с органистом церкви Св. Марии в Любеке представляется само собой разумеющимся, поскольку этот пост был наиболее значимым в музыкальной жизни города. Тот факт, что сочинения Букстехуде превосходят по численности сочинения всех остальных авторов в собрании Дюбена, в большей степени является указанием на тесные связи между Любеком и Стокгольмом, нежели на то, что взгляд современников на творчество Букстехуде был схож с сегодняшним, и его фигура всецело доминировала в музыкальной жизни региона.

Таким образом, картина второй половины XVII столетия, сложившаяся в музыкознании, не во всем соответствует действительности, и в попытке сделать ее максимально приближенной к реальности необходимо рассмотреть культуру северной Германии этого периода более пристально, уделив внимание тем фигурам, которые до настоящего времени остаются недостаточно исследованными. Кроме того, требуется не только проанализировать сочинения «малых» северонемецких авторов, но и сравнить их творчество друг с другом, а также с творчест-

вом Букстехуде, чтобы в полной мере выявить художественную ценность дошедших до нас сочинений. И то, и другое входит в задачи настоящей работы.

Исследований, в которых предпринималась бы попытка сравнительного анализа вокальной музыки северонемецких авторов, по-прежнему крайне мало. Отчасти это связано с дефицитом нотного материала, о котором уже говорилось. Вместе с тем, для создания полноценного и всеохватывающего исследования северонемецкой вокальной музыки все еще недостаточно данных по отдельным областям этой тематики: более или менее основательно проанализировано пока только творчество Букстехуде; монографии о других авторах, в том числе упомянутые выше, стремятся охватить творчество во всей полноте, поэтому во многих аспектах ощущается недостаток деталей, а работы, обращающиеся к отдельным проблемам в творчестве других северонемецких авторов, довольно немногочисленны. В качестве немногих примеров назовем статью Дж. Роше о пародии в концертах Ф. Тундера [Roche 1975] или анализ четырех вокальных концертов Векмана, предпринятый А. Силбигером [Silbiger 1984]. Большой вклад в изучение северонемецкой вокальной композиции внес Ф. Круммахер. В работах ученого предпринимаются первые попытки преодолеть прежний «центристский» подход, и заметно стремление рассматривать северонемецкую музыкальную традицию как ценную саму по себе. Кроме того, в своей фундаментальной работе о хоральной обработке Круммахер, обращаясь к анализу источников, впервые создает представление о том, насколько обширным предметом исследования является вокальная музыка XVII века в целом и северной Германии в частности [Krummacher 1965]. Появление работы Круммахера стало важной вехой в исследовании немецкой музыки этой эпохи.

Тем не менее, в картине вокальной музыки северной Германии все еще слишком много белых пятен, и общая нехватка сведений как о творчестве конкретных авторов, так и по отдельным аспектам вокальной композиции региона дает о себе знать в том, что немногие труды, в которых предпринимается попытка взглянуть на северонемецкую вокальную музыку как на целостное явление, отличаются некоторой поверхностностью.

Попытка создать комплексное исследование по рассматриваемому вопросу была предпринята Дж. Веббером в книге «Северонемецкая церковная музыка в эпоху Букстехуде» [Webber 1996]. В качестве одной из своих задач Веббер называет стремление познакомить читателя с творчеством ряда малоизвестных сегодня авторов, работавших в регионе в период приблизительно 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, однако сочинения тех авторов, которых рассматривает Веббер, до сих пор остаются большей частью неопубликованными. В целом исследование выполнило поставленную задачу, но огромный объем материала, который стремился охватить Веббер, не позволил в полной мере раскрыть стилистические особенности отдельных авторов; в этой связи обобщения, касающиеся стиля северонемецкой музыки в целом, производят впечатление недостаточно обоснованных. В важнейшем вопросе — вопросе формы — автор ограничивается рядом крайне общих наблюдений, упоминая, в частности, роль контраста при сложении формы целого. В действительности же работа с формой подчиняется у северонемецких авторов строгой логике, детализировано прорабатывается мелодическая линия в ее связи с текстом (особенно прозаическим). Характер работы с формой на основе прозаического текста — как одна из ценных особенностей северонемецкой вокальной композиции — впервые подробно раскрыт в настоящей диссертации.

В работе Р. Холста [Holst 1995] также предпринята попытка охватить северонемецкую вокальную музыку как целостное явление. Подробно рассмотрены вопросы источниковедения, дан обзор рукописных коллекций — как крупных, так и небольших — в которых хранятся сочинения северонемецких авторов, приведены сведения об истории сложения этих коллекций. Ценной стороной работы является четко выработанный метод исследования и выстроенная, хотя и не лишенная условности хронология: вокальные сочинения северонемецких композиторов рассматриваются по десятилетиям, и в ряде случаев Холст приводит сравнительные характеристики сочинений нескольких авторов. Вместе с тем, по прочтении

работы не складывается целостного представления о вокальной музыке региона, поскольку Холст ограничивается исключительно рассмотрением вопросов гармонии и проблем взаимодействия между модальностью и тональностью во второй половине XVII столетия на примере сочинений северонемецких авторов. Наличие крупного труда о характере развития гармонии в вокальной композиции северной Германии позволяет нам в настоящей работе лишь вскользь коснуться этого вопроса, приводя при необходимости избранные положения работы Холста, либо ряд мыслей Ю. Н. Холопова, касающихся барочной гармонии, которые были сформулированы ученым в целом ряде его трудов [Холопов 1972; 1985; 1999; 2003; 2005].

Обращаясь в настоящей работе к рассмотрению сочинений группы северонемецких авторов, оставивших свой след в истории духовного концерта, мы должны принять во внимание тот факт, что само понятие «северная Германия» остается недостаточно определенным и допускает различные толкования. Подходя к определению данного феномена с исторической точки зрения, следовало бы сказать, что это та область, которая была меньше всего затронута в годы Тридцатилетней войны¹ и чье развитие — в том числе в сфере искусств — почти не было этой войной прервано. Культурную общность региона в известной мере можно обосновать распространением здесь нижненемецкого диалекта. С экономической точки зрения северную Германию можно определить как регион, сформировавшийся в годы расцвета Ганзейского союза. Последний хотя и утрачивает в XVII веке былое влияние, но связи между городами сохраняются, а сложившиеся в период существования Ганзы торговые отношения продолжают приносить существенный доход. Сохранность региона в годы Тридцатилетней войны стала экономической предпосылкой для расцвета культуры в послевоенный период — по крайней мере, в «вольных городах»: Гамбурге, Данциге, Любеке и других. С точки зрения географа, северную Германию составляют земли: Бранденбург, Бремен, Гольштейн, Люнебург-Вольфенбюттель, Мекленбург-Шверин, Померания, Пруссия, Шлезвиг, а также немецкоязычные прибалтийские города Данциг, Нарва, Ри-

¹ См. карту: URL: <http://www.hrono.ru/proekty/ostu/30yearsvar.html>

га и Ревель². Наконец, специфическую особенность севера Германии составляет его изначальная укорененность в протестантизме: многие северные города приняли лютеранство в 1520-х — 1530-х годах, еще до заключения Аугсбургского мира. Приведенные определения северонемецкого региона лишь частично совпадают друг с другом, и лишь их сумма очерчивает рассматриваемую нами область с приемлемой степенью точности.

Следует также учитывать, что представление о северонемецкой композиторской школе как о самостоятельном явлении, обладающем рядом специфических черт, изначально сформировалось в области органного жанра и лишь затем — без существенных для того оснований — было перенесено в область вокальной композиции.

Первое исследование органной музыки северной Германии было опубликовано К. Штилем еще в 1889 году [Stiehl 1889]; двумя годами позднее появляется диссертация М. Зайфферта, посвященная Свелинку и его немецким ученикам-органистам³. Именно в этой работе органная музыка севера Германии впервые рассматривается как самостоятельная культурная традиция, а сообщество органистов — как композиторская школа, восходящая к Свелинку и нидерландской культуре XVI столетия. К рассмотрению органного сочинения также обращался и Ф. Шпитта, в ранее упомянутой монографии о Бахе. Как и в области вокальных жанров, при рассмотрении органной музыки северной Германии большое внимание уделялось творчеству Букстехуде (и Шпитта стоит у истоков этой традиции), однако, по сравнению с вокальной музыкой, органное сочинение северонемецких авторов исследованы значительно глубже и всесторонне. В XX столетии помимо исследований об отдельных авторах появляются и труды, в которых представлен комплексный взгляд на северонемецкую органную традицию. А. Эдлер детально анализирует те условия, в которых работали органисты в северной Германии, обращается к рассмотрению их положения в городской социальной структуре; в монографии сообщается ряд важных сведений о повседневных обязанностях органи-

² Как в упоминавшемся выше исследовании Веббера, так и в фундаментальном труде А. Эдлера [Edler 1982] понятие «северная Германия» как таковое не уточняется, хотя Веббер указывает, музыкальное наследие каких именно областей он рассматривает в работе [Webber 1996, xi].

³ Наиболее существенные положения из диссертации ученого опубликованы в статье [Seiffert 1891].

ста и тех задачах, которые ему приходилось ежедневно решать [Edler 1982]. В конце 1990-х годов появляется крупное исследование М. Л. Насоновой, представляющее взгляд на органную композицию северной Германии как на целостное явление [Насонова 1994]. Не менее существенным оказался вклад Е. О. Поповой, детально рассмотревшей в своей диссертации фигуру Я. Свелинка — музыканта, стоящего у истоков северонемецкой органной музыки XVII века [Попова 2005]. Среди других отечественных исследований назовем работы Н. А. Эскиной о Букстехуде, в которых впервые на русском языке подробно рассмотрено творчество любекского мастера [Эскина 1983/1; 1983/2; 1992]. Сегодня представление о принадлежности крупнейших северонемецких авторов к единой школе достаточно распространено. Восходящее к М. Зайфферту, это представление в отечественном музыкознании было подробно обосновано М. Л. Насоновой в названной работе.

Различные определения понятия «школа» в искусствоведении сводятся к наличию у рассматриваемой группы авторов общих истоков, технических приемов, эстетических взглядов и преемственности. С этой точки зрения сообщество музыкантов, впервые описанное М. Зайффертом и известное сегодня как «северонемецкая композиторская школа», несомненно, является школой. Позже представление о традиции было скорректировано, и понятие «северонемецкая композиторская школа» стало включать в себя творчество более широкого, чем это мыслил Зайфферт, круга музыкантов, в том числе и тех, кто не был прямым учеником Свелинка (среди прочих — Н. Брунс, М. Векман, В. Любек и многие другие). Тем не менее, органная музыка по-прежнему создавалась композитором в расчете на определенный инструмент, а сами инструменты, несмотря на различия, имели сходные конструктивные особенности, определявшие их технические возможности и способствовавшие формированию органной композиции особого типа.

Основания для употребления понятия «школа» в отношении вокальных композиций гораздо менее очевидны.

Существующая литература о северонемецкой вокальной музыке XVII века в основном избегает прямой постановки вопроса о существовании особой регио-

нальной традиции. Ф. Блюме [Blume 1954] и Ф. Круммахер [Krummacher 2001] упоминают особый статус, который имели органисты на севере страны. Особенности исторического развития региона привели к обособлению поста органиста, а в некоторых случаях — к разделению обязанностей по музыкальному сопровождению богослужения между несколькими лицами⁴. Благодаря своей относительной независимости органисты могли создавать вокальную музыку, сообразуясь с собственными эстетическими представлениями, а не со сложившимися традициями или придворными вкусами, что способствовало появлению индивидуализированных композиций.

Все эти особенности в известной мере определили общую картину региона; вместе с тем, опираясь на названные *социологические* предпосылки, вряд ли можно сказать что-либо о *художественных* особенностях вокальной музыки этого времени — иными словами, найти ответ на самый выжный вопрос не удастся. Если, как было сказано выше, органная музыка создавалась в расчете на инструменты особой конструкции, то типизировать исполнительский аппарат, на который были рассчитаны вокальные сочинения, не представляется возможным. Известно, что органист имел в своем распоряжении относительно небольшое число музыкантов, но их конкретное количество и состав инструментов могли существенно варьироваться и нередко зависели не от художественных склонностей органиста или капельмейстера, а от более прозаических факторов, а именно — платежеспособности князя или городского совета. Наконец, концепция северонемецкой школы, основанная на социологических предпосылках, представляется уязвимой еще и потому, что далеко не все композиторы, писавшие музыку во второй половине XVII столетия на севере Германии, принадлежали к числу органистов: достаточно назвать имена К. Бернхарда, Б. Эрбена, К. Фёрстера и Й. В. Медера, наследие которых в вокальных жанрах очень велико, но которые за всю жизнь либо не занимали поста органиста вовсе, либо работали на этом посту лишь эпизодически и

⁴ Möller E. Die Kantorprüfung — über den beschwerlichen Weg in das protestantische Kantorat während der Barockzeit. URL: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft12/1213_moeller.pdf

крайне мало⁵. В уже упоминавшемся труде Дж. Веббера постановка вопроса о школе северонемецкой вокальной композиции избегается: в качестве задачи автор видит скорее освещение контекста, в котором развивалось творчество Букстехуде [Webber 1996, 2–3]. Р. Холст прослеживает развитие гармонического языка в северонемецкой музыке от поколения к поколению и усматривает в нем отчетливые закономерности, однако этот факт мог бы обосновать специфику северонемецкой вокальной музыки лишь в том случае, если бы похожие процессы — а именно процессы укрепления тональной функциональности, перехода от модального мышления к тональному — не происходили одновременно в музыке других регионов и, шире, других стран [Баранова 1980]. Недавняя работа С. Старка [Sturk 2009], хотя и носит несколько эклектический характер, намечает важные черты развития композиторской практики в разных регионах в историческом контексте, но и в ней специфика северной Германии без рассмотрения.

Таким образом, в органных жанрах представления о северонемецкой композиторской школе вполне обоснованы, тогда как в области вокальной музыки, которая до сих пор исследована крайне мало и неравномерно, найти столь же прочных оснований для ее выделения пока не удастся⁶. Отсутствие таковых оснований вызывает необходимость вновь поставить вопрос о стиле вокальной композиции северной Германии и его специфических особенностях.

При обращении к музыкальному наследию региона в области вокальных жанров выясняется: предмет исследования в действительности очень обширен, что показывает таблица, приведенная в приложении к работе. При этом объем сохранившегося наследия каждого из композиторов сильно различается: от трех-пяти рукописей Д. Беккера до более чем сотни у Д. Букстехуде⁷. Значительная часть музыкантов, чьи имена приведены, действительно в течение всей жизни работали в северном регионе (а нередко и на одной должности). Но довольно много тех, ко-

⁵ Список композиторов с указанием должностей, которые они занимали большую часть жизни, приводится в таблице, помещенной в приложении.

⁶ Однако соответствующий термин, как было показано, по аналогии с органными жанрами, все-таки применяется.

⁷ При составлении таблицы использованы материалы из упоминавшихся ранее работ Ф. Круммахера и Р. Холста [Krummacher 1965; Holst 1995]. В этих же работах содержится подробная информация о количестве сохранившихся сочинений каждого из композиторов. Биографические сведения приводятся на основании данных, почерпнутых из соответствующих биографических статей Музыкального словаря Гроува.

го можно отнести к северонемецким авторам с некоторой долей условности, поскольку эти авторы происходили из других регионов, получили там образование или же, хотя и были уроженцами севера Германии, работали там лишь эпизодически. Нередко все перечисленные признаки присутствуют одновременно. В этой связи должны быть прежде всего названы наиболее выдающиеся ученики Шютца М. Векман (проработал в Дрездене и Гамбурге по девятнадцать лет) и К. Бернхард (в Гамбурге провел только одиннадцать лет, остальное время находился главным образом в Дрездене). Кроме того, к подобным фигурам следует отнести также К. Гайста (происходил из Германии, но большую часть жизни провел в Швеции), К. Бютнера (родился в Тюрингии), И. Герстенбюттеля (получил образование в Виттенберге), Т. Зелле (учился в Лейпциге), А. Пфлегера (уроженец Богемии), возможно, К. Риттера (место рождения неизвестно; предположительно ученик Шютца), И. Себастиани (родился в Веймаре), И. Тайле (учился в Лейпциге, брал уроки у Шютца). Не исключено, что к этой категории можно отнести и Д. Букстехуде: хотя о его ранних годах известно крайне мало, К. Снайдер со ссылкой на источник начала XVIII века сообщает, что композитор считал своей родиной Данию, несмотря на то что его предки происходили из Германии [Snyder 2001, 695].

Таким образом, если подходить к определению региональной традиции со всей строгостью, придется исключить из нее целый ряд крупнейших фигур, чьи художественные достижения в очень большой степени сформировали само представление о северонемецкой вокальной композиции, и потому возникает потребность выработать иной, более гибкий, чем традиционные, подход к ее рассмотрению. Поскольку в сфере вокальных жанров северонемецкой церковной музыки не удастся найти материальной предпосылки, которая бы обосновывала единство традиции (как в случае с органной музыкой), мы считаем необходимым отказаться от постановки вопроса о характерной сущности северонемецкой музыки в целом и сконцентрироваться вместо этого на местных традициях, ответив на вопрос, какая духовная музыка была обычной для того или иного города, каковы черты, общие для всех композиторов, а в чем состоят различия между их манерами. Та-

кая постановка вопроса представляется более правильной еще и потому, что — ввиду активного культурного обмена между регионами, о котором было сказано выше — выделить региональную традицию «в чистом виде» сложно. Полученная картина в итоге будет существенно отличаться от сложившейся на настоящий момент, но при этом будет в большей степени соответствовать действительности.

Путь к универсальной концепции вокальной музыки северной Германии лежит через основательное изучение отдельных аспектов этого явления. В предлагаемой работе предпринимается попытка сделать еще один шаг к углублению знаний об этой музыкальной традиции: в качестве **предмета** избран жанр духовного концерта второй половины XVII столетия в творчестве ряда наиболее авторитетных северонемецких авторов. **Объект исследования** — индивидуальные авторские стили, общие для всех авторов стилистические черты и эволюция стиля на протяжении эпохи. В диссертации применяется **комплексный метод исследования**, подразумевающий изучение исторического контекста, детальный анализ широкого круга музыкальных сочинений эпохи в жанре концерта, а также работу с источниками.

Цель диссертации — создание концепции духовного концерта в северной Германии второй половины XVII столетия как одного из исторически значимых и художественно ценных явлений эпохи барокко.

Подвергнув выше критике понятие «северонемецкая композиторская школа» и обосновав необходимость особого акцента на местных традициях, для достижения цели исследования мы считаем необходимым дать краткий обзор истории жанра концерта на немецкой почве в первой половине XVII века и сформулировать основные тенденции, наметившиеся к 1648 году — году окончания Тридцатилетней войны и начала нового периода в истории Германии. Необходимо также иметь в виду характерные черты экономической и культурной жизни изучаемых городов, а также особенности биографий рассматриваемых авторов, чтобы впоследствии ответить на вопрос, как все названное отражается на музыке концертов. На основе как имеющихся изданий, так и рукописных материалов необходимо детально проанализировать сочинения избранных авторов и затем сде-

лать выводы о стиле концертов и его эволюции в локальных центрах северной Германии. Поскольку словесный текст продолжает оказывать серьезное влияние на музыкальную форму концертов изучаемого периода, а проблемы вокальных форм барокко с прозаическим текстом в основе не становились до настоящего времени предметом серьезного анализа, необходимо исследовать круг применяемых северонемецкими авторами методов построения музыкальной формы от мотивного уровня до уровня целого, попутно рассмотрев особенности используемых текстов. Наконец, принимая во внимание представления эпохи, необходимой видится реконструкция процесса создания музыкальной композиции с позиций учения о риторике, с тем чтобы проследить характер связей между музыкой и риторикой на каждом из этапов композиционного процесса и очертить круг применяемых в концертах риторических приемов. Все названное входит в задачи настоящей работы, которая впервые как в отечественной, так и в зарубежной науке обращается к подробному рассмотрению жанра духовного концерта в северной Германии XVII столетия на примере ряда авторов из крупнейших региональных центров.

Материалом настоящего исследования послужила репрезентативная выборка сочинений в жанре духовного концерта из творчества шести авторов: К. Бернхарда, Д. Букстехуде, М. Векмана, Ф. Тундера, К. Фёрстера и Б. Эрбена — от десяти до пятнадцати сочинений каждого из названных композиторов. Выбор материала исследования обусловлен суммой нескольких факторов. В первую очередь, избраны те композиторы (за исключением Векмана), творчество которых наиболее широко представлено в коллекции Дюбена⁸. Поскольку вне фондов названной коллекции сохранилось крайне мало сочинений, которые бы давали информацию о духовной музыке второй половины XVII столетия, творчество этих авторов в наибольшей степени влияет на наши представления о музыкальной культуре рассматриваемого периода.

⁸ Опираясь на количество находящихся в собрании Дюбена сочинений и их датировку, К. Кюстер отмечает, что в число наиболее широко представленных в коллекции композиторов входят: К. Бернхард (Гамбург), А. Пфлегер (Готторф), Ф. Тундер и Д. Букстехуде (Любек), К. Ферстер и Б. Эрбен (Данциг). [Küster 2006, 152]

Материал коллекции Дюбена позволяет сделать ряд наблюдений и оценить характер музыкальных предпочтений в трех крупнейших торговых городах региона — Гамбурге, Данциге и Любеке. В настоящей диссертации для анализа избрано творчество двух наиболее значимых авторов из каждого города в жанре духовного концерта. В этой связи нами рассматривается и творчество сравнительно скромно представленного в дюбеновском собрании М. Векмана — органиста гамбургской церкви Св. Иакова, музыканта, который пользовался большим авторитетом у современников и сочинения которого оказались в коллекции, по всей вероятности, благодаря регулярным контактам между Дюбеном и коллегой Векмана К. Бернхардом. При необходимости — главным образом при составлении сравнительных характеристик — нами привлекаются также произведения других северо-немецких авторов, в частности, И. В. Медера, некоторое время работавшего в Данциге, и Н. Брунса — ученика Д. Букстехуде⁹.

Несмотря на стабильный интерес исследователей, значительная часть сочинений, входящих в коллекцию Дюбена, по-прежнему не издана. На сегодня наиболее полно в нотных изданиях представлено творчество Д. Букстехуде. Все известные сочинения Ф. Тундера, большая часть сочинений М. Векмана и ряд произведений К. Бернхарда также появились в серии «Памятники немецкого музыкального искусства» еще в начале XX века. Значительно позже, в 1984 году, А. Силбигер выпустил сборник из четырех концертов Векмана, три из которых до того момента не издавались. Оба названных издания — Зайфферта в серии «Памятники...» и Силбигера в серии «Современные исследования музыки барокко» — почти исчерпывают список сохранившихся вокальных концертов Векмана. Более поздние издания музыки Бернхарда выходили в серии «Наследие немецкой музыки»; в них был включен ряд отдельных, ранее не издававшихся сочинений, а также сборник концертов *Geistliche Harmonien*, впервые напечатанный в 1665 году в Дрездене еще при жизни композитора и с тех пор не переиздававшийся. Сочинения двух других авторов, которые находятся в центре данной работы — К. Фёрстера и Б. Эрбена — до настоящего времени почти не издавались: расшиф-

⁹ Вокальные сочинения Брунса лежат за пределами коллекции.

ровки незначительного числа рукописей Фёрстера можно найти в работах, посвященных его творчеству; по одному сочинению каждого из названных авторов мы находим в составленном Ф. Кесслером собрании — *Danziger Kirchenmusik* (1973). Отсутствие изданного в современном виде нотного материала определило необходимость работы по расшифровке факсимиле, доступных на сайте коллекции Дюбена¹⁰.

В общей сложности нами расшифровано двадцать пять сочинений Фёрстера, Эрбена и Медера, из которых двадцать включены в приложение к работе. При выборе сочинений для расшифровки мы руководствовались следующими критериями:

1). В подборке должны быть одинаково хорошо представлены все темы, которые композитор затрагивает в творчестве. Поскольку духовные жанры по их тематике можно, как показывает Дж. Веббер, разделить на три большие группы — *Lob* (славословие), *Andacht* (молитвословие) и *Erbauung* (назидание, а также разъяснение текстов Писания), то в выборке каждая из групп должна быть представлена по возможности равномерно [Webber 1996, 86].

2). Поскольку исследование подразумевает составление сравнительных характеристик, то крайне ценно, если находятся сочинения, написанные разными авторами на одни и те же тексты. Такие сочинения включались в выборку в первую очередь.

3). Из соображений точности и удобства расшифровки предпочтение отдавалось тем сочинениям, которые представлены в коллекции и в виде комплекта партий, и в виде табулатуры. Дополнительным плюсом можно считать наличие нескольких экземпляров партий, изготовленных в разное время и / или разными переписчиками.

Ход работы по расшифровке подробно описан в приложении 4.

Все представленные в приложении партитуры концертов в полной мере удовлетворяют цели настоящего исследования. Уртекст также может быть использован музыкантами, ориентированными на исторически информированное

¹⁰ URL: <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>

исполнение старинной музыки; впоследствии возможно создание новой, исполнительской редакции сочинений.

Диссертация представлена в двух томах. Первый том содержит основной текст исследования, состоящий из введения, трех глав и заключения. Во втором томе в качестве приложения к работе представлены выполненные автором расшифровки концертов К. Фёрстера и Б. Эрбена.

В **главе 1** кратко рассматривается история жанра концерта и жанровая классификация музыки XVII столетия, приведены исторические сведения о каждом из рассматриваемых городов — Гамбурге, Любеке и Данциге, а также краткие биографии композиторов, которых мы рассматриваем. Основную часть главы занимает анализ сочинений этих авторов и их сравнительная характеристика. Поскольку, наряду с исследованием исторического контекста, одна из основных задач работы — выявление стилевой эволюции жанра концерта в северной Германии, то при написании работы потребовалось привлечение широкого круга литературы по теории музыки. Методологической основой всестороннего анализа концертов стали в первую очередь труды Ю. Н. Холопова, аналитический метод которого остается для автора данной работы эталонным [Холопов 1972; 1985; 1992; 1993; 1999; 2003; 2005; 2008], а также ряд работ других авторов (в том числе: [Баранова 1980; Дубравская 1978; Лыжов 2003; 2010; Назайкинский 1982; Протопопов 1981; Симакова 2002; 2007; Тюлин 1976; 1985; Холопова 2000; Эттингер 1979] и др.). Знакомству с историческим контекстом эпохи и ее эстетикой способствовали работы: [Барсова 1997; Борев 2005; Грубер 1956; Катунян 1979; 1980; 1983; 1985; Конен 1971; 1997; Ливанова 1966; 1980; 1983; Лобанова 1981; 1994; Михайлов 1994; Сапонов 2009; Чернова 1992; Шестакова 1975; Braun 1981; Bukofzer 1948; Frandsen 2006, Krummacher 1965; 1978; 1980; Taruskin 2005] и др. Поскольку вопросы тексто-музыкальной формы в барочной музыке, как и проблемы использования прозаических текстов в качестве основы музыкальной композиции, недостаточно освещены в литературе, в **главе 2** подробно и последовательно — от мотивного уровня до уровня целого — рассмотрена форма концер-

тов. Методологической основой для написания главы, помимо уже названных трудов, послужили работы: [Асафьев 1971; Бобровский 1970; 1978; Кюрегян 1998, Холопова 1979; 1999]. Полезным оказалось знакомство с диссертацией Г. А. Рымко, целиком посвященной проблемам тексто-музыкальной формы, однако сконцентрированной главным образом на анализе сочинений более ранних эпох [Рымко 2014].

Основная задача **главы 3** — создать представление о круге музыкально-риторических средств, которые применяются в концертах, а также последовательно рассмотреть процесс создания музыкальной композиции сквозь призму риторического учения, восходящего к античности. Вопросы музыкальной риторики довольно часто рассматривались как отечественными, так и зарубежными учеными. Назовем в этой связи работы: [Друскин 1995; Захарова 1983; Мальцева 2013; Насонов 1995; 2008; 2013; Bartel 1997; 2007; Federhofer 1993; Johnston 1982] и другие. В настоящей диссертации же предпринята попытка сделать представления о принципах применения музыкальной риторики в концертах максимально системными, для чего мы обращаемся к поэтапному сравнению ее с вербальной риторикой, опираясь при этом на работы: [Гаспаров 1991; Лотман 1992; Хазатгеров, Лобанов 2004].

В **заключении** обобщены основные положения исследования, приведен ряд наблюдений относительно эволюции жанра концерта в рассматриваемый период, а также намечены перспективы для дальнейших исследований вокальной музыки северной Германии.

Автор считает своим приятным долгом выразить благодарность: аспиранту кафедры древних языков и древнехристианской письменности ПСТГУ А. Ю. Тоскину за помощь в работе с текстами на латинском языке; руководителю духовно-просветительского центра Ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы, иерею Александру Усатову за консультации по вопросам библеистики.

ГЛАВА 1

ЖАНР ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА В СЕВЕРНОЙ ГЕРМАНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА: РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА И МЕСТНЫЕ ТРАДИЦИИ

1. 1. Определение жанра. Жанровая классификация

Наиболее авторитетные современные справочные издания определяют «концерт» — в самом широком смысле — как жанр (а также музыкальную форму, композиционный принцип и стиль), в рамках которого подразумевается противопоставление разных групп задействованного ансамбля исполнителей [Scherliess 1996, 628]. Для применения этого термина к вокальной музыке второй половины XVII столетия требуется ряд уточнений.

Жанровая терминология, используемая в XVII столетии, отличается большим разнообразием: среди употребительных наименований жанров в немецкой музыке мы встречаем *Kirchenmusik*, *Kirchenstück*, *Concerto*, *Motetto*, *Motetto Concertato*, *Psalm*, *Ode*, *Arie*, *Dialogo*, *Musikalische Andacht* [Геро 2010, 14]. При этом не удастся установить, какие именно особенности сочинения заставляют того или иного автора назвать свое сочинение именно так, а не иначе. Отсутствие ясных представлений о жанровых критериях, очевидно, приводит к появлению в начале XVIII столетия наименования *Kirchenstück*, которое указывает на функции данного сочинения в рамках богослужения, при этом избегается указание на специфические жанровые признаки¹¹. Долгое время употреблявшееся наименование «кантата», с одной стороны, является неаутентичным, поскольку сами авторы так свои сочинения не называли, с другой стороны, это наименование далеко не всегда является терминологически верным, поскольку кантатой называли вокальные сочинения для солирующего голоса [Геро 2010, 14], а в Италии этот термин изначально применяется скорее к светским, нежели к духовным жанрам [Timms 2001].

¹¹ Как правило, эти сочинения исполнялись либо во время причащения, либо после чтения Евангелия или проповеди, являясь своеобразным музыкальным комментарием к сказанному или прочитанному.

Попытки создать стройную жанровую классификацию сочинений XVII века связаны в первую очередь с изучением творчества Букстехуде, но разработанную в конечном счете систему можно приложить к духовной музыке XVII столетия в целом. Первая попытка классифицировать музыку, написанную до реформы Ноймайстера, принадлежит А. Пирро [Pirro 1913]; в статье Ф. Блюме о Букстехуде в первом издании энциклопедии *Musik in der Geschichte und Gegenwart* [Blume 1952] приводится детализированная классификация, в которой учитывается язык сочинения, структурные параметры текста (поэзия; проза) и некоторые принципы музыкального письма (например, строфичность или преобладание сквозного развития). В развернутой классификации М. Гекка [Geck 1965] на первый план впервые выдвигаются три базовых жанра: хоральная обработка, ария и концерт. Классификация Г. Федера основана скорее на музыкальных критериях и в этой связи не охватывает явления во всей полноте [Feder 1958]. Ф. Круммахер [Krummacher 1996/2] и К. Снайдер [Snyder 2007] разрабатывают предложенную М. Гекком концепцию: основой классификации становится текст сочинения. Таким образом, к жанру *концерта* оказываются отнесенными те сочинения, в основе которых лежит прозаический текст (чаще других использовались библейские отрывки). *Арией* называются сочинения с поэтическим текстом в основе. Наконец, произведения, в основе которых лежит мелодия протестантской песни (с ее текстом или без него), относятся к жанру *хоральной обработки*.

Между тремя основными перечисленными жанрами возможны многообразные взаимодействия. Использование в сочинении текстов разного типа (поэзии и прозы) из разных источников позволяет говорить о возникновении смешанных жанров (концертно-ариозная кантата, хоральный концерт и т. п.), к числу таковых принадлежат многие сочинения Д. Букстехуде.

Классификация, предлагаемая Ф. Круммахером и К. Снайдер, позволяет не только внести ясность в жанровую картину музыки XVII столетия, но и объяснить совершившийся переход к кантате XVIII века: если на протяжении XVII столетия преобладают «чистые» жанры, то к началу 1700-х годов они постепенно вытесняются смешанными, и совершается переход к «пореформенной» кантате.

Формирование жанра духовного концерта в Германии связано с усвоением и последующим переосмыслением композиторами заимствованных из Италии принципов письма. Относительно этимологии термина в литературе существуют расхождения. В старом издании энциклопедии *Musik in der Geschichte und Gegenwart* [Giegling, Engel 1952] авторы статьи о концерте прослеживают связь названия жанра с итальянским глаголом *conserere* в значении «связывать», «согласовывать». Это утверждение опровергается в новом издании энциклопедии: Ф. Шерлисс возводит термин к итальянскому и латинскому слову *concertare*: итальянское значение слова совпадает с вышеприведенным, тогда как с латинского языка этот глагол переводится как «спорить, противостоять» [Scherliess 1996]. Того же мнения придерживается А. Хатчингс [Hutchings, 2001]. Наиболее подробно термин с точки зрения лингвистики рассмотрен в статье А. Киза [Keys 1971], где автор критикует вышеприведенные точки зрения как излишне поверхностные и излагает собственный взгляд на происхождение термина, связывая его с исконно латинским словом *concento* (родственным слову *consonanza*) в значении «согласие». Как указывает автор, в XVI столетии восходящее к латинскому *consento* и более современное итальянское *concerto* употреблялись без различия смысла, а в ходе дальнейшего развития второе слово стало употребляться все шире.

Первое употребление термина итальянскими композиторами относится еще к 1519 году (*un concerto di voci in musica* [Boyden 1957; Keys 1971]), однако это словоупотребление, скорее всего, не связано с какой-либо определенной композиторской техникой и, по всей видимости, просто указывает на совместное звучание нескольких голосов. В более поздних сочинениях *concertato* указывает на совместное звучание голосов и инструментов [Hutchings 2001]. В качестве названия жанра слово «концерт» впервые появляется в сочинениях Андреа и Джованни Габриели в 1587 году [ibid.] и обозначает сочинение для большого количества исполнителей. Тем не менее, в дальнейшем в Италии более популярным для наименования церковных сочинений оставалось слово «мотет», тогда как в Германии

эти названия в дальнейшем будут употребляться дифференцированно — как указывает А. Форхерт [Forchert 1996, 633].

Распространение жанра на юге Германии происходило благодаря непосредственным контактам между музыкантами; в центральной и северной Германии этому способствовало развитое книгопечатание и труды М. Преториуса [Forchert 1996, 634]. Анализируя музыку Габриели, Преториус прослеживает связь слова концерт с латинским *concertare* в значении «спорить» [Praethorius 1619, 5]. Этот взгляд композитора на жанр закрепился в Германии, получил широкое распространение и неоднократно цитировался в теоретических работах.

1. 2. Ранний этап развития жанра. М. Преториус, Л. Виадана, И. Г. Шайн, ранние сочинения Г. Шютца

Многоголосные и многохорные концерты Преториуса сочетают немецкую искусность в полифонии [Webber 1996, 47] с эффектными контрастами в манере Габриели. В своих сочинениях (*Musiarum Sioniar: motectae et psalmi latini*, 1607) композитор различает «мотеты» и «концерты». Под мотетом подразумевается многоголосное сочинение для четырех-семи голосов, тогда как под концертом — сочинение для двух и более хоров. Именно это понимание жанра концерта получает распространение в Германии в первом — начале второго десятилетия XVII века. Сам Преториус посвящает жанру концерта немало страниц в своем трактате *Syntagma Musicum*. В третьем томе трактата [Praethorius 1619, 169] композитор приводит развернутую классификацию концертов, насчитывающую двенадцать разновидностей, которая дает немало сведений о раннем этапе развития жанра.

К первому типу концертов Преториус относит сочинения, предназначенные для большого состава исполнителей-вокалистов, а также ансамбля тромбонов и литавр (хотя, по указанию автора, можно обходиться и без них). Преториус считает этот тип концертов подходящим для городских церквей. Второй тип концерта

подразумевает чередование сольных и туттийных разделов и перекликается с итальянским *concerti ripieni*. По описанию Преториуса, в разных местах церкви располагаются четыре мальчика-солиста, трое из них поют в сопровождении какого-либо инструмента, тогда как четвертый поет в сопровождении полного хора и ансамбля. Третий тип концертов Преториус исследует особенно подробно, разделяя его на несколько «манер». В целом это концерт камерного типа; при его описании автор ссылается на концерты Виаданы. Различия в «манерах» сводятся главным образом к тому, какой состав исполнителей задействован и какой порядок вступления голосов и способ расположения их в храме избран. Четвертый тип подразумевает, наряду со свободно сочиненными фрагментами, введение в сочинение эпизодов, содержащих хоральную мелодию. В пятом типе вводится заключительные *Gloria* или *Alleluja*, либо аналогичные эпизоды в средних частях концерта, могущие выступать в виде ригурнеля (Преториус отмечает, что эти композиционные идеи впервые увидены им у Дж. Габриели и заимствованы у него [Praethorius 1619, 189]). Шестой тип также включает их, а также вступительный инструментальный раздел (часто такие вступления именуется «синфониями»). Седьмой тип концерта подразумевает одnogолосное проведение хоральной мелодии солистом, тогда как инструменты обеспечивают полноту гармонии, создавая полифоническую имитационную ткань, интонации которой выводятся из мелодии хора. Восьмой тип концерта подразумевает сочетание в разнообразных комбинациях всего описанного выше и привлечение к исполнению большого числа хоров (от трех до шести). В девятом типе концертов предполагается использование не хоров, а солистов с сопоставленными каждому из них инструментами. Отличие десятого типа от девятого заключается во введении в финале звучания капеллы. Особенность одиннадцатого типа — введение хоральной мелодии на немецком языке в многоголосное целое; двенадцатый и последний тип широко использует эхо-эффекты.

Как показывает краткий обзор главы трактата, посвященной концертам, Преториус скорее описывает существующую практику, нежели создает классификацию в собственном смысле слова. Приведенное описание позволяет также сде-

лать ряд выводов. Отметим в первую очередь, что автор трактата неоднократно ссылается на итальянских композиторов — как старшего поколения, так и современников — подчеркивая, что те или иные приемы заимствованы из их сочинений. Этот факт еще раз подчеркивает концепцию воспринимающего характера немецкой культуры XVII столетия [Leopold 1994]. Подробная разработка автором третьего типа концертов (в манере Виаданы) показывает, с одной стороны, что жанр камерного концерта, будучи относительно новым, активно развивается; с другой стороны, детальное рассмотрение этого типа концертов, вероятно, указывает на интерес, который данный жанр вызывал у самого Преториуса, хотя наиболее распространенными в его творчестве остаются концерты для большого числа голосов, носящие отпечаток венецианского стиля. Также отметим, что сочинения на *cantus firmus* — содержащие хоральную мелодию — хотя и рассматриваются автором как разновидность концерта, выделяются, тем не менее, в отдельный тип (четвертый в классификации). Для жанра концерта в целом Преториус находит наиболее характерным противопоставление по-разному звучащих групп исполнителей [Praethorius 1619, 5], которые, кроме того, могут располагаться в разных местах храма, в результате чего усиливается эффект контраста.

Наряду с многоголосными и многохорными сочинениями популярность в Германии очень быстро завоевывает жанр камерного духовного концерта. Само появление полноценных в художественном отношении сочинений для небольшого числа голосов стало возможно благодаря изобретению и развитию практики генерал-баса, осознанию его как фундамента композиции. Сборник Виаданы, напечатанный во Франкфурте и доступный немецким музыкантам, первоначально был рассчитан на исполнение в монастырях и тех церквях, состав хора в которых не позволял качественно, без сокращения голосов и появления художественно неубедительных пауз, исполнять сочинения, написанные в традиционной многоголосной полифонической манере [Барсова, 1997, 339–340]. Камерные вокальные концерты, попав на немецкую почву, впитали в себя традицию учебных полифонических дуэтов и трио (*bicinia, tricinia*) и приобрели известную популярность благодаря ясности текста и привлечению небольшого количества исполнителей.

Таким образом, в начале столетия сосуществуют два во многом противоположных взгляда на жанр концерта — как на торжественное сочинение для нескольких хоров, исполняемое в крупных церквях, — и как на камерное, во многом прикладное [Forchert 1996, 634] или даже учебное сочинение, которое можно услышать в небольших и небогатых монастырских общинах, в особенности на католическом юге Германии.

С течением времени оба подхода к жанру концерта вступают в сложное взаимодействие, причем со временем камерная разновидность концерта становится все более популярной. Черты переходного периода в существовании жанра можно отметить уже в поздних сочинениях М. Преториуса (*Polyhymnia caduceatrix*), но особенно — в сборниках концертов Шайна *Opella nova*. Если в первом из них, вышедшем в 1618 г., достаточно сильны архаические тенденции и по-прежнему широко используется письмо на *cantus firmus* (как в музыке XVI века и более поздних немецких *bicinia*) [Snyder, Johnston 2001], то во втором сборнике (1626) хоральные мелодии использованы в ограниченном количестве, а в самих концертах значительно больше внимания уделяется экспрессивности мелодии. В предисловии к хронологически более раннему сборнику *Fontana d'Israel* (1623) Шайн отмечает, что при работе над произведениями ориентировался на «изящную манеру итальянских мадригалов [ibid.]».

В 1619 году выходит сборник Шютца «Псалмы Давида». Шютц по-иному, нежели М. Преториус, трактует жанр: под концертами композитор понимает сочинения для небольших составов, тогда как многоголосные произведения он называет мотетами. Эти изменения в терминологии постепенно стали общепринятыми, а термин «духовный концерт» ко второй половине XVII века почти вытесняет из употребления термин «мотет».

Вернувшись из второй итальянской поездки, Шютц отметил, что он нашел музыкальный стиль Италии сильно изменившимся, и в числе наиболее передовых итальянских музыкантов-современников называет Монтеверди, Гранди и Каччини, стиль духовной музыки которых носит отчетливый отпечаток светского музицирования (мадригалы и монодийный стиль ранней оперы) [Rifkin, Linfeld 2001;

Forchert 1996, 637]. Также Шютц отмечает, что, к его сожалению, этот новый стиль не известен еще немецким музыкантам. Широкое распространение он получит уже после окончания Тридцатилетней войны. Таким образом, первая волна итальянских влияний в Германии связана с распространением многохорного письма венецианской школы, вторая же — с усвоением декламационного стиля в манере Каччини, Монтеверди и Кариссими.

Распространению взгляда на концерт как на камерный жанр сильно способствовала Тридцатилетняя война, в ходе которой оказались разоренными центральные протестантские области страны — Тюрингия и Саксония, и даже в крупных культурных центрах, в том числе в Дрездене, исчезла возможность в прежнем объеме выплачивать жалование певцам капеллы, в результате чего количество музыкантов неуклонно сокращалось. Последнее обстоятельство побуждает Шютца к созданию двух сборников Маленьких духовных концертов — сочинения, которое оказало влияние на творчество многих композиторов второй половины столетия. Другим фактором, способствовавшим популярности камерного духовного концерта, стала относительная дешевизна их издания (по сравнению с сочинениями для большого количества голосов).

Жанры «большого» и малосоставного духовного концерта продолжают существовать, однако ко второй половине XVII века, в особенности на севере Германии, заметна тенденция к постепенному отказу от многохорного письма в пользу сочинений для небольшого числа солирующих голосов. Как было сказано, этому способствовали как вполне прозаические факторы — сокращение числа музыкантов в капеллах из-за войны и соображения экономии при издании сочинений — так и распространившаяся по немецким землям вторая волна итальянских влияний, принеся моды на новый монодийный стиль.

1. 3. Распространение итальянских влияний в регионе

Распространение итальянской музыки в северной Германии середины XVII века происходит по нескольким каналам. Со времени Х. Л. Хасслера обычными для немецких музыкантов были поездки в Италию для повышения уровня своего мастерства и знакомства с последними музыкальными новинками, а основание в Риме в конце XVI столетия *Collegium germanicum* способствовало упрочению отношений между двумя странами. Эта практика существовала и на севере Германии, хотя, в силу географического расположения, такие поездки, очевидно, обходились значительно дороже. Намного ближе были три крупнейших центра, в которых культура Италии пользовалась широкой популярностью, а многие музыканты либо были итальянцами по рождению, либо обучались на юге и продолжали поддерживать контакты с итальянскими коллегами. На территории Германии таким центром был Дрезден. Как показывает М. Франдсен, с приходом к власти курфюрста Саксонии Иоганна Георга II в капелле существенно возросло количество итальянских музыкантов, последнее же предполагало широкое распространение итальянской музыки как при дворе, так и за его пределами [Frandsen 2006, б]. В результате у немцев появилась возможность удовлетворить существовавший и не без влияния Шютца возникший интерес к итальянской музыке. Распространению моды на итальянский стиль способствовала и деятельность учеников Шютца, из которых два наиболее выдающихся — М. Векман и К. Бернхард — работали на севере Германии в Гамбурге.

Стокгольм — второй крупнейший город, в котором итальянская музыка была хорошо представлена. Как указывают К. Хеделл и Л. Берглунд, пребывание итальянских музыкантов при дворе королевы Христины в 1652–1654 гг. коренным образом меняет течение музыкальной жизни Стокгольма, в которой с этого момента стиль итальянской музыки занимает господствующее положение [Hedell, 2006, 35; Berglund, 2006, 196]. Показательно, в частности, что коллекция Г. Дюбена включает в себя около сорока сочинений В. Альбринчи и других итальянских авторов, а также немецких композиторов, находившихся под их влиянием.

Логично в этой связи предположить, что в своей репертуарной политике Дюбен придерживался того же направления. Поскольку Швеция и Германия были связаны дипломатическими, культурными и торговыми отношениями, и контакт между двумя культурами в результате условий Вестфальского мира стал еще более тесным, северная Германия воспринимает многие из тех музыкальных тенденций, которые были распространены в соседнем государстве [Патрушев 2007, 120].

Третьим крупнейшим центром, который, поддерживая регулярные контакты с Италией, распространял ее музыку в северных областях Германии, была Варшава. Центральной фигурой музыкальной жизни Варшавы 1620-х — 1640-х годов был итальянец Марко Скакки, а позже — получивший образование под руководством Кариссими в Риме К. Фёрстер-младший [Berglund 2006, 194], впоследствии вернувшийся в родной немецкий Данциг и немало способствовавший знакомству коллег с музыкальным стилем римской школы. Деятельность Фёрстера в 1661–1667 годах связана со Стокгольмом и, как указывает Л. Берглунд, именно в это время коллекция Г. Дюбена пополняется значительным количеством образцов итальянской музыки.

Среди северонемецких авторов в коллекции наиболее широко представлены те, кто жил и работал в одном из трех крупных городов региона — Гамбурге, Данциге и Любеке. Творчество работавших там композиторов является наиболее интересным и передовым для своего времени, что связано с усвоением и последующим переосмыслением итальянской манеры письма, а таковое усвоение, в свою очередь, стало возможно благодаря тому, что каждый из названных городов был творчески связан с каким-либо региональным центром распространения итальянской культуры: Любек — со Стокгольмом, Гамбург — с Дрезденом, а Данциг — с Варшавой. Анализ биографий (см. далее) также подтверждает существование активного культурного обмена между городами, непосредственно связанными с Италией, и крупнейшими региональными центрами северной Германии.

Передовые музыкальные тенденции раньше всего усваивали музыканты придворных капелл (если художественный вкус правителя и его финансовые воз-

возможности благоприятствовали развитию музыки при дворе, как это было в Дрездене, Стокгольме и Варшаве). Характерной особенностью северной Германии является отсутствие крупных княжеских резиденций, сопоставимых по масштабу с Дрезденом, однако здесь существовал ряд больших богатых городов, в которых условия для формирования активной культурной жизни были ничуть не хуже, а центрами культуры, наряду с небольшими придворными капеллами, становятся городские церкви. На вакантные места органиста и капельмейстера церковные советы стремились приглашать таких музыкантов, которые ранее хорошо зарекомендовали себя и продемонстрировали свой профессионализм на других должностях; таким образом, наиболее видные посты в северной Германии чаще всего занимали музыканты высокого уровня, включенные в европейскую культурную жизнь, чей кругозор и связи позволяли быть в курсе последних музыкальных новинок. Тем не менее, в каждом конкретном случае и уровень профессионального мастерства, и широта профессиональных контактов, и возможности доступа к современному нотному материалу существенно различались. Каждый такой музыкант обладал значительной степенью независимости и сам определял, придерживаться ли консервативных или прогрессивных взглядов, отдавать предпочтение старой или новой музыке — отсюда разнообразие художественных решений в жанрах духовной вокальной музыки. Названные особенности, как и отсутствие крупного придворного регионального центра, который мог бы выступить «законодателем мод», формирует специфичную для северной Германии пеструю и разнообразную картину музыкальной жизни, явно отличную от картины других регионов.

1. 4. Гамбургская традиция. Маттиас Векман и Кристоф Бернхард

Долгое время первенствующее место в регионе занимает Любек, который выдвинулся благодаря своему географическому положению и на протяжении нескольких веков был столицей Ганзейского союза. С постепенным распадом Ганзы значимость Любека падает, и в северном регионе начинает доминировать Гамбург. В XVII столетии процесс укрепления позиций Гамбурга продолжается; в середине века город, почти не затронутый Тридцатилетней войной, продолжает планомерно развиваться как экономически, так и культурно. Былая принадлежность к Ганзейскому союзу стала предпосылкой для сложения широкой сети международных связей, в том числе культурных. Обычной практикой было приглашение иностранных музыкантов-виртуозов по случаю каких-либо торжеств [Heuink, Marx 1995, 1753]. В числе стран, с которыми поддерживались отношения, были также Англия и Нидерланды. По всей вероятности, под влиянием английских музыкантов, в частности Уильяма Брейда, на севере Германии — как в Гамбурге, так и в других городах — сформировалось особое пристрастие к использованию тембров струнных инструментов в многоголосном звучании¹² — и скрипачи, среди прочих музыкантов-инструменталистов, обрели особенно высокий статус. В результате сложившихся со времен Ганзы тесных контактов с Нидерландами в Гамбурге формируется целое поколение органистов, получивших образование либо непосредственно под руководством Свелинка, либо у кого-либо из его немецких учеников (Якоб и Иоганн Преториус, Генрих Шайдемманн, Ян Адам Райнкен, Маттиас Векман [Насонова 1994]). Во многом именно их творчество послужило формированию понятия «северонемецкая композиторская школа». Вскоре после принятия лютеранства (1529) складываются особые, характерные для Гамбурга взаимоотношения между светскими музыкальными учреждениями и церквями. В результате произошедших по инициативе Иоганна Бугенхагена изменений как городские, так и церковные музыканты, а также преподаватели и учащиеся церковных школ оказались подчинены кантору школы св. Иоанна

¹² Характерно в этой связи название одного из сборников английского автора: «*Newe ausserlesene liebliche Branden ... insonderheit auff Fiolen zu gebrauchen, a 4, a 5*» (Hamburg, Lübeck, 1617).

(*Johanneum*), который фактически был главным капельмейстером города [Becker, Lutz 2001]. Изначально все преобразования предпринимались для унификации культа и культовой музыки, что было актуально в эпоху Реформации, однако, сохранившись до последней четверти XVII века, эта централизованная структура, по всей вероятности, обеспечила возможность расцвета музыкальной культуры в городе, тогда как распад структуры постепенно привел к упадку в сфере духовных жанров. В ведении кантора была духовная музыка в четырех главных церквях города: соборах Св. Петра, Св. Николая, Св. Иакова и Св. Катарины, а также музыкальная подготовка в приходских школах. Кроме того, можно предположить, что мнение кантора принимали во внимание при назначении новых людей на ключевые музыкальные должности в городе — в частности, на должности органистов. Богатые культурные традиции, широкая сеть профессиональных контактов среди музыкантов, а позже и открытие оперного театра со временем придадут Гамбургу статус наиболее значимого города северной Германии.

Жанры духовной музыки достигают высшего расцвета в результате деятельности на посту кантора Т. Зелле и К. Бернхарда [Heuyink, Marx 1995]. В 1643 г. по инициативе Зелле был организован особый ансамбль, состоявший из наиболее одаренных учащихся школы св. Иоанна, который мог исполнять сложные музыкальные сочинения; также регулярно проводились открытые концерты духовной музыки. Очевидно, по образцу этих концертов М. Векман организовал собрания «музыкальной коллегии» (встречи проходили еженедельно в течение 14 лет [*ibid.*, 1756]). После возвращения Бернхарда в Дрезден в 1673 г. пост кантора постепенно теряет свою значимость и привлекательность [Becker, Lutz 2001]; растет число привилегий городских музыкантов, которые, преследуя личные интересы, стремятся отстранить кантора от участия в большинстве светских церемоний. Параллельно с распадом централизованной структуры с кантором во главе происходит укрепление позиций светской музыки: важной вехой в этом процессе стало открытие оперного театра. Сменивший Бернхарда на посту кантора И. Герстенбюттель не смог противостоять тенденциям времени, и духовная музыка в городе заняла второстепенное положение.

В результате рано обнаружившихся музыкальных склонностей Маттиас Векман (1616?–1674) в 1627 или 1628 году впервые встретился с Шютцем; последний, проэкзаменовав его, взял в состав дрезденской капеллы, а к 1632 г. он уже участвует в богослужениях в качестве органиста. Дальнейшее образование музыканта связано с Гамбургом, куда он был отправлен по рекомендации Шютца для повышения уровня мастерства под руководством крупнейших органистов школы Свелинка — Г. Шайдемана и Я. Преториуса. После нескольких лет в Дрездене Векман в 1642 г. едет в Данию, где пробудет до 1646 г., а на пути обратно посетит Любек, где он женится на дочери городского музыканта, и Гамбург. До 1655 г. Векман остается в Дрездене (к этим годам относится его знакомство с К. Бернхардом и Я. Фробергером), а затем переезжает в Гамбург, где до конца жизни занимает пост органиста церкви Св. Иакова [Silbiger 2001].

Кристоф Бернхард (1628–1692), младший современник Векмана, происходил из Кольберга (Померания; территория современной Польши [Fiebig 1980, 24–26]). Еще до переезда в Дрезден (в 1648 или 1649 году) Бернхард, по всей вероятности, познакомился с двумя значимыми музыкантами, работавшими на северо-востоке: К. Фёрстером и П. Зифертом, а также с М. Скакки из Варшавы [Snyder 2001/1]. Официально войдя в состав дрезденской капеллы в 1649 г., Бернхард регулярно берет уроки у Шютца, но и не упускает возможности получить образование под руководством итальянцев: после участия в свадебных торжествах в Дании композитор еще год не возвращается в Дрезден, занимаясь под руководством капельмейстера Агостино Фонтана. В 1655 г. Бернхард был назначен вице-капельмейстером, а в 1657 г. состоялась его поездка в Италию, оплаченная курфюрстом (судя по всему, композитор посетил Рим и Венецию [Fiebig, 1980, 34]). Целью поездки был поиск и приглашение в Дрезден новой группы итальянских музыкантов. Как указывает, в частности, М. Франдсен, существуют упоминания и о второй поездке Бернхарда, однако этому не находится документальных подтверждений [Frandsen 2006, 23]. Растущее недопонимание между итальянскими музыкантами и немцами привело к отъезду Бернхарда в 1663 г. в Гамбург, где он стал кантором гимназии св. Иоанна (*Johanneum*) и курировал всю церковную му-

зыку в городе. При непосредственном участии Бернхарда проходили собрания «музыкальной коллегии» (*collegium musicum*), в рамках которых исполнялись наиболее передовые и выдающиеся сочинения как итальянских, так и немецких авторов. В 1674 г. композитор возвращается в Дрезден, где занимает прежний пост вице-капельмейстера, а после восшествия на престол Иоганна Георга III и очередной реформы капеллы, в результате которой много итальянских музыкантов покинули ее, Бернхард становится главным капельмейстером и остается им до конца жизни.

Стилистика концертов Векмана и Бернхарда

В вокальных сочинениях Бернхарда можно усмотреть наличие двух тенденций. С одной стороны, ряд его концертов носит отпечаток традиции «большого» многохорного концерта в манере М. Преториуса с привлечением нескольких хоров, противопоставлением солистов и капеллы, дублированием вокальных партий духовыми инструментами. Концерты такого типа более распространены в центральной Германии как благодаря деятельности и трудам самого М. Преториуса, так и благодаря его младшим коллегам, включая А. Хаммершмидта и Г. Шютца. С другой стороны, целый ряд концертов Бернхарда тяготеет к камерности. В них используется от одного до трех голосов, причем характер письма — в частности, обилие виртуозных пассажей — указывает на то, что композитор рассчитывает на исполнение своих концертов солистами: по одному голосу на каждую партию. Широко используются струнные инструменты, а сами инструментальные партии приобретают индивидуальность. Таким образом, творчество Бернхарда — композитора, происходившего из центральной Германии, но долго проработавшего на ее севере, — характеризуется сочетанием признаков двух школ. В своих концертах для больших составов композитор тяготеет к письму, распространенному в центральной Германии, тогда как в малосоставных сочинениях — больше признаков северного стиля. При этом отметим часто проявляющуюся у композитора тенденцию к «закруглению» формы, в частности, репризным повторениям — тенденцию, которая в очень небольшой степени проявляется в Маленьких духовных

концертах Шютца, учителя Бернхарда, а также и в концертах Виаданы. И наоборот, роль повторности в сочинениях северонемецких авторов весьма высока. Ее мы находим даже в сочинениях Ф. Тундера — автора, в целом не тяготеющего к репризности, не говоря уже о Букстехуде, Векмане и Фёрстере. Другая нетипичная для северной Германии черта творчества композитора — публикация *сборника* концертов. Как указывает Ф. Крумммахер [Krummacher 2001], для авторов из центральной Германии характерно создание годовых циклов сочинений и во многом работа по модели. Сборник Бернхарда *Geistliche Harmonien* вышел в Дрездене в 1665 году, хотя в это время композитор уже работал в Гамбурге. И хотя вошедшие в сборник концерты, разумеется, не являются в собственном смысле слова годовым циклом, в них есть единство манеры письма и нет того разнообразия композиционных решений, которое мы видим у старшего коллеги композитора — М. Векмана. Среди текстов, которые избираются Бернхардом для своих концертов, преобладают псалмы и отрывки из них, а также тексты Ветхого Завета; значительно реже представлены тексты Нового Завета, а также тексты из католического богослужения (см., например, *Da pacem Domine*).

Оба типа концертов — как большие, так и малосоставные — встречаются также и у Векмана, хотя малосоставные преобладают, а противопоставление солистов и капеллы, как и введение духовых инструментов, встречается только в концерте *Es erhub sich ein Streit*. В основе всех сочинений Векмана на немецком языке лежит библейский текст. Что же касается подбора конкретных текстов, то здесь не удастся усмотреть какой-либо закономерности или сделать выводы о предпочтениях композитора: из одиннадцати концертов три написаны на тексты псалмов, два — на другие ветхозаветные тексты, и пять — на тексты из Нового завета (в том числе два отрывка из Апокалипсиса); наконец, в одном концерте привлекается апокрифический текст (Товит, гл. 6). В области формы Векман также тяготеет к свободным структурам, характерным для северонемецкой школы, однако, как и у Букстехуде, заметна растущая роль повторности как на уровне частей, так и на уровне целого. Повторность может проявляться на уровне интонационных связей между разделами (см., например, «порхающие» интонации в

репликах архангела Гавриила в диалоге *Gegrüßet seist du, Holdselige*); одним из широко употребительных приемов является варьирование (на разнообразных способах варьирования выстраивается целый концерт *Weine nicht*); наконец, у Векмана — и в несколько меньшей степени у Бернхарда — значительное место в концертах занимают развернутые имитационные эпизоды, позволяющие, с одной стороны, обеспечить связность и последовательность изложения и развития материала, с другой стороны, решить целый ряд выразительных задач (полифонизированное письмо вводится как способ передачи «разноголосицы»; так, во второй части концерта *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion* солисты, каждый в отдельности, говорят об одном и том же — в результате создается приподнятый настрой (пример. 1.1).

Пример 1.1

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of five staves: a vocal line (soprano), two piano accompaniment staves (treble and bass clefs), and a figured bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system's lyrics are: "Dann wird un-ser Mund voll La-chens und un-se-re Zun-ge voll Rüh-mens". The second system's lyrics are: "sein, und un-se-re Dann wird un-ser Mund voll La-chens und un-se-re Zun-ge voll Rüh-mens sein,". The figured bass line includes numbers 6, 6, 6, 4, # in the first system and 6, 6, 6, 4 in the second system.

В концертах северонемецких авторов можно выделить четыре типа мелодики. Первый — условно, ариозный, используется наиболее широко и составляет основу мелодики концертов в вокальных партиях. Именно в рамках этого типа — у Векмана и Бернхарда — можно говорить о кристаллизации тематизма и постепенном достижении индивидуальности мелодической линии. Второй тип мелодики

ки восходит, очевидно, к ренессансной полифонии и отличается известной обобщенностью и большим количеством «общих форм движения». В концертах других авторов существует значительный разброс между мелодическими эпизодами вполне индивидуализированного характера и эпизодами, построенными на общих формах движения. Тенденция использовать последние изредка заметна и в творчестве композиторов Гамбурга, но главным образом касается ансамблевых эпизодов с большим количеством голосов, где применение полифонических приемов в известной мере ограничивает возможности композитора к созданию детально проработанной и индивидуализированной мелодической линии. Третий тип мелодики, речитативный, максимально приближен по характеру к разговорной речи¹³. Этот тип — скорее исключение как для Бернхарда, так и для Векмана, хотя у последнего можно найти ряд примеров (см. концерт *Weine nicht*, начало второй части, соло баса, пример 1.2; речитативная мелодика соединяется с виртуозными распевами на словах *Die Wurzel Davids*, риторически изображающими множество колен Израиля).

Пример 1.2

The musical score for Example 1.2 consists of four systems of music. The first system is a bass line with a tempo marking of [♩=80] and a measure number of 100. It features a melodic line with a trill (tr) and lyrics: "Wei- ne nicht; es hat ü-ber-wun-den der Lö-we vom Stamm Ju- da, die Wur-zel Da-". The second system shows the piano accompaniment for the first system, with a measure number of 100. The third system continues the bass line with a measure number of 105 and lyrics: "vids, der Lö- we vom Stamm Ju- da, die Wur-zel Da-". The fourth system shows the piano accompaniment for the third system, with a measure number of 105. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

¹³ В сочинениях XVIII века такой тип мелодики получит наименование речитатива *secco*.

Четвертый тип — декламационный; как у Векмана, так и у Бернхарда есть немало примеров этого типа мелодики. Как и речитатив, этот тип мелодики чаще встречается в интермедийных эпизодах ввиду характерного для него нерегулярного метра. В этих эпизодах композитор стремится отвлечь внимание слушателя от некоторой структурной рыхлости, увлекая его внимательным отношением к слову и широким применением музыкально-риторических средств (пример 1.3).

Пример 1.3

The musical score is for a Tenore (Engel Gabriel) and a Basso continuo. It is written in 12/8 time. The first system shows the Tenore part with lyrics: "Gegrüßet seist du, Hold-se-li-ge! Der Herr, der Herr ist mit dir, du Gebene-". The second system shows the continuation of the Tenore part with lyrics: "dei-te un-ter den Weibern. Fürchte dich". The Basso continuo part is shown in the lower staves of both systems.

По своему желанию оба композитора прибегают либо к регулярной, либо к нерегулярной метрике — в зависимости от содержания текста. В целом заметна тенденция применять нерегулярность для передачи состояния угнетенности, покаянных настроений и т. п. В эпизодах, где общий настрой приподнятый, где передается радость и ликование, вводится регулярная метрика и нередко — танцевальность (особенно при появлении трехдольности).

Выразительная мелодическая линия, настроение которой подчеркивается и усиливается метром, является основным средством создания образа и передачи эмоции в творчестве обоих композиторов — введение же изысканных гармонических оборотов встречается изредка и является скорее исключением, нежели правилом. Такие исключительные случаи мы встречаем в двух концертах Векмана на ветхозаветные тексты: оба посвящены теме богооставленности — отсюда общий набор выразительных средств: обилие сумрачно звучащих фригийских каденций, плотная фактура струнных — и изысканно хроматизированная гармония. Примером может служить гармоническая последовательность в тактах 256–261 в кон-

церте *Wie liegt die Stadt so wüste* (пример 1.4), нарочитые переченья между вокальной партией и инструментами в т. 254 (пример 1.5), инструментальные симфонии в концерте *Zion spricht*.

Пример 1.4

Example 1.4 is a musical score for a vocal duet and instrumental accompaniment. It features a vocal line for Soprano (C.) and Bass (B.), and instrumental parts for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Violoncello I (Vdg. I), Violoncello II (Vdg. II), Violoncello III (Vdg. III), Organ (Org.), and Piano. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score includes the lyrics: "Ach. ach. ach. Herr. ach. ach. Herr." and "Ach. ach. Herr. Herr. ach. Herr. Herr." The organ part includes figured bass notation: $\text{5 } \text{6 } \text{7 } \text{6\# } \text{5 } \text{4 } \text{7 } \text{6\#}$. The piano part includes the number 260.

Пример 1.5

Example 1.5 is a musical score for a vocal line and instrumental accompaniment. It features a vocal line for Bass (B.) and Organ (Org.). The tempo is marked as 255. The score includes the lyrics: "nen Trö- ster." The organ part includes figured bass notation: $\text{7\# } \text{7\# } \text{6 } \text{7 } \text{6\# } \text{7\# } \text{6 } \text{5\# } \text{4 }$ and $\text{5 } \text{5 } \text{5 } \text{4 } \text{3 } \text{3 } \text{4 }$. The bass line includes a trill (tr) marking. The score ends with a double bar line and repeat sign.

Подобные примеры отсутствуют даже в наиболее сумрачных по настроению сочинениях Бернхарда: в концерте *Aus der Tiefen* композитор достигает выразительности главным образом за счет ритмического разнообразия и детальной проработки мелодической линии, тогда как в области гармонии вводится лишь

ряд альтераций, степень яркости которых несопоставима с названными примерами из концертов Векмана.

Как было сказано, в творчестве Бернхарда и Векмана преобладают камерные, малосоставные концерты. Как показывает ряд примеров, учитывая обстоятельства будущего исполнения, композитор избирает текст сочинения, а далее — состав исполнителей. Необычно масштабный концерт Векмана *Es erhub sich ein Streit*, исполнявшийся на богослужении, посвященном архангелу Михаилу [Seiffert 1901, vii], отличается от большинства сочинений автора своим особенно торжественным настроением. Четыре концерта, опубликованные А. Силбигером¹⁴, создавались во время эпидемии чумы (1663), унесшей жизни нескольких ближайших знакомых композитора — в том числе Т. Зелле и Г. Шайдемана. Эти обстоятельства объясняют обилие сумрачных красок в концертах и частое появление в них темы покаяния. Хотя в этих четырех концертах и используется до шести струнных инструментов, массивность звучания скорее отсутствует благодаря мастерской работе с фактурой.

Таблица 1.1. Типы фактуры в концертах северонемецких авторов¹⁵

		Вокальные партии		
		А). Солирующий голос	Б). Несколько голосов в гомофонном складе	В). Несколько голосов в полифоническом складе
Инструментальные Партии	1). Только континуо	Векман <i>Wie liegt die Stadt so wüste</i> — начало. И множество других примеров	Векман <i>Zion spricht</i> : тт. 78-80 и далее в той же части. Бернхард <i>Ich sandte die Propheten nicht</i> : тт. 59-64	Бернхард <i>Ich sandte die Propheten nicht</i> — начало первой и второй частей
	2). Континуо и инструментальные партии, материал которых подобен вокальным (кончертато, сквозное имитационное письмо)	Бернхард <i>Was betrübst du dich, meine Seele</i> — начало (кончертато)	Векман <i>Weine nicht</i> — тт. 40-45. Бернхард <i>Wohl dem, der den Herren fürchtet</i> — начало (кончертато)	Векман <i>Zion spricht</i> — тт. 101-108 (сквозное имитационное письмо) <i>Es erhub sich ein Streit</i> —

¹⁴ Weckmann M. Four sacred concertos / Recent researches in the music of the Baroque era. Vol. XLVI, ed. A. Silbiger. — Madison [Wis.], 1984.

¹⁵ В таблице приводятся примеры из концертов Векмана и Бернхарда, в которых типы фактуры определяются наиболее четко и наглядно.

	тационное письмо, фугато)		тато)	первая часть с момента вступления инструментов
3). Континуо и инструментальные партии с самостоятельным материалом	Векман <i>Kommet her zu mir</i> — со слов « <i>Nehmet euch mein Joch</i> » до трехдольного раздела	Бернхард <i>Wahrlich, wahrlich sage ich euch</i> — туттийный эпизод со слов « <i>Das ist die Freudichkeit</i> »	Бернхард <i>Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion</i> — первая часть со слов « <i>Dann werden wir sein</i> ». Бернхард <i>Ach, mein herzliebes Jesulein</i> — начало	

В области фактуры можно выделить ряд базовых элементов, с которыми работают композиторы. Из сочетания этих элементов рождается фактурное разнообразие, характерное для северонемецкого концерта гамбургских авторов. Примеры каждого типа фактуры приведены в таблице 1.1.

Как видно из таблицы, при анализе вокальных партий наиболее важным с точки зрения классификации является количество используемых голосов, а в случае с многоголосием также и применяемый склад. Партия континуо присутствует постоянно; сопровождение может ограничиваться лишь партией континуо, либо включать большее или меньшее количество облигатных партий (чаще всего струнных). Отношение их к вокальным партиям варьируется от зависимого до более или менее самостоятельного. Наиболее значимым средством для построения музыкальной формы в целом является фактурно-тематический контраст. В результате комбинации фактурных элементов возникает большое разнообразие типов фактуры, которые сменяют друг друга как на протяжении целого концерта, так и в рамках менее масштабных построений, а характер и частота фактурных смен непосредственно зависит от художественной задачи, определенной текстом.

В первом типе фактуры (1А — сольный голос в сопровождении континуо) наиболее отчетливо видны связи с итальянской монодией, традиции которой восходят к Каччини и Монтеверди. Разные типы мелодики (речитатив, декламация, ариозо) позволяют композитору решать в рамках этого типа фактуры почти необъятный круг художественных задач. Внимание слушателя, сосредоточенное ис-

ключительно на солисте, естественным образом выдвигает на первый план субъективное, личностное начало. Поэтому наиболее часто этот тип фактуры используется при озвучивании тех текстов, где речь идет «от первого лица», а фигуру солиста можно идентифицировать либо с персонажем Священной истории, либо с фигурой проповедника и т. п. (подробнее об этом см. в главе, посвященной музыкальной риторике). В сущности, то же можно сказать и о двух других типах фактуры, в которых задействуется только одна вокальная партия (2А, 3А), однако наличие инструментальных партий позволяет композитору по желанию либо сохранить субъективность звучания вокальной партии, либо смягчить ее. Последнее может быть достигнуто за счет известного упрощения мелодической линии (в особенности ее ритмической стороны) или через усиление метрической регулярности.

Третий тип фактуры (3А) обладает наибольшим потенциалом для выражения объективности в музыке концертов. Этот тип несомненно перекликается с тем, что М. Преториус описывает как «седьмой тип концертов»: напомним, что Преториус подразумевает под этим одноголосное проведение хоральной мелодии в сопровождении ансамбля инструментов, обеспечивающих полноту гармонии (подробнее см. выше). В музыке северонемецких авторов (Ф. Гундер, Б. Эрбен, Т. Штруциус) мы находим целый ряд обработок такого типа. Вполне естественно, что широко употребительный композиционный прием нашел применение не только в рамках письма на *cantus firmus*, но и в свободно сочиненных композициях, привнеся в концертный жанр несколько большую объективность, свойственную жанру хоральной обработки.

Увеличение числа задействованных голосов в конкретном эпизоде обычно связано с усилением в нем объективного начала — за исключением тех случаев, когда автор сознательно стремится сохранить субъективизм: так, в начале концерта *Zion spricht* имитационное вступление вокальных партий и дальнейшее развитие каждой из них подчеркивает настроение сомнения, с одной стороны, общее для всех «персонажей», с другой стороны, по-разному выражаемое каждым из них (пример 1.6). Обзор концертов Бернхарда и Векмана показывает, что гомо-

фонный склад в них встречается значительно реже полифонического и используется для передачи твердости, уверенности, неоспоримости произносимого — и как способ передачи общего единения.

Пример 1.6

Musical score for Example 1.6, featuring vocal parts (A, T, B) and an organ part (Org.). The score is in G major and 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 72. The lyrics are: "Zi- on spricht: Der Herr hat mein ver- lassen,". The organ part includes figured bass notation: 7, 6, #, #, 6, #5, 6.

Многоголосное полифонизированное письмо является основным фактурным типом для большинства сочинений обоих авторов. Развитие музыкального мышления во второй половине XVII столетия ведет ко все большему усилению значимости инструментальных партий и их автономизации. Анализ фактуры концертов показывает существенные различия в характере применения авторами инструментальных партий: от полной их подчиненности вокальным — до весьма значительной степени самостоятельности. Тот тип фактуры, который описан в таблице в графе 2В, с одной стороны, подразумевает мелодическую зависимость инструментальных партий от вокальных (материал тех и других совпадает; сохраняется первенство вокального начала), с другой же стороны, без партий инструментов музыкальное целое уже немыслимо. Таким образом, с точки зрения мелодики инструментальные партии все еще несамостоятельны, тогда как в фактуре

уже обладают самостоятельными функциями. Тип фактуры в графе 3В подразумевает независимость инструментальных партий от вокальных в области мелодики, однако и степень индивидуализированности тематизма инструментальных партий в таком случае ниже, а функция инструментов в фактуре сводится скорее к аккомпанированию. Оба типа фактуры в несколько упрощенном виде можно наблюдать в сочинениях начала XVII века и даже более ранних. Первый тип, описываемый в графе 2В, восходит к композициям с использованием эхо-приема, последующее все более широкое применение которого приводит к формированию техники кончертато. Параллельно осознается возможность применения инструментов как *аккомпанемента*. Материал, предназначенный для инструменталистов, постепенно приобретает все больше индивидуальных черт, «впитывая» в себя звучащие у певцов интонации и развивая их. Взаимное соприкосновение двух описанных тенденций (эхо, впоследствии кончертато — и инструментального аккомпанемента) приводит к постепенному сложению того типа фактуры, который может быть описан термином «сквозное имитационное письмо», а впоследствии — и фугато. В процессе развития музыкального мышления сквозное имитационное письмо, известное как метод построения фактуры и раньше, меняется изнутри. Мелодика вокальных партий приобретает индивидуальный характер; в инструментальных партиях на место простых дублировок приходит материал, наделенный самостоятельной ролью в фактуре.

В соответствии с представлениями немцев о роли музыкального искусства в церкви Векман и Бернхард широко пользуются средствами музыкальной риторики (подробнее см. в главе 3). При этом, по сравнению с другими авторами, которые рассматриваются в работе, гамбургские авторы, особенно Векман, стремятся, с одной стороны, к максимально широкому применению риторических приемов, с другой стороны, избегают шаблонности в их применении — последнее является прямым следствием того, что оба автора детально прорабатывают мелодику своих сочинений, и в условиях индивидуализированной мелодики и сами риторические приемы, для того, чтобы выделиться из общего контекста и быть воспринятыми, приобретают ярко индивидуальный характер, не теряя при этом связи с тради-

циями их употребления. К примеру, в сопрановом соло из концерта Векмана *Wie liegt die Stadt so wüste* (такты 94–95) появляется фигура *suspiratio*, однако композитор не ограничивается однократным использованием соответствующей интонации на словах «*Sie weinet*» («Она плачет»), но вводит продолжительный, построенный на секундовых интонациях распев этих слов, в результате чего плач передается почти по-театральному броско (пример 1.7).

Пример 1.7

The musical score for Example 1.7 consists of two systems. The first system is marked [L'istesso tempo] and includes dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *tr*. The lyrics are: Sie wei- net des Nachts, sie. The second system includes dynamic marking *p* and a tempo marking 100. The lyrics are: wei- net des Nachts, daß ihr die Trä- nen ü-ber die Wan- gen flie- ßen. The score includes a bass line with figured bass notation: 5 2, 6 5, 7 6 5 6, 5 #, 6 #, 5, 6# 5, # #.

Бернхард несколько консервативнее, чем его старший коллега, использует риторические средства, но и в его концертах применение риторики далеко от шаблонного. В качестве примера приведем концерт *Ich sandte die Propheten nicht*, где весь первый раздел построен на движении шестнадцатых, откликающемся на слово *liefen* в тексте (дословно — «бегали»; пример 1.8); в том же сочинении на словах «*ich redete nicht zu ihnen*» начало фразы, совпадающее со словами «*ich redete*» (дословно — «я говорил») поется говорком на одной ноте в быстром движении шестнадцатых — так мелодия и ритм подчеркивают смысл текста (пример 1.9).

праведник. В композиции обоих концертов есть целый ряд сходных черт, первая из которых — диалогичность. Концерт *Wahrlich, wahrlich sage ich euch* построен на противопоставлениях сольных и ансамблевых эпизодов и самим композитором обозначен как диалог. Солирующий бас, произносящий текст Евангелия от Иоанна, олицетворяет Христа — на его слова откликается благодарная за исполнение своих молитв церковная община; и лишь в последнем эпизоде (*Alleluja*) солист и ансамбль звучат совместно. Во втором концерте *Wohl dem, der den Herren fürchtet* диалогичность выражена значительно меньше, но тем не менее просматривается в центральном эпизоде, где солисты поют поочередно. Присутствие элементов диалога привносит в сочинения элемент театрализации; последнее явно входило в намерения композитора и неоднократно подчеркивается. Так, например, во втором из рассматриваемых концертов слова «*Dein Weib wird wie ein fruchtbarer Weinstock*» (в синодальном переводе: «Жена твоя, как плодовая лоза, в доме твоём») поручены солирующему сопрано; таким образом там, где текст предоставляет меньше возможностей для театрализации, композитор специально вносит ряд дополнительных штрихов.

В большинстве сочинений обоих авторов отсутствуют жанровые смешения, однако есть ряд исключительных случаев, которые необходимо упомянуть.

Среди тринадцати сохранившихся вокальных композиций Векмана к жанру концерта в строгом смысле слова могут быть отнесены одиннадцать, тогда как оставшиеся два (оба на латинском языке) имеют в основе поэтические тексты и должны быть отнесены к жанру арии. Однако если метрика текста в арии *Rex virtutum*¹⁷ серьезно влияет на музыкальный материал, то в другом сочинении — рождественском гимне *Angelicus coeli chorus* — композитор относится к первоисточнику скорее как к прозе: неоднократные повторы фраз, вычленения отдельных слов, достижение музыкального развития путем надстраивания фразы (*gradatio* в риторике) — все это делает изначально заложенную в тексте метрику неразличимой для слушателя, а само сочинение следует отнести скорее к категории сме-

¹⁷ В основе лежат заключительные строфы поэмы св. Бернарда *Jesu dulcis memoria*.

шанных, сочетающих в себе черты арии (метризованный текст) и концерта (особый характер композиторской работы с текстом).

Названные сочинения имеют ряд характерных особенностей. Помимо того, что кроме них у Векмана нет произведений с латинским текстом, оба написаны в 1665 году. Также обращает на себя внимание наличие инструментальных ритуранелей, которых нет в немецкоязычных концертах. Приподнятое настроение, которое передает текст, определяет широкое применение трехдольной метрики — ставший традиционным в немецкой музыке намек на танцевальность в рамках духовных жанров; регулярность метра нарушается только в каденционных зонах. В обоих сочинениях заметна характерная для Векмана склонность к полифонизации фактуры. Это неизбежно влияет на мелодику, которая, по сравнению с композиторами старшего поколения — прежде всего Шютцем, а также по сравнению с концертами Векмана на немецком языке — производит впечатление менее проработанной; в арии *Rex virtutum* композитор почти всюду ограничивается общими формами движения и делает ставку скорее на эффекты, возникающие в результате полифонического взаимодействия солирующего баса со скрипичным дуэтом. Во втором сочинении — *Angelicus coeli chorus* — мелодика более индивидуализирована, а работа с текстом ведется более скрупулезно, однако и здесь заметна тенденция скорее передать общий характер того или иного текстового отрывка, нежели стремление отразить в мелодической линии оттенки значения каждого слова или каждой фразы. Распределение текста между солистами (сопрано и бас) отчетливо свидетельствует о стремлении композитора к театрализации; композиция в первой своей части разделена на два плана: небесный и земной. Первый представлен «ангельским» сопрано, второй — басом, который, судя по всему, рассматривался автором как фигура проповедника. Поначалу разделенные, обе партии затем вступают в музыкальный диалог, а к концу концерта звучат совместно, что, возможно, является своеобразным музыкально-богословским отражением рождественских событий. Специфика текста в арии *Rex virtutum* и выбор баса в качестве солиста также заставляют предположить, что автор наделяет солиста чертами проповедника, и здесь вновь проявляется тенденция к театрализации.

В целом латинские композиции Векмана с точки зрения техники письма обнаруживают ряд прогрессивных особенностей: отчетливую регулярность метра, сложившиеся гармонические отношения в рамках тонального круга, значительную степень тональной централизации, относительное равноправие вокальных и инструментальных партий. Однако по общему впечатлению эти сочинения несколько проигрывают в художественном плане большинству концертов на немецком языке ввиду некоторой унифицированности их мелодики, что хотя и корректируется за счет использования риторических фигур (анафор, повторов «с возвышением тона», надстраивания и проч.), но все же неизбежно сказывается на общей выразительности.

Пример смешения жанров у Бернхарда мы видим в сочинении *Ich sahe an alles Thun*. В рассмотренном выше концерте *Wahrlich, wahrlich sage ich euch* текст был скомпонован композитором таким образом, что основная мысль показана с разных сторон и озвучена разными «персонажами». Похожий прием мы видим и в данном сочинении, однако есть и существенное отличие. В повторяемом трижды рефрене звучит текст, взятый из книги Екклезиаста (1:14), тогда как в сольных эпизодах та же мысль о суетности земного повторяется в виде поэтического парафраза¹⁸. Наличие разделов со стихотворным текстом, в которых комментируется текст Писания из начального эпизода, заставляет отнести рассматриваемое сочинение к смешанным жанрам, а именно — к жанру концертно-ариозной кантаты. В основу композиции кантаты положен контраст в широком смысле слова: прозы и поэзии, полифонии и гомофонии, объективного (текста Писания) и субъективного (его поэтического толкования), неизменного (рефрен) и меняющегося (сольные эпизоды). Возможно, композиция такого рода продиктована тем, что изначально сочинение предназначалось для исполнения во время траурной церемонии¹⁹, и противопоставление меняющихся эпизодов неизменному рефрену понималось как символ непостоянства и быстротечности жизни перед лицом вечности.

¹⁸ Автора текстов установить не удалось. См. [Seiffert 1901, ix]

¹⁹ Как указывает М. Зайфферт [ibid.], второй более нейтральный в содержательном отношении текст, который мы видим в сольных эпизодах, свидетельствует о желании композитора в дальнейшем исполнять сочинение в рамках обычных богослужений церковного года.

1. 5. Любекская традиция. Франц Тундер и Дитрих Букстехуде

Будучи в XII — XV веках вторым после Кельна крупнейшим городом северной Германии, Любек, ввиду выгодного географического положения, интенсивно развивался и постепенно, после заключения ряда торговых соглашений с другими городами, начинал доминировать в регионе [Никулина 2006, 57–59]. Церковь Св. Марии, в которой служили органистами Ф. Тундер и Д. Букстехуде, известна с XIII столетия и, расположенная рядом с ратушей, была не только религиозным центром города, но и средоточием его политической жизни, местом собраний всей городской общины и управлявшего городом совета [там же, 37]. В середине XV столетия (1462 г.) при церкви Св. Марии организуется капелла, включающая шесть певцов-мальчиков и двух профессиональных певцов, канторат же существует с 1248 года [Hofmann, Karstädt 1996, 1499] Во время расцвета Ганзы число городских музыкантов достигало двенадцати, и в их обязанности входило, помимо частных церемоний и богослужений, участие в ганзейских морских торжествах. Северные земли в эпоху Реформации поддержали учение Лютера, и Любек был одним из тех городов, где протестантизм был признан официальной религией спустя всего несколько лет после появления Тезисов Лютера [Никулина 2006, 283]. В эти же годы организуется латинская школа Св. Катарины, учащиеся которой под руководством кантора пели на богослужениях в главной городской церкви [Karstädt, Schnoor 2001]. В XVII столетии Любек продолжает оставаться значимым в регионе торговым городом, но уже во второй половине века он отчетливо проигрывает Гамбургу в интенсивности культурной жизни. В 1641 г. число городских музыкантов сокращается до семи; из свидетельств современников следует, что профессиональный уровень учащихся школы Св. Катарины оставлял желать лучшего, и участие их в богослужениях, по меньшей мере с 1630-х годов и до конца столетия, было нерегулярным, и повлиять на посещаемость как занятий, так и богослужений было невозможно. Этот факт объясняет относительно небольшую значимость поста кантора в Любеке — в отличие от поста органиста, деятельность которого оказывает непосредственное влияние на культурную

жизнь города. Получив должность органиста церкви Св. Марии, Ф. Тундер организует «вечерние концерты» (*Abendmusiken*), позволившие ему снискать уважение у влиятельных в городе лиц, а впоследствии активность музыканта была отмечена также и повышением жалованья [Stahl 1926, 7–8]. С назначением Тундера в городе постепенно приобретает известность итальянская музыка «второй практики». Традицию «вечерних концертов» продолжает Д. Букстехуде, который после смерти Тундера получил в 1668 году официальный статус горожанина и становится органистом. Тот факт, что музыке — как в составе богослужения, так и в рамках *Abendmusiken* — уделялось большое внимание, подтверждается историческими сведениями: внутреннее пространство церкви Св. Марии по инициативе Букстехуде было существенно перестроено для того, чтобы на галерее могло помещаться больше музыкантов [ibid., 41–42]. Сохранились упоминания о том, что и Тундер, и его преемник специально покупали музыкальные инструменты — очевидно, для использования их на богослужении либо в рамках *Abendmusiken*. Также Шталь отмечает, что особой заботой композитора было исполнение сочинений по случаю больших церковных праздников или для богослужений, проходивших в присутствии членов церковного совета, — для этого Букстехуде периодически привлекает профессиональных музыкантов из соседних городов, в том числе и итальянцев [ibid., 47–48].

Связи между Любеком и Стокгольмом отчетливо прослеживаются в биографии крупнейшего музыканта второй половины XVII столетия Дитриха Букстехуде. Относительно того, была ли возможность перенять итальянскую манеру письма у Ф. Тундера — его предшественника, можно строить более или менее достоверные гипотезы.

Франц Тундер (1614–1667) происходил из города Баннесдорф [Snyder 2001/3], получил первоначальное образование в соседнем Бурге у кантора городской церкви К. Пруссе; затем композитор ненадолго едет в Копенгаген, где берет уроки у М. Борхгревинка, ученика Дж. Габриели [ibid.]; переехав в Готторф и заняв там пост придворного органиста, Тундер имел возможность общаться с герцогиней Марией-Элизабет, ученицей Шютца. Утверждение Маттезона о том, что

Тундер посещал Флоренцию и брал уроки у Фрескобальди, не находит документальных подтверждений [Mattheson 1740, 227]. С 1641 года до конца жизни музыкант занимает освободившийся после смерти Петера Хассе пост органиста в церкви Св. Марии в Любеке. К 1640-м годам относится организация Тундером «вечерних концертов» (*Abendmusiken*; первое упоминание — 1646 г.), традицию которых позже продолжит Д. Букстехуде. О знакомстве Тундера с итальянской музыкой «второй практики» свидетельствует установленный Дж. Роше факт копирования и редактирования композитором сочинения Дж. Роветты *Salve Regina*: в варианте Тундера концерт называется *Salve mi Jesu*. Помимо изменения текста, композитор дополняет композицию несколькими струнными партиями в манере северонемецкой школы. Пост органиста главной церкви Любека был заметным в северной Германии, однако сведения о жизни композитора с 1641 по 1667 г. достаточно скудны. По всей вероятности, Тундер поддерживал контакты с коллегами в Гамбурге: известно, что он в качестве свидетеля принимал участие в торжествах по случаю женитьбы М. Векмана [Silbiger 2001]. О существовании контактов между Любеком и Стокгольмом пишет К. Кюстер, указывая, что из всех церквей Любека Г. Дюбен имел выход только на органиста церкви Св. Марии [Küster 2006, 161–162].

В апреле 1668 года, спустя несколько месяцев после смерти Ф. Тундера, на пост органиста церкви Св. Марии в Любеке был избран Дитрих Букстехуде (1637–1707). С его деятельностью связан высший расцвет северонемецкой музыки во второй половине XVII столетия, в том числе в области вокальных жанров. Согласно опубликованному в 1707 году некрологу [Snyder 2007, 520], композитор считал своей родиной Данию, хотя подробных сведений о раннем периоде его жизни не сохранилось. С 1658 г. он работает органистом в немецких церквях в Дании, а затем, как было указано, переезжает в Любек и, став органистом в церкви Св. Марии, женится на дочери своего предшественника Ф. Тундера. Помимо основной деятельности, композитор продолжает традицию *Abendmusiken*, и концерты постепенно из органных превращаются в ораториальные. Поскольку для этого требовался расширенный состав исполнителей, по инициативе Букстехуде

перестраивается внутреннее пространство церкви: дополнительно сооружены новые галереи около главного органа; после реконструкции на них могло помещаться в общей сложности до сорока музыкантов [Насонова 1999, 124]. Существуют свидетельства, что композитор посещал Гамбург, был знаком с К. Бернхардом, М. Векманом и И. Тайле [Snyder 2007, 506]. Контакты между Любеком и Стокгольмом после смерти Тундера, очевидно, на некоторое время прервались, однако знакомство Букстехуде с наиболее видными композиторами Гамбурга, с одной стороны, и сам факт того, что композитор занимал наиболее видную должность в Любеке, с другой, — все это, очевидно, послужило импульсом к восстановлению Г. Дюбеном прежних контактов с Любеком. Известно, что цикл кантат *Membra Jesu nostri* Букстехуде посвящает Дюбену: рукопись с посвящением хранится в его собрании [Berglund 2006, 195]. Ученик Букстехуде Николаус Брунс (1665–1697) оставил небольшое, но яркое наследие и был известен среди современников не только как органист, но также и как скрипач-виртуоз. Некоторое время пробыв в Копенгагене, последнюю часть жизни Брунс провел в родном Хузуме на посту органиста. Ряд вокальных сочинений Брунса принадлежит к жанру концерта, другие написаны в смешанных жанрах.

Стилистика концертов Тундера и Букстехуде

Дошедшее до нас наследие Ф. Тундера невелико и включает в себя семнадцать сочинений, из которых девять написаны в жанре концерта. Круг используемых автором текстов исключительно широк: в концертах звучат не только псалмы, тексты Ветхого и Нового заветов, но и апокрифические тексты, парафразы католических гимнов, а также латинская духовная проза (Фома Кемпийский «О подражании Христу», Книга IV гл. 2:5 — в концерте *O, Jesu dulcissime*).

Жанровая картина творчества Букстехуде значительно разнообразнее, чем у Тундера, который в своем творчестве не выходит за рамки трех основных жанровых категорий XVII века: концерта, арии и хоральной обработки. Среди примерно полутора сотен вокальных сочинений Букстехуде непосредственно к жанру концерта относятся тридцать два. Выбирая текст, композитор отдает явное предпоч-

тение псалмам и их фрагментам (псалмовый текст лежит в основе более чем половины концертов Букстехуде). Наряду с основными жанрами композитор широко применяет и их смешения. В области смешанных жанров заметно преобладание концертно-ариозных кантат, в рамках которых сопоставляются древние прозаические (чаще библейские) тексты и более поздние поэтические сочинения лютеранских авторов.

Подобно большинству северонемецких авторов, и Тундер, и Букстехуде выстраивают форму целого главным образом за счет использования фактурно-тематического контраста между частями. Различия заключаются в том, что Тундер, выстраивая концерт, избегает репризности, и развитие музыкального материала происходит «по прямой линии», причем композитор, по всей видимости, имея в виду эту планировку формы, выбирает для своих концертов и тексты соответствующей структуры. В концертах Букстехуде чаще выдерживается одно настроение, которое в разных частях концерта как бы рассматривается под разными углами зрения, не меняясь, однако, в самой своей сути. Впрочем, отсутствие «вектора развития», как у Тундера, не исключает возможности контраста между частями. В концерте *Cantate Domino* (ВухWV 12) крайние части исполняет ансамбль солистов в полном составе, остальные части — солисты, которые постоянно меняются (исключение — небольшая вставка на словах «*omnibus populis*»: очевидно, иллюстрируется текст, ансамбль тутти выступает в качестве народа). Но, несмотря на фактурный контраст, мелодика концерта выдержана приблизительно в одном ключе. Заметное отличие возникает только в последней части на словах «*Gloria Patri...*». И у Тундера, и у Букстехуде часть, завершающая концерт, обычно отличается от других особой яркостью, однако у Тундера последняя часть подготавливается постепенно, и появление ее вытекает из предшествующего развития; Букстехуде же последнюю часть (особенно на словах «*Amen*», «*Halleluja*» и т. п.) рассматривает в каком-то смысле как отдельную. Это связано с тем, что в самой планировке формы у Букстехуде не наблюдается той устремленности и прямоты, которую мы видим у Тундера — сочинения Букстехуде могут быть скорее уподоблены кругу — поэтому столь заметное место в его вокальных компози-

циях занимают формы, включающие многократное повторение материала, в том числе формы с рефреном. Явно выраженные признаки рондальности мы видим в концерте *O clemens, o mitis, o coelestis Pater* (ВухWV 82). Вынесенный в заголовок текст постоянно повторяется, чему сопутствует почти точный и полный повтор музыкального материала. Эпизоды, звучащие между проведениями рефрена, достаточно контрастны по настроению и по мелодике, но постоянное возвращение рефрена с его сдержанной скорбью заставляет слушателя воспринимать это настроение как основное, а итоговое проведение рефрена утверждает начальное настроение; круг замыкается. Репризность для Тундера представляет собой явление скорее исключительное. Один из немногих примеров — концерт *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*. В сочинении используется текст церковной песни Мартина Шаллинга, написанной в форме бар. Хотя в концерте Тундера отсутствуют цитаты из песни Шаллинга, он, выстраивая концерт, в общих чертах сохраняет контуры формы бар, и поэтому первый вокальный раздел повторяется.

В области мелодики у Тундера можно выделить два метода работы. Первый — использование выразительной ариозной мелодики: мелодическая линия в этом случае гибко следует за текстом и отражает его многочисленные смысловые нюансы. Второй метод работы — введение достаточно обобщенных мелодических формул, которые лишь в общих чертах связаны с текстом. Настроение последнего в таких случаях передается за счет других средств — метра, гармонии, фактуры и т. п. Этот тип мелодики значительно чаще используется в сочинениях для нескольких голосов, где, в условиях одновременного звучания четырех и более партий, ограничены возможности индивидуализировать мелодическую линию каждой партии. При этом отметим, что сложные полифонические конструкции с их обобщенной мелодикой не являются стилевой приметой музыки Тундера, и хотя в его многоголосных концертах можно найти примеры использования канонической техники (например, в трехголосном концерте *Nisi Dominus*), для него это скорее исключение, чем правило. Противопоставление двух описанных типов мелодики становится еще одним средством достижения контраста между двумя соседними частями концерта.

Два других типа мелодики — речитативы и свободная мелодекламация — отсутствуют у Тундера, но довольно регулярно встречаются в создававшихся хронологически позже сочинениях Букстехуде. Последний, в отличие от Тундера, меньше внимания уделяет проработке деталей мелодической линии и больше концентрируется на передаче общего настроения текста или его отрывка. Вероятно, постепенное снижение интереса к работе с отдельной интонацией вызвано усилением автономно-музыкальных закономерностей и ослаблением связи между словом и музыкальным мотивом (подробнее см. в главе о музыкальной форме). Следствием этого становится иной, чем у Тундера, характер применения музыкально-риторических средств. Использование композитором риторики подчас не лишено схематичности; различия между обычными отрезками мелодической линии и отрезками, где введены риторические фигуры, становятся менее рельефными²⁰, также и сами приемы применяются реже, хотя при этом существуют сочинения, в которых Букстехуде придерживается тех же эстетических принципов и композиционных приемов, которыми пользовался его предшественник (см. концерт *O clemens, o mitis, o coelestis Pater*, ВухWV 82). Кроме того, у Букстехуде заметна та же, отчетливо наметившаяся уже у Тундера, тенденция рассматривать жанр концерта скорее как камерный: число малосоставных концертов в творчестве обоих композиторов преобладает.

Если Тундер использует в своих вокальных сочинениях исключительно струнные — лишь один раз среди прочих инструментов упомянут фагот — то инструментальные составы в концертах Букстехуде более разнообразны, хотя в подавляющем большинстве случаев и он предпочитает струнные инструменты. Чаще всего это две скрипки, виола да гамба или виолоне и басса континуо. В концерте Букстехуде *Ich sprach in meinem Herzen* (ВухWV 49) вместо партии низкого струнного инструмента звучит фагот. Медные духовые появляются скорее в порядке исключения: евангельский текст концерта *Ich bin die Auferstehung*

²⁰ Сходную тенденцию мы усматриваем также и у гамбургских авторов: мелодика Бернхарда, не теряя своей выразительности, в ариозных эпизодах отличается несколько большей, чем у Векмана, обобщенностью и несколько менее ярким использованием музыкальной риторики.

(ВухWV 44) предполагает торжественный настрой²¹ — поэтому помимо струнных вводятся корнеты и трубы. По тем же соображениям большой состав духовых задействован в концерте *Benedicam Dominum* (ВухWV 113). В области фактуры в музыке обоих любекских авторов мы видим тот же комплекс приемов, которые встречаются в сочинениях их коллег из Гамбурга.

Инструментальные эпизоды в сочинениях каждого из авторов выполняют в целом сходные функции. Главным образом встречаются инструментальные вступления или интермедии — последние у Букстехуде могут принимать на себя функции рефрена, дополнительно скрепляя форму. Вступления (которые Тундер именуется «симфониями», а Букстехуде — чаще «сонатами»²²) по масштабам весьма разнятся, при этом у Букстехуде их объемы значительно больше. Заметные различия между двумя авторами заметны в области формы: у Тундера форма следует принципам риторической диспозиции, тогда как у Букстехуде выше роль автономно-музыкальных закономерностей, больше повторности, чаще встречаются составные формы и фугато. Следующее отличие заключается в том, что Тундер не использует материал симфоний в вокальных разделах — более того, очень редко вообще можно уловить какие-либо переклички между симфонией и вокальными разделами, которую она предваряет (кроме связи симфонии с настроением следующего за ней эпизода).

²¹ О. Геро предполагает, что концерт мог исполняться на Пасху [Геро 2010, 68].

²² Установить какой-либо зависимости между наименованием жанра и композиционными принципами не удается.

The image shows a musical score for a piece by Johann Sebastian Bach. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line has the following lyrics: "auf, mei-ne Eh-re, wa-che auf, wache auf, Psalter und Har-fe, wache auf, wache auf, wache auf". The keyboard part is marked "forte" and features a prominent arpeggiated figure in the right hand. The second system continues the vocal and keyboard parts. The score is in G major and 3/4 time.

Связь между вступлением и первой частью у Букстехуде проявляется значительно сильнее — вплоть до проведения во вступлении материала первой части по типу предимитации, которая, разрастаясь, образует целый раздел — достаточно большой и вполне законченный. В концерте *Schaffe in mir Gott* (BuxWV 95) такого рода вступление предпослано каждой из двух частей. Инструментальные эпизоды, материал которых абсолютно самостоятелен — довольно редкий случай у Букстехуде; в концерте *Mein Herz ist bereit* (BuxWV 73) появление такого эпизода связано с текстом: откликом на упоминание «псалтири и арфы» («*Wache auf, Psalter und Harfe*») становится краткий изобразительный эпизод, изображающий переливы арфы, и мелодика его никак не связана со звучавшим до сих пор материалом (пример 1.10).

Инструментальные интермедии у Гундера встречаются, но сравнительно редко (см. концерт *Dominus illuminatio mea*, а также небольшой инструментальный эпизод-симфонию в кантате *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*). Одно из наиболее существенных отличий двух авторов состоит в том, что Гундер рассматривает инструментальные партии не только как средство украсить звучание, сделать его более разнообразным и интересным — для него не менее важно подчеркивать развитие в форме за счет очень постепенного и экономного введения инструментов. Сначала он ограничивается краткими повторами фраз, прозвучавших у солистов или хора, затем делает инструментальные эпизоды более продолжительными, и в конце сочинения или его части наконец достигается тутти. У Букстехуде арсенал формообразующих средств шире, поэтому влияние на сложение формы инструментального сопровождения выражено меньше — нередко все инструментальные партии активно используются уже в первой части сочинения.

В крупном плане большинство концертов Гундера тяготеют к слитности. Хотя части относительно законченные и между ними всегда предполагается цезура, логика развития целого, как правило, ощутима и прослеживается в нотном тексте. Такой тип композиции есть и у Букстехуде. Более того, для большей связи между частями он иногда пишет небольшие интермедийные разделы, служащие тонально-гармонической связкой между двумя «основными» разделами (см. ВихWV 45 — речитативный эпизод на словах «*Wie ein Apfelbaum unter den wilden Bäumen*»; пример 1.11).

Пример 1.11

The image displays two systems of a musical score. The first system consists of five staves: four instrumental staves (violin I, violin II, viola, and cello/bass) and one vocal staff. The tempo marking 'Poco adagio' is placed above the first three instrumental staves and below the vocal staff. The lyrics 'tern. Wie ein Apfelbaum un-ter den' are written below the vocal staff. The second system also consists of five staves, with the tempo marking 'Poco adagio' appearing above the first three instrumental staves. The lyrics 'wilden Bäumen, wie ein Apfelbaum un-ter den wilden Bäumen.' are written below the vocal staff.

В других случаях Букстехуде отделяет части друг от друга. В концерте *Canite Jesu nostro* степень контраста между окончанием первой части и началом второй очень велика: меняется метр, снимаются до сих пор сопровождавшие пение скрипки, партия сопрано становится более декламационной и, наконец, сам этот раздел неожиданно приводит из Фа мажора в Си-бемоль мажор, оказываясь модуляционной связкой — и одновременно вступлением ко второй части кантаты. Первой части также предпослано вступление. Также отметим, что тексты каждой из частей взяты из разных источников — и хотя композитор не мог не заботиться о связности текста, определенные стилистические различия между первой и второй частью ощущаются. В результате такого композиционного решения две части концерта приобретают значительную степень автономии, не переставая при этом быть частями единого целого (некоторое мотивное сходство между ними способствует этому). Данный пример демонстрирует начавшийся процесс перехода к «новой» кантате, получившей распространение в XVIII веке.

1. 6. Данцигская традиция. Каспар Фёрстер и Бальтазар Эрбен

Старинный город Данциг, первые упоминания о котором относятся к 997 году, с XII столетия подчиняется польским королям, а в 1307 году захвачен рыцарями Тевтонского ордена и затем около полутора веков Данциг принадлежит Германии (до 1454 г.). Очевидно, именно в это время там формируется крупная немецкоязычная община [Podejko, Przybyszewska-Jarminska 2001]. В годы немецкого владычества заложена главная городская церковь Св. Марии (1343 г.). В 1466 году город снова формально вошел в состав Польши, однако при этом сохранял значительную автономию. Как и в случае с другими ганзейскими городами, географическое положение Данцига способствовало сложению сети международных контактов — не только со странами, находящимися в непосредственной близости, но также, к примеру, и с Англией — сохранились свидетельства о визитах в XVI веке английских комедиантов [Gudell 1995, 1081]. В эпоху Реформации в Данциге распространяется лютеранство. Поначалу новое вероисповедание встречает серьезное сопротивление со стороны официальных властей, но в 1557 году польским королем Сигизмундом II был издан особый религиозный эдикт, позволявший исповедовать лютеранство, хотя и с оговоркой о том, что внешняя сторона богослужения должна оставаться неизменной [ibid.]. Поскольку новая религия была распространена в среде весьма влиятельных горожан Данцига, возможности притеснения со стороны официальных властей были ограничены. До 1572 года продолжается сосуществование католицизма и лютеранства, впоследствии же Данциг становится полностью протестантским городом [Podejko, Przybyszewska-Jarminska 2001], при этом окончательное официальное признание лютеранства польской короной состоялось почти веком позже после появления эдикта Сигизмунда II — в 1652 году [Kessler 1973, viii]. Относительно благополучное положение протестантов в Данциге сделало его городом, куда еще во второй половине XVI столетия приезжали в поисках убежища многие приверженцы лютеранства, в том числе из Нидерландов [ibid.]. Возможно, этот факт обусловил тесные культурные связи в области музыки с франко-фламандской композиторской школой.

За хоровое пение на богослужениях в главной церкви города — Мариенкирхе — отвечал кантор, которому подчинялись не только ученики, но и преподаватели приходской школы — и те, и другие пели на богослужениях. С 1560 года в распоряжение кантора предоставляются дополнительные средства, которыми он оплачивал участие в богослужениях приглашенных солистов. В 1572 году произведена реформа кантората, в результате которой организация музыкальной жизни в Данциге стала существенно отличаться от других городов региона. После реформы вместо должности кантора церкви Св. Марии появляется должность капельмейстера. Капельмейстер освобожден от обязанностей, связанных с учебным процессом в приходской школе, и вместо этого руководит исполнением музыкальных сочинений на богослужениях в церкви Св. Марии и сочиняет музыку, причем его композиторские амбиции не ограничены возможностями школьного хора. Наличие ансамбля профессиональных музыкантов, способных исполнять сложные сочинения с применением наиболее современных на тот момент композиторских техник, оказывает стимулирующее влияние на развитие музыкальной культуры города [Gudell 1995, 1081]. Кроме того, расцвету музыкальной жизни в Данциге способствует экономическое благополучие последних десятилетий XVI столетия — в это время покупаются новые музыкальные инструменты, в церквях строятся новые или перестраиваются старые органы. Поскольку интерес к нидерландской полифонической традиции сохраняется, а для исполнения нередко требовались большие составы исполнителей, в конце XVI — первой половине XVII века неуклонно растет численность исполнителей капеллы. В 1614 году она составила четырнадцать певцов (в том числе четверо профессионалов) и одиннадцать инструменталистов [Kessler 1973, x]; к середине XVII века количество профессиональных певцов доходит до десяти. При необходимости некоторые музыканты из числа инструменталистов могли принимать участие в пении и наоборот. К концу столетия состав капеллы, если требовалось, мог еще больше расширяться за счет привлечения учащихся из гимназии при бывшем францисканском монастыре [ibid., xi]. Профессиональный уровень участников капеллы был очень высоким, в нее входили известные музыканты-виртуозы, в том числе иностранные

[Gudell 1995, 1082]. Пост органиста и капельмейстера церкви Св. Марии был наиболее значимым для музыкальной жизни города.

Контакты между Данцигом и Варшавским двором отличались интенсивностью. Каспар Фёрстер-младший (1616–1673) начальное музыкальное образование получил под руководством своего отца, капельмейстера церкви Св. Марии в Данциге, а в дальнейшем Фёрстер едет в Варшаву и занимается там под руководством итальянского музыканта М. Скакки (1600–1662) [Vaab 1970, 33]. В 1636 году состоялась поездка Фёрстера в Италию; по возвращении композитор некоторое время работает в Варшаве, Копенгагене [ibid., 38], вновь посещает Италию, затем, после смерти отца, работает в родном Данциге, который он покидает в 1657 году и едет в Венецию, где принимает участие в войне против Турции. С 1661 года Фёрстер живет в Копенгагене, часто бывает в Гамбурге, по всей вероятности, принимает участие в собраниях «музыкальной коллегии»; документально подтверждается его знакомство с К. Бернхардом. Последние годы жизни Фёрстер провел недалеко от родного Данцига [ibid., 39].

Младший коллега Фёрстера Бальтазар Эрбен (1626–1686) происходил из Данцига и провел там большую часть жизни. В 1652 году Эрбен подает прошение в городской совет о том, чтобы занять освободившийся пост капельмейстера в церкви Св. Марии, однако его прошение удовлетворено не было, а вместо этого совет в течение пяти лет оплачивает поездку композитора, предпринятую ради повышения уровня профессионального мастерства. Во время поездки Эрбен посещает крупнейшие культурные центры как в Германии (Нюрнберг, Франкфурт, Бонн, Гейдельберг и др.), так и за ее пределами — в Голландии, Франции и Италии. Во время поездки состоялось знакомство Эрбена и Фробергера. В 1658 году композитор подает повторное ходатайство в совет Данцига, и с этого года до конца жизни занимает пост капельмейстера церкви Св. Марии, хотя условия жизни и работы на этом посту были далеки от идеальных.

Третий видный музыкант, работавший в Данциге, — Иоганн Валентин Медер (1649–1719), как и Брунс, принадлежит к младшему поколению немецких композиторов XVII столетия. Медер получил образование в Лейпциге и Йене; в

разные годы был певцом придворной капеллы в Готе и Бремене, бывал в Гамбурге, Копенгагене и Любеке (там состоялось его знакомство с Д. Букстехуде). С 1674 по 1680 год Медер занимает пост кантора в гимназии Ревеля, а затем, после смерти Б. Эрбена становится капельмейстером церкви Св. Марии в Данциге. После конфликта с церковным руководством в 1698 году композитор переезжает сначала в Кенигсберг, а затем в Ригу, где на посту кантора кафедрального собора пребывает до конца жизни.

Стилистика концертов Фёрстера и Эрбена

Стиль К. Фёрстера-младшего и Б. Эрбена, сочинения которых мы рассматриваем, на первый взгляд кардинально различается, но в рамках более детального анализа в творчестве даже столь непохожих авторов обнаруживаются общие черты. Оба композитора получили хорошее образование: Фёрстер многократно бывал в Италии, Эрбен посещал ее в ходе своей учебной поездки в начале карьеры, а также был в крупнейших немецких городах и Голландии.

Все сохранившиеся вокальные сочинения Каспара Фёрстера написаны на латинские тексты, в большинстве случаев взятые из Священного писания (21 сочинение). Как предполагает Дж. Бааб, использование исключительно латинского языка, возможно, связано с тем, что композитор был католиком [Baab 1970, 82]. В качестве источника чаще других фигурирует Псалтирь (двенадцать сочинений, включая те, где текст скомпонован из стихов разных псалмов); два концерта написаны на другие тексты Ветхого Завета, три — на тексты Нового Завета. В остальных случаях текст составляется из отрывков, взятых из разных библейских книг. Наконец, двенадцать концертов написаны на тексты, происхождение которых установить не удастся. Во всех этих текстах так или иначе присутствует тема мистических уз, которые соединяют душу молящегося с Всевышним — одна из наиболее характерных тем, звучащих также и у композиторов-католиков. Как указывает М. Франдсен, большинство текстов такого типа перефразируют отдельные стихи из Песни песней, гимна *Jesu dulcis memoria*²³, либо начальные стихи из кни-

²³ В одном из концертов Ферстера отдельные стихи названного гимна используются в непереработанном виде.

ги Екклезиаста (*Vanitas vanitatum*) [Frandsen 2006, 128–171]. Эрбен же пишет и на немецком языке, в том числе обращаясь к типично немецкому жанру хоральной обработки, однако и в его творчестве латинских сочинений больше.

Среди сочинений Эрбена выделяется концерт *Ante oculos tuos, Domine*: в лежащем в основе его тексте находится место не только для покаянной молитвы как таковой, но и для рассуждений о греховности человеческой природы; появление в тексте концерта подобных философских выкладок — большая редкость²⁴. Другая особенность текста — его значительный объем, который оказывает непосредственное влияние на композиционное решение сочинения. В отличие от других концертов Эрбена здесь отсутствуют как музыкальные, так и текстовые повторы, и весь текст излагается подряд.

Выстраивая форму концерта в целом, оба композитора пользуются теми же приемами, что и их коллеги из других городов северной Германии: наиболее весомым формообразующим фактором является текст; по-прежнему велика роль фактурно-тематических контрастов, начинает осознаваться роль гармонии и движения по тональному кругу для скрепления музыкальной формы, части концертов становятся достаточно крупными. Кроме того, возрастает роль повторности: весьма часто, особенно у Фёрстера (см. концерты *Beatus vir*, *Intenderent arcum*, *Repleta est malis*), можно встретить повторяющиеся разделы — как правило, материал первой части концерта возвращается в последней с изменением текста или без него. Возникающая таким образом «рамка» скрепляет форму целого. Эрбен же в своих сочинениях широко использует полифонические приемы, благодаря которым достигается мелодическое единство и последовательность развития музыкального материала в рамках части. значительное место полифонии в творчестве Эрбена связано, очевидно, как с усвоением им музыкальных традиций Данцига²⁵, так и с пребыванием композитора в Голландии. Среди рассматриваемых сочинений Эрбена выделяется концерт *Peccavi super numerum*, в котором отчетливо видны методы, которыми пользуется автор при построении формы целого, а так-

²⁴ Источник текста — плач Св. Августина *Oratio in tribulatione*.

²⁵ Как сказано выше, влияние франко-фламандской школы было достаточно сильным, и это видно не только в сочинениях Эрбена, но и у других авторов: П. Зиферта, К. Бютнера, Т. Штруциуса и др.

же становится очевидной роль полифонических приемов в творчестве этого автора.

Текст концерта разделен на фрагменты, каждый из которых звучит вначале у солиста или группы голосов, затем включается другая группа (или, если противопоставление групп не используется, в фактурное развитие постепенно, в основном за счет имитации, вовлекаются ранее не звучавшие голоса); затем заключительная фраза повторяется всеми голосами *тутти*. Аккордовые заключения завершают почти все разделы формы. Между ними нередко встречаются инструментальные эпизоды, выполняющие функцию связки или дополнения и не содержащие сколько-нибудь самостоятельного в музыкальном отношении материала; при этом используется типичный для северонемецких вокальных композиций характер письма (густая полифония у двух хоров виол). Вступительная симфония выдержана в том же ключе. Особое внимание обращает внутренняя цельность формы, которая достигнута за счет единообразия мелодики, широкого применения полифонических приемов и наличия репризы. Поскольку текст лишен неожиданных поворотов и излагает одну мысль, в концерте отсутствуют яркие контрасты, также нет и очень характерных для музыки региона противопоставлений разделов в двухдольном и трехдольном метрах. Поэтому для достижения оптимального разнообразия Эрбен широко пользуется контрастом фактур. Если большинство коллег композитора избегает писать полифонические эпизоды, где были бы задействованы все голоса, или же мелодика таких эпизодов отличается бросающейся в глаза обобщенностью²⁶, то Эрбен применяет такие эпизоды достаточно часто, что расширяет круг возможных фактурных решений.

Отдельного упоминания заслуживают диалоги К. Фёрстера, в которых дополнительным фактором, объединяющим форму, становится сюжетная линия. В диалоге *Congregantes Philistei* сам характер текста и распределение его между голосами прямо свидетельствуют о намерении композитора создать яркую театральную сцену — в этой связи исследователь творчества Фёрстера справедливо усматривает в этом диалоге влияние ораториального стиля [Вааб 1970, 83]. Боль-

²⁶ См. многочисленные выдержанные в трехдольном метре эпизоды в концертах Векмана, Гундера, Ферстера и др., где используется сквозное имитационное письмо.

шие масштабы сочинения заставляют композитора прибегнуть к периодическим повторам материала вступительной симфонии, фанфарные интонации которой обрамляют наиболее драматичную часть диалога, а также вкрапляются между некоторыми репликами персонажей, скрепляя форму.

Четыре типа мелодики, рассмотренные в связи с сочинениями гамбургских авторов, можно выделить и в вокальной музыке композиторов Данцига. Однако, в отличие от коллег из Гамбурга, у Фёрстера и Эрбена меньше различий между ариозной мелодикой и мелодикой, построенной на общих формах движения. Если в сочинениях других северонемецких авторов сольные эпизоды отличаются значительной степенью индивидуализированности, а многоголосные ансамблевые — больше или меньше выраженной нейтральностью мелодики, то в Данциге таких различий меньше, и в сочинениях для солистов, даже с весьма эмоциональным текстом, можно встретить обескураживающе сухие с точки зрения мелодической выразительности эпизоды; одновременно с этим Фёрстер и Эрбен стремятся отойти от лишней индивидуальности мелодики в полифонических эпизодах.

В двух концертах Эрбена — *Ante oculos tuos* и *Ach dass ich doch in meinen Augen* — отчетливо проступает различие в подходах к мелодике. Оба сочинения близки по тематике, написаны для солирующего сопрано и достаточно продолжительны, однако в немецком сочинении как художественные, так и композиционно-технические задачи решены более удачно, мелодическая линия прорабатывается так же тщательно, как мы видим это, например, у Векмана — отсюда высокая степень передачи экспрессии, заложенной в тексте. Мелодику латинского концерта невозможно назвать в прямом смысле слова обобщенной, однако текст передается менее детализировано, а мелодическая линия прорабатывается менее скрупулезно — в особенности по сравнению с концертом на текст плача Иеремии *Ach dass ich doch in meinen Augen*. Кроме того, большая продолжительность латинского концерта и отсутствие повторов делают его уязвимым с точки зрения формы: основная часть концерта производит впечатление рыхлой. Средства музыкальной риторики используются скупно, инструментальные партии нейтральны в мелодическом отношении, отсутствуют и яркие гармонические находки. Таким образом,

внимание слушателя, не отвлекаясь на другие элементы музыкального языка, концентрируется на характере развития музыкальной мысли и отчетливо фиксирует названный недостаток формы. В некоторой мере маскирует его заключительный раздел концерта: он вносит значительный контраст, а последние такты содержат яркое музыкальное «событие» — виртуозный пассаж у солиста, который остается в памяти слушателя. Очевидно, своей эффектностью заключительный раздел призван компенсировать однообразие музыкального материала концерта в целом.

Различия в подходах проступают и в области музыкальной риторики: фигуры в латинском концерте употребляются нечасто, а в случае применения подчеркивают скорее смысл текста, нежели добавляют экспрессии в звучание (см., например, момент неожиданной остановки на слове «*expectas*» — «ожидаем» в т. 60 — см. в примере 1.12; неоднократно выделяемые распевом слова, упоминающие молитву вроде «*rogamus*» — «просим» и т. п).

Пример 1.12

57
S. et in o - pe - re non se e - men - daet si ex - pe - ctas non cor - ri - gi -

57
Vla I

Vla II

Vla III

57
B. c.

У Фёрстера склонность к использованию обобщенной мелодики отчетливо проступает в концерте *Dulcis amor Jesu*. Его текст не чужд страстности, но при этом мелодика концерта достаточно нейтральна в выразительном отношении; возникает ощущение, что композитор надеется на выразительность текста как такового: музыка лишь в общих чертах передает настроение текста. При этом выбор двух сопрано в качестве солистов очень органичен и хорошо сочетается с основ-

ной идеей текста — поиском мистического союза между душой и Христом (пример 1.13).

Пример 1.13

6

Dul - cis a - mor Je - su, dul-ce bo-num dul-ce bo-num, dul-ce bo-num di-lec - te mi,

Dul - cis a - mor Je - su, bo - dul-ce bo-num, dul-ce bo-num, dul-ce bo-num di-lec - te mi.

Концерт *Jesu dulcis memoria* показывает, что композитор владеет также и теми экспрессивными приемами, которыми широко пользуются гамбургские авторы.

Отсутствующая у Эрбена мелодика речитативного типа у Фёрстера наиболее часто встречается в диалогах. В сочинении *Congregantes Philistei* в этом ключе выдержана вся партия «рассказчика», которая — за счет характера письма — ясно отличается по звучанию от небольших ариозо персонажей диалога. В диалоге *Vanitas vanitatum*, где рассказана евангельская история о богаче и Лазаре, эти мелодические различия между голосами сглажены, и все сольные эпизоды выдержаны в декламационной манере, отличаются большей распевностью и более развитой, выразительной мелодической линией. «Персонажей» слушатель различает по типу голоса: партию рассказчика исполняет сопрано, богача — тенор, Авраама — бас, а хоровые эпизоды комментируют происходящее.

Те фактурные элементы, которые были описаны в связи с творчеством гамбургских авторов, мы видим и у композиторов Данцига, но симпатии к франко-фламандской полифонии, наблюдающиеся в этом городе, сочетаясь с итальянскими влияниями, обуславливают некоторые композиционно-технические особенности. Первая и наиболее заметная из них — снижение роли инструментального ансамбля с одновременной тенденцией к увеличению количества вокальных партий (последнее особенно заметно у Эрбена). В сочинениях обоих авторов есть эпизоды, где инструментальные партии исполняют материал, независимый от вокальных, однако обычно он мелодически несамостоятелен. Значительно чаще голоса и инструменты объединены одним и тем же материалом в рамках техники

концертато — или полифонического письма, которое особенно широко использует Эрбен. Инструментальные и вокальные партии трактуются в данном случае почти одинаково, и дополнительной предпосылкой к этому становятся описанные выше особенности мелодики.

Характерное для Эрбена главенство вокального начала особенно отчетливо видно в концерте *Miserere mei Deus* на текст 51 (50) псалма. Сочинение написано для пяти вокальных партий, четырех струнных и континуо. Необычность художественного решения состоит в том, что общий строй музыки скорее созерцательный, чем покаянный (хотя в ряде случаев композитор привносит в звучание долю субъективизма — см., например, сольные эпизоды «от первого лица» на словах «*tibi soli peccavi*», пример 1.14).

Пример 1.14

The image shows a musical score for Example 1.14, starting at measure 102. It features five vocal parts (A, S, T, B, C) and four string parts (Vla. 1, Vla. 2, Vla. 3, Vla. 4). The vocal parts are written in a single line with lyrics: "ti - bi so - li pec - ca - vi ti - bi, so - li pec - ca - vi, et". The string parts are written in four staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. At the bottom of the string parts, there are figured bass notations: 5 4, 6 5, #, 6, #, 4 #, 6, 4 2 6.

Вокальные партии отличаются умеренной степенью индивидуализации: с одной стороны, имитационное письмо и большое количество голосов не позволяют широко применять мелодику декламационного типа с ее характерными изломами и широкими скачками, с другой стороны, заметно внимание композитора к тексту, и, несмотря на насыщенную вертикаль, Эрбен периодически использует музыкально-риторические фигуры, подчеркивая с их помощью текст. Однако из всего спектра средств музыкальной риторики чаще всего используются относительно нейтральные: повтор «с возвышением тона» и выделение отдельных слов за счет более длинного распева с использованием шестнадцатых. Партии струн-

ных главным образом дублируют вокальные и лишь в некоторых случаях обретают самостоятельность без появления, однако, мелодически самостоятельного, привлекающего внимание слушателя материала. Восходящие к нидерландской школе полифонические приемы использованы в условиях противопоставления соло и тутти. Характер столкновения этих эпизодов заставляет вспомнить сочинения композиторов средней Германии (Хаммершмидт и др.), в которых солирующим голосам противопоставляется звучание капеллы. У Эрбена тутти используется не только как способ внести контраст и разнообразить звучание, но и как важный формообразующий элемент: эти эпизоды отмечают заключительные разделы формы. Два инструментальных эпизода, которые есть в концерте, едва ли могут претендовать на самостоятельность как в тематическом отношении, так и в отношении характера письма: в обоих эпизодах партии не содержат в себе ничего специфически инструментального, а способы развития материала те же, что и в вокальных партиях. Этот характер письма выдержан на протяжении всего концерта.

Связи между сочинениями Фёрстера и нидерландской полифонией менее очевидны, однако также могут быть выявлены. В частности, в большинстве инструментальных эпизодов характер применения имитационной техники несомненно восходит к вокальной полифонии XVI века, хотя мелодика этих эпизодов — несомненно нового, «итальянского» типа. Все названное отчетливо видно во вступительном инструментальном эпизоде к диалогу *Congregantes Philistei*: воинственная музыка его начальных тактов не имеет ничего общего с плавным разворачиванием мелодической линии у нидерландцев, но при этом использована каноническая техника (пример 1.15). Если у Эрбена инструментальные партии уподобляются вокальным, то у Фёрстера заметна противоположная тенденция: многочисленные пассажи у певцов (также примета итальянского стиля) выдержаны скорее в инструментальном ключе и органично слушаются при исполнении их струнными инструментами. Все сказанное касается и инструментальных эпизодов в концертах, причем материал этих эпизодов чаще несамостоятелен и связан со звучащим до или после материалом вокальных партий; в других случаях авторы

создают весьма обобщенные по мелодике инструментальные эпизоды — по контрасту с ними материал, исполняемый певцами, выглядит достаточно ярко.

Пример 1.15

В области метра заметны существенные различия между двумя авторами. Метрика у Фёрстера значительно больше тяготеет к регулярности, причем это касается не только трехдольных эпизодов с выраженной танцевальностью, но и разделов в двухдольном метре, в том числе и тогда, когда выражаются аффекты скорби, печали и т. п. (у большинства других авторов в таких случаях метрическая регулярность несколько менее выражена) — сказанное в меньшей степени касается декламационных эпизодов. Ввиду широкого использования полифонии Эрбеном, в его сочинениях доля метрически регулярных эпизодов в целом меньше. Использование Фёрстером выразительных возможностей гармонии в целом не выходит за рамки традиционного, тогда как у Эрбена можно обнаружить ряд ярких примеров использования хроматики. В концерте *O Domine, Jesu Christe, adoro te* внимание композитора сосредоточено на работе с текстом: при упоминании крестных страданий Христа композитор широко использует хроматические ходы (*passus duriusculus*), значительно возрастает значимость мажоро-минорных замен — в условиях постоянного полифонического взаимодействия голосов это приводит к крайне интенсивному движению по тональному кругу и появлению очень далеких от начального ре минора гармоний (в т. 22 каданс в Ля-бемоль мажоре). В сольных эпизодах второй части постоянные сдвиги со ступени на ступень происходят настолько быстро, что слушатель не всегда успевает осознавать

их логику, и хотя связи между гармониями в каждом конкретном случае просто объяснимы, в реальном звучании наиболее важным фактором связи и структурирования музыкального времени становится мелодика (пример 1.16). Возможно, подобное решение продиктовано текстом: некоторая непоследовательность, неосознаваемость гармонических связей могла бы, по мысли композитора, стать музыкальным выражением разрыва между Христом и грешной душой, которого последняя жаждет избежать («*Deprecor te, ne permittas me a te separari*» — «Умоляю Тебя, не позволь мне от тебя отделиться»).

Пример 1.16

27

S
cru-ce vul-ne-ra - tum, in cru - ce vul-ne-ra - tum,

A
tum, in cru-ce vul-ne - ra - tum, in cru - ce vul-ne-ra - tum

T
tum, in cru - ce in cru - ce

B
in cru - ce vul - ne - ra - tum, vul - ne -

27

b7 6 5 6 9 7 7 10 9 8 6 b 6
4 4 3 5 6 8 3 6 3 5 3 5

33

S
in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel-le et a - ce - to po-ta -

A
fel-le et a - ce - to, fe-le et a - ce - to po - ta - tum,

T
vul - ne-ra - tum, vul - ne - ra - tum, fel-le et a - ce - to po -

B
ra - tum, vul - ne - ra - tum, fel-le et a - ce - to po -

33

5 b6 7 6 6 b7 6 5 6 b b6 b5 7 b
4 4 3 b5 4 3 3 b4 4 3 3 3 3

Кроме нескольких исключительных случаев, один из которых был только что описан, использование средств музыкальной риторики обоими авторами достаточно традиционно, а местами и не лишено шаблонности. У Фёрстера традици-

онно широко используется прием выделения распевом центрального слова во фразе, подчеркиваются восклицания, отрицание «non»; в ряду изобразительных фигур, связанных с пространственными представлениями, широко употребляются *catabasis* и *anabasis*. В декламационных эпизодах мелодическая линия прорабатывается более детально, хотя круг приемов остается прежним.

Концерт *Repleta est malis* выделяется среди сочинений Фёрстера на псалмовые тексты бóльшим разнообразием музыкального материала, которое связано, в свою очередь, с более внимательным отношением к текстовому оригиналу: в начальных декламационных эпизодах мелодическая линия корректируется в зависимости от смысла текста. Так, на словах «*in sepulchris dormientes*» («спящие во гробах») в рамках одной нисходящей фразы захватывается диапазон ундецимы и почти достигается нижний предел альтового диапазона (пример 1.17).

Пример 1.17

The image shows a musical score for Example 1.17. It consists of four staves: A (Vocal), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), and B.c. (Bassoon). The vocal line is in a soprano clef and contains the lyrics: "en - tos in se - pul - chris dor - mi - en - tes, dor - mi - en - tes in se - pul -". The instrumental parts are in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score shows a descending melodic line in the vocal part, which is mirrored by the instrumental parts.

В других случаях характер текста подчеркивается обозначенными автором сменами темпа, что для музыки этого периода все еще остается достаточно необычным: большинство композиторов при темповых сменах продолжали придерживаться ренессансной традиции и меняли мензуру, Фёрстер же, наряду с этим, пользуется обозначениями *Adagio* и *Allegro*, что, с одной стороны, подчеркивает характер эпизода, с другой стороны, должно восприниматься как указание к смене темпа.

Спецификой письма Эрбена являются попытки использования риторических фигур в условиях полифонического склада, в результате чего, как сказано выше, вокальные партии его сочинений приобретают бóльшую индивидуализиро-

ванность по сравнению с произведениями, создаваемыми строго по модели нидерландских. Выразительность полифонических эпизодов возникает за счет взаимодействия голосов и, несмотря на некоторую обобщенность, аффект, выраженный в этих эпизодах, отчетливо воспринимается слушателем. В разделах, где звучит один солирующий голос (такие разделы встречаются у Эрбена значительно реже, чем многоголосные), круг риторических приемов также вполне традиционен, а применение их не лишено шаблонности; возникает ощущение, что приемы применяются скорее по традиции, подчеркивая некоторые смысловые оттенки текста, нежели из соображений выразительности или яркости передачи смысла — это особенно хорошо заметно на примере концертов Векмана.

1. 7. Выводы

Анализ исторических фактов показывает, что организация и течение музыкальной жизни в трех избранных городах северной Германии — Гамбурге, Данциге и Любеке — во многих отношениях различается. В Гамбурге центральной фигурой является кантор школы св. Иоанна, отвечавший за церковную и светскую музыку в городе и мнение которого, по всей видимости, обладало значительным весом при принятии решений о назначении новых музыкантов на ключевые посты, 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 духовной 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. При этом в других церквях города условия деятельности музыкантов были, судя по всему, менее

благополучными. 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. При подготовке к богослужениям, в особенности торжественным и праздничным, ставка делается главным образом на профессиональных музыкантов, а это, в свою очередь, позволяло органисту-композитору не ограничивать себя в выборе композиционных средств и применять наиболее современные и интересные техники, восходящие к итальянской музыке.

Помимо условий работы, на стиль композиторов оказывают влияние и другие факторы, из которых наиболее существенные — происхождение, образование композитора и степень восприятия им итальянских влияний. Распространение влияний в регионе было неравномерным и во многом зависело от степени активности контактов между культурными центрами, поддерживавшими непосредственную связь с Италией (Варшава, Стокгольм, Дрезден), но не исчерпывалось этими контактами. В целом, по свидетельству Дж. Веббера, лишь немногие композиторы могли полностью избежать влияния итальянской музыки [Webber 1996, 62], и общей чертой всех рассматриваемых нами авторов является хорошее знание музыки «второй практики». Вместе с тем, образование, полученное композитором, и традиции, усвоенные им в годы учебы, серьезно влияют на его стиль, что особенно ярко заметно на примере Бальтазара Эрбена. Сочетание трех факторов (образования, особенностей музыкальной жизни в городе и степени знакомства автора с итальянской музыкой) дает в результате большое разнообразие стилей. Если авторы получили сходное образование, имели равный доступ к итальянской музыке одной и той же школы и работали в одном и том же городе, пусть и на разных постах, то в их музыкальном наследии обнаруживается много общего. Но если совпадают лишь некоторые из названных факторов, как в случае с Эрбеном и Фёрстером, то различий в стиле намного больше. Все сказанное является доста-

точным основанием для того, чтобы утверждать: понятие «северонемецкая школа» в отношении вокальной музыки не может употребляться столь же безоговорочно, как и в отношении органных жанров. Важнейшей предпосылкой для сложения северонемецкой *органной* школы стала деятельность выдающихся органистов, тогда как в области *вокальной* музыки такие материальные предпосылки отсутствуют, поэтому, наряду с изучением традиции в целом, необходимо уделять серьезное внимание изучению местных особенностей культурной жизни и деталей биографии каждого из рассматриваемых авторов.

ГЛАВА 2

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕКСТА И МУЗЫКИ В СЕВЕРОНЕМЕЦКИХ КОНЦЕРТАХ: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

2. 1. Выбор текстов. Их характеристика

Предпринятая Лютером реформа католического богослужения привела не только к значительным изменениям в его структуре, но и подразумевала введение в церковь народного — немецкого языка. Сам реформатор подчеркивает, что он «никоим образом не хотел бы позволить латинскому языку совсем исчезнуть из богослужения» — и даже критикует ограниченность тех, чьи вера и язык связаны слишком тесно [Luther 1897, 73–74]. Таким образом, мирное сосуществование в лютеранской церкви двух языков, прямо благословленное ее основателем, сохранялось в почти неизменном виде около двух столетий — тенденция к постепенному вытеснению латыни из богослужения заметна лишь к концу XVII века. Обзор наследия немецких авторов в коллекции Дюбена показывает, что тексты на латыни встречаются здесь почти столь же часто, сколь и немецкие [Webber 1996, 99]. Вместе с тем можно предположить, что позиции латинского языка в немецком богослужении значительно укрепились благодаря широкому распространению в Германии XVII века итальянских влияний. Пример одного из самых «итальянизированных» композиторов эпохи — Каспара Фёрстера — подтверждает это: все тридцать пять его сочинений написаны на латинском языке.

Детальное рассмотрение сочинений северонемецких авторов показывает, что выбор языка сочинения никак не отражается на технологической стороне композиции — иными словами, нет прямой зависимости между языком сочинения и его музыкальной спецификой. Например, в двух масштабных концертах Бернхарда — *Herr, nun lässest du deinen Diener* и *Tribularer si nescirem* — несмотря на разницу в языке, больше сходств, чем различий. Ту же картину мы видим, сравнивая латинские и немецкие концерты Б. Эрбена. Заметим, однако, что ла-

тинские, заимствованные из католических источников тексты отличаются большей эмоциональностью; это, при наличии у композитора соответствующих намерений, может найти отражение в музыкальном произведении. В целом же конкретное художественное воплощение зависит не от языка текста, а от его содержания (которое может откликаться на события церковного года), композиторского замысла и условий исполнения.

Масштабы текстов могут быть очень разными: от одного-двух стихов до целого псалма и более. Однако выбор протяженного текста предполагает не только то, что круг затрагиваемых в сочинении тем будет шире — это подразумевает и появление определенных композиционно-технических трудностей, связанных с построением целостной музыкальной формы. В этой связи, несмотря на довольно большой разброс в масштабах текстов, композиторы скорее предпочитают использовать небольшие отрывки. Если в основу концерта кладется целый псалом, то, как правило, подбирается такой, которой состоит из минимального (как правило, не более десяти) количества стихов. Со временем формируется круг излюбленных и наиболее часто используемых в концертах псалмов: 100, 110, 111, 113, 126, 127, 130²⁷.

Как указывает М. Франдсен [Frandsen 2006, 115], на выбор текстов оказывают непосредственное влияние положения протестантской теологии: принимая во внимание лютеранскую догматику, закономерно отсутствие текстов, в которых прославляется Дева Мария, святые или упоминается евхаристическая тематика. Содержание текстов, таким образом, стало наиболее важным критерием их отбора. Главное требование, предъявляемое к содержанию, — не противоречить догматам протестантизма, тогда как конфессиональную принадлежность автора музыканты скорее не принимали во внимание, что привело к появлению в репертуаре протестантских музыкантов ряда сочинений с текстом, заимствованным из breviария или католической духовной поэзии (*Jubilus* Св. Бернарда, *Septem Precationes* Св. Григория). Но если в центральной Германии и особенно в Дрездене массив католических по происхождению текстов был достаточно велик, то на

²⁷ Нумерация псалмов дается по Библии Лютера.

севере они встречаются несколько реже — за исключением Данцига, где традиционно сильным было влияние католической церкви.

В большинстве случаев композиторы предпочитают те тексты, которые, в силу своего содержания, отличаются универсализмом — с тем, чтобы сочинения могли исполняться почти в любой день церковного года. Хотя корпус сочинений к определенному дню или «на случай» значителен, пример К. Бернхарда и Ф. Тундера красноречиво свидетельствует о стремлении композиторов сделать свои сочинения по возможности универсальными в плане содержания и не затрачивать слишком много сил на ту музыку, которой суждено прозвучать лишь однажды.

Написанный Бернхардом, по всей вероятности, для траурной церемонии концерт *Ich sahe an alles Thun* имеет в качестве рефрена вполне нейтральный в содержательном отношении текст из книги Екклезиаста, а прямо связанный с ритуалом погребения текст сольных эпизодов был в дальнейшем изменен автором на более нейтральный, что позволило исполнять это сочинение и впоследствии [Seiffert 1901, viii]. История концерта Ф. Тундера *Hosianna dem Sohne David* [sic.] также иллюстрирует отношение музыкантов к сочинениям «на случай». Изначально приуроченный к празднику Рождества концерт, вероятно, исполнялся в Любеке, а затем в 1664 году попал в коллекцию Г. Дюбена [Seiffert 1900, ix]. Уже в Стокгольме Дюбен, не имея возможности написать ко дню рождения монарха Карла XI новое сочинение, предпочел вписать новый текст в концерт Тундера, выйдя тем самым из создавшегося затруднительного положения.

Хотя в большинстве случаев композитор предпочитает использовать тексты с универсальной, подходящей почти для любого богослужения тематикой, в общем корпусе текстов можно выделить несколько родственных по содержанию групп. М. Франдсен в уже упоминавшейся работе о духовной музыке при дрезденском дворе выделяет следующие категории текстов: посвященные «христовцентрической» тематике, единению души с Христом; тексты *de tempore*, непосредственно связанные с конкретным событием церковного богослужебного года; покаянные тексты; славословия; тексты, посвященные теме бренности жизни

(*Vanitas*); прочие тексты, включая не связанные с конкретным днем церковного года (*per ogni tempo*).

Приведенная классификация не является строгой с позиций формальной логики, однако она дает ясное представление о преобладающей в сочинениях тематике и может быть применима также и к концертам северонемецких авторов. Впрочем, здесь требуются уточнения. В рамках жанра концерта сочинения, посвященные тематике христоцентризма, сравнительно редки, поскольку большинство посвященных этому текстов — поэтические, и, следовательно, сочинения на эти тексты не вписываются в рамки концертного жанра.

Иную, несколько менее подробную классификацию, предлагает Дж. Веббер [Webber 1996, 86]. В качестве основных задач протестантского богослужения он называет прославление Бога (*Lob*), исповедание, «возгревание» веры (*Andacht*) и «назидание» (*Erbauung*) — в соответствии с этими задачами Веббер предлагает разделить тексты на три соответствующие группы, и эта классификация представляется более удачной.

Тексты концертов-славословий заимствуются главным образом из псалмов, хотя непосредственной связи между источником текста и его тематикой не наблюдается. Тексты Псалтири являются в целом наиболее употребительными в концертах северонемецких авторов: в рассматриваемой нами выборке они составляют примерно 40% от общего числа. В концертах «вероучительной» тематики (*Andacht*) наряду с разнообразными текстами из Писания встречаются также и тексты небиблейского происхождения, часто из католических источников: главным образом в тех случаях, когда речь заходит о жизни души и обращении ее ко Христу. Частота использования композиторами ветхозаветных и новозаветных текстов приблизительно одинакова: на долю тех и других приходится около 17% от общего числа сочинений. Оставшиеся тексты представляют собой парафразы на Писание либо восходят к католическим авторам.

Отдельного обсуждения требуют те тексты, которые Веббер относит к категории «назидательных» (*Erbauung*). Как указывает исследователь, сочинения из этой категории содержат тексты сразу из нескольких источников: как правило, это

текст Писания и его дальнейший пересказ-интерпретация (таковы многие сочинения Д. Букстехуде). Практика составления текста из нескольких разных источников к середине XVII столетия стала широко распространенной [ibid., 93], но лишь часть произведений этого рода непосредственно входит в наш предмет исследования. Заведомо исключаются из рассмотрения сочинения смешанных жанров, сочетающие поэзию и прозу: по предлагаемой О. Геро систематике, это – концертно-ариозная, концертно-хоральная кантата и хоральный концерт [Геро 2010, 17]. В тех же случаях, когда текст сочинения составлен из прозаических отрывков и, следовательно, сочинение остается в рамках концертного жанра, необходимо уточнить принципы компоновки текстов.

Составляя текст из нескольких источников, композитор привносит в него известную долю субъективности, интерпретирует его, но степень влияния такой работы на смысл текста отличается в зависимости от того, по какому принципу составлен текст. Наиболее важным фактором является то, развивают ли отрывки в совокупности одну мысль или разные. В первом случае переходы между отрывками, как правило, сглаживаются, во втором — более или менее противопоставляются друг другу: при этом возможна ситуация, когда один текст комментирует другой. Третий возможный вариант: текст взят из одного источника, но разбит композитором на отрывки, тем или иным образом противопоставляемые друг другу. В большинстве случаев этот тип композиции встречается в диалогах, которые следует признать особой разновидностью концертного жанра.

Первый тип смешений встречается значительно чаще. Приведем ряд примеров. Текст концерта К. Фёрстера *In tribulationibus* составлен из трех разных источников: ветхозаветной книги Хроник, второго послания апостола Павла к коринфянам и заключительного стиха из *Te Deum*. Хотя границы между отрывками совпадают с границами частей, композитор музыкальными средствами стремится объединить их в целое. Общая композиция концерта развивается «по прямой линии»: уповающий на Всевышнего человек (в первой части концерта) получает помощь и утешение и возносит славословие (в последней части). Основная мысль концерта развивается последовательно, появляющиеся в ходе развития детали

только подчеркивают эту логику, а границы частей и сочетание разных по происхождению текстов не препятствуют слушателю в восприятии этой логики. Схожие композиционные приемы используются и другими авторами в тех концертах, где звучит одна мысль.

Другой концерт (диалог) К. Фёрстера *Vanitas vanitatum* представляет собой значительно более редкий случай построения формы целого: тексты, взятые из разных источников, подчеркнуто противопоставляются друг другу. В концерте звучит, распределенная между голосами-персонажами, евангельская притча о богаче и бедном Лазаре, а вокальный ансамбль-тутти играет роль комментатора происходящего, в его исполнении звучат краткие фрагменты текста из книги Екклесиаста. Ансамблевые эпизоды — фундамент формы — отчетливо противопоставлены более рыхлым декламационным эпизодам; последние концентрируют в себе основной смысл повествования (евангельский текст Лк. 16 : 20–25, 27–31).

Противопоставление одних частей текста другим и комментирование как методы выстраивания композиции могут использоваться и в тех случаях, когда текст концерта однороден (взят из одного источника). Предпосылкой к этому может служить сама композиционная структура текста, например, отчетливая диалогичность текста-первоисточника или же такая, главным образом в псалмах встречающаяся, структура текста, когда каждая следующая строка раскрывает и дополняет содержание предыдущей. Пример такой композиции — концерт Бернхарда *Jauchzet dem Herrn alle Welt* (Пс. 100). Пятичастная контрастно-составная форма концерта строится на чередовании быстрых и медленных частей, причем быстрые части, традиционно выдержанные в трехдольном метре, выражают радость (это — основная тема псалма), медленные же комментируют ее, повествуя о благодати Бога и Его дарах человеку. Различия между частями не сводятся лишь к метру и темпам: обращают на себя внимание различия в характере использования музыкально-риторических средств. В быстрых частях они используются скупой, композитор ограничивается достаточно традиционными приемами выделения центрального по смыслу слова, не менее традиционным введением длинных распевов на словах «*alle*», «*Freude*» и т. п. В медленных частях риторическим приемам

уделено больше места; кроме того, в четвертой части сделана попытка максимально ярко передать музыкальными средствами смысл текста, говорящий о милостях Бога: в рамках общего медленного темпа широко используются задержания, а диалог между инструментальными и вокальными партиями организован таким образом, что общее звучание приобретает отсутствовавшую ранее мягкость. Концерт замыкается репризой, появление которой можно объяснить исключительно с позиций музыкальной, а не текстовой логики. В остальных аспектах структура концерта в полной мере отражает структуру лежащего в его основе псалма, который также построен по принципу комментирования.

Наличие в тексте ряда реплик, принадлежащих разным персонажам, чаще всего организуется композитором так, чтобы слушатель воспринимал происходящее как действие. Этот подход применяется не только к текстам с прямой речью, как это было в рассмотренном выше диалоге «*Vanitas vanitatum*», как в концертдиалоге «*Gegrüßet seist du, Holdselige*» Векмана, «*Die höllische Schlange*» Медера или «*Herr, ich lasse dich nicht*» Букстехуде; та же тенденция к театрализации заметна и в сочинениях, в основе которых лежит текст, где прямая речь лишь подразумевается — для более простой и ясной передачи основной мысли. Таков концерт Векмана «*Zion spricht*». Текст делится на логически законченные фрагменты, и каждому из них сопоставлен персонаж или группа персонажей. Имитационное многоголосие первой части символизирует плач Сиона, соло баса во второй части — убеждающий голос свыше; далее бас сохраняет свою функцию, а двум верхним голосам присвоена функция «сомневающих»; наконец, в четвертой части голоса звучат вместе, приподнятое настроение фугато выражает уверенность в помощи свыше.

Среди сочинений с ярко выраженным театральным началом особняком стоят два больших диалога К. Фёрстера «*Congregantes Philistei*» и «*Viri Israelite*»: их тексты изначально скомпонованы композитором как диалогические, а сами сочинения несут отпечаток ораториального жанра и влияние Кариссими [Vaab 1970, 83].

Несмотря на возможное многообразие композиционных решений, большинство рассматриваемых нами северонемецких авторов предпочитает традиционную, одноплановую трактовку — возможно, с элементами театрализации, но не более того. Использование принципа комментирования и введение театрализации на уровне целой композиции — скорее интересные исключения из общего правила. Их появление связано с распространением влияния итальянской музыки [Webber 1996, 93], неслучайно больше всего сочинений этого типа мы видим в творчестве Бернхарда, Векмана и Фёрстера — композиторов, которым в течение жизни приходилось непосредственно соприкасаться с итальянской музыкальной культурой.

Как уже было неоднократно сказано, жанр концерта подразумевает использование в качестве первоисточника прозаического текста. Все рассмотренные выше примеры бесспорно относились к жанру концерта (или его разновидности — жанру диалога). Однако жанровая принадлежность ряда других сочинений требует специального обсуждения. В концерте Ф. Тундера *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* использована третья строфа духовной песни Мартина Шаллинга «*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*», хотя, не зная поэтического первоисточника, понять, что текст поэтический, затруднительно: по всей вероятности, он был отредактирован композитором и значительно приближен к обыденной речи. В тексте Тундера почти отсутствуют усечения слогов, неоднократно повторяются отдельные слова и фразы — в результате метрическая регулярность, бывшая изначально в тексте Шаллинга, и рифмованные окончания строк перестают восприниматься слушателем, рождается новое качество — фактически, мелодекламация в стиле итальянской *dramma per musica*. Это особенно ощущается в первой части концерта, в то время как во второй декламации уделено меньше места, на первый план выходят выразительные средства, связанные с музыкальной риторикой. Если у Букстехуде есть примеры такого обхождения с прозой, в результате которого текст приобретает черты поэтического, то здесь мы сталкиваемся с обратным методом: для Тундера важно в первую очередь содержание, и на нем сделан акцент, детали же поэтического толка — метр, рифмы, цезуры — оказываются подчинены

единой смысловой линии и логике ее развития. Так же и музыка — когда на первый план выходит декламация, а текст рассмотрен как проза — лишена метрической регулярности.

То, как реально функционирует текст в рассмотренном сочинении Тундера, заставляет отнести его к жанру концерта, несмотря на использование поэтического первоисточника. В концерте Маттиаса Векмана *Angelicus coeli chorus* ситуация менее однозначная. Подобно Тундеру, Векман относится к текстовому оригиналу скорее как к прозе: неоднократные повторы фраз, вычленения отдельных слов, достижение музыкального развития путем надстраивания фразы (риторическое *gradatio*) — все это делает неразличимой для слушателя стихотворную природу текста. Однако, в отличие от Тундера, текст первоисточника композитором не изменен, и при прочтении становится очевидным наличие в нем метрической основы. В этой связи сочинение должно быть отнесено к категории смешанных, сочетающих в себе черты арии (метризованный текст) и концерта (характер композиторской работы с текстом).

То же самое справедливо для другого латинского сочинения Векмана *Rex virtutum*, хотя черты арии в нем выражены значительно сильнее: повторы и вычленения слов значительно более редки, особенно ближе к концу сочинения, а степень согласованности поэтического метра с музыкальным значительно выше, чем в других рассмотренных в этой связи сочинениях. В хронологически более поздних сочинениях Н. Брунса при использовании поэтического текста подчеркнутая согласованность между его и музыкальным метром скорее избегается (при помощи уже описанных методов, а также за счет широкого применения гемиол, длительных распевов, одновременного вступления голосов и т. п.), но более явным становится влияние структуры поэтического текста на членение музыкальной формы (см., например, кантату *Hemmt eure Tränenflut*).

2. 2. Особенности музыкальной формы

2. 2. 1. Два взгляда на музыкальную форму концертов: *процессуальность и «кристалличность»*

При самом поверхностном рассмотрении, без учета многочисленных деталей форма духовных концертов второй половины XVII века может быть обозначена как контрастно-составная — либо, учитывая степень влияния текста на сложение формы, как текстомузыкальная. Оба наименования в целом верны и подчеркивают те аспекты, которые в форме концертов, безусловно, присутствуют и, более того, являются неотъемлемой ее частью: зависимость от текста и сложение формы целого из множества более мелких, контрастных по музыкально-выразительным средствам составляющих. Вместе с тем, оба наименования (особенно первое) подспудно подчеркивают «кристаллический» аспект формы, что представляется верным лишь отчасти. Показательно, что до настоящего времени не создана систематика текстомузыкальных форм барокко, которая по своей подробности хоть сколько-нибудь была бы подобна систематике форм классицизма — этот факт является красноречивым свидетельством того, что подобная систематика едва ли возможна в принципе, а эстетике северонемецкого духовного концерта мышление «формой как кристаллом» скорее чуждо. С другой стороны, даже при беглом ознакомлении форма концертов не производит впечатление разорванной, нестройной и т. п., и на интуитивном уровне ощущается ясная внутренняя логика в построении музыкального целого. До настоящего момента в известной нам литературе отсутствуют сколько-нибудь детальные описания духовного концерта, которые бы рассматривали их форму с процессуальной точки зрения, хотя именно такой взгляд представляется наиболее логичным: определенность формы сочинений текстом общепризнанна, развитие же мысли в тексте происходит последовательно. И если мы согласимся в том, что текст предопределяет логику музыкального развития, из этого неизбежно следует, что изложение материала приобретает последовательность, свойственную изложению мысли в тексте. При

этом, как и в прозаическом тексте, общая форма высказывания (собственно «кристалличность») скорее вторична.

К проблемам барочной тексто-музыкальной формы обращается Ю. Н. Холопов в статье, посвященной Г. Шютцу, однако детальное исследование формообразования отсутствует, поскольку исследование сконцентрировано главным образом на проблемах гармонии [Холопов 1985]. Тем не менее, в статье содержится ряд важных наблюдений, на которые опирается и данное исследование. Ю. Н. Холопов вводит само понятие музыкальной строки, подчеркивает, что использование прозаического текста в качестве основы позволяет говорить об особом типе строки, который отличается от строки с поэтическим текстом в основе [там же, 165]. Наконец, Холопов прибегает к представлению о музыкальной строке как о некотором целом, которое складывается из последовательности функциональных зон ИМТ.

Вопросы функциональности частей музыкальной формы в отечественном музыковедении подробно разработаны в исследованиях В. Бобровского, и хотя ученый рассматривает главным образом сочинения классико-романтической эпохи, универсальность разработанного им аналитического метода позволяет применить его также и к музыке XVII века [Бобровский, 1970; 1978]. Все наблюдения ученого, касающиеся специфики функциональных зон ИМТ, их взаимодействия, переключения и т. д. подтверждаются на материале духовных концертов; с другой стороны, требует уточнения представление о структурных уровнях формы, поскольку в работе Бобровского, как было сказано, сделан акцент на автономно-музыкальных сочинениях, а специфика формы концертов рождается в результате взаимодействия автономно-музыкальных закономерностей и прозаического текста. Установив соответствия между литературным и музыкальным текстом в крупном плане (на уровне частей), в дальнейшем необходимо определить границы строк, поскольку большинство композиторов, выстраивая форму сочинения, мыслит именно строками — а последующий анализ должен выявить, каким образом построены зоны изложения, развития и завершения (*imt*) в рамках строки, установить, какие закономерности формообразования — собственно музыкальные

или тексто-музыкальные — преобладают на каждом из более низких структурных уровней.

Текст, существующий до появления музыкального произведения, закономерно оказывает влияние на каждую стадию композиторского процесса, поэтому рассмотрение музыкальной формы концертов должно начинаться с проведения параллелей между текстовыми и музыкальными структурами и разработки систематики структурных уровней формы. В дальнейшем, определив структурные уровни, мы рассмотрим, как текст взаимодействует с музыкальными закономерностями на каждом из них, и какой художественный результат возникает в результате названного взаимодействия. 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. С другой стороны, умение найти в каждом конкретном музыкальном построении его «базовую» форму, «праструктуру», в которой все тотально определяется текстом, является ценным аналитическим инструментом: сравнение такой «базовой» формы с реальным музыкальным текстом позволяет выявить степень выраженности автономно-музыкальных закономерностей и характер их влияния на данном структурном уровне. Последнее важно, поскольку именно многообразие способов взаимодействия между текстовыми и музыкальными закономерностями составляет специфику музыкальной формы барочного духовного концерта.

Развитие в XVII веке музыкального мышления (осознание аккордовой вертикали, укрепление тональной функциональности, усиление метрической регулярности, рост интереса к отдельной интонации и т. д.) приводит к тому, что вначале на одном, а затем на нескольких уровнях влияние текста ослабевает, и начинают заявлять о себе автономно-музыкальные закономерности. Но прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению особенностей музыкальной формы на каждом из структурных уровней, необходимо точнее определить сами эти уровни.

2. 2. 2. Структурные уровни музыкальной формы

Параллели между членением поэтического текста и членением музыкальной формы достаточно очевидны — этот вопрос подробно рассмотрен в статье Г. Рымко «Масштабные уровни тексто-музыкальной формы и проблемы терминологии», 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 [Рымко 2011]. Однако в статье сделан акцент именно на формах с поэтическим текстом, тогда как в концертах, где в качестве первоисточника используется проза, появляется ряд специфических особенностей, и выявить иерархию структурных уровней формы становится сложнее, а характер взаимоотношений между текстом и музыкой несколько меняется. В статье мы не находим ответа на ряд существенных для анализа вопросов: если, например, сопоставление стихотворной и музыкальной строк вполне справедливо, то какая структурная единица текста лежит в основе музыкальной строки, когда текстовый оригинал прозаический, остается неясным. Также неясно, какому музыкальному построению соответствует предложение в исходном тексте — ведь 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, как проявляют себя различные формообразующие факторы на каждом из них.

**Таблица 2.1. Сопоставление структурных уровней
в литературном и музыкальном тексте**

Литературный текст	Музыкальный текст
Слово	Мотив; «словмотив»
Словосочетание (синтагма)	Музыкальная синтагма; мотивная группа
Фраза ²⁸ ; komma ²⁹	Фраза
Предложение (простое); колон	Строка
Предложение (сложное); период	Часть
Текст	Концерт в целом

Систематизируя структурные уровни, мы считаем необходимым привлечь также термины «комма», «колон» и «период», которые отсутствуют в современном учении о синтаксисе, но широко употреблялись в наставлениях по риторике того времени (об этом см., например: [Wels 2000, 241]). Попытки осмысления тексто-музыкальной формы (в том числе с прозой в основе) с применением терминологического аппарата риторики, были широко распространены как в эпоху барокко (в частности, в трактате Маттезона *Der vollkommene Kapellmeister* [Mattheson 1998]), так и ранее³⁰.

2. 2. 3. Уровень мотивов

Действенный для музыки классицизма критерий, когда вершина мотива и его границы определяются исходя из сильной доли, в музыке концертов является крайне ненадежным. Это связано с тем, что метрическая регулярность редко проявляет себя во всех разделах музыкальной формы, а противоречия между написанной тактовой чертой и реальным гармоническим ритмом — явление повсе-

²⁸ 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.

²⁹ Под «коммой» в учении о риторике подразумевается небольшой отрезок речи — собственно, фраза.

³⁰ Подробнее об этом в справочных изданиях *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen* и *Lexicon musicum latinum*.

стное [Лыжов 2010, 164]. Свобода, которой отличается метр, не позволяет использовать его как фундамент формы: поэтому мотив — наименьшая структурная ячейка формы — выстраивается композитором исходя из структуры слова — количества слогов в нем и ударения. Второй важный критерий определения вершины мотива — факт гармонической смены, которая совпадает с ударением в озвучиваемом слове. Анализ мотививной структуры необходимо производить исходя из обоих названных критериев, поскольку только второго — гармонической смены — недостаточно для получения адекватных результатов, и нередко случаи явного противоречия между действительной мотививной структурой и гармоническим ритмом (главным образом, в эпизодах декламационного характера; см. запев сопрано в концерте Векмана *Der Tod ist verschlungen in den Sieg*: начальные мотивы выдержаны в одной гармонии; пример 2.1).

Пример 2.1

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Tenore, and Basso. The Soprano part begins with a long note on the word 'in' and another long note on 'Sieg'. The Tenore and Basso parts also have long notes on 'in' and 'Sieg'. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The Soprano part has a long note on 'in' and a long note on 'Sieg'. The Tenore and Basso parts have similar long notes on 'in' and 'Sieg'. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#).

В эпизодах с длительными слоговыми распевами (иными словами, когда текста как такового нет и, следовательно, выступать в роли формообразующего фактора он не может), композиторы, как правило, стремятся сделать метрическую пульсацию и гармонические смены регулярными, структурируя музыкальное время на уровне мотивов иным образом — так, как это будет происходить в музыке более позднего времени. В таких эпизодах мотививный анализ необходимо производить, руководствуясь традиционными критериями, а именно — связью мотива с сильной долей.

Наконец, случаи использования длительных распевов в ситуации метрической нерегулярности также возможны: они возникают в эпизодах речитативного

характера (как правило, интермедийных, представляющих собой скорее связку между основными частями), построены на общих формах движения, напоминают скорее вокальные каденции и потому едва ли подлежат рассмотрению с рациональных позиций учения о форме.

Термин «словмотив», который по отношению к рассматриваемому явлению употребляет вслед за Ю. Холоповым и Г. Рымко, представляется хотя и адекватным рассматриваемому явлению, но, тем не менее, избыточным: усложнения терминологии в данном случае можно избежать [Холопов 1993, 44]. Если под словом мотив понимать ту наименьшую осмысленную «клеточку», из множества которых складывается музыкальная ткань, и определяющей для мотива назвать 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.

Наряду со словом в общепринятом смысле основой для мотива может служить и «фонетическое слово» [Розенталь, Теленкова 1976]. Это явление, имеющее место в речи, подразумевает примыкание ряда служебных, как правило, односложных слов к основному несущему смысловую нагрузку, в результате чего они получают одно общее ударение. Барочная эстетика, ориентированная на передачу «взволнованной речи» музыкальными средствами, отразила и это явление, в результате чего встречаются случаи, когда фонетическому слову соответствует один мотив. Примером тому могут послужить начальные фразы концерта Ф. Гундера *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*, где начальное восклицание и обращение («*Ach Herr*») объединены одним мотивом (пример 2.2).

Пример 2.2

The musical score for Example 2.2 consists of four staves. The top three staves are for piano accompaniment: the first is the treble clef, the second and third are the alto and tenor clefs. The fourth staff is for the vocal line, marked "Soprano solo." The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics under the vocal line are: "Ach Herr, ach Herr, lass dei-ne lie-ben En-ge-lein".

Поскольку в первую очередь слово, и только затем — метрическая канва является основой для мотивов, в условиях свободного гармонического ритма мотивы в рассматриваемой музыке приобретают специфическое свойство: их длительность может варьироваться в рамках относительно небольшого построения. И хотя обычно композиторы предпочитают излагать материал равномерно, а мотивы в основном равны по длительности, проявление этого свойства иногда наблюдается и может быть объяснено только исходя из особой описанной выше связи, которая существует в этой музыке между мотивом и словом. Так, в запеве концерта Ф. Тундера *Salve coelestis Pater* (пример 2.3) мы видим сопоставление мотивов разной длительности: в одной фразе соединены начальный мотив «*Salve*» (четыре доли при счете на 4/4), внутренне более дробный и короткий мотив в середине фразы (три доли) и продолжительный завершающий мотив «*miseri-cordiae*» в ее конце (шесть долей).

Пример 2.3

The musical score for Example 2.3 consists of three staves. The top two staves are for piano accompaniment: the first is the treble clef, the second is the bass clef. The third staff is for the vocal line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics under the vocal line are: "Sal - ve coelestis pa-ter mise-ri-cor-diae,". Below the piano accompaniment staves, there are fingerings: 5 6 7 4 3 6 7 2 6 4 6.

В музыке раннего периода связь между мотивом и словом крайне тесна, повторение одного влечет за собой повторение другого (возможно — с гармоническим или звуковысотным варьированием, но с сохранением ритмического профиля мотива). Дальнейшее развитие музыкального мышления привело к усилению автономно музыкального начала, прежде нерушимая связь мотива и слова становится все более хрупкой, что приводит впоследствии к ситуации, когда повторение слова не приводит к повторению ранее сопоставленного ему мотива, из чего можно сделать вывод об изменении подхода к мелодической линии: композиторы начинают выстраивать ее согласно музыкальным закономерностям, тогда как текст в известной мере утрачивает свое, прежде тотальное, влияние на мелодику.

2. 2. 4. Уровень музыкальных синтагм (мотивных групп)

Переходя от мотивов на следующий масштабный уровень, необходимо сделать некоторые терминологические уточнения. Строка — тот структурный уровень, которым оперирует композитор, выстраивая сочинение или его часть. В прозаическом литературном тексте строке соответствует простое предложение или, в риторической терминологии, колон (об этом см. ниже); в классических формах — уровень периодов. В строке отчетливо выражены зоны изложения, развития и завершения [Холопов 1985, 145], каждая из названных зон формируется фразой; последние, в свою очередь, должны складываться из мотивов, подобно тому, как из слов складывается фраза в языке — и зоны *imt* должны быть представлены во фразе единичными мотивами. Следуя этой логике, необходимо было бы заключить, что любая отдельно взятая фраза в любом из рассматриваемых концертов обязательно состоит из трех слов. Действительно, принцип троичности в сложении музыкальной формы на всех уровнях заявляет о себе довольно часто, однако им все не исчерпывается, и в концертах весьма часто можно видеть фразы, состоящие из большего, чем три, количества слов.

В уже приводившемся примере из концерта Ф. Тундера *Salve coelestis Pater* (пример 2-3) начальная фраза содержит в зоне *motus* два слова («*coelestis Pater*»),

а не одно. Исходя из сформулированного выше определения мотива, попробуем предположить, что зона *motus* сформирована двумя самостоятельными мотивами (что в принципе возможно). Однако, такая трактовка данного эпизода противоречит как слышимой музыкальной логике, так и сформулированным критериям мотива (связь со словом; совпадение вершины с гармонической сменой), поскольку смена гармонии только одна — на слове «*Pater*». В концерте *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* того же Ф. Тундера (такты 22–25, пример 2.2) похожая ситуация, однако в данном случае в зоне *motus* гармонические смены есть на обоих составляющих зону словах («*deine lieben*»). Вновь следовало бы предположить, что развивающийся участок фразы сформирован двумя мотивами, однако эта трактовка опять-таки антимузыкальна и, кроме того, разрушает явно наблюдаемую пропорциональность в форме. Примеров такого рода много, и почти всегда, когда в одной из составляющих фразу функциональных зон звучит несколько слов, едва ли возможно говорить о наличии в ней нескольких *самостоятельных* мотивов: чаще всего группа слов, составляющая одну функциональную зону, рассматривается композитором как единое целое (в обоих приведенных примерах это очевидно в связи с тем, что функциональные зоны пропорциональны друг другу). Налицо противоречие: формально мы должны признать наличие нескольких мотивов, однако в реальном звучании они функционируют как целое.

Для снятия названного противоречия вновь проведем параллели с языковыми структурами. Фраза в языке может быть рассмотрена как ряд самостоятельных слов либо как ряд словосочетаний-синтагм. В составе синтагмы каждое из слов сохраняет свое значение и при этом, будучи связанным с другим словом, начинает функционировать иначе, чем если бы оно было рассмотрено отдельно. Похожую ситуацию мы видим и в музыке концертов: можно было бы рассмотреть каждый из мотивов в отдельности, однако в том случае, если между ними возникла особого рода связь, предусмотренная композитором, в рамках анализа эту связь становится невозможно игнорировать.

Таким образом, для адекватного анализа необходимо принимать во внимание, что каждая из функциональных зон *imt* в рамках фразы может быть пред-

ставлена либо мотивом, либо особой структурой, которую Г. Рымко в ранее упоминавшейся статье предлагает называть музыкальной синтагмой. С точки зрения языка, каждое из слов в рамках этой структуры, понимается, сохраняет свою самостоятельность и свой смысл; с музыкальной же точки зрения эта группа функционирует как нечто целое, как носитель структурной функции в составе фразы. Сам термин «музыкальная синтагма» достаточно точно отражает суть явления, рассматривая его сквозь призму лингвистики. В качестве аналогичного термина, который бы акцентировал музыкальную сторону явления, можно предложить на настоящий момент редко используемый в учении о форме термин «мотивная группа»³¹. Таким образом, музыкальная синтагма — такое построение, в основе которого лежит два или более самостоятельных слова, но которое в музыкальном смысле воспринимается как единое целое (мотив), т. е. подразумевается расхождение между уровнем текстовой и музыкальной логики.

Появление уровня музыкальных синтагм (или мотивных групп) отражает закономерный этап развития музыкального мышления и указывает на определенную степень автономизации музыкального начала. На этом уровне несколько слов — каждое со своим смыслом — за счет музыкальных средств объединяются в целое, т. е. можно говорить о редукции смысла отдельных слов (хотя и незначительной), сделанной из музыкальных соображений. В приведенных выше примерах из концертов Ф. Гундера, ввиду характера текста, эта редукция почти незаметна, тогда как в концерте К. Фёрстера *Jesu dulcis memoria* (пример 2.4) она проступает значительно сильнее. Во второй и третьей фразе музыкальный материал, сопоставленный словам «*dans vera cordis [gaudia]*» («даешь сердцам истинную [радость]») может быть трактован как мотивная группа. Отчетливо выделены слова «*cordis*» и «*gaudia*», тогда как остальные слова — в том числе и грамматическая и смысловая вершина предложения, глагол — звучат как бы между прочим и не акцентируются композитором.

³¹ В отношении классических форм термины «мотивная группа» и «фраза» отождествляются: см.: [Кюрегян 1998, 18]. Мы же предлагаем употреблять их дифференцированно, в том числе и потому, что в литературе о форме термин «мотивная группа» употребляется значительно реже, чем «музыкальная фраза» (в частности, Ю. Н. Холопов в книге «Введение в музыкальную форму» всюду использует термин «фраза»).

Пример 2.4

Je - su dul-cis me - mo-ri - a dans ve - ra cor - dis gau-di - a, dans ve-ra cor - dis gau-di - a.

С укреплением в музыке автономно музыкальных принципов, метрической регулярности и формированием нового понимания мотива — связанного с метрической пульсацией — уровень музыкальных синтагм заявляет о себе все реже. Хотя ситуация, когда на один музыкальный мотив приходится несколько слов, остается, необходимости выделения дополнительного структурного уровня нет: прежде крепкая связь между мотивом и словом расшатывается, в более поздних сочинениях структура слова оказывает все меньше влияния на композиторский процесс. «Мышление словами» уступает место «мышлению мотивами», а в рамках последнего возможность пожертвовать структурой текста в пользу музыкальной красоты воспринимается как нечто само собой разумеющееся, и музыкальная синтагма не представляет более чего-то особенного, что отклоняется от базовых композиционных принципов.

В концерте Букстехуде *Also hat Gott die Welt geliebet* (BuxWV 5) степень влияния метра на мотивные структуры уже заметно выше (см. пример 2.5).

Пример 2.5

Al - so, al - so hat

55

Gott die Welt ge-liebet, daß er sei-nen ein-gebornen Sohn gab,

В связи с отчетливой метрической регулярностью данного эпизода мотивный анализ необходимо производить из тех же принципов, что и в музыке классицизма: вершиной мотива является сильная доля такта, гармонические смены организуются так, чтобы не возникало противоречий между метром и гармоническим ритмом. В составе фразы по-прежнему отчетливо заметна каждая из функциональных зон *imt*, однако их границы в значительно большей степени, чем в вышеприведенном примере из Фёрстера, определяются метром. В результате протяженность мотивов выравнивается, они в данном примере приблизительно равны друг другу. Текст встраивается в равномерные ячейки, организованные метром, и в данном примере явно занимает подчиненное положение. Это особенно заметно в зоне *terminus*, где в рамках одного мотива звучат сразу три слова: в разговорной речи слова «*die Welt geliebet*» не сливаются воедино и не могут образовать фонетического слова. Букстехуде же, следуя за метром, уместит все слова в рамках одного мотива, отсюда — некоторая «скомканность» их произнесения. Этот пример демонстрирует, как с появлением регулярного метра постепенно вытесняется прежний характер связей между мотивом и словом, а наличие одинаковых «ячеек» в условиях метрической регулярности становится предпосылкой для сложения мотивов одинаковой протяженности, а в дальнейшем — для появления метрической экстраполяции. Похожая ситуация — в приведенной в примере 2.6 фразе из концерта Фёрстера *Beatus vir* (такты 51–53), где, несколько менее, чем у Букстехуде, выраженная метрическая пульсация становится все же основным организующим фактором для мелодики и способствует выравниванию мотивов по протяженности.

50

S
E - xor tum est in te - neb-ris lu - men rec - tis mi - se - ri - cors, mi -

A
E - xor tum est te - neb-ris lu - men rec - tis mi - se - ri - cors, mi -

B
net in se - cu - lum se - cu - li. E - xor tum est in te - neb-ris lu - men rec - tis mi - se - ri - cors, mi -

50

In. I

1. II

3. C.
50

2. 2. 5. Уровень фраз

Мотивы и мотивные группы формируют фразы. В языке фраза — это наименьшая самостоятельная единица речи, объединенная особой интонацией и отделенная паузой от других аналогичных единиц [Розенталь, Теленкова 1976]. Представляется логичным, что в тех сочинениях, где связь музыки и текста особенно сильна, музыкальная логика в полной мере отражает текстовую. Согласно определению, фразе в языке присуща самостоятельность и обособленность, те же качества присущи и музыкальным фразам. Любая фраза в рассматриваемых нами сочинениях, как правило, может быть без труда разделена на три логических отдела: начало, развитие, завершение — *initium, motus, terminus (imt)*. В наиболее простом случае каждая из функциональных зон равна по протяженности остальным (как это происходит в приведенных выше примерах из концертов Фёрстера и Букстехуде) и представлена мотивом или мотивной группой, причем в зоне *motus* возможно использование мотивов меньшей протяженности³². В других случаях возникает некоторое увеличение масштабов в зоне *terminus*, и фраза приобретает черты синтаксической структуры суммирования.

³² Такое, наиболее простое композиционное решение, на примере которого связи между музыкой и текстом отчетливо видны, и музыкальная логика во всем отражает текстовую, мы далее будем называть «базовым».

Приведенный в примере 2.4 фрагмент концерта К. Фёрстера *Jesu dulcis memoria* иллюстрирует наиболее традиционный подход к озвучиванию прозаического текста. Строка состоит из трех музыкальных фраз, их границы совпадают с границами текстовых фраз: *Jesu dulcis memoria / dans vera cordis gaudia*. Деление первой фразы на мотивы очевидно: вершина каждого мотива совпадает с ударением в слове и подчеркнута наиболее существенными для этого краткого эпизода гармоническими сменами; границы мотивов совпадают с границами слов (см. пример 2.4: мотивы обозначены квадратными скобками). Сложение фразы из трех мотивов достаточно типично для музыки рассматриваемого периода: троичная структура музыкальных построений отражает логику следования друг за другом трех функциональных зон *imt*, а в условиях барочной тональности и метрики, при отсутствии экстраполяции, композиторы чаще всего прибегают к наиболее очевидному композиционному решению — представить каждую из зон построениями, которые одинаковы по продолжительности, но различны в музыкальном отношении (главным образом, мелодически и гармонически). Начало второй и третьей фраз формируется музыкальной синтагмой «*dans vera cordis*», причем обращает на себя внимание, что в рамках синтагмы сложно определить границы между зонами *initium* и *motus*. Эта специфическая «размытость», с одной стороны, вызвана ролью каждой из этих фраз в составе музыкальной строки: эти фразы продолжают или (в случае с третьей фразой) завершают строку, и «размытое» начало способствует тому, что каждая следующая фраза более естественно примыкает к ранее звучавшему материалу. В случае, если каждая из «продолжающих» фраз содержала бы активный начальный импульс, возможность их присоединения к предыдущему, а также композиционная цельность строки были бы меньше. С другой стороны, это композиционное решение довольно характерно для композиторского метода Фёрстера, который, выстраивая музыкальное целое, нередко прибегает к особому методу продления формы путем умножения зон *motus* и *terminus*; в конечном счете форма приобретает вид *imt+mt1+mt2...*

Другой часто используемый метод работы с фразами — распределение музыкального материала между инструментами и голосами. В вышеприведенном

примере из концерта Букстехуде (пример 2.5) материал первой фразы проводится трижды: первый раз — распределенный между солистом и инструментальным ансамблем, второй раз — полностью у солиста, третий раз — у инструментов. В данном случае мы имеем дело с повторением фразы в целом (а не отдельных ее элементов), и поэтому характер организации музыкального целого надо рассматривать в рамках более крупного целого — музыкальной строки.

Помимо варьирования масштабов возможны и другие, более существенные изменения в «базовой» модели фразы. Каждая из функциональных зон может быть повторена. Повторение одного из элементов фразы, как правило, говорит об усилении влияния автономно музыкального начала, это особенно заметно в тех случаях, когда сохраняется связь между словами и мотивами, и повторение одного влечет за собой повторение другого. Неоднократное повторение того или другого фрагмента текста не является обязательным с точки зрения смысла, хотя и может быть истолковано из соображений выразительности, риторической яркости и т. п. — упомянем в этой связи многочисленные риторические повторы «с возвышением тона», которые имеют место почти в каждом концерте. В большинстве случаев, однако, повторение фрагмента текста (и сопоставленного ему мотива) предпринимается композитором осознанно и из музыкальных соображений, в результате этого возникают разнообразные музыкальные фразы, структура которых весьма далеко отходит от сформулированной выше «базовой» модели, в которой каждая из функциональных зон звучит по одному разу и составлена из мотивов либо мотивных групп.

Любое, даже совершенно точное повторение любой из функциональных зон в восприятии слушателя ведет к ее переосмыслению. Так, второе проведение зоны *initium* приобретает развивающий оттенок; второе проведение зоны *motus* в зависимости от контекста либо усиливает развивающий импульс, либо подготавливает завершение; наконец, вторичное проведение зоны *terminus* либо воспринимается как дополнение, либо как подготовка нового витка развития. Характер повторений, их количество и т. п. регулируется в зависимости от того, какую функцию данная фраза будет играть в рамках более крупного целого — музыкальной стро-

ки, поэтому повторения обязательно учитываются при анализе. В случае же, если необходимо выделить фразу «в чистом виде», то есть выявить базовую структуру, при оценке которой отчетливо виден характер взаимоотношений между музыкальным материалом и текстом — в этом случае повторяющийся материал временно редуцируется.

Появление варьированного повторения одного из элементов фразы усиливает описанные выше тенденции к взаимному сближению функциональных зон (так, развивающий потенциал повторенного в другой гармонии *initium* выше, чем в случае с точным повтором. И т. д.). В результате достигается большая плавность развития в рамках фразы. Другим очевидным следствием, которое, тем не менее, необходимо подчеркнуть ввиду его важности, является рост масштабов фразы с одновременным усилением ее музыкальной самостоятельности; последнее становится предпосылкой для взаимного сближения формы строки и фразы, которое наблюдается при усилении автономно-музыкальных закономерностей в рамках последней. В качестве наиболее частых методов варьирования используется повтор на другой высоте и орнаментация мелодической линии.

Широко употребляемым специфическим приемом варьирования является повтор ранее звучавшего элемента фразы с его дальнейшим надстраиванием³³. Прием надстраивания позволяет, с одной стороны, достичь плавности изложения мысли, с другой стороны, «возвышением тона» выделить те или иные слова во фразе. Таким образом, прием выгоден как с риторической, так и с сугубо музыкальной точки зрения, и этим объясняется его широкое, особенно в относительно более ранних концертах, распространение.

Когда повтор элементов фразы (точный или варьированный) делается в условиях жесткой связи между мотивом и словом, и повторение одного влечет за собой повторение другого, это указывает на усиление влияния автономно-музыкального начала: с точки зрения смысла многократное повторение того или другого фрагмента текста не является обязательным. Редукция повторов проходит незамеченной для текста, но разрушительно влияет на музыкальное целое, что

³³ Далее, из соображений краткости, мы будем называть этот прием надстраиванием.

еще раз указывает на серьезное влияние собственно музыкальной (а не тексто-музыкальной) логики при построении фразы. Возникающие в результате этого метода музыкальные фразы отличаются большим разнообразием, их структура весьма далеко отходит от сформулированной выше базовой «нормативной» модели, в которой каждая из функциональных зон звучит по одному разу и составлена из мотивов либо мотивных групп.

Ослабление, а затем и исчезновение прежде тотальной связи между мотивом и словом приводит к существенным изменениям на более высоких структурных уровнях музыкальной формы. Два наиболее важных следствия ослабления этой связи — возможность введения совершенно новых музыкальных мотивов в тот момент, когда текст повторяется³⁴, и возможность свободного конструирования фразы из *музыкальных* мотивов (связь которых со словами весьма условна) по музыкальным же закономерностям. Из последнего логично вытекает внутреннее разрастание каждой из функциональных зон в составе фразы (в том числе увеличение количества слоговых распевов. См. у К. Бернхарда концерт *Aus der Tieffen* — пример 2.7) и увеличение музыкальной самостоятельности фразы. Если на уровне смыслов (по характеру содержащегося в ней текста) фраза сохраняет тождество самой себе³⁵, то на уровне музыки увеличение ее масштабов и особенно усиление самостоятельности приводит к взаимному сближению уровня фраз и уровня строк. В качестве критерия различения необходимо обращаться к тексту, который лежит в основе, а также к анализу более мелких структурных составляющих: основной структурной единицей фразы является мотив или музыкальная синтагма, которые наделяются функциональными значениями (*imt*).

³⁴ В условиях тесной связи между мотивом и словом возможно было лишь варьирование. Появление возможности писать абсолютно новый музыкальный материал — следующий исторический этап, своего рода варьирование, доведенное до последних пределов, когда узнаваем остается лишь текст, музыка же полностью изменена.

³⁵ В терминах риторической диспозиции фраза может быть уподоблена «комме» (*comma, incisum*) — наименьшему смысловому отрезку. При этом, как было ранее указано в определении, фраза обладает известной самостоятельностью, в том числе смысловой.

The image displays a musical score for Example 2.7, consisting of two systems of music. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics "Aus der Tief - - fen ruff ich, Herr, zu" and a piano accompaniment in bass clef. The piano part includes a "Solo." marking and various fingering numbers (4, 2, #6, #, #3, 7, 6). The second system continues the vocal line with lyrics "Dihr. Herr, hö - re" and the piano accompaniment. The piano part includes a "tr" (trill) marking and various fingering numbers (#, #6, #, 6, #, 6, 7, 6, 4, #, #, 6). The score is written in common time (C) and includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

2. 2. 6. Уровень строк

Строка представляет собой еще более крупную единицу формы. В существующей литературе однозначное определение термина «музыкальная строка» отсутствует. В качестве ее основного признака называется синхронность членения текстового и музыкального ряда: совпадение границ текстовой и музыкальной строк и их одинаковая протяженность [Рымко 2014, 251]. Как будет далее показано, другим важным признаком, который характеризует строку с собственно музыкальной точки зрения, является сложение ее главным образом из фраз. Таким образом, под музыкальной строкой мы понимаем такой структурный уровень музыкальной формы, в рамках которого зоны изложения, развития и завершения сформированы преимущественно фразами, а границы совпадают с границами законченного по смыслу текстового отрывка.

Сам термин «строка» указывает на связь музыки с членением текста, однако именно на этом уровне отношения между структурой 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.

«Базовой» форме строки соответствует 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. Поскольку представления о музыкальной форме в XVII веке были в значительной степени связаны с риторическим учением, возможно проследить параллели между одним и другим. Строка может быть уподоблена колонне: подобно тому, как колонна, обладая самостоятельным смыслом, входит в состав более обширной мысли, изложенной в периоде, музыкальная строка может входить в состав еще более крупной единицы музыкальной «речи» — части; также колонна, состоящий из нескольких комм, подобен строке, складывающейся из нескольких фраз³⁶.

«Базовая» разновидность строки, где текст полностью предопределяет форму, складывается из «базовых» же фраз. Каждая из них формирует в такой строке зоны изложения, развития и завершения (*ИМТ*). В рамках зоны *motus* возможно дробление фразы на более мелкие построения. Описание «базовой» строки в известной мере представляет собой теоретическую абстракцию, поскольку в реальных музыкальных сочинениях найти описанный тип строки крайне сложно. Вместе с тем выявление в каждой конкретно взятой строке ее «базовой» формы является ценным аналитическим инструментом.

Поскольку уже на уровне фраз, как было показано выше, в результате усиления музыкальных закономерностей могут возникать достаточно сложные конструкции, входя в состав строки, такие фразы осложняют анализ, и наиболее действенным аналитическим средством является временная редукция всех повторов

³⁶ Как указывает М. Л. Гаспаров, русскоязычные термины для обозначения риторических понятий отсутствуют, поэтому распространение получила терминология, восходящая к греческим и латинским авторам [Гаспаров 1991, 51].

для выявления в составе реальной музыкальной строки описанной «базовой» структуры, в которой наиболее отчетливо проступают связи между текстом и музыкой. В рамках дальнейшего аналитического процесса исходный вид строки восстанавливается, и в результате сравнения реальной строки и лежащей в ее основе «базовой» модели выявляется, в какой мере и в каких аспектах собственно музыкальные приемы работы с материалом изменяют эту модель.

Многообразные отклонения от «базовой» модели определяются не только степенью влияния текста на музыкальную форму, но и связью данной строки с более высокими структурными уровнями формы. На композицию может влиять положение строки в составе части и в контексте целого сочинения (звучит ли она в первой части, одной из средних или заключительной).

Описанный «базовый» тип строки может иметь место в тех сочинениях, где текст тотально предопределяет форму (например, в декламационных эпизодах). Однако в процессе автономизации музыкального мышления *тексто-музыкальная* строка постепенно уступает место *музыкальной*. Последняя сохраняет внешнее сходство с тексто-музыкальной — общую структуру, смысловую законченность, среднюю продолжительность, но при этом связь между музыкальной составляющей и текстом теряется; композиторы начинают мыслить не «словами», а музыкальными построениями. Поскольку повторение мотива уже не обязательно влечет за собой повторение ранее сопоставленного ему слова, а форма строки выстраивается из музыкальных соображений, это приводит к появлению все более заметных несоответствий между структурными уровнями текста и музыки. В более поздних сочинениях в основе музыкальной строки может лежать не колон и не предложение, как было ранее, но всего лишь (текстовая) фраза, слова которой многократно повторены с использованием различного музыкального материала. Все это, с одной стороны, открывает для композиторов неограниченные возможности по конструированию строк сколь угодно разнообразной структуры фактически без опоры на текст, с другой стороны, существенно осложняет создание типологии строк, которые используются в концертах.

Основные критерии, на которые мы опираемся при создании систематики строк — это характер связи между текстом и музыкой на более низких уровнях музыкальной формы (мотивы, синтагмы, фразы), а также наличие и природа повторов. Наиболее простой случай — тотальная определенность музыкальной формы текстом. Музыка, как было сформулировано выше, представляет собой своего рода «кальку», через которую отчетливо видна текстовая структура. Появление повторов — следующий этап развития и более сложный случай. Для стилистически нейтрального повествовательного текста повторения не являются необходимостью и не несут содержательной нагрузки. Повтор в тексте делается из соображений логичности, ясности высказывания, для передачи экспрессии и т. п. [Казаева 2006].

Для музыкального текста и музыкальной формы повтор — базовый прием. В этой связи при появлении в мелодической линии повторов необходимо ответить на вопрос, сделаны они из музыкальных соображений или являются результатом опоры на текст. Конечно, в большинстве случаев присутствует как текстовая, так и музыкальная логика, однако когда число повторений текста начинает превышать некий разумный предел и его не удастся оправдать соображениями выразительности, риторическим пафосом и т. п., тогда можно говорить о преобладании музыкальных закономерностей. Еще большее их усиление мы отмечаем в тех случаях, когда разрушается связь между мотивами и словами и канвой для мотивов становится метр, а не последование слов с их ударениями. В таких случаях форма строки конструируется композитором исходя главным образом из музыкальных закономерностей, а тексту отводится второстепенная роль, что может проявлять себя во множественных, подчас обесмысливающих слова повторах одной и той же фразы. Соответствия между структурным уровнем музыкальной строки и предложением (колоном) в тексте в этом случае отсутствуют, и поэтому в основе музыкальной строки может лежать очень короткий, протяженностью не более фразы, текстовый отрывок. Приводимая далее систематика строк отличается известной условностью, хотя и охватывает большинство явлений, которые можно встретить в концертах.

Наиболее простой и очевидный случай — сложение строки из простой последовательности фраз, каждая фраза представляет одну функциональную зону, и повторы на уровне фраз отсутствуют ($I + M + T$). Подобное композиционное решение выдвигает на первый план формообразующую роль текста. В случае, если повторы отсутствуют также и внутри фраз, можно констатировать соответствие строки «базовой» модели. Примеры таких строк мы находим в первой части концерта Б. Эрбена *Ante oculos tuos Domine*, декламационный характер которой предполагает усиление влияния текста на музыкальный материал. Все, за исключением последней, строки первой части соответствуют «базовой» модели, хотя для достижения целостности в рамках части функциональность каждой зоны в некоторой степени сглажена. Особенно это заметно в зоне *motus*, организация которой едва отличается от зоны *initium* (тогда как в большинстве случаев их различия в области мелодики, гармонии, ритма и проч. более существенны).

Значительно чаще можно встретить строки, которые в крупном плане соответствуют «базовой» модели, но при этом содержат ряд повторов внутри фраз (на уровне мотивов и синтагм), в результате чего строка становится более продолжительной, а также возникает эффект ее постепенного сложения, и слушатель отчетливо воспринимает сопоставления масштабов между более мелкими и более крупными построениями. Пример строки этого типа мы видим в диалоге Векмана *Gegrüßet seist du, Holdselige*: первая реплика Марии состоит из двух строк с одинаковым текстом и музыкальным материалом, однако с разной структурной организацией. В первой строке количество повторов минимально, фраза в зоне *terminus* вначале появляется в усеченном виде и лишь затем проводится полностью. То же решение мы видим и во второй строке, но общее количество повторов значительно увеличено (пример 2.8).

Flauto I.

Flauto II.

Soprano.
[Maria]

Wie soll das zu - gehen, sintemalich, sintemalich

von keinem, von keinem Man - ne weiss; wie soll das zu - gehen,

sintemalich, sintemalich von keinem, von keinem, von keinem, von kei - nem

Man - ne weiss, sin - te - malich von keinem, von keinem, von keinem Man - ne weiss!

На автономизацию музыкального начала указывают и те строки, в составе которых функциональные зоны представлены одной музыкальной фразой, как в «нормативной» строке, но при этом текст в одной из зон повторяется, то есть музыкальный материал обновляется без введения нового текста (см. концерт К. Фёрстера *Beatus vir*, тт. 24–28: музыкальный материал зоны *terminus* обновляется, текст — тот же, что и в зоне *motus*).

Дальнейшие отступления от «базовой» модели строки связаны с появлением повторений уже на уровне фраз и умножением числа самих функциональных

зон в составе строки. Под повторением в данном случае может подразумеваться как просто еще одно проведение музыкального материала с сопоставленным ему текстом без существенных изменений, но с возможным варьированием ($IMT + MT\dots$) — так и появление нового музыкального материала с новым текстом ($IMT + M^1T^1\dots$). В обоих случаях, с одной стороны, сохраняется значительная степень влияния текста на форму, с другой стороны, возрастает степень влияния автономно-музыкальных закономерностей, особенно в первом случае, когда с точки зрения смысла повторение не является необходимостью. Наконец, возможно и обновление музыкального материала с сохранением прежнего текста. В таком случае степень выраженности автономно-музыкальных закономерностей при формировании строки еще выше³⁷.

В концерте Каспара Фёрстера *Dulcis amor Jesu* мы встречаем оба описанных типа строки. В строке, открывающей концерт, после полного ее проведения еще неоднократно — как у голосов, так и инструментов — проводятся зоны М и Т, при этом связь между текстом и музыкой в каждой из функциональных зон сохраняется, несмотря на существенное варьирование музыки. Вторая строка («*O dilectissime Jesu*») в некоторых композиционных аспектах отличается от первой. После того, как прозвучала основная часть строки, композитор продолжает ее за счет введения дополнительных зон M^1 и T^1 с новым текстом и музыкальным материалом. В результате этого метода работы самостоятельность строки как в музыкальном, так и в смысловом отношении увеличивается и, как и на предыдущих уровнях, усиление музыкальной самостоятельности вызывает сближение данного структурного уровня формы с более высоким — уровнем частей.

³⁷ Строка, в которой регулярно обновляется текст, но сохраняется музыкальный материал, также встречается, но не является характерной для жанра концерта. Примеры строк этого типа мы встречаем в тех ариях, где существенное влияние на формообразование оказывает куплетный принцип. См., например, арию Ф. Тундера *Streuet mit Palmen*.

Пример 2.9а

Alto.
Tenore.
Basso.
Violone e Basso continuo.

Wenn der Herr die Gefangenen zu Zi - -
- - on er - lö - - sen wird,
Wenn

Пример 2.9б

Dann wer - den wir sein, wie die Träu - - men.
dann wer - den wir sein, wie die Träu - - men.
- sen wird, dann
Dann wer - den wir sein, wie die Träu - men.

За счет продления строки указанным способом выстраивается и первая часть концерта Векмана *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion*, при этом сочинение примечательно еще целым рядом интересных композиционных решений.

Фразы, из которых составлен первый раздел строки³⁸, достаточно продолжительные, связь с текстом в них резко снижена, и на первый план выходит работа с мотивами и гармоническая логика (пример 2.9а). С появлением нового текста («*Dann werden wir sein*») обновляется и музыкальный материал (зоны $M^1 T^1$); он проводится в виде фугато и неоднократно повторяется у голосов и инструментов (пример 2.9б), причем последовательность повторений и общий вектор развития регулируется гармонической логикой. Также отметим, что за счет наложения фраз друг на друга в рамках фугато зона M^1 повторяется несколько раз³⁹ — иными словами, данный пример, помимо высокой степени независимости музыкального материала от звучащего текста, демонстрирует наличие существенных признаков сразу двух типов строк; первый из них мы рассмотрели выше, а к рассмотрению второго, основным признаком которого является умножение каждой из функциональных зон, переходим далее.

Рассмотренный выше тип строки, организованный по принципу *IMT+MT*, предполагает рост строки за счет ее продления «извне» (по типу дополнения); в данном же типе рост строки происходит «изнутри» за счет повторения (и возможного при этом композиционного переосмысления) каждой функциональной зоны — именно это является ее сущностной чертой; количество и качество повторений в каждой из функциональных зон играет второстепенную роль. Схематично данный тип строки можно представить так: $[I + I^1 \dots + M + M^1 \dots + T + T^1 \dots]$. В схеме отражены наиболее общие закономерности, характерные для данного типа строки (разумеется, реальные композиционные решения могут существенно отличаться⁴⁰).

Фраза, формирующая зону *initium*, в дальнейшем повторяется один или несколько раз с возможным варьированием. Даже при условии абсолютно точного повтора данный материал при повторении будет восприниматься слушателем уже

³⁸ В данной строке начальная последовательность функциональных зон *IMT* звучит дважды: вначале у альты, затем у тенора, и только после этого строка надстраивается новым материалом.

³⁹ Строка, которая выстраивается за счет наложения друг на друга разных функциональных зон, с увеличенными вследствие этого масштабами, может потенциально очень долго продлеваться. В этой связи усиливается влияние на музыкальное целое гармонической логики. Такая строка может быть названа полифонической.

⁴⁰ Настоящие наблюдения во многом совпадают с наблюдениями В. П. Бобровского: см. раздел «Три основные функции в действии» [Бобровский, 1978].

несколько иначе, чем при первичном появлении, и чаще всего во втором проведении начальной фразы усилены развивающие черты. Последнее позволяет сделать плавный переход к среднему разделу строки (*motus*). Нередко можно наблюдать и «перетекание» одной функциональной зоны в другую (главным образом, за счет описанного выше приема надстраивания). Введение абсолютно нового материала в зоне I¹ несколько менее типично, но такие примеры также существуют. В функциональном отношении фраза в зоне I¹ чаще всего представляет собой связующее звено между начальным и развивающим разделом строки, сочетая в себе признаки одного и другого.

Множественные повторы фраз, менее типичные для зоны *initium*, широко употребляются в зоне *motus*; количество повторений может изменяться в очень широких пределах, нередко встречается введение здесь полифонических приемов, при помощи которых, с одной стороны, реализуются повторения как таковые, с другой же стороны (например, в рамках канона или фугато, как в приведенном выше примере из концерта Векмана), достигается внутренняя цельность и логичность развития. Помимо повторений, в том числе варьированных, развивающий раздел строки располагает к введению нового материала или постепенному обновлению старого. В условиях строгой связи текста и музыки оба приема позволяют при необходимости озвучить большое количество текста, не нарушая музыкальной логики. Также композитор может выстраивать зону *motus* на том же материале, что и *initium*, и это является особым приемом, придающим целостность строке. Развивающий эффект достигается за счет обновления гармонии, а также изменения масштабов построений (когда вместо целой фразы, отзвучавшей в начальном разделе, используются вычлененные из нее мотивы). Примеры такого решения мы видим в концертах Ф. Тундера *O Jesu dulcissime* и *Da mihi Domine*. Наконец, можно заметить стремление к расширению зоны *motus* за счет введения в ней продолжительных распевов-колоратур со свободной мелодикой. Этот метод широко используется в музыке более позднего времени (см., например, запев сопрано в концерте И. Медера *Unser keiner lebt ihm selber* или начальную строку концерта Брунса *De profundis*).

Появление последнего раздела строки, как правило, никак специально не подготавливается: в процессе развития строки начальный импульс как бы исчерпывает себя и логично приходит к своей завершающей стадии (*terminus*). Вместе с тем, в ряде случаев можно обнаружить особые разделы, в которых объединяются признаки двух функциональных зон, и наряду с сохраняющимся развивающим потенциалом постепенно появляются заключительные интонации и обороты. Раздел Т также может быть повторен, в том числе с варьированием — вторично звучащая в зоне *terminus* фраза приобретает характер дополнения (широко употребляемый прием — заключающее строку дополнение у инструментального ансамбля).

Описанные типы строк могут вступать друг с другом в разнообразное взаимодействие, в результате чего формируются смешанные типы; установить их связь с описанными выше основными типами строк обычно не вызывает затруднений.

Рассмотрим ряд примеров.

Во второй части концерта М. Векмана *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion* в запеве сопрано изложен весь составляющий строку текст (на словах «*Dann wird unser Mund...*»). Он поделен не на три, как в «нормативной» строке, а на четыре отрезка, два из которых, наиболее ритмически оживленные, звучат в развивающем разделе ($M + M^1$); зоны I и T организованы вполне традиционно (пример 2.10).

Пример 2.10

Dann wird un-ser Mund voll La - chens und un-se-re Zun-ge voll Rüh-mens
 sein,
 Dann wird un-ser Mund voll La - chens und un-se-re
 La - chens und un-se-re Zun-ge voll Rüh-mens sein,

После запева сопрано дальнейшее формирование музыкального целого происходит за счет одновременного совмещения в вертикали нескольких разных функциональных зон (типичное для Векмана фугато), в результате чего достигается непрерывность развития.

Пример организации плавного перехода между функциональными зонами за счет приема надстраивания можно найти в упоминавшемся концерте Брунса *De profundis* (см. с такта 34, пример 2.11).

Пример 2.11

ALLEGRO 55
 ALLEGRO
 Do - mi-ne, Do - mi-ne, ex-

Первая фраза (*initium*) проводится в основной тональности, затем в доминанте (подготавливается переход к зоне *motus*), а после этого надстраивается более длинной фразой с новым материалом (на слове «*exaudi*»; *motus*). Заключительная фраза начинается со слова «*exaudi*», уже звучавшего ранее, затем материал надстраивается и завершается каденционным оборотом. В результате схема строки будет выглядеть так: [I + I¹ + M + T].

Во вступлении к концерту Фёрстера *Gentes redemptae Pascha celebrantes* мы находим исключительный случай организации формы строки, сочетающий в себе признаки нескольких типов. Отсутствие текста, очевидно, стало предпосылкой для создания экспериментального композиционного решения. Две музыкальные фразы, которыми открывается концерт, представляют собой зоны *initium* и *terminus* (несмотря на «слабый», несовершенный каданс, функциональность данной фразы отчетливо распознается). Отсутствующий в первом построении развивающий раздел звучит сразу после, его масштабы, по сравнению с двумя первыми фразами, сильно увеличены (главным образом за счет имитаций); эпизод завершается кадансовым оборотом в тональности субдоминанты. Затем следует ряд построений, в которых чередуются функции развития и завершения, и в последнем из них достигается тоника. Таким образом, общая форма вступления к концерту принимает следующий вид: [I + T; M + M¹ + T; M + T; M² + T²].

Более традиционно решена форма строки в концерте Букстехуде *Herr, ich lasse dich nicht* (BuxWV 36), хотя и в ней есть ряд аналитических сложностей. Высокая степень автономности музыкального начала приводит к тому, что одному и тому же тексту на уровне фраз оказывается сопоставлен разный музыкальный материал; видоизменение (или введение нового) материала при удвоении функцио-

нальных зон делается с тем расчетом, чтобы достичь целостности строки. В зоне *initium* вначале звучат лишь однозвучные мотивы-обращения, затем (I¹) текст продолжает излагаться, положенный на новый музыкальный материал, в котором, несмотря на принадлежность к начальному разделу строки, уже можно услышать интонации развивающего характера. При повторе слов («*ich lasse dich nicht*») вводится новый музыкальный материал, который уже принадлежит зоне *motus*. Текучесть и изменчивость музыкального материала противопоставлена стабильности текста, который обновляется очень постепенно (в основном за счет надстраивания). Переход между развивающим и завершающим разделом строки сглажен: длительный слоговой распев плавно вливается в кадансовый оборот, которым завершается зона *terminus*. В дальнейшем строка продлевается за счет повторного проведения зон M + T с их звуковысотным варьированием и завершается звучанием зоны *terminus* в более крупных длительностях и медленном темпе. Данный пример показывает возможность свободного сочетания разных приемов формирования строки в зависимости от художественных склонностей композитора и степени влияния текста на музыкальный материал.

2. 2. 7. Уровень частей

На наивысшем структурном уровне формы — уровне частей⁴¹ — процессы формообразования протекают в каком-то смысле проще, чем на более низких уровнях, однако для дальнейшей ясности изложения следует временно отвлечься от музыки концертов и выяснить, что представляет из себя текст, который лежит в основе части.

Ответ на этот вопрос уже вызывает некоторые сложности. Следуя систематике структурных уровней, которая приведена в начале главы, мы можем сказать, что в общем случае текст части представляет собой синтаксически сложное предложение (состоящее из нескольких простых), в котором излагается законченная мысль и представлен более разносторонний, нежели в простом предложении,

⁴¹ Выше — только уровень целого.

взгляд на предмет мысли. С точки зрения риторики часть может быть уподоблена периоду, состоящему из колонов, число которых риторическим учением не регламентировано, но в среднем равно четырем [Гаспаров 1991, 53]. Анализ текстов также показывает, что границы части часто совпадают с членением текста-первоисточника, если таковое есть: например, в концертах на тексты псалмов границы частей совпадают с границами стихов. Каждая из приведенных точек зрения имеет свои основания, но механическое перенесение любой из них на музыкальный материал невозможно, поскольку вызывает ряд существенных противоречий.

С музыкальной точки зрения можно было бы, следуя той же, что и на других структурных уровнях, логике, попытаться составить представление о «базовой» форме части, которая бы состояла из трех строк, и каждая строка соответствовала бы одной из функциональных зон *ИМТ*. Однако сложению формы по этому принципу препятствует сразу несколько факторов. Наиболее очевидный из них — масштабы построений. Как показано выше, даже самая короткая строка занимает существенный отрезок музыкального времени; три таких строки, звучащие подряд, в восприятии слушателя едва ли сложатся в музыкальное целое (часть), если не будет какого-либо дополнительного параметра, который мог бы объединить их. В музыке более позднего времени таким параметром является гармония с отчетливо выраженными тональными тяготениями, а также метрическая регулярность, влияющая на восприятие масштабов построений. В музыке концертов, даже наиболее поздних, выраженность тональной функциональности и регулярность метра не достигают той степени силы, способной объединить три даже самые короткие музыкальные строки в целое. Недейственными оказываются и прочие факторы формообразования. В их отсутствие восприятию части как целостного музыкального построения способствует главным образом текст⁴².

Однако преобладание текста над остальными формообразующими факторами не означает, что при взаимодействии текста и музыки последняя лишь отражает текстовую логику, ничего в ней не меняя: даже беглый анализ выявляет, что

⁴² Неизбежная структурная рыхлость частей по указанным причинам приводит также к тому, что возрастает роль строки как композиционной единицы: на детальной разработке музыкального материала в рамках строки главным образом сосредотачивается внимание композитора.

это не так. По определению текст части — это сложное предложение; в другой терминологии — период из нескольких (чаще четырех) колонов, но найти в музыке концертов такие части, где указанные параметры соблюдались бы, крайне сложно, и это связано именно с тем, что взаимодействие музыкальной и текстовой логики приводит к заметным изменениям в последней. Первая и основная причина — вновь в масштабах построений: чем больше текста звучит в данной части, тем сложнее сделать внутренне целостной ее музыкальную форму. И хотя текст продолжает играть объединяющую роль, композиторы, очевидно, далеко не во всех случаях считают такой способ объединения формы достаточным. В этой связи текст, звучащий в рамках части, по своему объему обычно значительно меньше, нежели период из четырех колонов⁴³; столь же свободно композиторы относятся и к другим параметрам текста: количеству и структуре предложений, членению на стихи и т. п. И лишь требование смысловой законченности лежащего в основе части отрывка соблюдается неукоснительно⁴⁴: часть заканчивается тогда, когда исчерпана основная излагавшаяся в ней мысль. В этом отношении степень зависимости музыкального решения от текста очень существенна. Поэтому количество строк, составляющих часть, теоретически может быть любым, но обычно не превышает трех-четырех.

Возможны несколько вариантов выстраивания части. Основным и крупнейшим структурным элементом в составе части является строка. Наиболее простой и очевидный прием — сложение части из последовательности строк, по смыслу связанных друг с другом. В рамках этого приема формообразующая роль текста на уровне частей проявляет себя сильнее всего; в этом же случае наиболее сильно ощутима потребность в дополнительных факторах, объединяющих часть в единое целое во избежание известной мозаичности формы. Поскольку таковых объединяющих факторов немного, большинство композиторов стремится сосредоточить внимание слушателя на детальной работе на уровне фраз и строк. За

⁴³ Напомним, что колон в тексте приблизительно соответствует одной музыкальной строке.

⁴⁴ Внутренняя структура текста, его разбиение на стихи (в случае с библейским текстом) или на предложения чаще совпадает с членением текста по смыслу, однако возможны случаи расхождения между одним и другим; отметим в этой связи, что смысловой аспект для композитора является более важным, нежели формальный, и есть случаи, когда композитор жертвует формально наличествующей в тексте структурой (делением на предложения, стихи и т. п.), стремясь выразить важный для него смысловой оттенок.

счет множественных повторов элементов, четких гармонических связей, различности масштабных сопоставлений и выраженности функциональных зон на уровне строк слабая связь между строками в составе части становится менее заметной на слух.

Дальнейшее 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. Как мы видели на примере других уровней, увеличение масштабов и рост внутренней музыкальной автономности на одном конкретном уровне приводил к сближению между ним и следующим по порядку более высоким уровнем. В случае со строками и частями описанная тенденция достигает своего предела: концерт может состояться как из частей в описанном выше смысле слова, 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 концерта⁴⁵, что мы особенно часто видим в концертах Бернхарда. 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 является наиболее типичным.

Возможные варианты расширения формы строки были подробно рассмотрены выше. Хотя на уровне частей достичь той же степени внутренней цельности, что и на уровне строк, невозможно — это связано с ослаблением действия большинства формообразующих факторов, за исключением текста — композиторы, тем не менее, стремятся достичь этой цельности путем введения специфических

⁴⁵ Параллели данному явлению мы находим в литературных текстах, которые совсем не обязательно должны быть составлены сплошь из сложных предложений: значительно чаще простые и сложные предложения соседствуют друг с другом на равных.

композиционных приемов, которые способны замаскировать некоторую мозаичность, присущую частям, составленным из нескольких строк.

Наиболее простой прием — фактурное подобие двух соседствующих строк (Б. Эрбен, *Miserere*). В результате применения этого приема композитором слушатель склонен воспринимать две отдельные строки как целое, несмотря на наличие цезуры. Еще большая цельность достигается в том случае, если вторая строка не только фактурно уподоблена первой, но и мелодика ее существенно не обновляется и не содержит каких-либо отличающихся интонационно ярких эпизодов. Об объединении двух строк на основе интонационного сходства имеет смысл говорить лишь в том случае, когда структура мелодической линии отличается индивидуализированностью и сходство интонаций распознается на слух. См., например, концерт И. В. Медера *Ach Herr, strafe mich nicht*. У Эрбена же характер мелодики слишком обобщенный, и невозможно говорить о том, что мелодика играет роль объединяющего фактора. Вторая строка может не только уподобляться первой, но повторять ее материал с более или менее существенным варьированием. В результате степень музыкальной цельности еще больше возрастает.

Другой действенный прием — яркое фактурное противопоставление по типу «запев — припев». В том же концерте Эрбена третья часть открывается запевом солирующего сопрано, на который отвечает ансамбль тутти. Объединяющий эффект контраста может возникать не только на уровне фактуры, но и на уровне метра. Когда за медленным двухдольным эпизодом следует подвижный трехдольный, в восприятии слушателя они оказываются связанными. Наконец, объединение строк возможно и сугубо гармоническими средствами, путем организации определенного распорядка каденций на ступенях барочной тональности. Из всех описанных этот метод обладает наименьшей степенью действенности, поскольку в условиях ослабленных функциональных тяготений звуковысотные отношения, возникающие между кадансами на разных ступенях, воспринимаются достаточно слабо, и тем слабее, чем больше масштабы строк, составляющих часть.

2. 2. 8. Форма в целом

Форма концертов как целого должна быть определена как контрастно-составная; наиболее существенным фактором объединения частей в целое является текст. Степень влияния остальных факторов значительно снижена и, за редким исключением, не оказывает существенного влияния на слушательское восприятие. Однако, как и на уровне частей, композиторы стремятся ввести ряд дополнительных, собственно музыкальных параметров, которые бы способствовали внутренне более целостному восприятию концерта.

Наиболее традиционным и, вместе с тем, наименее действенным средством является выстраивание концерта в согласии с определенным каденционным планом. Так, в концерте Ф. Тундера *Dominus illuminatio mea* регулярно чередуются разделы, кадансирующие на тонике, и разделы с кадансами на других ступенях. Однако восприятие концерта как целого достигается не столько благодаря гармонии, сколько за счет использования контрастов в самом широком смысле слова. Контраст является вторым важнейшим приемом, который для достижения внутренней целостности в концерте и для удержания внимания слушателя широко применяется не только Тундером, но и другими авторами. Это может быть контраст мелодики, подразумевающий сопоставление декламационных и ариозных эпизодов (К. Фёрстер, *Congregantes Philistei*, тт. 55–62); метрический контраст между плавной двухдольностью и трехдольностью, появление которой, как правило, сопровождается также и появлением ощутимой танцевальности; противопоставление соло и тутти, в том числе в рамках техники кончертато (см. многие типичные эпизоды-эхо, в которые могут быть вовлечены либо только солисты, как у Брунса в первой части кантаты *Ich liege und schlafe*, либо как солисты, так и инструментальные партии: см., например, в концерте Букстехуде *Herr ich lasse dich nicht* заключительный отдел *Lento* первой строки). В случае, если концерт написан для нескольких голосов, это открывает возможность противопоставления тембров (Букстехуде, *Cantate Domino*), а также, при необходимости, широкого использования театральных эффектов, приемов «олицетворения» солистов —

вплоть до авторского распределения партий-персонажей, особенно в диалогах: *Die höllische Schlange* Медера. Не менее широко применяется фактурный контраст, подразумевающий противопоставление сольных и ансамблевых эпизодов, ариозо и фугато и т. п.

Если контраст относится к общеупотребительным приемам и позволяет строить теоретически сколь угодно обширные формы, то приемы, перечисляемые далее, относятся к специфическим, и их введение зависит от индивидуальных склонностей композитора, а также замысла сочинения.

В концертах Бернхарда, Букстехуде и Фёрстера для достижения большей целостности формы концерта возможно введение разделов, материал которых частично или полностью повторяет ранее звучавший материал. У Бернхарда и Фёрстера реприза обычно замыкает концерт (*Was betrübst du dich, meine Seele* Бернхарда; *Beatus vir, Intenderent arcum* Фёрстера). Букстехуде же в своих концертах использует повторность еще шире, и ряд его композиций (*Afferte Domino gloriam honorem*, ВухWV 2; *O clemens, o mitis, o coelestis Pater*, ВухWV 82 и др.) основаны на рефренном принципе. Вместе с тем, для творчества других авторов — Тундера, Эрбена, Брунса, Медера репризность характерна в значительно меньшей степени, и в большинстве случаев музыка названных авторов развивается «по прямой линии», без отчетливого повторения материала⁴⁶. При такой композиции возможна внутренняя группировка частей по принципу сходства (композиционного либо смыслового). Едва ли можно судить наверняка, сделано ли это композитором сознательно, либо явилось побочным результатом, однако, группировка частей, например, достаточно отчетлива в концерте Брунса *Der Herr hat seinen Stuhl*, где ясность формы крайних разделов противопоставляется текучести средних. В концерте *Jauchzet dem Herren alle Welt* того же автора отчетливо просматривается пятичастная структура, в которой нечетные блоки выдержаны в мажорном ладу и быстром темпе, в отличие от минорных медленных четных блоков. Найти предпосылки для такого композиционного решения в тексте не удастся, в

⁴⁶ Сказанное не относится к сочинениям смешанных жанров, в которых, как в концертно-ариозной кантате Брунса *Ich liege und schlafe*, можно встретить обозначение *da capo*.

этой связи можно заключить, что данное решение основано исключительно на музыкальных соображениях.

2. 3. Выводы

Подробное рассмотрение каждого из структурных уровней показывает, что музыкальная форма концертов во многих отношениях связана с текстом, и поэтому параллели между структурными уровнями текста и музыки возможны и справедливы. Однако, как и любые другие обобщения, названные параллели представляют собой теоретическую модель, и при анализе конкретных примеров существуют многообразные отклонения от нее. Наиболее приближенными к такой модели являются те сочинения, в которых сильно влияние текста на формообразование, и чем оно сильнее — тем больше соответствий мы находим между структурными уровнями в языке и в музыке. Но чем больше усиливаются собственно музыкальные закономерности, тем значительнее расхождения между музыкой и текстом. В этих расхождениях на каждом из структурных уровней наблюдается отчетливая тенденция: данный структурный уровень при усилении в нем музыкальных закономерностей увеличивается в масштабах, приобретает больше самостоятельности, чем свойственно «нормативному» построению, и в некоторых аспектах уподобляется ближайшему более высокому структурному уровню. Так, мотивы «вырастают» в синтагмы, те и другие в совокупности дают фразы; внутреннее разрастание фраз делает их чем-то подобным строкам (вплоть до использования *элементов фразы* в качестве структурных единиц *строки*: см. концерт Тундера *Salve coelestis Pater*). Наконец, строки, как показано выше, достигают столь значительных масштабов и столь высокой степени музыкальной и смысловой самостоятельности, что способны, наряду с частями, фигурировать в качестве крупных структурных блоков, составляющих концерт как целое.

ГЛАВА 3

КОМПОЗИЦИЯ СЕВЕРОНЕМЕЦКИХ ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТОВ КАК МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

3.1. *Musica poetica*. Этапы работы над сочинением

Размышляя о музыке, Лютер в традициях своего времени понимает ее как отзвук «гармонии сфер», как божественный дар, наделенный способностью приводить в равновесие внутренний мир человека, обращаясь к лучшим сторонам его души [Luther 1897, 73]. Необходимым считалось и знание системы античной риторики: умелый проповедник-ритор должен не просто познакомить паству с событиями Священной истории и церковными догматами, но уметь вызвать у слушающих ответный эмоциональный отклик, пробуждать чувства и возгревать веру; наличие последней, по Лютеру, является решающим фактором при определении посмертной участи человека [Козлов, Огицкий 2009, 367]. Из этого представления логично вытекает стремление к поиску наиболее действенных средств, способных приводить к вере людей, по тем или иным причинам отстранившихся от нее или внутренне охладевших, заменивших искреннее исповедание формальной обрядовостью (принимая во внимание ситуацию в католической церкви XVI века, возможно предположить, что такие люди были). Следуя логике реформатора, едва ли можно найти средство более действенное, нежели объединить способность музыки обращаться к чувствам человека — и апеллирующее к разуму слово, проповедь, действенность которой усилена за счет применения риторических средств. Одновременное воспитание в таком ключе разума и чувства и составляет, согласно лютеранскому учению того времени, цель церковного пения.

Союз музыки и риторики породил специфически немецкое явление — *musica poetica* [Bartel 1997, 22–24]. В отличие от итальянских музыкантов, акцентирующих внимание на эмоциональной стороне звучащего, немецкие музыканты

барокко подходят к композиции скорее как к науке или ремеслу [ibid., 59]. Музыкант, одновременно владеющий наукой композиции и риторикой, анализирует текст, планирует, какой отклик у слушателей должен вызвать каждый из отделов текста, и затем, используя известные средства и приемы, пробуждает аффекты у слушателей, вызывает в них именно те чувства, на которые он рассчитывал, формируя при помощи текста «партитуру страстей». Вместе с тем, как показывает Д. Бартель, несмотря на столь рациональный подход и наличие множества трактатов о композиции, единого систематизированного учения, которое давало бы универсальные ответы на вопрос, какой аффект какими средствами выражать, сформировать так и не удалось (хотя, судя по всему, в умах музыкантов это стремление было [ibid., 29]). И если целью композиторского творчества было признать создание проповеди в словах и звуках, то достижение цели виделось за счет решения задач двух типов. Во-первых, музыка должна откликаться на *значения* слов, обнаруживать их, отражать их в себе; во-вторых, мелодика сочинения должна изображать *эмоции* и пробуждать *аффекты*. Это разделение музыкальных задач, условно, на подчеркивающие смысл и подчеркивающие аффект представляется крайне важным для понимания специфики музыкально-риторической трактовки текста, к этому взгляду мы впоследствии вернемся.

Необходимо отметить также и третью область применения риторических знаний. Если первые две тесно связаны с содержанием словесного текста и откликаются на него, то третья заключает в себе представления о композиционной технике и строении музыкальных произведений. Поскольку музыкальная теория XVI — XVII столетий не обладала еще сложившейся терминологической базой, многие аспекты техники композиции, имеющие сегодня специальное наименование в музыкознании, три-четыре века назад рассматривались сквозь призму музыкальной риторики [Мальцева 2013, 37]. Все названные аспекты во многом переплетаются друг с другом — в результате составить *системное* представление о музыкальной риторике довольно сложно. На примере концертов северонемецких композиторов мы попытаемся шаг за шагом проследить последовательность создания музыкальной композиции, опираясь при этом на значительно более систематизи-

рованные знания из области вербальной риторики⁴⁷. Этот подход позволит, прояснив попутно многие неясности в существующем терминологическом аппарате, выявить художественную специфику концертов и описать комплекс используемых в них музыкально-риторических средств как систему.

Подготовка речи подразумевала последовательную, в несколько этапов работу над ней. На первом этапе (*inventio* — «изобретение», «нахождение») предмет речи получал всестороннее рассмотрение, решался вопрос, что именно сказать; найденные мысли упорядочивались и выстраивались в логичной последовательности на втором этапе (*dispositio* — «расположение»); третий этап подразумевал работу над выразительностью речи, ее образностью и внешней эффектностью, в результате чего достигалось эмоциональное воздействие на слушателей (*elocutio* — «способ изложения», «выражение»). Четвертый и пятый этапы относились непосредственно к произнесению речи и включали в себя техники запоминания речи (*memoria* — «память») и рассуждения о характере ее произнесения — фактически, элементы актерского мастерства (*pronuntiatio* — «чтение, декламация»; или же *actio* — «действие, исполнение»). При проведении параллелей между риторическим учением и композиторской практикой существенными оказываются три первых этапа, два других затрагивают скорее вопросы исполнительства и не имеют прямого отношения к предмету нашего рассмотрения.

3. 2. *Inventio*

Итак, вначале ритор решал вопрос, что именно сказать. Композитору же на данном этапе необходимо было определиться с **тематикой сочинения** (по тематике тексты могут быть разделены на три группы: славословные, посвященные

⁴⁷ Учение эпохи античности почти в неизменном виде перешло в риторики более позднего времени, включая эпоху барокко. Проводя параллели между музыкой и риторикой, в качестве основного источника представлений о последней мы используем статью М. Гаспарова «Античная риторика как система» [Гаспаров 1991].

исповеданию и «возгреванию» веры — и разъясняющие догматику, согласно классификации Дж. Веббера [Webber 1996, 86]; подробнее об этом см. в разделе, посвященном текстам концертов), — а если текст уже выбран, требовалось, с одной стороны, провести его детальный анализ и ответить на вопрос, какова его основная мысль, насколько она ясна при простом произнесении данного текста, и если не ясна, то каким образом можно достичь большей ясности. Также этот этап работы предполагает приблизительное, в крупном плане **разделение текста на отрезки**, особенно в том случае, если текст содержит несколько генеральных идей, требующих донесения до слушателя. Однако, как показывает анализ текстов, обе ситуации — и неясность основной идеи, и наличие нескольких смысловых центров — скорее редкость для сочинений северонемецких авторов. Очевидно, композитор, избирая или составляя текст, принимал во внимание несколько аспектов: литературная основа будущего сочинения уже сама по себе должна быть достаточно эмоциональной, хотя и тексты, мало сообщающие чувству, могут быть разработаны с применением риторического метода «общих мест» [Bartel 1997, 78–79]. Следует думать, что при работе с такого рода «недостаточно вдохновенными» текстами композитор, с одной стороны, сталкивался с рядом дополнительных трудностей, с другой же стороны, открывался простор для интерпретаций. Но, как было сказано, малоэмоциональные тексты нетипичны для северонемецких авторов, а значит и круг возможных способов интерпретации текста значительно сужается. На первом этапе работы над сочинением (*inventio*) такая интерпретация возможна в том случае, если текст составляется композитором самостоятельно из разных источников. Подробнее о принципах компоновки см. в первом разделе главы 2, где рассмотрены тексты концертов.

Кроме выбора тематики и текста будущего сочинения, на начальном этапе работы необходимо было определиться с **базовыми параметрами композиции**: метром, ладом и составом голосов [ibid., 77].

Теоретический анализ сочинений северонемецких авторов показывает, что во многих случаях **метр** воспринимался ими не просто как неотъемлемая составляющая музыкального языка, но также и как специфическое выразительное сред-

ство. Особенно заметным для слушателя оказывается, с одной стороны, противопоставление метрической регулярности и нерегулярности, с другой стороны, двух- и трехдольных метров. Для выражения разнообразных оттенков аффекта скорби композиторы считают более уместным применение размера 4/4 в сочетании с метрической нерегулярностью: таковы многочисленные декламационные эпизоды в концертах (см., к примеру, концерт Бернхарда *Aus der Tieffen* или Тундера *Da mihi Domine*). Те же параметры характерны и для речитативных эпизодов, при этом метрическая нерегулярность в них выражена еще сильнее. Общей чертой разделов, выражающих аффект радости и сходные с ним, является использование регулярного метра, при этом в заключительных славословных эпизодах, наряду с регулярностью, столь же часто вводится трехдольный метр, приносящий в звучание отчетливо слышимый танцевальный оттенок. Первоначальная аналитическая работа композитора с текстом концерта предполагает, таким образом, планирование «партитуры аффектов», а значит — и ясное представление о том, какой метр в каждом из разделов будет уместнее.

Другой важной стороной работы над композицией был **выбор лада**. Особенности ладовой организации в музыке раннего и среднего барокко детально описаны Ю. Н. Холоповым, в частности, на примере концертов Шютца [Холопов 1985], но также и в ряде других работ. Избегая повторения уже написанного ученым, суммируем наиболее важные положения, прямо относящиеся к особенностям гармонии в концертах, которые рассматриваем мы. Специфика барочной гармонии заключается в особом и довольно сложном характере взаимодействия модальности, характерной для музыки Средних веков и Ренессанса, и тональной функциональности, полное становление которой произойдет в эпоху классицизма. Теоретики барокко, как указывает Д. Бартель, продолжали по традиции проводить параллели между содержанием произведения и его ладом, однако со временем параллели этого рода все больше приобретали умозрительный характер [Bartel 1997, 40] и, в конечном счете, — на это указывает и Ю. Холопов [Холопов 1985, 135] — сущностным критерием выбора лада стало его наклонение — мажорное либо минорное, уместные, согласно Маттезону [Mattheson 1713, 232], для выра-

жения, соответственно, радостных или печальных аффектов. Показательно, что в некоторых концертах лад, судя по ключевым знакам, осознается композитором в согласии с ренессансной системой, но регулярно появляющиеся дополнительные случайные знаки отчетливо указывают, что переход к двуладовой мажорно-минорной системе уже совершился. Так, в концерте Тундера *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* звучит отчетливый до минор, однако композитор мыслит концерт написанным в дорийском ладу от *соль* (при ключе два бемоля), хотя при этом регулярно выставляются ля-бемоли при нотах.

Другой существенный признак гармонии барокко — отсутствие в ней отчетливо выраженных тональных тяготений и централизации — ведет к возможности любое трезвучие на любой ступени и в любой момент времени счесть местным центром, организуя на нем каданс. Палитра возможных каденционных гармоний (тональный круг) определяется лежащим в основе сочинения ладом и иногда корректируется хроматизмами-акциденциями, тогда как план каденций, как и в музыке Ренессанса, считается одним из действенных средств, способных организовывать форму музыкального целого.

Возможны два подхода к **организации формы концерта**: первый предполагает стремление объединить все части. Тогда закономерно появление определенного плана с взаимным противопоставлением кадансов на тонике и других ступенях. Характер противопоставления может быть любым: от простого и более или менее регулярного чередования тоники и нетоники, как в пятиголосном концерте Тундера *Nisi Dominus*, до формирования круга с тоникой по краям и планомерным обходом остальных ступеней в центре. Так, в концерте Векмана *Kommet her zu mir alle* вступление и первая часть завершаются на тонике, затем следует ряд частей с кадансами на других ступенях, а заключительные части вновь кадансируют на тонике. Оба принципа могут сочетаться друг с другом в разнообразных комбинациях. Иной подход к организации формы целого характерен для более поздних сочинений и предусматривает фактически отсутствие как такового каденционного плана. Каждая из частей концерта кадансирует на тонике, и данное композиционное решение усиливает автономию каждой из частей и создает пред-

посылки для сложения номерной структуры будущей кантаты (см. *Gott, wie dein Name* В. Любека).

В рамках формы строки тонально-функциональные тяготения возникают лишь на начальных построениях и заключительных, каденционных оборотах — им противопоставляются в функциональном отношении более «рыхлые» срединные эпизоды. В качестве других особенностей, влияющих на ладовую систему концертов, необходимо отметить по-прежнему значительную роль полифонии и, шире, сохраняющееся мышление «горизонталью»: о последнем красноречиво свидетельствует характер формообразования в концертах (подробнее см. главу 2) и опора музыки «второй практики» на закономерности строгого стиля [Rifkin 1972].

На первом, подготовительном этапе работы над сочинением композитор также должен был принять решение, какой **исполнительский состав** будет задействован. Как мы знаем, в частности, из биографии Д. Букстехуде, на выбор оказывали влияние не только соображения выразительности, но и более прозаические факторы: а именно, на каких музыкантов и в каком количестве мог рассчитывать автор. По всей видимости, под влиянием этого фактора сформировалась отличительная особенность северонемецкой духовной музыки этого времени, в которой состав инструментального ансамбля в подавляющем большинстве случаев ограничивается струнными инструментами, а появление духовых в составе ансамбля чаще всего связано с проникновением влияния других регионов, как это происходит, например, в концерте Бернхарда *Herr, nun lässest du deinen Diener*: дублировка вокальных партий тромбонами более типична для музыки средней Германии — региона, в котором родился и получил начальное образование Бернхард.

Сегодня едва ли можно судить, насколько велик был в каждом случае компромисс между изначальным «идеальным» замыслом сочинения и его реальным воплощением. Можно предположить, что выбору состава инструментов со стороны композитора уделялось меньше внимания, нежели выбору состава голосов — учитывая ориентированную на слово эстетику барочного концерта. Состав во-

кального ансамбля, напрямую связанный с основанным на тексте художественным замыслом, крайне редко, особенно в более ранних сочинениях, сводится к традиционному четырехголосию. Распределяя текст между голосами, композитор, как и в других случаях, исходит прежде всего из соображений выразительности звучания, из представлений о том, что необходимо пробудить в слушателях ответный отклик, и прибегает для этого к приемам, которые сродни театральным — отсюда заимствование в духовной музыке некоторых аспектов оперной эстетики.

Как указывает Э. Симонова, каждый **тип голоса** в барочной опере соответствует определенному типу персонажа, и это соответствие было достаточно устойчивым [Симонова 2006, 250]. 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 было вызвать ответный эмоциональный отклик слушателя. Решение, какому типу голоса поручить тот или иной текст, было непосредственно связано с содержанием последнего, и возможно выделить целый ряд устойчивых «амплуа», в которых выступает каждый тип голоса.

Анализ значительного количества сочинений северонемецких авторов показывает необыкновенное распространение в их творчестве сочинений для **солирующего баса**⁴⁸. В упомянутой выше работе Э. Симонова отмечает, что «басовый голос предназначался для партий богов, философов, мудрых волшебников и чародеев» [там же]. В духовных концертах скорее прослеживаются похожие тенденции — с поправкой на специфику текстов и их содержание. Солирующий бас в концертах может олицетворять фигуры трех типов: молящегося; фигуру проповедника или пророка, а также фигуры Христа или Бога-Отца. Каждая из групп представлена значительным количеством сочинений.

Наиболее часто солист-бас предстает в образе молящегося — но в этом амплуа может выступать любой другой голос; басу же значительно чаще поручаются тексты покаянного характера, возникают параллели между басовым тембром

⁴⁸ Д. Беккер — 2 концерта из 10; Н. Брунс — 3 концерта из 12; Д. Букстехуде — 3 концерта из ок. 30 сочинений в этом жанре; М. Векман — 3 концерта из более 10 сочинений в этом жанре; Ф. Тундер — 3 концерта для баса из 9; И. Медер — 2 концерта из ок. 20 вокальных сочинений.

образом грешного человека. Наиболее яркий пример — концерт Брунса *De profundis clamavi* на текст 130 (129) псалма, где солист олицетворяет кающегося грешника, а глубокий басовый тембр и введение риторической фигуры *anabasis* максимально ярко подчеркивают текст первого псалмового стиха. Тембр солиста может, в свете Писания, просто косвенно указывать на падшесть человеческой природы и неизбежность смерти как результат первородного греха. Так происходит в кантате *Ich liege und schlafe* того же Брунса⁴⁹, где бас, по всей видимости, олицетворяет человека, готового пересечь последний предел и встретиться лицом к лицу с Судьей, который готов удостоить искренне верующего вечной жизни. Те же параллели «певец-бас — грешный человек» можно уловить у Фёрстера в концерте *Jesu dulcis memoria* и каждом из трех басовых концертов Ф. Тундера, хотя в данном случае речь идет не о загробной участи: акцент сделан на молитве о ниспослании молящемуся благ свыше.

Столь же часто солирующий бас олицетворяет проповедника либо пророка. Среди наиболее ярких примеров — концерт Бернхарда *O, welch eine Tiefe des Reichtums, Mein Herz ist bereit* Д. Букстехуде (ВухWV 73) и Н. Брунса, а также другой концерт Брунса для баса — *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet*. В каждом из названных сочинений особенностью псалмового текста является, с одной стороны, его заражающая эмоциональность, с другой стороны, косвенный или прямой⁵⁰ обращенный к слушающим призыв уподобиться человеку, слова которого произносятся от лица солиста, и присоединить свой голос к возносимому им славословию. Несколько особняком стоит концерт Ф. Тундера *Herr, nun lässest du deinen Diener*. Сочинение написано не для солиста, а для басового дуэта: подобное решение возможно объяснить тем, что автор, следуя традициям, поручает слова Симеона низкому голосу, однако неизбежно возникающий при этом эффект театрализации, очевидно, не входил в намерения композитора или даже сознательно избегался, поэтому, сохраняя басовый тембр, Тундер вводит дополнительную партию, появление которой в известной мере устраняет театральный эффект,

⁴⁹ Хотя данное сочинение выходит за рамки жанра концерта, введение в рассматриваемом эпизоде басового тембра очень показательное.

⁵⁰ «*Lobet den Herren alle seine Werk*»; «*Herr, ich will dir danken unter den Völkern*».

и аналогии между исполнителями и персонажами Священной истории перестают быть слишком прямыми.

Наконец, солирующий бас может озвучивать текст от имени Христа либо, более обобщенно, указывать на «голос свыше». Значительно более распространено первое решение: в концертах *Kommet her zu mir alle* Векмана, *Ich bin die Auferstehung* Букстехуде солисту поручен тот текст, который произносит в Евангелии Христос. В другом концерте Векмана *Zion spricht* басовый голос трактован иначе. Концерт выраженно диалогичен: плачу Сиона (многоголосие), смысловой центр которого составляет тема богооставленности, противопоставляется (по содержанию и композиционно) сольный басовый эпизод со следующим текстом: «Забудет ли женщина грудное дитя свое, чтобы не пожалеть сына чрева своего? но если бы и она забыла, то Я не забуду тебя» (Ис. 49 : 15). Эти слова, переданные пророком Исайей, могут принадлежать только Богу-Отцу.

В отличие от басовой партии, семантика других вокальных тембров разработана в значительно меньшей степени. Однако и здесь возможно сделать ряд наблюдений и обобщений. Тогда как в оперных партиях **тенор** чаще представал в комическом облике [Симонова 2006, 250], в жанрах духовной музыки, где комическое неуместно, партии тенора достаточно нейтральны, певец может олицетворять крайне обобщенную фигуру молящегося. Так происходит в большинстве концертов на псалмовые тексты: см., например, концерты *Jauchzet dem Herren* Брунса и *Lobe den Herren meine Seele* Букстехуде. В обоих случаях текст явно преподносится от первого лица; в концерте Брунса также можно провести параллели между солистом-тенором и фигурой проповедника. При этом тон обоих концертов приподнятый, этим сочинениям чужды густые краски концертов для баса. И совсем особняком стоит концерт *Nun lässest du deinen Diener* Букстехуде, в котором текст праведного Симеона поручен солисту-тенору. В целом анализ сочинений в коллекции Дюбена — тех из них, чей автор известен — показывает, что произведения для солирующего тенора, особенно в жанре концерта, характерны скорее для музыки итальянских авторов, а также немецких авторов из других регионов (Альбричи, Перанда; Поле, Кригер).

Еще меньше определенного можно сказать о **семантике альтового тембра**, и хотя для солирующего альта написано значительное количество сочинений, в том числе северонемецкими авторами и в жанре концерта, столь же определенную зависимость между содержанием текста и избранным тембром солиста, как в случае с сочинениями для баса, установить не удастся⁵¹.

Из содержащихся в коллекции Дюбена сочинений для солистов 241 написано для **сопрано** (50 и 49 соответственно — для альта и баса и всего 28 для тенора⁵²). Как замечает Э. Симонова, в барочной опере «царил сопрановый регистр, заполненный небесным ликованием юности и любви», и партии главных героев поручались только сопрано [там же, 250–251]. Действительно, по сравнению с тембром альта, сопрано трактовано в концертах более детализировано, хотя степень детализации все же меньше, чем в басовых концертах. Традиционный обобщенный взгляд на солиста как на фигуру молящегося дополняется в ряде сочинений некоторыми смысловыми оттенками. В свете господствовавшей в опере эстетики весьма логичным представляется выбор сопранового тембра для тех сочинений, в которых повествуется об узах любви, связывающих душу и Христа. В книгах Священного Писания эта тема звучит, пожалуй, наиболее ярко в Песни Песней, и вполне закономерно, что в концерте К. Бютнера *Ich suchte des Nachts in meinem Bette* (Песн. 3:1–4) текст от лица Невесты, ищущей Жениха, поручен именно сопрано. Можно также предположить, что выбор тембра в концертах на нейтральные по содержанию тексты был для композитора одним из средств смысловой интерпретации, учитывая, что с тембром сопрано в восприятии слушателя были связаны, по всей вероятности, совершенно определенные представления. Рассмотренные с этой точки зрения, совсем иначе начинают звучать концерты *Ich freue mich im Herrn* Б. Эрбена, *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* Ф. Тундера и особенно *Aus der Tieffen* Бернхарда. В последнем случае обращение к Всевышнему получает дополнительное психологическое измерение, и в молитве оказывается отраженным свойственное человеку противоречие между стремлением к воз-

⁵¹ Показательно, что в диссертации Э. Р. Симоновой, в разделе, посвященном семантике голосов в барочной опере, альтовый или меццо-сопрановый тембр упоминается лишь вскользь.

⁵² Данные взяты с интернет-сайта коллекции. URL: <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php> (дата обращения: 23. 02. 2014).

вышнему и греховному. Возможно, этот оттенок смысла следует принимать во внимание исполнителям, имеющим дело с духовной музыкой XVII века.

Представление о неземном, «ангельском» тембре определило второй аспект использования сопрано в концертах: так, у Медера в диалоге *Die höllische Schlange* и у Бернхарда в концерте *Fürchtet euch nicht* слова, которые произносит ангел, поручены сопрано. Несколько парадоксальный пример находим также у Векмана в концерте *Es erhub sich ein Streit*: во второй части сочинения партии солирующего баса с текстом о низвержении сатаны противопоставлен имитационный эпизод двух сопрано на словах «*Und seine Engel wurden auch dahin geworfen*»⁵³. В общем смысловом поле появление здесь «ангельских» тембров ощущается как не вполне логичное, хотя и весьма эффектно звучит (пример 3.1).

Во всех перечисленных случаях коннотации тембра улавливаются слушателем и, по всей вероятности, 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. Последний встречается в творчестве рассматриваемых нами авторов не слишком часто, но и тех немногочисленных примеров, которые есть в нашем распоряжении, достаточно, чтобы составить представление о том, насколько сильно стремление к театрализации сближает эти сочинения с жанром оратории.

⁵³ Полный текст стиха: «И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним». Откр. 12 : 9.

Пример 3.1

Soprano I.

Soprano II.

Und sei-ne En-gel wurden auch da-hin, auch da-

Und sei-ne En-gel wurden auch da-hin,

-worfen auf die Er-de, und ward geworfen auf die Er-de.

-hin, auch dahin ge-worfen, und sei-ne Engel wurden auch dahin, auch da-hin, auch dahin ge-

auch dahin, auch dahinge-worfen, und sei-ne Engel wurden auch dahin, auch dahin, auch dahin ge-

Наиболее яркие примеры диалогов мы находим в творчестве К. Фёрстера. Лежащий в основе текст составлен таким образом, что он отчетливо распадается на реплики. Характер распределения их между голосами вполне соответствует приведенной выше типологии: обобщенная фигура рассказчика (тенор), героическая, харизматичная фигура баса (Голиаф) и праведный Давид, молодость и праведность которого подчеркнуты сопрановым тембром. На примере этого диалога Фёрстера также видно, что и ансамблевые эпизоды могут трактоваться как театрализованные. Сольным репликам противопоставляются небольшие разделы, в которых звучит весь вокальный ансамбль и который олицетворяет филистимлян и израильтян. Трактовка последнего эпизода сделана в духе греческой трагедии, где хор комментирует происходящие события и даже провозглашает философский вывод⁵⁴. Функцию комментатора ансамбль-тутти выполняет и в другом диалоге Фёрстера *Vanitas vanitatum*, центр которого составляет притча о богаче и Лазаре. Как и в Евангелии, в диалоге Лазарь не произносит ни слова, действие построено на чередовании реплик богача (тенор) и Авраама (бас); между ними периодически появляются небольшие ансамблевые эпизоды (с отсутствующим в Евангелии текстом), которые усиливает господствующее в диалоге сокрушенное настроение. В

⁵⁴ «Per Olympum perque stellas ergo tendat excelsa mens, sic per bellicas procellas victrix ibit humana gens». — Как к Олимпу и звездам стремится ввысь разум, так сквозь бури войн пусть победоносно движется человеческий род.

диалогах *Die höllische Schlange* Медера и *Gegrüßet seist du, Holdselige* Векмана композиторы идут еще дальше и прямо указывают в партиях, от чьего лица выступает солист. В названном диалоге Векмана представлен эпизод Благовещения; слова Марии звучат, разумеется, в исполнении солирующего сопрано, тогда как текст от лица архангела Гавриила поручен тенору (сделано это, очевидно, ради фактурного разнообразия).

Из приведенных выше обзоров видно, что тенденция к театрализации, проявляясь в большей или меньшей степени, заявляет о себе как в сольных, так и в ансамблевых эпизодах. Просчитать, каким будет соотношение между теми и другими в рамках концерта, также составляет одну из важных забот композитора на начальном этапе работы над сочинением, поскольку контраст (в частности, между сольными и ансамблевыми эпизодами) является одним из важнейших конструктивных принципов при сложении музыкальной формы в крупном плане. Но противопоставление солистов ансамблю-тутти является не только важным конструктивным средством и делается не только из соображений театральной броскости, но также и ради зримого столкновения субъективного и объективного начал. Ансамблевым эпизодам свойственна бóльшая объективность, нежели сольным, текст последних скорее воспринимается как высказывание от первого лица⁵⁵. В некоторых случаях введение контраста соло и ансамбля может быть понято исходя из барочных представлений о символике числа: если числовые отношения интервалов признаются тем более совершенными, чем больше они приближены к единице — символу совершенства Бога — то логично, например, что у Векмана в концерте *Es erhub sich ein Streit* в туттийных эпизодах (выдержаны в архаичной, консонантной стилистике типа М. Преториуса) повествуется о победе небесных сил, а в сольных эпизодах (изобилуют секундовыми, в том числе хроматическими интонациями) характеризуется поверженный дьявол. Впрочем, такие примеры единичны, и на выбор фактуры в наибольшей степени влияют все-таки соображения

⁵⁵ Пример избегания этой излишней субъективности за счет введения в партитуру дополнительного солирующего голоса уже приводился выше: концерт Ф. Тундера *Herr, nun lässest du deinen Diener*.

формообразования, нежели скрытого смысла⁵⁶. В случае с Б. Эрбеном подобная символическая трактовка консонантных эпизодов становится и вовсе невозможной: полученное в Голландии образование становится предпосылкой для очень широкого использования композитором полифонического, в том числе и консонантного письма — в известном смысле независимо от содержания текста.

Таким образом, на первом этапе работы над сочинением определялись базовые параметры будущей композиции: избирается или составляется текст, затем он в крупном плане разделяется на части, в соответствии со смысловым содержанием этих разделов избирается метр, лад и исполнительский состав, приблизительно намечается фактура.

3. 3. *Dispositio*

На втором этапе работы над речью у оратора — и над сочинением у композитора — необходимо логично расположить (лат. «*dispositio*») материал, чтобы все аспекты мысли, заключенной в речи (или же музыкальном произведении), были органично восприняты. В риторической практике существовали разнообразные представления о том, на сколько разделов должна дробиться речь. Наиболее обобщенная схема выступления была трехчастной; предполагалось, что в речи ясно выявлены вступление, основная часть и заключение (*exordium*; *confirmatio*; *epilogus*; такая базовая модель заставляет вспомнить о функциональных зонах ИМТ в учении о музыкальной форме [Захарова 1983, 47]).

Схемы, содержащие большее количество частей, представляют собой детализированный взгляд на базовую (трехчастную) модель, причем дополнительные подразделы предусматриваются в средней части. Число разделов речи могло достигать до восьми и включало в себя: «*narratio*» — изложение предмета во временной последовательности, рассказ предыстории либо изложение фактов;

⁵⁶ Фугато, к примеру, в музыке более раннего времени рассматривавшееся как риторический прием, приобретает впоследствии просто характер одного из способов построения музыкальной фактуры.

«tractatio» — взгляд на предмет речи с позиций логики, этот же раздел содержал обоснование тезиса. В дальнейшем последний названный раздел мог, в свою очередь, подразделяться на четыре подраздела: «propositio» — постановка вопроса, тезис, «partitio» — «расчленение» вопроса, уточнение тезиса, «probatio» — доказательство тезиса, «refutatio» — опровержение контраргументов. Возможно было введение дополнительного раздела «digressio» — «отступление» [Гаспаров 1991, 36–37]. Перенос таких схем на музыкальный материал давал большую свободу в выборе трактовок, и необходимым было лишь то, чтобы в композиции, вне зависимости от количества и качества составляющих ее частей, прослеживалась общая логическая устремленность от начала к концу, и части были бы подчинены единой смысловой линии — последняя обеспечивается главным образом за счет текста и в значительно меньшей степени за счет музыкальных факторов, хотя попытки объединения разделов музыкальными средствами также предпринимаются.

Поскольку композиторы при работе с сочинением ориентированы на принципы риторической диспозиции, в избираемых для концертов текстах, как правило, можно проследить отчетливую линию смыслового развития от начала к концу по типу ИМТ, хотя «функциональность» каждого из разделов может быть выражена достаточно слабо; далеко не в каждом тексте можно выделить и прочие подразделы риторической диспозиции, и в результате работа над текстом на данном этапе не лишена элемента интерпретации. Логичности ради, как уже отмечалось выше, избегаются тексты, в которых можно выделить несколько тезисов. В случае, если текст концерта составляется композитором из нескольких разных источников, можно заметить стремление автора к согласованию структуры текста — хотя бы в общих чертах — с принципами диспозиции, о которых пишут риторы. В ходе дальнейшей работы над музыкальной стороной сочинения эта структура выявлялась еще сильнее.

Продемонстрируем сказанное на примере концерта Ф. Тундера *Da mihi, Domine* (см. табл. 3.1). Музыкальное решение явно согласуется с изложенными выше принципами диспозиции; в основе сочинения лежит текст, составленный автором из апокрифов: Книги Премудрости Соломона (глава 9, стихи 4, 5 и 10) и

Таблица 3.1

<i>Exordium</i> (вступление)	<i>Sinfonia</i>	Инструментальная симфония
<i>Narratio</i> (повествование) или <i>propositio</i> (изложение тезиса)	<i>Da mihi Domine sedium tuarum assistricem sapientiam / et noli me reprobare a pueris tuis.</i>	Даруй мне, Боже, приседающую престолу Твоему премудрость / и не отринь меня от отроков Твоих
<i>Partitio</i> (уточнение тезиса) или <i>Probatio</i> (доказательство тезиса)	<i>Quoniam servus tuus sum ergo et filius ancilae tuae</i>	Ибо я раб Твой и сын рабы Твоей.
<i>Probatio</i> (доказательство тезиса)	<i>Mitte illam de sede magnitudinis tuae ut mecum sit ut mecum laboret</i>	Ниспошли ее от святых небес и от престола славы Твоей ниспошли ее, чтобы она спешествовала мне в трудах моих.
<i>Refutatio</i> (опровержение контрагументов)	<i>Ne derelinquas me, Domine pater, pater et dominator vitae meae.</i>	Не оставь меня, Господи, Отче и Владыко жизни моей,
<i>Digressio</i> (отступление)	<i>Ut non corruam in conspectu adversariorum meorum.</i>	чтобы не упасть мне пред противниками
<i>Peroratio / Conclusio</i> (заключение)	<i>Ne gaudeant de me inimici mei.</i>	и чтобы не порадовался надо мною враг мой.

Приведенный текст разделяется автором на семь отрывков. При рассмотрении текста автономно, без музыки, лишь некоторые из них по смыслу могут быть сопоставлены с соответствующими разделами риторической диспозиции. Эти соответствия отчетливо видны в первых двух разделах, затем степень связи уменьшается. В том случае, если мы привлечем музыкальный материал, связь с логикой риторической диспозиции будет видна в каждом разделе.

Так, инструментальное вступление соответствует разделу *Exordium*, оно готовит характер и мелодику первого раздела и плавно вливается в него. Спокойствие и бесконфликтность первого эпизода («*Da mihi Domine*») позволяют сопоставить его с разделом *narratio* (с точки зрения текста возможно также соответствие разделу *propositio*: две части одной текстовой фразы могут быть поняты как дос-

таточно многословно сформулированный тезис); в момент динамизации материала («*et noli me reprobare*») произносятся наиболее важные для молящегося слова, и этот эпизод можно уподобить разделу *propositio*. В дальнейшем («*quoniam servus tuus*») музыкальный материал меняется не слишком сильно — в музыкальном отношении это явно *partitio*, тогда как литературный текст скорее обосновывает сказанное (*probatio*). Дальнейшая резкая смена, которая происходит в концерте, откликается на содержание текста и музыкальными средствами описывает эмоциональное состояние человека, уже получившего чаемые милости свыше. Возможно, подразумевается «аргумент к пафосу» [Хазагеров, Лобанов 2004, 150–156]: следуя логике молящегося, едва ли справедливо отказывать человеку, если удовлетворение его просьбы способно вызвать в нем столь глубокие восторженные чувства. Раздел *refutatio*, очевидно, исходит из тех же «эмоциональных» (а не рациональных: текст ничего напрямую не опровергает) предпосылок; музыкальное решение раздела, с одной стороны, подчеркивает глубокую тоску отвергнутого человека, с другой стороны, непоколебимую веру молящегося (и первое, и второе прямо названо в тексте). Неожиданное, не вытекающее из предыдущего изложения упоминание «противников» («*in conspectu adversariorum teorum*») представляет собой «отступление» (*digressio*), а в заключительном эпизоде риторически разрабатываются слова «*ne gaudeant*»: в результате, с одной стороны, при буквальной трактовке подвижный темп и активная мелодика могут восприниматься как изображение радости врагов, о которых повествует текст; в контексте же целого концерта радость должна быть понята с точки зрения молящегося, получившего желаемое: таким образом, в заключительном эпизоде находят одновременное выражение два аспекта смысла.

Приведенный анализ показывает, что, с одной стороны, уже сам по себе текст, составленный композитором, содержит в себе намеки на разделы риторической диспозиции, но в полной мере связь между формой целого и этими принципами выявляется при одновременном анализе текста и музыки. Данный пример является в определенной мере исключительным, поскольку далеко не во всех сочинениях связь музыки и риторики проявляет себя настолько полно. В большин-

стве концертов связи с принципами диспозиции бесспорны на уровне вступлений и заключений, тогда как средняя часть, отношение к которой и у риториков существенно варьируется, может быть организована по-разному, и параллели между музыкальными и риторическими разделами возможны далеко не всегда.

Основная функция вступления — привлечь внимание слушателей и подготовить их к тому, что будет излагаться далее [Bartel 1997, 81]. Вступление обычно выдержано в том же характере (аффекте), в котором будет звучать первая часть сочинения, а в некоторых случаях (как в разобранный выше концерте Тундера) — и на том же мелодическом материале. Степень музыкальной оригинальности вступления может варьироваться. Так, в концерте Фёрстера *Gentes redemptae Pascha celebrantes* вступление не наделено самостоятельной индивидуализированной мелодикой, в нем отсутствуют интересные гармонические и фактурные решения, однако оно, тем не менее, выполняет свою основную функцию: привлечь внимание и подготовить характер первого вокального эпизода. Отсутствие инструментального вступления также возможно, хотя и представляет собой скорее исключение из правил.

Между вступлением и следующей за ним частью возможны два типа отношений — те же, что и между основными частями концерта. Вступление может плавно, без цезуры «вливаться» в следующий за ним вокальный эпизод. Такое решение уменьшает самостоятельность вступления: как мы видим на примере концерта Фёрстера *Beatus vir*, краткий инструментальный эпизод в начале концерта построен на том же материале, что и следующий за ним вокальный, а благодаря имитационному письму связи между первым и вторым становятся еще более тесными. В упоминавшемся выше концерте *Gentes redemptae Pascha celebrantes* Фёрстер пишет более масштабное вступление, однако стремится не отделять его от вокального эпизода, и в момент окончания вступления уже начинает петь солист.

С другой стороны, вступление представлять собой вполне самостоятельный краткий музыкальный номер, отделенный от остальных частей глубокой цезурой. Если композитор избирает это решение, логичным представляется наделить всту-

пление бóльшим числом индивидуальных черт. Этот тип вступления встречается чаще и, по всей вероятности, чем позднее написан концерт, тем больше был интерес композитора к инструментальному письму. В конечном счете, выразительности вступлений уделяется столько же внимания, сколько и вокальным эпизодам. Особенно ярко это проявляется в концерте Брунса *Mein Herz ist bereit*. Как указывает Х. Кельш, виртуозное инструментальное вступление было написано композитором в том числе для того, чтобы иметь возможность блеснуть мастерством игры на скрипке, поскольку среди современников Брунс снискал славу виртуоза, а забота о репутации в музыкальных кругах впоследствии прямо отражалась на доходах композитора [Kölsch 1958, 19]. Стремясь поразить воображение слушателей, Брунс одновременно исполнял партию скрипки и континуо (на педалях органа). В стилистике вступления Кельш усматривает связи с органной токкатой северо-немецкой школы [ibid., 20].

Последняя часть ораторского выступления должна была, с одной стороны, резюмировать сказанное, с другой стороны, быть оформленной таким образом, чтобы остаться в памяти слушателей. Наиболее эмоциональные доводы содержал раздел *digressio*, тогда как *peroratio* (или *conclusio*) подводил итоги по существу дела. Заключительные части концертов могут содержать в себе названные признаки в совокупности. Заключительные формулы вроде «*Alleluja*» в конце псалма, малого славословия («*gloria Patri et Filio...*») или просто «*Amen*» являются в смысловом отношении привычным и узнаваемым маркером окончания духовного текста (среди множества возможных примеров назовем концерт Букстехуде *Laudate pueri Dominum*, ВухWV 69). Отметим, что завершение концерта более или менее отчетливо сформулированным славословием — «на мажорной ноте» — является наиболее распространенным композиционным решением. Также текст последнего раздела может представлять собой логичный вывод из всего ранее сказанного или воззвание, обоснованное всем ранее сказанным: так происходит в концерте Эрбена *Ante oculos tuos, Domine*. Концерт необычен тем, что в нем почти отсутствуют повторы текстов, и все (не лишенное многословности) молитвословие постепенно подводится к последней фразе: «*Praesta Pater omnipotens sine*

merito quod rogamus, qui fecisti ex nihilo, qui te rogarent» — «Отец Всемогущий, даруй нам, из ничего сотворенным [Тобой], незаслуженно просимое нами». Хотя сам приведенный текст можно назвать славословием лишь с большой долей условности, в музыке концерта Эрбен вводит на этих словах трехдольный метр, что может служить указанием на формирование в рамках жанра концерта традиции завершать сочинение эпизодом с приподнятым настроением, выражаемым в том числе через использование трехдольной метрики.

Заключительные части концертов обычно представляют большой интерес с музыкальной точки зрения. Поскольку чаще всего концерт заключается многократными «*Halleluja*», «*Amen*» и т. п., небольшое количество текста становится предпосылкой для его повторения. Если в остальных частях внимание композитора сосредоточено на аккуратном и выразительном донесении смысла до слушателей, то здесь, с одной стороны, многократные повторы вызывают необходимость более искусно работать с музыкальным материалом, избегая монотонии, с другой стороны, сами по себе многократные повторы во многом обесмысливают текст, он становится лишь начальным импульсом для свободного композиторского творчества. Характер последнего определяется стремлением создать нечто эффектное, что могла бы сохранить память слушателей (подобно заключительным разделам ораторского выступления). Оба названных аспекта объясняют, почему в большинстве заключительных частей можно отметить усиление автономно-музыкальных закономерностей, свободное (вне связи со словом) оперирование музыкальными мотивами, усиление формообразующей роли гармонии и применение передовых для своего времени композиционных техник.

Наиболее показательными в этом отношении являются концерты Д. Букстехуде, в которых различия между основными частями концертов и их заключениями видны крайне отчетливо, а заключительные «*Amen*» или «*Halleluja*» выдерживаются в фугированном стиле, который переживает в это время период активного становления [Симакова 2007, 99]. Помимо технической искусности, заключительные разделы, как правило, отличаются наибольшей степенью ритмической активности. Если в намерения композитора входит создать внутренне цело-

стную композицию концерта (а не композицию с номерной структурой), то одним из способов объединения в условиях слабо выраженной тональной функциональности становится постепенное учащение ритмической пульсации от первой части к последней, и это естественным образом обосновывает ритмическую активность последней части.

Параллели между риторической и музыкальной структурой значительно меньше заявляют о себе в основных частях концерта (как было сказано, примеры, вроде разобранного выше сочинения Ф. Гундера, достаточно редки), поскольку, во-первых, далеко не во всех используемых текстах мысль разворачивается столь же последовательно, как это обычно для ораторских речей. Во-вторых, для изложения музыкального материала наличие каждого из разделов риторической диспозиции необязательно: есть ряд собственно музыкальных факторов, способствующих достижению целостности в восприятии концерта (если таковая входит в намерения композитора). Кроме того, и лежащий в основе сочинения текст — с присущей ему логикой — служит дополнительным и важнейшим формообразующим фактором.

Здесь необходимо отметить, что чем больше текста задействуется в концерте, тем сложнее и многообразнее возникающие между его разделами логические взаимоотношения — и тем больше внимание слушателя отвлекается от генеральной линии развития мысли на частности. Иными словами, сила влияния текста на формообразование обратно пропорциональна его объему. С развитием музыкального языка, появлением предпосылок к объединению частей концерта в целое и все большим осознанием музыкального произведения как артефакта объемы текстов, которые кладутся в основу сочинений, последовательно уменьшаются. В этой связи показательна особая любовь композиторов к тем псалмам, в которых содержится небольшое количество текста: эти тексты отличаются смысловой законченностью, а их объем позволяет не потерять в процессе восприятия сочинения линию развития смысла. Среди рассматриваемых нами сочинений склонность к использованию кратких текстов особенно отчетливо видна в концертах Бернхарда из сборника *Geistliche Harmonien*. Уменьшение объемов текста становится

предпосылкой для большего числа повторений отдельных слов, оборотов и фраз — последнее в условиях связи между мотивом и словом увеличивает и число музыкальных повторов, а это, в свою очередь, становится важным фактором, упрощающим автономно-музыкальные закономерности при построении формы.

Эти закономерности еще более усиливаются в том случае, если некоторые части в сочинении повторяются (возможно, несколько раз — и тогда возможно говорить о ритурнельном принципе). Наличие в крупном плане повторов делается, как правило, независимо от текста и представляет собой собственно музыкальный метод построения формы, а равно и метод интерпретации текста музыкальными средствами, к которому композиторы могут быть более или менее склонны. Таковая склонность отчетливо заметна в сочинениях Фёрстера, Бернхарда, Букстехуде, в несколько меньшей степени — Брунса, то есть авторов (кроме Фёрстера), чьи концерты создавались хронологически позже. Введение ритурнеля также может быть понято с позиций риторики. В концерте *Was betrübst du dich, meine Seele* вынесенное в заголовок вопрошание звучит трижды в качестве ритурнеля, который чередуется с другими частями; и каждое последующее проведение этого материала приобретает все большую эмоциональную силу (повтор «с возвышением тона»).

Хотя в текстах концертов, как правило, нет той четко фиксированной схемы изложения, какая есть в риторической теории, молитвословные тексты могут обнаруживать более или менее устойчивые структурные признаки, возможно, восходящие к византийской или средневековой католической гимнографии. В обобщенном виде эту схему можно представить следующим образом: Обращение — Молитва — Обоснование молитвы — Славословие (наиболее типичный пример — концерт Ф. Тундера *O Jesu dulcissime*). Вместе с тем, число собственно молитвенных текстов по сравнению с текстами «проповедническими» и славословными сравнительно невелико.

Теоретически принципы риторической диспозиции могли быть применены не только к концерту в целом, но и к его частям. Однако детальный анализ формы концертов показывает, что композиторы, очевидно, находили подобный подход

избыточным, учитывая, что на уровне фраз и строк музыкальный материал был проникнут линейной логикой, которая возникала в результате связи мотивов со словом и поддерживалась всеми составляющими музыкального языка, в результате чего функциональность разделов формы была в каждый момент времени хорошо ощутима и не требовала дополнительной, привнесенной из риторического учения аргументации⁵⁷. Но таковая аргументация была необходима в тех случаях, когда текст отсутствовал: в инструментальных эпизодах (имеются в виду структурно самостоятельные вступления, отделенные от вокальных разделов глубокой цезурой). Анализ многочисленных «сонат» и «симфоний» показывает, что деление их на разделы и характер каждого из разделов в большей или меньшей степени обнаруживает связь с принципами риторической диспозиции. У Векмана в концерте *Der Tod ist verschlungen in den Sieg* вступление открывается небольшим четырехтактовым построением, функция которого — привлечь внимание (*exordium*); за ним следует трехдольный эпизод с выраженной танцевальностью, который, очевидно, указывает на основной тезис концерта — победу над смертью («*propositio*»); ему противопоставлен ритмически более оживленный эпизод с обилием четвертей (вероятно, антитезис — «*refutatio*»), и заключено вступление небольшим четырехтактовым построением с обновленной мелодикой и ритмикой («*peroratio*») — см. пример 3.2.

⁵⁷ Хотя вопрос организации формы частей является одним из тех, которые решались на втором этапе работы над сочинением — и даже одним из центральных вопросов — ввиду множества аспектов, требующих рассмотрения, а также в связи с недостаточной разработанностью данной проблемы в науке, характер формообразования в концертах детально рассмотрен не здесь, а в специально посвященной этому главе.

The musical score consists of three systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viola di Gamba, and Basso continuo. The second system continues the instrumental parts. The third system concludes the piece. The Basso continuo part includes figured bass notation below the staff.

По четырехчастной схеме построено и вступление к концерту Ф. Гундера *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*, хотя риторическая интерпретация каждого из разделов будет иной. В густом звучании струнных ниспадающие секундовые интонации с обилием секундовых же задержаний рожают настроение скорбного томления, рожденного страхом неизвестности перед последним жизненным рубежом (*propositio* — начальный тезис). Этому настроению противопоставлен второй ритмически более активный раздел с преобладающим звучанием мажора и каденцией в тонической параллели (*refutatio* — оспаривание тезиса). Но паузы, разделявшие имитации в разных голосах, после каденции становятся одновременными, фигура *abruptio* возвращает к печальным образам первого раздела, напоминая о конечности земного бытия; снова на первый план выходит заявленный

в начале тезис («*confirmatio*»), а заключительный раздел («*conclusio*»), перекликаясь с первым, утверждает начальную идею ее величия и неумолимости.

Диалоги, в которых, по сравнению с другими сочинениями, сильно выражено драматическое, театральное начало — вплоть до сближения их с ораториальными жанрами — представляют собой особую категорию, и расположение музыкального материала в них почти не подчиняется принципам риторической диспозиции, но следует логике развития сюжета. Последняя сама по себе является мощным средством объединения, и необходимость в дополнительных факторах, обеспечивающих целостность сочинения, значительно снижается. Тем не менее, композиторы предпочитают, вводя музыкальную повторность, укреплять целостность музыкального сочинения.

Прямая линия развития сюжета противопоставляется (более или менее ясно выраженному) кругу в музыкальной композиции. Наиболее отчетливо это видно на примере диалога Фёрстера *Vanitas vanitatum*. Реплики диалога между богачом и Авраамом перемежаются с ансамблевыми эпизодами, построенными на сходном музыкальном материале. Кроме того, диалог обрамляется запоминающимся по музыке ансамблевым эпизодом (на словах *Vanitas vanitatum*). Получившееся в результате сочинение представляет собой компромисс между повествовательной линейностью и ритуальным принципом в музыке. Значительно меньше музыкальных повторов и значительно большую выраженность повествовательного начала мы видим в другом диалоге Фёрстера *Congregantes Philistei*. Материал вступительной симфонии появляется в дальнейшем еще дважды, чего, учитывая масштабы сочинения, для скрепления формы явно недостаточно; функция этого материала, очевидно, не только в том, чтобы объединить музыку в целое, но и в том, чтобы отметить наиболее важные повороты сюжета (выход Голиафа, а затем его поединок с Давидом).

3. 4. *Elocutio*

На предыдущих этапах, как в музыке, так и в риторике, производится работа над речью в крупном плане. На третьем этапе (*elocutio*) решается, как именно преподнести найденные и выстроенные в логической последовательности мысли: здесь последовательно прорабатываются детали. Параллели между риторикой и музыкой показывают, что именно на этом этапе в полной мере выявляется специфичность музыкальной выразительности и отличия музыкальных выразительных средств от языковых.

Избранный для концерта текст уже сам по себе является носителем выразительности: это текст художественный и эмоционально насыщенный — названные качества рождаются в результате широкого использования тропов и фигур. Тропы, в широком смысле слова, являются выразительными средствами, основанными на употреблении слова в его непрямом, переносном значении [Хазагеров, Лобанов 2004, 221]. Музыкальный язык — в силу своей специфики — этой категорией выразительных средств, по всей видимости, не обладает⁵⁸. Выразительность *тропа* возникает в связи с работой ритора на уровне значений отдельного слова; в случае, если работа происходит на уровне нескольких слов (их повторение, взаимные перемещения, пропуски) — возникает риторическая *фигура* [Гаспаров 1991, 41]. Характер употребления фигур в музыке может в некоторых аспектах сближаться с вербальной риторикой, как будет далее показано (об этом также: [Мальцева 2013, 71]). *Функции* фигур (для чего они употребляются?) в музыке и речи в большинстве случаев сходны, тогда как их природа (как они употребляются?) определяется спецификой музыкального языка и, разумеется, иная.

Проблема «фигуры». Как в отношении языка, так и в отношении музыки границы термина «фигура» достаточно размыты, а точное его определение, как указывают М. Гаспаров и А. Мальцева, обычно либо сводится к формулировке «нечто отклоняющееся от нормы стиля», либо вовсе отсутствует, замененное про-

⁵⁸ Однако если мы акцентируем внимание не на специфике функционирования тропа в речи, а на его соотносительности с максимально кратким моментом речи — одним словом, то в таком случае параллели возможны. См. об этом ниже.

стым перечислением примеров [Гаспаров 1991, 41; Мальцева 2013, 63]. Попытка дать определение фигуры предпринята в диссертации А. Мальцевой⁵⁹, в нем подчеркнут важный аспект применения фигур в музыке — их связь со смыслом текста.

Поскольку границы между фигурами и не-фигурами зависят от норм стиля, в переходную эпоху, каковой можно считать первую половину XVII столетия, эти границы становятся весьма зыбкими: *stylus antiquus* меняется изнутри и вбирает в себя элементы новой эстетики, тогда как *stylus modernus* находится еще в стадии становления. Во второй половине столетия, когда были написаны рассматриваемые нами концерты, представления о стилях приобретают бóльшую четкость, а риторические фигуры — рельефность. Вместе с тем, и в этот период можно встретить ряд спорных случаев, когда невозможно с уверенностью говорить о факте обращения к арсеналу музыкально-риторических средств.

Взгляд на фигуры в историческом аспекте показывает, что отношение к ним менялось с течением времени, и если в более ранних теоретических трактатах в качестве фигур рассматривались как специфические композиционно-технические средства (*figurae principales*), так и особые обороты, вводимые в композицию для достижения выразительности (*figurae minus principales*), то ко второй половине XVII столетия, как показывает А. Мальцева в упомянутой диссертации, фигуры понимаются уже скорее с точки зрения передачи эмоций и смысла, а композиционно-технический аспект отходит на второй план [Мальцева 2013, 38].

Тот факт, что за термином «фигура» — по крайней мере, в течение некоторого времени — могли одновременно скрываться как явления технического, так и выразительного порядка, усложняет однозначную дефиницию понятия. Сама возможность такого взгляда была обусловлена отсутствием в музыкальной теории XVI — XVII столетий необходимой терминологии, которая адекватно отражала бы течение композиционного процесса и применяемые технические средства, тогда как риторическая теория обладала весьма разработанным (хотя и не всегда

⁵⁹ «Смыслоакцентирующие музыкально-риторические фигуры — разнообразные обороты музыкальной речи, распространенные в барочной музыке, направленные на отображение смысла вербального текста в целях усиления эмоционального воздействия, как правило, отступающие от норм строгого стиля и способные функционировать одновременно в смысловом и композиционном планах» [Мальцева 2013, 71].

достаточно системным) терминологическим аппаратом, складывавшимся на протяжении многих веков. В результате перенос понятий из области риторики в область музыки представлялся вполне адекватным решением. Сегодня же представляется целесообразным использовать термин «фигура» только в отношении тех явлений, которые прямо связаны с выразительными аспектами композиции, передачей аффекта и т. п., при анализе же композиционно-технических аспектов сочинений — придерживаться сложившейся в музыкознании терминологии. Хотя тот или иной элемент композиции *одновременно* мог и подчеркивать некий оттенок смысла в сочинении, и трактоваться в качестве особого структурного элемента, применение в таких случаях термина «фигура» хотя и будет согласовываться с взглядами эпохи, тем не менее, в данном словоупотреблении недостаточно ясности. Анализ таких случаев должен производиться с двух точек зрения — композиционно-технической и содержательной. Иными словами, если, анализируя концерт Медера *Unser keiner lebt ihm selber*, мы касаемся содержательного аспекта, в этом случае необходимо отметить, что, к примеру, на слове «*lebt*» вводится продолжительный, занимающий три такта распев (пример 3.3) — фигура *circulatio*, изображающая, в соответствии с традицией, круговорот жизни. Но рассматривая этот же эпизод с композиционно-технической точки зрения, мы должны сказать, что в данном случае композитор прибегает к секвенцированию мотива длиной в две четверти. Смещение обоих аспектов приводит к путанице и неясностям, тогда как сужение понятия «фигура» и дальнейшее описание принципов применения фигур позволит сделать границы понятия более осязаемыми⁶⁰. На основании сказанного, в ходе дальнейшего рассмотрения нами будет полностью исключен взгляд на музыкально-риторические фигуры как на элементы композиции: фигуры будут рассматриваться исключительно с точки зрения выразительности или «пышности», то есть именно под тем углом зрения, который подразумевался на третьем этапе работы над сочинением (*elocutio*).

⁶⁰ Дифференцированный подход предлагает использовать и Ю. Н. Холопов. Ученый вначале всесторонне рассматривает категорию мотива с музыкально-теоретических позиций — и лишь впоследствии обращается к анализу символических, изобразительных мотивов и «реторических» фигур. См. [Холопов 2008/1, 299–332].

15

f

f

f

f

Soprano solo

Un - ser - kei - ner, un - ser - kei - ner lebt ihm sel - ber,
None a - mong us, none a - mong us lives for his own sake,

15

6 4 5 3 6 5 6 5 4 3

18

lebt ihm sel - ber, lebt
lives for his own sake, lives

18

6 6 6 6 6

Античная риторика требует от хорошей речи соответствия четырем критериям: правильности, ясности, уместности и пышности [Гаспаров 1991, 39]. Каждое из этих требований, будучи переосмысленным, может быть перенесено и на музыкальный язык.

Разрабатывая критерий **уместности речи**, риторическая теория пришла к учению о трех стилях речи, каждый из которых соответствовал определенному кругу ситуаций. Музыканты следуют тем же путем и, анализируя творчество композиторов-современников и авторов старшего поколения, создают представление о нескольких стилях, отличающихся друг от друга принципами контрапунктиче-

ской работы и характером применения диссонансов [Катунян 1985; Müller-Blattau 2003]. Бернхард первоначально выделяет два стиля: *stylus gravis* (или *stylus antiquus*) и *stylus luxurians* (или *stylus modernus*). Последний подразделяется на две категории: *stylus luxurians communis* и *stylus luxurians theatralis* (также в качестве синонимов употребляются: *recitativus*, *oratorius*, *comicus*). Наиболее однозначно трактован «старый», т. е. строгий стиль, в числе представителей которого Бернхард называет Палестрину, Вилларта, Габриели и других. В качестве особенностей «современного» стиля указывается достаточно подвижный темп и широкое употребление диссонансов, а «современный театральный» стиль отличает также и «изобретательность в передаче речи в музыке», и в числе представителей этого стиля названы Монтеверди, Роветта, Кавалли, Альбринчи и другие. Каждый из стилей наравне с другими мог употребляться в церкви — из этого ясно, что понимание музыкального стиля у композиторов расходится с пониманием стиля у риториков. Стиль у ритора определяется ситуацией, в которой ему придется выступать, и аудиторией; композитор же, хотя и различает стили по тому, где они употребляются (ср. *stylus theatralis*), все же в первую очередь подчеркивает способность того или иного стиля доносить содержание текста и передавать аффект, т. е. важным оказывается не только ситуативный, но и функциональный аспект. Так, наиболее подходящим для детализированной передачи эмоциональной речи Бернхард считает именно театральный стиль («*Oratio Harmoniae domina absolutissima*»).

Требование ясности в ораторской речи предполагало «употребление слов в общепонятных и точных значениях и естественных сочетаниях» [Гаспаров 1991, 39]. Это требование специфично для языка и не может быть перенесено на музыку. Критерий ясности в музыке во всех аспектах смыкается с третьим критерием — **правильности**. Как в речи, так и в музыке, этот критерий подразумевал соблюдение, в первом случае, норм грамматики, во втором — контрапункта, а также пребывание в пределах одного лада. Однако в музыке норма — явление стилистически обусловленное. То, что было приемлемо и даже желаемо для «театрального» стиля, было невозможно в рамках *stylus antiquus*. С другой стороны, и в

рамках одного стиля возможны были явления в строгом смысле слова «неправильные»; это отклонение от некоей усредненной и достаточно неопределенной формы, как и в языке, маркировано — и потому привлекает внимание. На принципе «отклонения от нормы» построено большинство риторических фигур, искусное использование которых обеспечивало соответствие речи или музыкальной композиции четвертому требованию — **требованию «пышности»**; в случае с музыкой «пышность» подразумевает ее выразительность и способность выражать аффекты.

Рассматриваемые сквозь призму «пышности» риторические фигуры, вводимые в композицию, должны были решать две группы задач: передавать значения текста и изображать и пробуждать *аффекты* (по Форкелю, «передавать предметы» и «передавать аффекты» [Захарова 1983, 25]). В сущности, все многообразие музыкально-риторических фигур может быть сведено к этим двум категориям, и лишь небольшая группа фигур может быть рассмотрена с обеих точек зрения. Так, например, в диалоге Фёрстера *Vanitas vanitatum* на словах «*Oh, aeternitas*» в ансамблевых эпизодах фигура *suspiratio*, с одной стороны, вводится как прямой отклик на текст, с другой стороны, тесно связана с передачей аффекта (пример 3.4).

Пример 3.4

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics: "Oh, oh, oh ae - ter - ni - tas, oh, oh,". The third staff is the basso continuo with lyrics: "41 be - ris in ae - ter - num." The bottom staff is the basso continuo with figured bass notation: "# b # 4 3 R_b". The score is in 3/2 time and features a key signature change from G major to B-flat major.

45
 oh, ae - ter - ni - tas oh, oh, oh, ae - ter - ni - tas, oh, oh,
 oh, ae - ter - ni - tas oh, oh, oh, ae - ter - ni - tas, oh, oh,
 45
 4 3 *f* # 4 3 *p* #

По способу выполнения в музыкальном тексте фигуры могут быть разделены на две группы: мелодические и гармонические. Похожее деление предлагается в трактате Бурмайстера, который, однако, наряду с фигурами мелодии и гармонии предлагает ввести еще одну «смешанную» категорию [Bartel 1991, 97]. В нее входит небольшое количество фигур, каждая из них либо является указанием на применяемую специфическую композиционную технику (например, *fuga imaginaria* — каноническая имитация без каких-либо изменений в голосах [ibid., 279]), либо, хотя и с оговорками, может быть отнесена к какой-либо из двух других категорий (*congeries* — скопление совершенных и несовершенных консонансов, данных в прямом движении голосов [Захарова 1983, 75]).

Фигуры мелодии возникают в одном голосе; в фигурах гармонии задействуется несколько голосов, причем возможно либо единомоментное появление какой-либо привлекающей к себе внимание гармонии, либо введение достаточно продолжительного эпизода, характер письма в котором выбивается из норм стиля и потому привлекает внимание (*parrhesia, heterolepsis*). Фигуры, таким образом, могут быть использованы для подчеркивания какого-либо конкретного слова, выделения одного «момента» музыкального звучания, либо на первый план может выходить континуальный аспект. В риторике, как упоминалось выше, для различения одного и другого существует два термина: «тропы» — для слов и «фигуры» — для их сочетаний. Таким образом, параллели между музыкой и риторикой возможны и в данном случае, однако дополнительное усложнение терминологии представляется излишним.

Учение о риторике различает фигуры мысли и фигуры слова. В первом случае введение фигуры приводит к переосмыслению сказанного, во втором случае

меняется лишь внешняя сторона высказывания. Фигуры мысли делятся по своей функции на четыре группы: уточняющие позицию оратора, его контакт со слушателями, смысл предмета речи либо отношение к нему [Гаспаров 1991, 41]. Из названных четырех групп две непосредственно связанные с фигурой оратора не имеют аналогий в музыкальной практике, тогда как в двух других случаях параллели между риторикой и музыкой возможны.

Фигурам мысли, уточняющим смысл предмета, в музыкальной риторике соответствует та многочисленная группа фигур, которые вводятся в музыкальный текст для подчеркивания значений тех или иных слов. Диапазон художественных решений крайне широк. Наиболее простой вариант трактовки — выделение на общем фоне центрального во фразе слова при помощи длительного распева (своего рода музыкальное «логическое ударение»). В качестве примера приведем концерт Векмана *Wie liegt die Stadt so wüste*. На последнем слове во фразе «*ist niemand unter allen ihren Freunden, der sie tröste*» (дословно: «и никого нет из друзей, кто утешил бы ее»; такты 118–119, пример 3.5) композитор вводит фигуру шестнадцатых и трель, имеющие своей целью подчеркнуть центральное для этой фразы слово «*tröste*».

Пример 3.5

The image shows a musical score for three parts: C (Soprano), B (Bass), and Org. (Organ). The vocal line (C) features a melodic line with a long, sustained note on the word 'tröste' marked with a trill (tr). The bass line (B) is mostly silent, with a few notes. The organ line (Org.) provides harmonic support with various chords and figures, including a trill on the word 'tröste'. The lyrics are: 'ü-ber die Wan-gen - flie-ßen, und ist nie-mand un-ter al-len ihr-en Freun-den, der sic trö-ste. _'.

В тех случаях, когда то или иное слово можно не только подчеркнуть, выделив на общем фоне, но и как-либо *изобразить* его музыкальными средствами, композиторы охотно пользуются этой возможностью. К. Фёрстер в заключительных тактах концерта *Intenderent arcum* погибель противящихся Богу («*pereunt, qui contradicunt Domino*») изображает краткими пунктирными мотивами, расчленен-

ными паузами; внезапность этой гибели подчеркивается несовершенным кантансом в конце сочинения и нарушением складывающейся в последних тактах экстраполяции: вместо ожидаемой четырехкратности заключительный мотив, построенный на чередовании доминанты и тоники, звучит только трижды, затем звучание обрывается (фигура *ellipsis*⁶¹, пример 3.6).

Пример 3.6

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: "Do-mi-no qui con-tra-di-cunt Do-mi-no, pe-ra-unt pe-ra-unt pe-ra-unt pe-ra-unt pe-ra-unt pe-ra-unt pe-ra-unt pe-ra-unt". The piano accompaniment includes dynamic markings: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The score is marked with a rehearsal sign (35) at the beginning and end of the passage.

Брунс в концерте *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* вводит большой, занимающий два такта распев на слове «*Lauf*» (дословно «бег»). Изображая течение воды, продолжительный распев вводит Векман в концерте *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion* на словах «*Wie du die Wasser gegen Mittage trocknest*» (фигура *circulatio*; пример 3.7).

⁶¹ В данном случае мы имеем дело с риторической фигурой гармонического типа, тогда как в примере из концерта Векмана — с мелодической. Также отметим, что этот пример в определенном смысле смыкается с фигурами убавления, которые будут рассмотрены далее.

Пример 3.7

The image shows a musical score for Example 3.7, consisting of two systems of staves. The top system includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The lyrics are: "fängnis, Herr, wen - - Herr, wen - de un-ser Ge-fängnis, Wie du die Was - - ser ge-gen Mit - wie du die Was - - - ser ge-gen Mit - tag". The bottom system continues the vocal and piano parts with lyrics: "de un-ser Ge-fängnis, wie du die Was - - - ser ge-gen Herr, wen - de un-ser Ge-fängnis, -ta - ge-trock - - - nest, wie du die Was - - trock - nest, wie du die Was - - -". The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

К этой же группе фигур смысла можно отнести и фигуры *catabasis*, *anabasis*, *gradatio*, *circulatio* и многие другие, прямо или косвенно отражающие в музыке пространственные представления. Наиболее яркие примеры — концерты Бернхарда *Aus der Tieffen* (пример 3.8) и Брунса *De profundis* (пример 3.9). Оба примера демонстрируют, что сходный текст (несмотря на различие в языке) диктует и сходный композиционный метод: в обоих случаях начальные такты у солиста построены на продолжительном восходящем движении (*anabasis*). К категории фигур, уточняющих смысл, принадлежат также и примеры «музыки для глаз». В пятиголосном концерте Ф. Тундера *Nisi Dominus* на словах «*Sicut sagittae in manu potentis*» («как стрелы в руке сильного») риторическая фигура *tirata* в движении шестнадцатых изображает полет стрелы (пример 3.10).

Пример 3.8

Aus der Tief - - fen - ruff ich, Herr, zu

Solo. 4 2 #6 # 3 7 6

Пример 3.9

De pro-fun-dis cla - ma - vi, cla - ma -

20

6 7 6 7 6 # 6 6 6

25

- vi ad te, Do - mi - ne, ad te, ad te, ad te cla - ma - vi, ad

6 6 # 6 b 4 6 b 4 6 6 7 5b 7 5b 6

Пример 3.10

Solo.

Sic.ut sa - git - - tae in ma - nu po - ten - tis,

Sic.ut sa - git - - tae in ma - nu po - ten - tis,

Sic.ut sa - git - - tae in ma - nu po -

Sic.ut sa - git - - tae in ma - nu po -

звучными мотивами, разделенными паузами, подчеркивающими горестное настроение концерта (фигуры *suspiratio*, *abruptio*). В другом концерте Эрбена *O Domino, Jesu Christe, adoro te* многочисленные указания на крестные страдания Христа находят свое выражение в исключительно широком даже для барочной музыки применении хроматических средств (пример 3.12). Использование полутоновых ходов в каждом из голосов приводит к сложению по вертикали аккордов, на первый взгляд чуждых ладовой системе эпохи⁶². В данном случае средствами музыкальной риторики выделяется не какое-либо отдельное слово, но целая фраза: «*[O Domine, Jesu Christe] adoro te in cruce vulneratum*» — «[О, Господи, Иисусе Христе], молю Тебя, на кресте израненного». Необыкновенное сгущение красок в данном эпизоде делает излишним выделение начального восклицания.

Пример 3.12

O, Do - mi - ne Je - su Chri - ste,
A - do - ro te in cru - ce vul - ne - ra - tum.
A - do - ro te in cru -

b b3 7 6 # 5 b6 # 4 5 6 b6 # # b

⁶² Объяснение гармоний, внешне выглядящих, например, как малая субмедианта, необходимо производить с опорой на линейную логику.

8

o, Do - mi - ne, Je - su - Chri - ste, fel-le et a - ce - to po -

in cru-ce vul - ne - ra - - tum, in cru - ce fel-le et a - ce -

ce vul-ne - ra - - tum, in cru - ce

8 In cruce vul-ne-ra - - tum,

5 6 b5 6 b6 5 b 5 6 8 #b6 6

3 4 4 3 4 b 4 b6 5 4 5

Секундовыми интонациями плача пронизан концерт *Weine nicht* Векмана; в концерте *Wie liegt die Stadt so wüste* плач дочери Сиона передается продолжительными, занимающими каждый раз около такта построениями с малой секундой в основе. Фигура шестнадцатых на словах «*Dass wird unser Mund voll Lachens*» («И уста наши исполнятся смеха») в концерте *Wenn der Herr die gefangenen zu Zion* того же автора выделяет центральное во фразе слово «смех» («*Lachens*»), одновременно изображая его и передавая эмоцию. Последний пример показывает, что возможны случаи соприкосновения между фигурами, указывающими на смысл, и фигурами, передающими аффект (пример 3.13).

Наряду с фигурами мысли античными риториками выделялись также **фигуры слова**. Усиление выразительности речи при применении фигур слова возникало в результате повтора (фигуры прибавления), пропуска (фигуры убавления) или изменения порядка слов (фигуры перестановки). Из трех названных групп первые две существуют и в области музыкальной риторики, причем группа фигур прибавления, как и в языке, более многочисленна.

Поскольку в фигурах слова большее, чем в фигурах мысли, значение играет временной аспект, то, проводя параллели между музыкой и риторикой, необходимо учитывать, что фигуры этого типа (особенно фигуры прибавления) имеют много точек соприкосновения с приемами построения музыкальной композиции, и поэтому необходимо четко разделять то, какой выразительный эффект возника-

ет в результате введения той или иной фигуры, и то, какие композиционно-технические задачи решаются автором.

Пример 3.13

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (Soprano) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are: "Dann wird un-ser Mund voll La-chens und un-se-re Zun-ge voll Rüh-mens sein,". The piano part features a sixteenth-note figure in the right hand and a bass line with a 6/8 feel. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "und un-se-re Dann wird un-ser Mund voll La-chens und un-se-re Zun-ge voll Rüh-mens sein, und un-se-re". The piano part continues with the same sixteenth-note figure and bass line.

К **фигурам прибавления** принадлежат все многочисленные случаи повторов слов и фраз «с возвышением тона». К более сложным приемам относятся анафора и эпифора, представляющие собой проведение одинакового материала в начале или в конце двух соседних эпизодов. Как правило, введение этих приемов связано с использованием их в тексте концерта. Так использует анафору Ф. Тундер в концерте *Dominus illuminatio mea*: две строки в начале концерта начинаются с восклицания «*Dominus*», и начало второй строки по музыке перекликается с началом первой (хотя и не без некоторых фактурных и гармонических изменений). Наконец, в концерте Брунса *Wohl dem der Herren fürchtet* в эпизоде для солирующего баса (*Siehe, also wird gesegnet*) мы видим пример крайне тесного взаимодействия между риторическими приемами и методами выстраивания формы. Надстраивая каждую фразу новым мелодическим построением, Брунс повторяет текст и заботится о том, чтобы музыкальное оформление каждого такого по-

вторя воспринималось как «возвышение тона». Первую часть басового эпизода Брунс завершает на доминанте, что вызывает необходимость обратного движения. Во второй части текст полностью повторяется, что увеличивает его эмоциональное воздействие на слушателя, а каждое из слов подвергается еще более детализированной риторической разработке, вводятся многочисленные распевы, выделяющие значимые слова и т. п.; эпизод завершается кадансом на тонике. Таким образом, в данном эпизоде, с одной стороны, прослеживается многое от риторической логики и фигур прибавления, с другой стороны, в композиционном отношении — отчетливая двухчастность и продуманный тональный план (уход в доминанту в конце первой части и возврат к тонике во второй). Необычность данного примера в том, что риторические средства используются, в целом, в том же ключе, что и в музыке более ранней, однако стройность формы целого говорит о постепенном сложении представлений о форме как о «кристалле», последнее же характерно для музыки более позднего времени (см. этот эпизод в приложении 2).

Число **фигур убавления** в музыке, как и в риторике, сравнительно невелико (к ним можно отнести *abruptio*, *apocope*, *aposiopesis*, *ellipsis*). В каждом случае речь идет о более или менее неожиданном и несущем выразительный эффект прерывании звучания. Один из наиболее ярких примеров использования фигуры убавления приводился выше: заключительные такты концерта Фёрстера *Intenderent arcum*, где композитор, вопреки складывавшейся экстраполяции, завершает концерт троекратным, а не четырехкратным повтором пунктирного мотива (*ellipsis*). Этот пример показывает также, что в некоторых случаях возможно тесное взаимодействие между фигурами мысли и фигурами слова (пример 3-б). Широкое употребление фигуры убавления находят в инструментальных вступлениях к сочинениям скорбной тематики: в качестве примеров использования фигуры *aposiopesis* («умолчание») назовем инструментальное вступление к кантате Брунса *Ich liege und schlafe* и инструментальную симфонию между первой и второй частями концерта Гундера *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*. В обоих сочинениях тема смерти и посмертной участи звучит достаточно отчетливо, и в согласии с традициями эпохи, композиторы подчеркивают это широким использовани-

ем пауз во всех голосах: постоянно прерывающееся развитие музыки является музыкально-риторическим указанием на конечность земной жизни.

Как указывает Д. Бартель, в риторической практике Германии уделялось внимание лишь первым трем аспектам работы над речью: *inventio*, *dispositio* и *elocutio*, тогда как оставшиеся два аспекта — *memoria* и *pronuntiatio* — имели гораздо меньше значения как для проповедника, так и для композитора [Bartel 1997, 67]. Рассмотренные с позиций музыкальной специфики, эти два аспекта затрагивают в большей степени вопросы исполнительства, нежели связаны собственно с работой над сочинением [Насонов 2013].

3. 5. Выводы

Подводя итог анализу композиторской практики в свете риторического учения, суммируем наиболее важные аспекты работы над сочинением в виде таблицы (см. таблицу 3.2).

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 риторами. С другой стороны, такие параллели оказываются не везде возможными, и специфика музыкального языка делает невозможным применение ряда приемов и подходов, разработанных в вербальной риторике. Наряду с этим 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 прави-

ло, остается глубинно связанным с языком, работа на этих уровнях скорее строится по законам музыкальной логики.

Таблица 3.2. Сопоставление вербальной и музыкальной риторики

Этап работы	Основные задачи	Композиционные аспекты		
<i>Inventio</i>	Определение базовых параметров композиции.	Выбор текста, его членение в крупном плане. Выбор, с опорой на текст, лада, метра, состава голосов, склада и типа фактуры.		
<i>Dispositio</i>	Разработка плана формы сочинения в крупном плане; либо разработка формы инструментальных эпизодов.	<i>Exordium</i>	Вступление (чаще всего инструментальное)	
		<i>Narratio</i>	Повествование	
		<i>Propositio</i>	Тезис (основная мысль сочинения)	
		<i>Partitio</i>	Уточнение тезиса, рассмотрение в нескольких аспектах	
		<i>Probatio</i>	Доказательство тезиса (развитие материала)	
		<i>Refutatio</i>	Опровержение контраргументов (введение контрастного материала)	
		<i>Digressio</i>	Отступление	
		<i>Peroratio</i>	Заключение (с преобладанием автономно-музыкальных закономерностей)	
<i>Elocutio</i>	Выбор стиля сочинения (требование уместности)	<i>Stylus gravis; stylus antiquus</i>		
		Нормы строгого стиля. Образцы — Палестрина, Моралес, Жоскен, Габриели.		
		<i>Stylus modernus communis; Stylus luxurians communis</i>		
	Свободный стиль. Светские и церковные вокальные сочинения; сонаты. Образцы — Монтеверди, Роветта, Кавалли, Бертали и др. В немецкой музыке — Шютц, Керль, Фёрстер.			
	<i>Stylus modernus theatralis (comicus, recitativus, oratorius)</i>			
	Свободный стиль. Передача в музыке «взволнованной речи». Образцы — Монтеверди, Роветта, Кавалли, Кариссими, Теналья, Альбричи и др.			
	Соблюдение предписаний стиля (требование ясности и правильности)	Касается главным образом соблюдения норм голосоведения, правил введения и разрешения диссонансов, правил работы с имитацией и т. п. На данном этапе формируется норма, отклонение от которой и будет представлять собой выразительную риторическую фигуру.		
		Достижение выразительности (требование «пышности»)		
		Достижение выразительности (требование «пышности»)	Фигуры мысли	
			Уточняющие смысл предмета	Фигуры, функция которых — изобразить музыкальными средствами <i>предмет</i> или <i>понятие</i> , о котором говорится в тексте, либо просто выделить центральное слово во фразе (логическое ударение).
Уточняющие отношение к предмету			Фигуры, функция которых — передать музыкальными средствами <i>аффект</i> , который называется, упоминается или подразумевается в тексте.	
Фигуры слова				
Фигуры прибавления			Фигуры, основанные на повторе текста и / или музыкального материала для достижения большей выразительности. Среди наиболее распространенных средств — повторы «с возвышением тона», анафора, эпифора и др.	
Фигуры убавления	Фигуры, основанные на «обмане ожидания»: пропуски разрешений, неожиданные прерывания звучания и т. п.			
<i>Memoria</i>	Техники запоминания	Относятся не к учению о композиции, а главным образом к исполнительству.		
<i>Pronuntiatio</i>	Рекомендации, касающиеся исполнения			

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе рассмотрен северонемецкий духовный концерт второй-половины XVII столетия — своеобразный художественный феномен, сформировавшийся главным образом под влиянием итальянской музыки «второй практики». Активное распространение нового стиля, в том числе на севере Германии, начинается вскоре после окончания Тридцатилетней войны — прежняя же, восходящая к нидерландской полифонии манера письма постепенно вытесняется (хотя знакомство с ней, как с «классикой», считается по-прежнему обязательным). Интерес музыкантов сосредотачивается главным образом в области новой стилистики, и как никогда прежде распространяется взгляд на композитора как на ученого, способного, привлекая свои знания, пробуждать в сердцах слушателей чувства и возбуждать аффекты. Эта способность музыки оказывается особенно важной в свете лютеранского учения об оправдании человека на Страшном суде только фактом наличия или отсутствия у него веры. С этой точки зрения особо значимой представляется фигура церковного композитора — человека, своим искусством вовлекающего прихожан в непосредственное переживание событий Священной истории и возгревающего их веру.

Рассмотренные в работе духовные концерты в полной мере отражают господствовавший в лютеранстве взгляд на церковную музыку как на проповедь в звуках: эмоциональность итальянского стиля преломляется сквозь призму рационального риторического учения. Процесс создания вокальной композиции последовательно рассматривается с точки зрения восходящей к античности риторики (с максимально возможной степенью систематизации последней), и в результате обнаруживаются очевидные параллели между методами, которые применяет оратор в работе над речью, и теми принципами, которыми руководствуются композиторы на каждом из этапов создания сочинения в жанре концерта.

Анализ стилистики концертов выявляет различия в характере употребления музыкально-риторических фигур разными авторами. Работавшие в Гамбурге Векман и Бернхард используют средства музыкальной риторики наиболее широко; в их подходе к построению мелодической линии сохраняется установка на выразительную подачу слова, при этом заметен индивидуализированный подход к реализации музыкально-риторических фигур. Характер работы с текстом у Фёрстера и Эрбена (Данциг) прямо противоположен: в большинстве сочинений оба названных автора применяют достаточно традиционные средства; реализация их в музыкальной ткани в некоторых случаях не лишена наивной иллюстративности, а в мелодике значительное место занимают «общие формы движения» (в сочинениях других авторов они встречаются значительно реже и в качестве специфического выразительного средства). Концерты Тундера и Букстехуде (Любек) занимают промежуточное положение между этими двумя полюсами, но при этом — ввиду принадлежности этих музыкантов к разным поколениям — у Тундера больше внимания уделяется отдельным деталям текста (в особенности в концертах для солистов); Букстехуде соразмеряет количество и качество применяемых риторических средств с общим замыслом сочинения, однако в целом в его концертах заметна тенденция к более обобщенной, нежели у Тундера, трактовке текста первоисточника

Метод работы с прозаическим текстом, выработанный в рамках жанра концерта и детально рассмотренный в работе, является одним из значительных художественных достижений эпохи. В области формы, в особенности на мотивном уровне, уровне фраз и строк, действует независимая от риторических принципов логика, возникающая в результате взаимодействия тексто-музыкальных и автономно-музыкальных закономерностей. Преобладание одного из этих принципов может быть выражено в различной степени, которая варьируется от сочинения к сочинению или даже от одной его части к другой. В общем случае выбор соотношения между текстовой и музыкальной логикой является одной из примет, отличающих стиль одного автора от другого. Кроме того заметно, что чем позже написано сочинение, тем сильнее проявляет себя в нем автономно-музыкальное на-

чало. У композиторов, принадлежащих к одному поколению (Тундер, Векман, Фёрстер), можно отметить различия в ощущении музыкального времени — вследствие чего появляются и технологические расхождения при работе с формой. Выраженное внимание к слову у Тундера и Векмана заставляет их детально разрабатывать буквально каждый мотив; у Фёрстера же нередко делается ставка на общую эффектность звучания, и меньше внимания уделяется деталям — отсюда более быстрое течение музыкального времени, а также усиление «кристалличности» формы, появление в концертах репризных эпизодов.

Однако при всем разнообразии решений эпоха сохраняет установку на поддержание тесной связи между музыкой и словом. Музыка призвана вызывать в слушателях те чувства, которые уместны в связи со звучащим в концерте духовным текстом; музыка обращена к чувству, текст — к разуму слушающих. Усиление в концертах театрального начала позволяет представить события Священной истории не как нечто абстрактное и далекое, но как реальные события в жизни реальных людей, и каждый прихожанин в библейских коллизиях мог усмотреть параллели с собственной жизнью, со своими переживаниями, страхами и упованиями. Описанные мировоззренческие и эстетические установки являются общими для всех рассмотренных в работе композиторов.

Отсутствие многолетних традиций и опоры на *cantus firmus*, как в хоральных обработках, делает жанр концерта особенно восприимчивым ко всему новому. Эта восприимчивость обуславливает как многообразие решений в рамках творчества одного автора, так и различия в реализации художественного замысла в концертах северонемецких композиторов из разных регионов. На стиль каждого из авторов оказывает влияние целый ряд факторов: полученное образование, индивидуальные предпочтения, особенности культурной жизни в городе, где работает композитор, а также предполагаемые обстоятельства исполнения сочинений, возможность привлекать профессиональных музыкантов и специфика организации музыкальной жизни в том храме, с которым был связан композитор. Разной была и степень влияния итальянской культуры на творчество каждого из музыкантов, хотя подтверждается существование стабильных культурных связей между горо-

дами, которые рассматриваются в диссертации, и центрами, способствовавшими распространению итальянской культуры в северном регионе: Дрездене, Стокгольмом и Варшавой. Все описанные факторы обуславливают различия в стилистике, которые отчетливо заметны у рассмотренных авторов, несмотря на сходство мировоззрения, эстетических установок, принадлежность одной эпохе и использование близких методов работы с текстом-первоисточником.

Восприимчивость духовного концерта к новациям в области музыкального языка обуславливает значительную изменчивость жанра в течение всего XVII столетия. Сначала вступают во взаимодействие друг с другом две изначальные разновидности концерта — масштабный многоголосный и малосоставный. Далее, в процессе развития музыкального мышления и в результате заимствования итальянских новаций, в рамках жанра можно обнаружить и другие, ранее не свойственные ему фактурные решения: в частности, декламационное и фугированное письмо, речитатив и прочие. Учитывая, что при построении формы целого композиторы делают ставку главным образом на формообразующую роль фактурно-тематического контраста, такая восприимчивость жанра концерта к новым типам письма представляется вполне объяснимой. Круг фактурных средств, применяемый Эрбеном, несколько уже; композитор нередко отдает предпочтение полифонизированному письму, в рамках которого барочная мелодика и гармония сочетаются с приемами работы с материалом, восходящими к голландской манере XVI столетия. Тенденция делать акцент на внешней яркости у Фёрстера проявляется в усилении театрального начала — отсюда, особенно в диалогах, достаточно широкое использование речитатива, который у других авторов (кроме Букстехуде) встречается в порядке исключения. В концертах Бернхарда фактурный контраст употребляется также очень широко, но при этом все эпизоды (особенно в камерных концертах) отличаются особой свойственной композитору плавностью мелодики, возникающей в результате сближения жанра концерта с арией; поэтому, несмотря на наличие фактурно-тематического контраста, во многих концертах Бернхарда ощущается внутреннее родство частей друг с другом. Среди рассмотренных северонемецких авторов все фактурные приемы наиболее полно приме-

няют Векман и Букстехуде — отсюда большое разнообразие индивидуальных решений в их концертах. Если в ранних образцах жанра концерта мы видим главным образом акцент на противопоставлении *групп голосов*, то в концертах второй половины XVII столетия мы значительно чаще встречаем противопоставление *типов письма* (на примере Векмана и Букстехуде это видно особенно хорошо). Контраст групп голосов продолжает использоваться, но при этом, ввиду значительно возросшего количества методов работы с текстом, заметно, что композиторы постепенно утрачивают интерес к данному приему, и значимость его постепенно падает⁶³.

Последнее связано также с интенсивным развитием инструментального письма и постепенным обособлением инструментальных партий, усилением их музыкальной автономии. В концертах второй половины и конца XVII века инструменты не просто дублируют голоса либо оттеняют их звучание краткими вставками — в поздних сочинениях инструментальные партии несут самостоятельную содержательную нагрузку, их редукция уже не может пройти незамеченной для сочинения. В сугубо инструментальных эпизодах можно отметить появление приемов, связь которых с вокальным письмом весьма опосредована (вспомним, в частности, некоторые инструментальные симфонии Брунса). В качестве особой стадии на пути автономизации инструментального начала отметим появление у некоторых авторов, в частности, Букстехуде и Векмана, вокально-инструментальных фуг, где инструменты и голоса действуют на равных, объединяемые при этом сходным музыкальным материалом. Вокально-инструментальная fuga, входя в качестве составляющей в сочинения смешанных жанров, получит впоследствии развитие в кантате XVIII века.

В ходе развития жанра значительные изменения претерпевает и мелодика концертов. В сочинениях второй половины столетия по-прежнему можно найти эпизоды, выдержанные в несколько архаичной стилистике и перекликающиеся с письмом М. Преториуса. Появление этих эпизодов так или иначе связано с тек-

⁶³ Одновременно с этим начинает постепенно размываться представление о концерте как жанре, основанном на «состояниях» или «споре» голосов, и тем самым открываются возможности для взаимодействия его с другими вокальными жанрами эпохи.

стом сочинения и вводится как эффектный контраст монодийному письму. Однако именно монодия в наибольшей степени отражает эстетические установки эпохи: акцент на донесении Слова, текста Священного писания.

Г. Шютц был, очевидно, одним из первых немецких композиторов, кто соединил в своем творчестве взволнованную декламацию, восходящую к Каччини и Монтеверди, и приемы музыкальной риторики. В северной Германии этот стиль получает широкое распространение уже после Тридцатилетней войны. Но если у Шютца слово всецело довлеет над мелодической линией, то в творчестве рассмотренных северонемецких авторов мы обнаруживаем постепенное усиление влияния собственно музыкальных закономерностей. Наряду с этим можно отметить и постепенные перемены, происходящие в работе композиторов со словом: композиторы все больше отходят от передачи каждого слова в отдельности, отдавая предпочтение передаче общего настроения текста или его фрагмента: в этом аспекте жанр концерта в его поздней разновидности сближается с жанром арии. Вместо прежней изломанной мелодической линии уже в концертах Букстехуде мы нередко видим значительно более плавную мелодику с относительно спокойной ритмикой.

Эти изменения во многом являются и указанием на изменения в ощущении музыкального времени: на место прежнего пребывания в текущем моменте, концентрированности на смысле конкретного слова в его сиюминутном звучании постепенно приходит новое ощущение времени как континуума — с одноаффектностью, характерной уже скорее для XVIII столетия. Описываемым переменам способствуют процессы, происходящие в области метра (усиление регулярности), гармонии (усиление функциональных тяготений и укрепление тонального центра), а также музыкальной формы. Как показано в диссертации, усиление автономно-музыкальных закономерностей вызывает взаимное сближение соседних структурных уровней музыкальной формы, в результате чего достигается плавность изложения, не свойственная тем сочинениям, где доминирует тексто-музыкальная логика.

Жанр концерта не исключает возможности использования в его рамках традиционных приемов — ряд таких примеров мы находим в сочинениях Б. Эрбена. Но вместе с тем на протяжении своей эволюции духовный концерт скорее демонстрирует тенденцию к постоянному обновлению изнутри, и эта тенденция особенно ярко проявляется на последнем этапе существования жанра. Концерт на рубеже XVII и XVIII столетий не становится консервативным и архаичным, но, в результате взаимодействия с арией и хоральной обработкой, обретает новую жизнь в качестве составной части сочинений нового типа, подразумевающих многообразное смешение «чистых» жанров: эпизоды с прозаическим текстом (собственно концертные) сочетаются в них с эпизодами, где используется поэтический текст (ария) или же вводится мелодика протестантского хорала (жанр хоральной обработки).

Смешанные жанры получают распространение в немецкой музыке в результате продолжающегося взаимодействия ее с итальянской культурой, но переход к ним, а впоследствии и к кантате XVIII века происходил постепенно и не стал для немецкой музыки чем-то революционным, поскольку многие композиционные приемы использовались в рамках концертов задолго до возникновения смешанных жанров. Упомянем в этой связи контрастно-составной принцип построения формы целого — противопоставление частей друг другу по складу и фактуре, внутреннее единство музыкального материала в рамках части, установку на смысловое единство целого сочинения, использование элементов театрализации, а также отчасти и принцип комментирования. Таким образом, художественные приемы, найденные в духовных концертах, обобщаются и переосмысляются в новом для немецкой музыки жанре кантаты, тогда как жанр концерта в своем первоначальном виде постепенно утрачивает значимость к началу XVIII века.

Предпринятый в диссертации анализ концертов в творчестве ряда композиторов северной Германии показывает, что, по крайней мере на данном материале, говорить о существовании «северонемецкой композиторской школы» второй половины XVII столетия так же, как это принято в отношении органных жанров, невозможно, не сделав целый ряд оговорок и уточнений. Более перспективно и вер-

но с исторической точки зрения рассматривать отдельные местные традиции, не теряя из виду общей картины северной Германии, представление о которой сформировано в начале данной работы. В ходе дальнейших исследований необходимо столь же основательное рассмотрение других местных традиций, после чего вопрос о специфике северонемецкой вокальной композиции можно будет поставить на новом уровне. Требуется продолжения и работа по расшифровке и публикации неизданных сочинений — как из коллекции Дюбена, так и из других, менее крупных собраний. Наконец, представляется оправданным рассмотрение местной специфики и в области других жанров: если хоральным обработкам традиционно уделялось большое внимание, то жанр арии оказался значительно менее популярным среди исследователей; отдельного исследования потребуют смешанные жанры в творчестве северонемецких авторов. Начало детального изучения всех северонемецких духовных жанров зрелого и позднего барокко в комплексе положено в работе О. Геро о вокальных композициях Д. Букстехуде [Gero 2014], однако, как показано в настоящей работе, северонемецкая вокальная музыка не сводится только лишь к сочинениям любекского мастера, и список авторов включает в себя десятки других имен, все еще редко встречающихся в западной научной литературе и почти неизвестных большинству российских музыкантов. Постепенное изучение творчества этих авторов позволит создать целостное представление о вокальной музыке северной Германии второй половины XVII века.

Литература

MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 29 Bde.: Sachteil in 9 Bde., Register zum Sachteil, Personenteil in 17 Bde., Register zum Personenteil, Supplement mit neuen Personen- und Sachartikeln. 2., vollständig neu bearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Kassel [u.a.], Stuttgart: Bärenreiter, J. B. Metzler, 1995–2008.

NGD-2 = The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: 29 vols. / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001.

1. *Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 15–46.
2. *Арнонкур Н.* Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: Классика-XXI, 2005. 280 с.
3. *Аристотель.* Риторика // Античные риторика / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1978. 352 с.
4. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 378 с.
5. *Баранова Т. Б.* Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI – XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1980. С. 6–27.
6. *Баранова Т. Б.* Музыка в системе искусств (от Ренессанса к Барокко) // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения: материалы музыковедческого конгресса / сост. Т. Баранова. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1989. С. 56–75.
7. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М.: Московская гос. консерватория, 1997. 571 с.
8. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

9. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета, канонические: современный русский перевод. М.: Российское библейское общество, 2012. 1407 с.
10. *Бобровский В. П.* О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 226 с.
11. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
12. *Борев Ю. Б.* Эстетика. М.: Русь-Олимп, 2005. 829 с.
13. *Вельфлин Г.* Ренессанс и Барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии. СПб., 1913. 164 с.
14. *Виннер Б. Р.* Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков: Сб. ст. М.: Наука, 1966. 348 с.
15. *Гамова И. В.* Диссонанс Монтеверди в свете полемики с Артузи и теории контрапункта XVI – XVII веков // Из истории теоретического музыкознания: Сб. научных трудов / отв. ред. В. В. Протопопов. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1990. С. 46–59.
16. *Гаспаров М. Л.* Античная риторика как система // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика (Сборник) / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: АН СССР, 1991. С. 27–59.
17. *Геро О. В.* Классификация вокально-инструментальной музыки Д. Букстехуде // Музыковедение. 2009. № 5. С. 49–54.
18. *Геро О. В.* Духовные тексты в музыке Букстехуде. М.: Классика-XXI, 2010. 308 с.
19. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. М.: Наука, 1969. С. 102–153.
20. *Груббер Р. И.* Всеобщая история музыки. Ч. I. М.: Музгиз, 1956. 415 с.
21. *Друскин Я. С.* О риторических приемах в музыке И. С. Баха. СПб.: Северный олень, 1995. 136 с.
22. *Дубравская Т. Н.* Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 108–126.

23. *Захарова О. И.* Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца // Из истории зарубежной музыки: сб. статей / сост. Р. К. Ширинян. М.: Музыка, 1980. С. 55–80.
24. *Захарова О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
25. *Зейфас Н. М.* Заметки об эстетике западноевропейского барокко // Советская музыка. 1975. № 3. С. 99–106.
26. *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. 371 с.
27. Из истории органной культуры XVI — XX веков / Ред.-сост. М. Воинова, Е. Кривицкая. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2007. 840 с.
28. История зарубежной литературы XVII века / под ред. З. И. Плавскина. М.: Высшая школа, 1987. 248 с.
29. *Казаева Л. И.* Виды и функции повторов в текстах поэтического и художественного жанра // Вестник ЮГУ. 2006. Вып. 5. С. 50–53.
30. *Карс А.* История оркестровки / 2-е изд. под ред. М. В. Иванова-Борецкого и Н. С. Корндорфа, пер. Е. П. Ленивцева, В. Э. Фермана, Н. С. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. 304 с.
31. *Катунян М. И.* Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII–XVIII веков // Проблемы организации музыкального произведения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1979. С. 99–125.
32. *Катунян М. И.* Музыкально-теоретические идеи и композиция эпохи барокко // «Музыка»: Научно-реферативный сборник. М.: Информкультура: Государственная библиотека СССР, 1980. Вып. 4. С. 16–24.
33. *Катунян М. И.* Basso continuo — путь к новой музыке // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.): Сб. трудов. Вып. 65 / Гос. муз.-пед. ин.-т им. Гнесиных. М., 1983. С. 96–113.
34. *Катунян М. И.* Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц (к 400-летию со дня рождения): сб. ст. / сост. Т. Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 76–118.

35. Козлов М. Е., Огицкий Д. П. Западное христианство: взгляд с Востока. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2009. 608 с.
36. Конен В. Дж. К. Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 324 с.
37. Конен В. Дж. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1997. 640 с.
38. Книги Ветхого завета в переводе П. Юнгера. Учительные книги / Под общ. и науч. ред. А. Г. Дунаева. М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной церкви, 2012. 920 с.
39. Культура эпохи Возрождения и Реформации / отв. ред. В. И. Рутенбург. Л.: Наука, 1981. 267 с.
40. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков. М.: Композитор, 1998. 344 с.
41. Ливанова Т. Н. Проблемы стиля в музыке XVII века // Ренессанс. Барокко. Классицизм: сб. статей. М.: Наука, 1966. С. 264–289.
42. Ливанова Т. Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М.: Музыка, 1980. 283 с.
43. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 1. М.: Музыка, 1983. 696 с.
44. Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен // Советская музыка. 1981. № 6. С. 110–120.
45. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко. М.: Музыка, 1994. 320 с.
46. Лотман Ю. М. Риторика // Избранные статьи в 3-х томах. Т.1 Таллин: Александра, 1992. 472 с.
47. Лыжов Г. И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnus opus musicum* Орландо ди Лассо). Дисс. ... канд. искусствоведения / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2003. 414 с.
48. Лыжов Г. И. Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 135–176.
49. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века). Дисс.

... канд. искусствоведения / Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2013. 340 с.

50. *Медушевский В. В.* От средневековья к новому времени. Христианское трезвение и рационалистическое внимание // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. Материалы музыковедческого конгресса / Московская консерватория 27 сентября — 1 октября 1989 г. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1989. С. 9–18.

51. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326–391.

52. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. / сост. и общ. вст. ст. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. 688 с.

53. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

54. *Насонов Р. А.* «Универсальная Музургия» Афанасия Кирхера: Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко: Дисс. ... канд. искусствоведения / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1995. 499 с.

55. *Насонов Р. А.* Thema & Subjectum (Основополагающие понятия музыкальной поэтики раннего Барокко в трактате А. Кирхера «Универсальная музургия») // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1 / ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 161–205.

56. *Насонов Р. А.* Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика. Сборник статей по материалам научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории. Астрахань, 2009. С. 115–121.

57. *Насонов Р. А.* Музыкальная риторика Иоганна Иоахима Кванца // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 162–168.

58. *Насонова М. Л.* Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры: Дисс. ... канд. искусствоведения / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 1994. 283 с.
59. *Насонова М. Л.* Практическая деятельность северонемецкого органиста XVII века // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции / сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. М.: Прест, 1999. С. 117–128.
60. *Никулина Т. С.* Средневековый Любек. СамГУ, Самара, 2006. 356 с.
61. *Патрушев А. И.* Германская история: через тернии двух тысячелетий. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2007. 704 с.
62. *Попова Е. О.* Искусство Я. П. Свелинка: музыкальная теория и практика на границе эпох // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции / сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. М.: Прест, 1999. С. 99–110.
63. *Попова Е. О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции: Дисс. ... канд. иск. / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2005. 919 с.
64. *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки. М.: Музыка, 1981. 360 с.
65. *Пуришев Б. И.* Опиц и немецкая поэзия первых десятилетий XVII в. // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 4. М.: Наука, 1987. С. 236–242.
66. Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западноевропейском искусстве XV – XVII веков: сб. статей. М.: Наука, 1966.
67. *Розенталь, Д. Э., Теленкова, М. А.* Словарь-справочник лингвистических терминов. М., 1976. 543 с.
68. *Русак М. Б.* Взаимодействие немецких традиций и итальянских новаций в творчестве Генриха Шютца // Генрих Шютц (к 400-летию со дня рождения): сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 49–75.
69. *Рыжкова Н. А.* Развитие функциональной теории в отечественной музыкальной науке XX века // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 119–149.

70. *Рымко Г. А.* Текст-музыкальная форма: от средневековья к современности // *Müsiqi Düniasi*. 2010. №3. С. 85–93.
71. *Рымко Г. А.* Масштабные уровни текст-музыкальной формы и проблемы терминологии // *Müsiqi Düniasi*. 2011. №1. С. 49–54.
72. *Рымко Г. А.* Теоретические проблемы текст-музыкальной формы: Дисс. ... канд. искусствоведения / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2014. 375 с.
73. *Сапонов М. А.* Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 284 с.
74. *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2002. 362 с.
75. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. М.: Композитор, 2007. 800 с.
76. *Симонова Э. Р.* Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: Дисс. ... докт. иск / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2006. 371 с.
77. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
78. Старинная музыка в контексте современной культуры. Проблемы интерпретации и источниковедения / сост. Т. Б. Баранова. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1989. 573 с.
79. *Сторожук В. К.* Генрих Шютц и немецкий вокальный концерт XVII века // Генрих Шютц (к 400-летию со дня рождения): сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 254–287.
80. *Тестелец Я. Г.* Введение в общий синтаксис М.: РГГУ, 2001. 798 с.
81. *Тюлин Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. М.: Музыка, 1976. 165 с.
82. *Тюлин Ю. Н.* Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе / ред.-сост. Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1985. С. 248–264.

83. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 280 с.
84. *Фома Кемпийский.* О подражании Христу. URL: http://krotov.info/library/21_f/fom/a_kempl.html (дата обращения: 01.05.2011)
85. *Хазагеров Г. Г., Лобанов И. Б.* Риторика. Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. 384 с.
86. *Холопов Ю. Н.* Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. М.: Музыка, 1972. С. 35–76.
87. *Холопов Ю. Н.* О гармонии Г. Шютца // Генрих Шютц (к 400-летию со дня рождения): сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 133–177.
88. *Холопов Ю. Н.* К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения-1. О русской музыке / Науч. труды МГК. Сб. 4. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1993. С. 40–51.
89. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы научно-практической конференции М.: МГК имени П. И. Чайковского / сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова, 1999. С. 30–42.
90. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
91. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Часть I. М.: Композитор, 2005. 475 с.
92. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. 432 с.
93. *Холопов Ю. Н.* Месса // Т. Кюрегян, Ю. Москва, Ю. Холопов. Григорианский хорал. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2008. С. 44–67.
94. *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1979. С. 4–22.
95. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: уч. пособие. СПб.: Лань, 1999. 490 с.
96. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.

97. *Чернова Т. Ю.* Ария как символ музыки Нового времени // Методы изучения старинной музыки. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1992. С. 137–155.
98. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 2002. 725 с.
99. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 188 с.
100. *Штейнгард В. М.* Творческое наследие Г. Шютца. Черты стиля // Генрих Шютц (к 400-летию со дня рождения): сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 14–48.
101. *Эскина Н. А.* Органное творчество Д. Букстехуде в контексте немецкой культуры XVII века: Дисс ... канд. искусствоведения. Л., 1983. 224 с.
102. *Эскина Н. А.* Принцип «комментирования» и хоральная обработка барокко // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.). Сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 65. М., 1983. С. 113–132.
103. *Эскина Н. А.* Букстехуде и немецкое барокко. Самара: СамГУ, 1992. 125 с.
104. *Этингер М.* Раннеклассическая гармония. М.: Музыка, 1979. 310 с.
105. *Adrio A.* Die Anfänge des geistlichen Konzerts. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1935. 150 S.
106. *Apel W.* Renaissance and Baroque Music: Composers, Musicology and Music Theory / W. Apel. Collected Articles and Reviews. Vol. 2 Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989. 198 p.
107. *Baab J.* The Sacred Latin Works of Kaspar Förster (1616–1673). Ph. D. dissertation / University of North Carolina. Chapel Hill, 1970. 306 p.
108. *Bartel D.* Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 476 p.
109. *Bartel D.* Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber-Verlag, 2007. 303 S.
110. *Becker H., Lutz L.* Hamburg // NGD-2. Vol. 10 (2001). P. 715–722.
111. *Berglund L.* The Roman Connection. The Dissemination and Reception of Roman Music in the North // The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe / ed. by E. Kjellberg. Bern [u.a]: Peter Lang, 2006. P. 193–217.

112. *Blankenburg W.* Neue Forschungen über das geistliche Vokalschaffen Dietrich Buxtehudes // *Acta Musicologica*. Vol. 40. Fasc. 2/3 (April — September, 1968). S. 130–154.
113. *Blume, F.* Buxtehude // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 2. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1952. Sp. 548–571.
114. *Blume F.* Deutschland. Barock // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 3. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1954. Sp. 581–608.
115. *Blume F.* Begriff und Grenzen des Barock in der Musik // *Svensk Tidskrift för Musikforskning*. Vol. 43 (1961). S. 77–87
116. *Bostrom K.* The Use of Recitative and the Communal Style in the Solo Cantatas of Dietrich Buxtehude // *Bach*. Vol. 17. № 3 (July, 1986). P. 22–32.
117. *Boyden D.* When is a Concerto Not a Concerto? // *Musical Quarterly*. Vol. 43. №2. (Apr., 1957). P. 220–232.
118. *Braun W.* Die Musik des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden: Laaber, 1981. 385 S.
119. *Breig W.* Über das Verhältnis von Komposition und Ausführung in der norddeutschen Orgel-Choralbearbeitung des 17. Jahrhunderts // *Norddeutsche und nordeuropäische Musik* / hrsg. von C. Dahlhaus und W. Wiora; *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 16. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1965. S. 71–82.
120. *Breig W.* Die Lübbenauer Tabulaturen A1 und A2. Eine quellenkundliche Studie // *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 25 (1968). H. 2–3. S. 96–117; 223–236.
121. *Breig W.* Zur Werkgeschichte der kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz // *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV* / hrsg. von Dansk Selskab for Musikforskning; vorgelegt von A. Jensen. Copenhagen: Engstrøm & Sødring, 1985. S. 95–116.
122. *Brodde O.* Heinrich Schütz. Weg und Werk. Kassel: Bärenreiter 1972. 326 S.
123. *Buelow G.* Opera in Hamburg 300 Years Ago // *The Musical Times*. Vol. 119. №1619 (Jan., 1978). P. 26–28.
124. *Bukofzer M.* Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach. L.: Dent, 1948. 489 p.
125. *Butt J.* Music Education and the Art of Performance in the German Baroque. N. Y.: Cambridge University Press, 1994. 237 p.

126. *Carter J.* A Study of Two Seventeenth-Century Teaching Manuals in Hamburg: Critical Editions and Translations of Thomas Selle's *Kurtze doch gründtliche Anleitung zur Singekunst* (c. 1642) and Heinrich Grimm's *Instrumentum instrumentorum, hoc est, monochordum vel potius decachordum* (1634) / Ph. D. dissertation. Florida State University, 2002. 277 p.
127. *Carter T.* Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy. Portland: Amadeus, 1992. 288 p.
128. *Chapin K.* A Harmony or Concord of Several and Diverse Voices: Autonomy in 17th-Century German Music Theory and Practice // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 42. No. 2 (December, 2011). P. 219–255.
129. *Dahlhaus C.* Zur Entstehung des modernen Taksystems im 17. Jahrhundert // *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 18 (1965). H. 3/4. S. 223–240.
130. *DeFord R.* Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century // *Early Music History*. Vol. 14 (1995). P. 1–51.
131. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Seattle: University of Washington Press, 1969. 494 p.
132. *Donington R.* Baroque Music: Style and Performance. N. Y.: W. W. Norton & Company, 1982. 224 p.
133. *Donington R.* The Interpretation of Early Music. N. Y.: W. W. Norton & Company, 1992. 778 p.
134. *Edelhoff H.* Dietrich Buxtehude und seine musikalische Umwelt im nordischen Raum // *Musik und Kirche*. Jg. IX (1937). S. 76–87.
135. *Edler A.* Der nordelbische Organist: Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1982. 447 S.
136. *Eggebrecht H.* Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert // *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 14 (1957). H. 2. S. 61–82.
137. *Eggebrecht H.* Heinrich Schütz: musicus poeticus. Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1985. 145 S.

138. *Feder, G.* Die protestantische Kirchenkantate // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 7, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1958. Sp. 581–608.
139. *Federhofer H.* Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts // Acta Musicologica. Vol. 65. Fasc. 2 (Jul. — Dec.). 1993. P. 119–133.
140. *Fiebig F.* Christoph Bernhard und die Stile Moderno: Untersuchungen zu Leben und Werk. Hamburg: K. D. Wagner, 1980. 408 p.
141. *Finscher L., Jaschinski A.* Deutschland: Musikgeschichte bis zum 19. Jahrhundert // MGG. Bd. 2 (1995). Sp. 1177–1185.
142. *Flemming W.* Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock. Konstanz: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1960. 439 S.
143. *Forchert A.* Heinrich Schütz und die Musica poetica // Schütz-Jahrbuch. Jg. 15 (1993). S. 7–23.
144. *Forchert A.* Konzert; Geistliches Konzert: Begriffsbestimmung // MGG. Bd. 5 (1996). Sp. 632–642.
145. *Forchert A.* Überlegungen zum Einfluss Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen // Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts / hrsg. von W. Steude. Regensburg 1998. S. 135–147.
146. *Frandsen M.* Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden // Schütz-Jahrbuch. Jg. 18 (1996). S. 123–139.
147. *Frandsen M.* Crossing Confessional Boundaries: the Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden. N. Y.: Oxford University Press, 2006. 514 p.
148. *Friedrich C.* The Age of the Baroque 1610–1660. N. Y.: Harper, 1952. 367 p.
149. *Galilei V.* Dialogo della musica antica, et della moderna / transl., with introduction and notes, by C. Palisca. New Haven: Yale University Press, 2003. 390 p.
150. *Geck M.* Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht // Die Musikforschung. Jg. 14. H. 4 (1961). S. 393–415.
151. *Geck M.* Nicolaus Bruhns: Leben u. Werk. Köln: Gerig, 1968. 90 S.

152. *Gero O.* Musikalische Formung und Textvertonung in den geistlichen Vokalwerken von Dietrich Buxtehude / Ph. D. dissertation. Universität Leipzig, 2014.
153. *Grusnick B.* Dietrich Buxtehude // Musik und Kirche. Jg. 7 (1935). H. 1–2. S. 22–28; 58–65.
154. *Giegling F. Engel H.* Concerto // Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 2. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1952. Sp. 1599–1604.
155. *Gudel J.* Danzig // MGG. Bd. 2 (1995). Sp. 1080–1086.
156. *Gudewill K.* Franz Tunder und die nordelbische Musikkultur seiner Zeit. Lübeck: Kultusverwaltung d. Hansestadt, 1967. 16 S.
157. *Günther O.* Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek. Teil IV. Die musikalischen Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwahrung befindlichen Kirchenbibliotheken von St. Katharinen und St. Johannis in Danzig. Danzig: Kommissions - Verlag der L. Sauniersehen Buch- und Kunsthandlung, 1911. 197 S.
158. *Haack H.* Heinrich Schütz und Lodovico Viadana // Die Musikforschung. Jg. 19. H. 1 (1966). S. 28–29.
159. *Harman A., Millner A.* Late Renaissance and Baroque Music (c. 1525–c. 1750). L.: Barrie & Rockliff, 1959. 330 p.
160. *Harnoncourt N.* Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. 2. Aufl. Salzburg: Residenz Verlag, 1983. 283 S.
161. *Heckel M.* Deutsche Geschichte. Band 5: Deutschland im konfessionellen Zeitalter. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
162. *Heckmann H.* Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 10. H. 2 (1953). S. 116–139.
163. *Hedar J.* Dietrich Buxtehudes Orgelwerke: zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils. Stockholm [u. a.]: Nordiska Musikförlaget [u. a.] 1951. 380 S.
164. *Hedell K.* The *Missa super Im Mayen* and the Düben Collection in Relation to the German Church Collection in Stockholm // The Dissemination of Music in

Seventeenth-Century Europe / ed. by E. Kjellberg. Bern [u.a]: Peter Lang, 2006. S. 33–47.

165. *Heyink R., Marx H. J.* Hamburg // MGG. Bd. 3 (1995). Sp. 1750–1773.
166. *Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften / hrsg. v. E. H. Müller.* Hildesheim; New York: G. Olms, 1976. 402 S.
167. *Hiekel H.* Der Madrigal- und Motettentypus in der Mensurallehre des Michael Praetorius // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 19/20. H. 1 (1962 / 1963). S. 40–55.
168. *Holst R. I.* Toward a Stylistic History of North German „Cantata“ in the Second Half of Seventeenth Century / Ph. D. dissertation. University of Chicago, 1995. 970 p.
169. *Hoffmann K., Karstädt G.* Lübeck // MGG. Bd. 5 (1996). Sp. 1498–1503.
170. *Hutchings A.* The Baroque Concerto. N. Y.: W.W. Norton , 1961. 363 p.
171. *Hutchings A.* Concerto: Early Use of the Term: The Vocal Concerto: Germany // NGD-2. Vol. 6 (2001). P. 240–242.
172. *Ilgner G.* Matthias Weckmann, ca.1619–1674: sein Leben und seine Werke. Wolfenbüttel: G. Kallmeyer, 1939. 184 S.
173. *Ingen van F.* Echo im 17. Jahrhundert: Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit. Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 2002. 63 p.
174. *Johnston G.* Johann Hermann Schein and *Musica Poetica*: A Study of the Application of Musical-Rhetorical Figures in the Spiritual Madrigals of the *Israelsbrünnlein* (1623) / MA dissertation. The University of British Columbia, 1982.
175. *Karstädt G.* ed.: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude: Buxtehude-Werke-Verzeichnis. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1974. 245 S.
176. *Karstädt G.* Franz Tunder // NGD-2. Vol. 25 (2001). P. 880–882.
177. *Karstädt G., Schnoor A.* Lübeck // NGD-2. Vol. 15 (2001). P. 261–263.
178. *Kessler F.* [Vorwort] // Danziger Kirchenmusik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts / hrsg. von F. Kessler. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1973. 394 S.
179. *Keys A. C.* The Etymology of Concerto // *Italica*. Vol. 48. No. 4 (Winter, 1971). P. 446–462.

180. *Kirwan-Mott A.* The Small-Scale Sacred Concertato in the Early Seventeenth Century. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. 417 p.
181. *Kjellberg E.* The Düben Family and the Düben Collection // The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe / ed. by E. Kjellberg. Bern [u.a]: Peter Lang, 2006. P. 11–32.
182. *Kölsch H.* Nikolaus Bruhns: Leben und Werke. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1958. 204 S.
183. *Kremer J.* Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ‚Konzepts‘ // Die Musikforschung. Jg. 57. H. 2 (April — Juni 2004). S. 110–121.
184. *Krüger L.* Die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert. Strasbourg: Heitz & Co., 1933. 274 S.
185. *Krummacher F.* Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Berlin: Merseburger, 1965. 591 S.
186. *Krummacher F.* Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher Organisten um Buxtehude // Dansk årbog for musikforskning. №5 (1966 / 1967). S. 63–90.
187. *Krummacher F.* Über das Spätstadium des geistlichen Solokonzerts in Norddeutschland // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 25 (1968). H. 4. S. 278–288; Jg. 26 (1969). H. 1. S. 63–79.
188. *Krummacher F.* Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1978. 546 S.
189. *Krummacher F.* Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens / Referate d. Kieler Tagung. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1980. 179 S.
190. *Krummacher F.* Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition // Die Musikforschung. Jg. 44. H. 1 (Januar — März 1991). S. 9–32.
191. *Krummacher F.* Musik im Norden: Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1996. 246 S.
192. *Krummacher F.* Kantate. Deutschland // MGG. Bd. 4 (1996). Sp. 1731–1755.
193. *Krummacher F.* The german cantata to 1800 // NGD-2. Vol. 5 (2001). P. 21–32.

194. *Krummacher F.* Vokalmusik der Dübensammlung im Repertoire der Zeit. Fragen und Beispiele im Rückblick // *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe* / ed. by E. Kjellberg. Bern [u.a]: Peter Lang, 2006. S. 107–148.
195. *Küster K.* Fame, Politics and Personal Relationship: Whom did Düben Know in the Baltic Area? // *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe* / ed. by E. Kjellberg. Bern [u.a]: Peter Lang, 2006. P. 149–171.
196. *Leopold S.* Barock // MGG Bd. 1 (1994). Sp. 1235–1256.
197. *Linfeld E.* Formal and Tonal Organization in a 17th-Century Ritornello/Ripieno Structure // *The Journal of Musicology*. Vol. 9. №. 2 (Spring, 1991). P. 145–164.
198. *Luscher R.* Landeskunde Deutschlands. München: Verlag für Deutsch, 2009. 176 S.
199. *Luther M.* Formula Missae et Communionis pro Ecclesia Vuittembergensium // *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 12. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1891. S. 205–220.
200. *Luther M.* Deutsche Messe und Ordnung Gottes diensts // *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 19. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1897. S. 72–113.
201. *Maravall J.* Culture of the Baroque Analysis of a Historical Structure. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 330 p.
202. *Mattheson J.* Das neu eröffnete Orchestre. Hamburg: Auf unkosten des autoris, und zu finden in B. Schillers wittwe buchladen, 1713. 409 S.
203. *Mattheson J.* Grundlagen einer Ehrenpforte. Hamburg, 1740. 488 S.
204. *Mattheson J.* Der Vollkommene Kapellmeister. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1998. 484 S.
205. *Meier B., Chew G.* Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes // *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 115. No. 2 (1990). P. 182–190.
206. *Möller E.* Die Kantorprüfung — über den beschwerlichen Weg in das protestantische Kantorat während der Barockzeit. URL: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/heft12/1213_moeller.pdf (дата обращения: 18. 10. 2013).

207. *Müller-Blattau J.* Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2003. 156 S.
208. *Palisca C.* The Beginnings of Baroque Music. Its Root in Sixteenth Century Theory and Polemics / Ph. D. dissertation. Harvard University. Cambridge: [s. n.], 1954. 399 p.
209. *Palisca C.* Baroque Music. New Jersey: Prentice-Hall, 1981. 300 p.
210. *Palisca C.* The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations. New Haven: Yale University Press, 1989. 234 p.
211. *Pauly H.Y.* Die Fuge in der Orgelwerken Dietrich Buxtehudes. Regensburg: Bosse, 1964. 208 S.
212. *Pirro. A.* Dietrich Buxtehude. Paris: Fischbacher, 1913. Faksimile, Genf: Minkoff, 1976. 511 p.
213. *Pirotta N.* Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1984. 485 p.
214. *Podejko P., Przybyszewska-Jarminska B.* Gdańsk // NGD-2. Vol. 9 (2001). P. 612–615.
215. *Praetorius E.* Mitteilungen aus norddeutschen Archiven über Kantoren, Organisten, Orgelbauer und Stadtmusiker älterer Zeit bis ungefähr 1800 // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Jg. 7. H. 2 (1906). S. 204–252.
216. *Praetorius M.* Syntagma musicum. Band III. Wolfenbüttel, 1619. 257 S.
217. *Radice M.* Heinrich Schütz and the Foundations of the «Stile Recitativo» in Germany // Bach. Vol. 16. No. 4 (October, 1985). P. 9–23.
218. *Rauschnig H.* Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig / Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens / hrsg. vom Westpreußischen Geschichtsverein. Bd. 15. Danzig: Kommissionsverlag der Danziger Verlags-Gesellschaft M.b.h., 1931. 434 S.
219. *Rifkin J., Linfield E.* Schütz, Heinrich // NGD-2. Vol. 22 (2001). P. 826–860.
220. *Rifkin J.* Schütz and Musical Logic // The Musical Times. Vol. 113. №1557 (November, 1972). P. 1067–1070.
221. *Roche J.* Rovetta and Tunder: Misattribution or Plagiarism? // Early Music. Vol. 3. No. 1 (January, 1975). P. 58–60.

222. *Roche J.* North Italian Church Music in the Age of Monteverdi. Oxford: Claredon Press, 1984. 177 p.
223. *Scherliess V.* Konzert; Zum Begriff: Ursprünge und Entwicklung. // MGG. Bd. 5 (1996) Sp. 627–631.
224. *Seelkopf M.* Italienische Elementen in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz // Musikforschung. Jg. 25, H. 4 (Oktober / December, 1972). S. 452–464.
225. *Seiffert M.* J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler // Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. Jg. VII (1891). S. 145–260.
226. *Seiffert M.* Tunder, Franz // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 38. 1894. S. 788–790.
227. *Seiffert M.* [Vorwort zu den Gesangswerke] // DDT. Bd. 3. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1900. S. 1–11.
228. *Seiffert M.* Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg // Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft, II. 1900–01. S. 76–132.
229. *Seiffert M.* [Vorwort zu den Gesangswerke] // DDT. Bd. 6. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1901. S. V–IX.
230. *Sharp G.* Franz Tunder // The Musical Times. Vol. 108. №1497 (November, 1967). P. 997–999.
231. *Shering A.* Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Frühbarock // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 2. H. 4. (1920). S. 465–498.
232. *Silbiger A.* [Preface] // Weckmann M. Four sacred concertos / Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Vol. XLVI / ed. by A. Silbiger. Madison [Wis.]: A-R Editions, 1984. P.VII–XXVIII.
233. *Silbiger A.* Monteverdi, Schütz and Weckmann: the Weight of Tradition // Proceedings of the Weckmann Symposium: Göteborg, 30 August — 3 September 1991. Göteborg: Department of Musicology, 1993. P. 123–139.
234. *Silbiger A.* Weckmann, Matthias // NGD-2. Vol. 27 (2001). P. 199–202.

235. *Silesius, Angelus*. Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Angelus%20Silesius/Gedichte/Heilige%20Seelenlust%20oder%20geistliche%20Hirtenlieder> (дата обращения: 03.05. 2011).
236. *Smither H.* A History of the Oratorio. Vol. 2. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012. 415 p.
237. *Snyder K.* Partners in Music-Making: Organist and Cantor in 17th-Century Lübeck // The Organist as Scholar: Essays in Memory of Russell Saunders / ed. by K. J. Snyder. N. Y.: Stuyvesant, 1994. P. 233–255.
238. *Snyder K.* Bernhard, Cristoph // NGD-2. Vol. 3 (2001). P. 438–440.
239. *Snyder K.* Buxtehude, Dietrich // NGD-2. Vol. 4 (2001). P. 695–710.
240. *Snyder K.* Tunder, Franz // NGD-2. Vol. 25. (2001). P. 880–882.
241. *Snyder K.* Dieterich Buxtehude: Leben, Werk, Aufführungspraxis. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2007. 581 S.
242. *Snyder K., Johnston G. S. Schein, Johann Hermann* // NGD-2. Vol. 22 (2001). P. 461–469.
243. *Spears S.* A Study of Michael Praetorius' Megalynodia Sionia: an Historical and Stylistic Analysis and Selective Modern Performing Edition / DMA dissertation. University of Miami, 2009.
244. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979. 855 S.
245. *Stahl W.* Franz Tunder und Dietrich Buxtehude // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 8. H. 1 (October, 1926). S. 1–77.
246. *Stephan R.* Deutschland // MGG. Bd. 2 (1995). Sp. 1173–1177.
247. *Stiehl C.* Die Familie Düben und die Buxtehudischen Manuskripte auf der Bibliothek zu Uppsala // Monatshefte für Musikgeschichte. Jg. XXI (1889).
248. *Steinbeck W.* Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi — Schütz — Schein // Schütz-Jahrbuch. Jg. 11 (1989). S. 5–14.
249. *Strunk O.* Source Readings in Music History. Vol. 3 The Baroque Era. L.; Boston: Faber, 1981. 218 p.

250. *Sturk S.* Development of the German Protestant Cantata from 1648 to 1722 / DMA dissertation. North Dakota State University, 2009. 65 p.
251. *Taruskin R.* Oxford History of Western Music. Vol. 2: Music in the Seventeenth and Eighteenth centuries. N. Y.: Oxford University Press, 2005. 758 p.
252. The Cambridge History of Seventeenth-Century Music / ed. by T. Carter and J. Butt. N. Y.: Cambridge University Press, 2005. 591 p.
253. The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections 1610-2000 / ed. by K. J. Snyder. N. Y.: Oxford University Press, 2002. 374 p.
254. *Timms C.* Cantata: The Italian cantata to 1800 // NGD-2. Vol. 5 (2001). P. 8–21.
255. *Vierhaus R.* Deutsche Geschichte. Bd. 6: Deutschland im Zeitalter des Absolutismus (1648–1763). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.
256. *Walther J. G.*, Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek <...> Faks.-Nachdruck / hrsg. von R. Schaal. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1953. 788 S.
257. *Warnecke B.* Kaspar Förster der Jüngere (1616-1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert / Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Bd. 21. Schneverdingen: Wagner, 2004.
258. *Webber G.* North German Church Music in the Age of Buxtehude. Oxford: Clarendon, 1996. 236 p.
259. *Weber H.* Die Ausbildung der deutschen Grammatik (einschliesslich der niederländischen) // Histoire Épistémologie Langage. Tome 9. Fascicule 1. 1987. S. 111–133.
260. *Wels V.* Triviale Künste. Die humanistische Reform der grammatischen, dialektischen und rhetorischen Ausbildung an der Wende zum 16. Jahrhundert. Berlin: Weidler, 2000. 332 S.
261. *Wiermann B.* Vokal-instrumentale Werke in der Sammlung Düben — Überlieferung und Aneignung // The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe / ed. by E. Kjellberg. Bern [u.a]: Peter Lang, 2006. S. 73–106.
262. *Winzenburger W.* The Music of Franz Tunder: Ph. D. dissertation. University of Rochester, 1965. 162 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Список композиторов, чей жизненный путь был связан с северной Германией.

Композитор	Годы жизни	Основное место работы
Альберт, Генрих (Albert, Heinrich) Органист	1604 – 1651	Кенигсберг
Беккер, Дитрих (Becker, Dietrich) Городской музыкант	1623 – 1679	Гамбург
Бернхард, Кристоф (Bernhard, Christoph) Капельмейстер, кантор школы Св. Иоанна Вице-капельмейстер, затем придворный капельмейстер в Дрездене	1628 – 1692	Дрезден, Гамбург
Букстехуде, Дитрих (Buxtehude, Dietrich) Органист церкви Св. Марии	1637 – 1707	Любек
Бютнер. Крато (Bütner, Crato) Органист, кантор церкви Св. Катарины	1616 – 1679	Данциг
Вайланд, Юлиус Иоганн (Weiland, Julius Johann) Придворный музыкант, затем вице-капельмейстер	? – 1663	Вольфенбюттель
Векман, Маттиас (Weckmann, Matthias) Органист церкви Св. Иакова	1619 – 1674	Гамбург
Гайст, Кристиан (Geist, Christian) Органист Немецкой церкви в Гётеборге, органист церквей Стокгольма (Helligaandskirke, Trinitatis Kirke, Holmens Kirke)	1640 – 1711	Гётеборг, Стокгольм
Зелле, Томас (Selle, Thomas) Кантор школы св. Иоанна (Johanneum)	1599 – 1663	Гамбург
Зиферт, Пауль (Siefert, Paul) Органист церкви Св. Марии	1586 – 1666	Данциг
Кёлер, Мартин (Köler, Martin) Придворный капельмейстер	1620 – 1703	Вольфенбюттель, Шлезвиг, Брунсвик, Люнебург
Конради, Иоганн Георг (Conradi, Johann Georg) Капельмейстер, директор оперы	16?? – 1699	Гамбург
Преториус Якоб (Praetorius, Jakob) Органист церкви Св. Петра	1586 – 1651	Гамбург
Пфлегер, Августин (Pfleger, Augustin) Придворный капельмейстер	1635 -1686	Готторф, Киль, Шлакенверт
Себастиани, Иоганн (Sebastiani, Johann) Кантор, придворный капельмейстер	1622 – 1683	Веймар, Кенигсберг
Тундер, Франц (Tunder, Franz) Органист церкви Св. Марии	1614 – 1667	Любек

Композитор	Годы жизни	Основное место работы
Фёрстер, Каспар (Förster, Kaspar) Кантор; придворный капельмейстер	1616 – 1667	Данциг; Копенгаген
Флор, Кристиан (Flor, Christian) Органист церкви Св. Ламберта, затем Св. Иоанна	1626 – 1697	Люнебург
Шопп, Альберт (Schop, Albert) Придворный органист	1632 – 1667	Гамбург, Гюстров
Шопп, Иоганн (Schop, Johann) Городской музыкант	16?? – 1667	Гамбург
Штобеус Иоганн (Stobaeus, Johann) Кантор, придворный капельмейстер	1580 – 1646	Кёнигсберг
Штруциус, Томас (Strutius, Thomas) Органист церкви св. Марии	1621 – 1678	Данциг
Эрбен, Бальтазар (Erben, Balthasar) Капельмейстер церкви Св. Марии	1626 – 1686	Данциг
Якоби, Михаэль (Jacobi, Michael) Кантор церкви Св. Иоанна	1618 – 1663	Люнебург

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Н. Брунс. Басовый эпизод из концерта *Wohl dem, der Herren fürchtet*

Violino I

Violino II

Basso

Basso continuo

Orgel

Sie = he, al = so, al = so, al = so wird ge = se = = = =

= gnet, wird ge = se = gnet, ge = se = = gnet der Mann, der den

Her = ren fürch = = tet. Sie = he, sie = he, al =

so, al = = so wird ge = se = = = = gnet der Mann, wird ge = se = = =

9 8 6 4 5 7 6 7 6 7 6

This system contains measures 25 through 30. It features a vocal line with lyrics, a bass line with guitar chord numbers, and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the vocal staff.

= = = = gnet der Mann, der den Her = ren fürch = = tet, der den

4 6 4 6 6 6 # 5 6 6 6 6 6 # 6 # 6 4+ 2 6

This system contains measures 35 through 40. It continues the vocal line with lyrics, the bass line with guitar chord numbers, and the piano accompaniment. Measure numbers 35 and 40 are indicated above the vocal staff.

Her = ren fürch = = tet, der den Her = = = = ren fürch = tet.

7 5 4 # 6 6 6 6 5 4 #

This system contains measures 45 through 50. It concludes the vocal line with lyrics, the bass line with guitar chord numbers, and the piano accompaniment. Measure number 45 is indicated above the vocal staff.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ОБРАЗЦЫ ФАКСИМИЛЕ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Г. ДЮБЕНА

К. Ферстер. Концерт *In tribulationibus*. Canto. Фрагмент.

Moderato 2/4. Canto.

In tribulationibus ad quem clamabimus
 ad quem clamabimus
 in persecutionibus ad quem clamabimus ad quem cla-
 mabimus clama-bimus nisi ad te Deus noster
 Lator misericordiarum & consolationis
 & consolationis Dulce solatium & refri-
 gerium cordis nostri Dulce solatium & Refri-

К. Ферстер. Диалог Congregantes Philistei. Фрагмент партии тенора

E gressus tunc vir de castris Philistinorum nomine Goliath
 minax et abrox insul ta bat dicebat. *Facet*
Solo
 Audiens Paul cum populo Isra elis sermones istos
 metu e bant nimis metu e bant ni - mis et dicebant.
 Sors crudelis Isra e lis Isra e lis Dura dura du -
 ra dura cruda sors dura dura cruda sors sors crudelis Isra -
 e lis Isra e - lis Du ra dura cruda sors quis pug
 nabit in Gigantem heu heu nos terret certa mors nos terret certa
 mors sors crudelis Isra e lis Isra e Lis Dura dura dura
 dura cruda sors dura dura cruda sors *Facet*

И. В. Медер. Концерт Gott, mein Herz ist bereit. Фрагмент партии баса

aw *Basso.*

sol.

Sing: Gott, mein Herz ist bereit
 sing - - - ge und lobe - - - lass dich
 - ge und lobe, lass dich singe und lo - be, mein Herz ist bereit
 Gott mein Herz ist bereit, lass dich sing - - - ge
 singe und lobe, lass dich sing - - - ge und lobe, lass dich singe und
 lobe - - - wach auf - - - wach auf - - - meine
 wach auf - - - wach auf meine, wach auf
 meine. *And. 1.* *And. 2.* Sing wie ich auf
 wa - - - chen Sing wie ich auf - - - wach
 wach wie ich auf

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

На правах рукописи

ЖДАНОВ ВИТАЛИЙ АНДРЕЕВИЧ

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

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения, доцент
Р. А. Насонов

Том II

Москва — 2014

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

ИЗБРАННЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ КОНЦЕРТОВ

Предисловие

Настоящее приложение содержит партитуры духовных концертов Б. Эרבена, К. Ферстера и И. В. Медера. Работа с рукописями происходила в несколько этапов.

1). Нотный набор партии континуо. В случае, если в распоряжении оказывалось несколько экземпляров партии, для расшифровки избиралась та, указания цифрованного баса в которой были наиболее подробными. Число специальных символов, употребляемых в обозначениях генерал-баса, сведено к минимуму, все альтерации обозначаются знаками диеза и бемоля.

2). Нотный набор нижнего голоса партитуры во многих местах, а иногда и полностью, дублирует партию континуо. Сопоставление обеих партий позволяет (при наличии дополнительного экземпляра континуо) выявить места возможных описок.

3). Набор верхнего голоса инструментального голоса партитуры, а затем и прочих голосов. Как правило, каждая из партий представлена в одном экземпляре, поэтому возможные описки становится возможным выявить, опираясь на (уже проверенную) партию континуо и цифровку в ней. Особого внимания при сведении партий в партитуру требуют многотактовые паузы: способ счета тактов в системе размеров XVII века не всегда совпадает с современным, поскольку за счетную долю (*tactus*) может быть принята четвертная, половинная, либо даже целая нота. Во избежание серьезных расхождений в партиях «по горизонтали» необходимо сразу определить, какой длительности равна счетная доля-*tactus*, опираясь в том числе на обозначения размеров, восходящие к мензуральной нотации¹.

4). После того, как набран весь нотный текст, в каждую вокальную партию

¹ Подробно эта проблематика рассматривается в статьях К. Дальхауза и Х. Хекмана [Dahlhaus 1960; 1961; Heckmann 1953]

вписываются слова, проставляются штрихи, темповые обозначения, динамика, — но лишь в том случае, если таковые есть в факсимиле.

5). Все ключи «до» заменены на современные. Написание знаков альтерации, проставленных автором, также приведено в соответствие с современными нормами.

6). Поскольку регулярная метрика в музыке рассматриваемого периода находится в стадии становления и понимание тактовой черты как маркера сильной доли еще не стало общепринятым [Барсова 1997, 33], в партиях существуют расхождения в расстановке тактовых черт. Инструментальные партии чаще всего разделены на регулярные такты в соответствии с указанным размером, тогда как в вокальных партиях тактовые черты расставлены скорее из соображений наглядности, читаемости нотного текста, при этом суммарное количество длительностей может варьироваться. В этой связи тактовая разметка в партитуре сделана регулярной согласно современным нормам.

BALTHASAR ERBEN**Ante oculos tuos, Domine**

Источник текста: «Oratio in tribulatione» (Threnus Sancti Augustini).

Ante oculos tuos Domine culpas nostras
ferimus et plagas quas accepimus
conferimus.

Si pensamus malum, quod fecimus minus
est quod patimur, majus est quod
meremur.

Gravius est quod commisimus, levius est
quod toleramus.

Peccati poenam sentimus, et peccandi
pertinaciam non vitamus.

In flagellis tuis infirmitas nostra territur,
et iniquitas non mutatur.

Mens aegra torquetur, et cervix non
flectitur.

Vita in dolore suspirat, et in operae non
se emendat.

Si expectas, non corrigimur, si vindicas,
non duramus.

Confitemur in correctione quod egimus,
obliviscimur post visitationem quod
flevimus.

Si extenderis manum, facienda
promittimus, si suspenderis gaudium
promissa non solvimus.

Пред Твои очи, Господи, приносим
грехи наши и с [ниспосланным за них]
возмездием сравниваем их.

Помышляя о сотворенном [нами] зле,
[видим, что] многое [возмездие] за-
служили, но лишь малую часть его
претерпеваем.

Тяжки дела, сотворенные нами, но
легко воздаяние за них.

Зная свою вину, мы грешные, не ук-
лоняемся от соблазнов.

Твой бич, терзая нашу слабость, не
пресекает беззаконий.

Душа изнывает в страданиях, но глава
не склоняется [в покорности].

Жизнь исполнена скорбей, но не ис-
правляем дел [наших].

Если ждешь [нашего покаяния], не ис-
правляемся, наказаний же [Твоих] не
выдерживаем.

Уличенные, сознаемся [в своих пре-
грешениях], но [вскоре] после Твоего
посещения забываем, что оплакивали.

Если занесешь [над нами Свою] руку,
исполняем обеты, но [лишь] удер-
жишь меч — и изменяем им.

Si ferias, clamamus ut parras, si
reperceris iterum provocamus ut ferias.

Habes Domine confitentes reo, novimus
quod nisi dimittas recte nos perimus.

Praesta Pater omnipotens sine merito
quod rogamus, qui fecisti ex nihilo, qui te
rogarent.

Если караете — молим о пощаде, ес-
ли же щадите — [делами своими]
призываем на себя наказание.

Ты, Господи, принимаешь кающихся
грешников, и знаем, что если не от-
пустишь [нам] грехи — справедливой
будет гибель [наша].

Отец Всемогущий, из ничего сотво-
ривший нас, молящихся Тебе, даруй
нам то, о чем мы незаслуженно про-
сим Тебя.

Ante oculos tuos

Balthasar Erben

Sinfonia

Viola I

Viola III

B. c.

5

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

9

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

13

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6 b5 b6 7 6 7 6 7 6 7 6

b 6 5 6 7 6 7 6 7 #6 6 5

5 6 7 6 7 b6 7 6 7 6 # 6 5 5 6

7 6 7 #6 b b 6 5 6 7 7 6

17

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

b6 7 8 6 6 5 5 7 6 # #

21

S.

An - te o - cu-los tu - os Do - mi-ne poe-nas nos - tras fe - ri -

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6 5 5 5 4 4 # #7 4 2 #

27

S.

mus et pla-gas quas ae - ci - pi - mus con - fe - ri - mus si pen - sa - mus ma - lum quod fa - ci -

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6 7 4 # 6 6 b

32

S. mus mi - nus et quod pa - ti - mur ma - ius est quod me - re - mus gra - vi - us est quod co - mi - si - mus le -

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

7 6 # 6 b 6 # # # # 6 b5 b

38

S. vi - us est quod to - le - ra - mus pec - ca - ti poe - na sen - ti - mus et pec - can - di pes - ti - na - ci - am non vi - ta -

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

b b 6 6 b5 #7 4 2 b 6 6 7 #

45

S. mus in fla - gel - lis tu - is in - fir - mi - tas nos - tra te - ri - tur et i - ni - qui - tas non mul - ta - tur mens

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

b7 3 #6 6 4 #

52

S. aeg - ra - tor que - tur et cer - vis non fle - cti - tur vi - ta in do - lo - re sus - pi - rat

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6 6 $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{b4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{3}$ b $\frac{7}{4}$ $\frac{2}{2}$ b

57

S. et in o - pe - re non se e - men - daet si ex - pe - ctas non cor - ri - gi -

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

63

S. mur si vin - di - cas non du - ra - mus con - fi - te - mur in cor - rec - ti o - ne quod e - ri - gi - mus ob - li -

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6 $\frac{6}{5}$

68

S.

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

73

S.

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

78

S.

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

84

S.

si per per-ce-res i-te-rum pro-vo-ca-mus ut fe-ri-tas ha-bes Do-mi-ne con-fi-ten-tes re-cos no-vi-

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

b6 6 b6 5 # # 8 7

91

S.

mus quod ni-si di-mit-tas re-cte nos pe-ri-mur. Pres-ta Pa-ter om-ni-po-tens si-ne

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6/5 7 6 4 #6 6 # 6 b #

99

S.

me-ri-to quod ro-ga-mus pres-ta Pa-ter om-ni-po-tens si-ne

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6 6 b6 b* b6

107

S. me - ri - to quod ro - ga - mus qui fe - cis - ti ex ni - hi - lo qui te ro -

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6 6 6 6 #6
5

115

S. ga - rent qui fe - cis - ti ex ni - hi - lo qui te - ro - ga -

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6 5 6 6 5 6 5
4 4 # 4 3

123

S. rent, qui te - rent, qui - ro -

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

b 6 5 6 #4
4 2 6

127

S. *ga - - - - - rent.*

Vla I

Vla II

Vla III

B. c.

6
5

4 #

Detailed description of the musical score: The score is for measures 127 to 130. The vocal line (S.) starts with a half note 'ga' followed by four rests, then a half note 'rent.' with a fermata. The three violin parts (Vla I, Vla II, Vla III) and the basso continuo part (B. c.) all play sustained notes across the four measures. Vla I starts on G4, Vla II on F4, Vla III on E3, and B. c. on E2. The notes are slurred together. The basso continuo part has fingerings 6/5 and 4 # indicated under the first two notes.

BALTHASAR ERBEN

Confiteor tibi, Domine

Источник текста: Псалом 111 / 110 (перевод П. Юнгера).

Confitebor tibi Domine in toto corde meo
in consilio justorum et congregatione.

Magna opera Domini, exquisita in omnes
voluntates ejus.

Confessio et magnificentia opus ejus et
justitia ejus manet in seculum seculi.

Memoriam fecit mirabilium suorum,
miserans et miserator Dominus.

Escam dedit timentibus se, memor erit in
seculum testamenti sui.

Virtutem operum suorum annunciabit
populo suo, ut det illis haereditatem
gentium.

Opera manuum ejus veritas et iudicium
fidelia omnia mandata ejus confirmata in
seculum seculi, facta in veritate et
aequitate.

Redemptionem misit populo suo
mandavit in aeternum testamentum
suum. Sanctum et terribile nomen ejus.

Initium sapientiae timor Domini,
intellectus bonus omnibus facientibus
eum. Laudatio eis manet in seculum
seculi.

Исповедаюсь Тебе, Господи, всем
сердцем моим в собрании и сонме
праведных.

Велики дела Господни; изысканы во
всем желания Его.

Хвала и великолепие — дело Его, и
правда Его пребывает в век века.

Памятными соделал Он чудеса Свои,
Милостив и щедр Господь

Пищу дал боящимся Его, будет
помнить вечно завет Свой.

Силу дел Своих возвестил Он народу
Своему, чтобы дать ему наследие
язычников.

Дела рук Его — истина и правда, вер-
ны все заповеди Его, Утверждены они
на век века, начертаны по истине и
правоте.

Избавление послал Он народу Своему,
заповедал на век завет Свой, свято и
страшно имя Его.

Начало премудрости — страх Госпо-
день, разум добр у всех, руководя-
щихся им. Хвала Ему пребывает в век
века.

Confiteor tibi Domine

Balthasar Erben

Sinfonia

Violin I

Violin II

B. c.

7 #6 # 6 6 6 5 6 5 6 6 #

6

8

T

B

Con-fi-te-or-ti-bi Do-mi-ne in to-to cor-de me - o

Con-fi - te-or ti - bi Do-mi-ne in

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 7 5 7

5 4 # #

11

A

T

B

11

B. c.

7 #6 4 3 5 4 3 7 6

Con-fi - te - or ti - bi Do - mi-ne in to - to cor - de me - o in con -

in con - si - li - o jus - to - rum et con - gre - ga - ti - o - ne, con - fi - te - or ti - bi -

to - to cor - de - me - o, in con - si - li - o jus - to - rum et con - gre - ga - ti - o -

15

A
si - li - o jus-to-rum et con-gre - ga - ti - o - ne, con-fi - te - or ti - bi - Do-mi-ne in

T
8 Do - mi-ne in to-to cor-de me - o in con - si - li - o jus-to - rum et con-gre - ga - ti - o - ne,

B
ne, con-fi - te - or ti - bi Do - mi-ne in to-to cor-de me - o,

B. c.
4 3 7 4 3 6 7 #6

19

A
to-to cor-de me - o in con - si - li - o jus-to-rum et con-gre - ga - ti - o - ne

T
8 con-fi - te - or ti - bi Do - mi-ne in to-to cor-de me - o in con - si - li - o jus-to-rum et con-gre -

B
in con - si - li - o jus-to-rum et con-gre - ga - ti - o - ne, in con-

Vln. II

B. c.
19
4 3 7 6 6 4 3

23

A
in con - si - li - o jus-to-rum et con-gre - ga - ti - o - ne, in con - si - li - o jus - to-rum et con-gre -

T
8 ga - ti - o - ne in con - si - li - o jus-to-rum, in con - si - li - o jus-to-rum et con-gre -

B
si - li - o jus-to-rum et con-gre - ga ti - o - ne, in con - si - li - o jus - to-rum et con-gre -

Vln. I

Vln. II

B. c.
23
6 5 5 4 # # 7 #6 # b 5 4 #

27

A
ga - ti - o - ne, in con - si - li - o jus - to - rum et con - gre - ga - ti - o - ne mag - na o - pe - ra Do - mi - ni,

T
ga - ti - o - ne, in con - si - li - o jus - to - rum et con - gre - ga - ti - o - ne mag - na o - pe - ra Do - mi - ni,

B
ga - ti - o - ne, in con - si - li - o jus - to - rum et con - gre - ga - ti - o - ne, mag - na o - pe - ra Do - mi - ni,

Vln. I

Vln. II

B. c.
4 3 *p* 4 3 6 7 #6 #

34

A
ex - qui - si - ta in om - nes, ex - qui - si - ta in om - nes vo - lun - ta - tes

T
ex - qui - si - ta in om - nes, ex - qui - si - ta in om - nes,

B
ex - qui - si - ta in om - nes, ex - qui - si - ta in

Vln. I

Vln. II

B. c.
5 #6 # b #6 # b 6 7/5

39

A
ex - qui - si - ta in om - nes, ex - qui - si - ta in om - nes ex - qui - si - ta in

T
ex - qui - si - ta in om - nes vo - lun - ta - tes, ex - qui - si - ta in om - nes,

B
om - nes, ex - qui - si - ta in om - nes vo - lun - ta - tes ex - qui -

Vln. I

Vln. II

B. c.
5 6 # 6 7/5 6 7 #6 # #6 6 7/5

44

A om - nes vo - lun - ta - tes vo - lun - ta - tes, vo - lun ta - tes e - jus. Con - fes - si -

T ex - qui - si - ta in om - nes vo - lun - ta - tes e - jus,

B si ta in om - nes vo - lun - ta - tes, co - lun ta - tes e - jus.

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 7#6 # 7 3 5 4#

50

A o, con - fes - si - o et mag - ni - fi - cen - ti - a o - pus e - jus et mag - ni - fi - cen - ti - a o - pus e -

Vln. I

Vln. II

B. c.

9 8 6 # # b 9 8 6 #

56

A jus, et jus - ti - ti - a e - jus, ma - net in se - cu - lum, ma - net in se - cu - lum se - cu - li,

T et jus - ti - ti - a e - jus ma - net in se - cu - lum, et jus - ti - ti - a

B Et jus - ti - ti - a e - jus, ma - net in se - cu - li, ma - net in se - cu - li, se - cu - li, et jus -

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 # # # 5 # # 6

61

A
et jus-ti - ti - a e - jus, et jus - ti - ti - a e - jus, ma - net in se - cu - lum,

T
e - jus, et jus - ti - ti - a e - jus ma - net in se - cu - lum et jus - ti - ti - a e - jus ma - net in

B
ti - ti - a e - jus et jus - ti - ti - a e - jus, et jus - ti - ti - a e - jus ma - net in se - cu - li

Vln. I

Vln. II

B. c.
6 #6 6 7 #6 6 7 #6 6 5 #6

66

A
ma - net in se - cu - lum, in se - cu - lum se - cu - li,

T
se - cu - lum, ma - net in se - cu - lum se - cu - li, me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o - rum, me -

B
ma - net in se - cu - lum se - cu - li,

Vln. I

Vln. II

B. c.
6 4 # # # 6 4 # #

73

T
mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o - rum, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor Do - mi -

B
mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor Do - mi -

Vln. I

Vln. II

B. c.
4 # # 6 6 4 3

79

A mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor Do - mi - nus, es - cam - de - dit ti -

T nus es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, ti - men - ti - bus se, es - can - de - dit,

B nus, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, mi - se - ri - cors

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 6 5 5 4#

85

A men - ti - bus se, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, ti -

T es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, es - cam - de - dit ti -

B et mi - se - ra - tor, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 6 5 6 5 # 6

90

A men - ti - bus se, es - cam - de - dit es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, es - cam - de - dit ti -

T men - ti - bus se mi - se - ri - cors et me - se - ra - tor, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor

B Do - mi - nus, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, ti -

Vln. I

Vln. II

B. c.

4# b 6 # 6 6 #5 #6

95

A
men - ti - bus se, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor, mi - se - ri - cors et mi - se - ra -

T
Do - mi - nus, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor, mi - se - ri - cors et - mi - se - ra - tor, et - mi - se - ra - tor

B
95 men - ti - bus se, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor, et mi - se - ra - tor

Vln. I

Vln. II

B. c.
95 #6 5 # 6 6 6 6 #6

101

A
tor Do - mi - nus es - cam - de - dit, es - cam - de - dit, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, es - cam -

T
Do - mi - nus, es - cam de - dit, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus

B
101 Do - mi - nus es - cam - de - dit, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, es - cam - de - dit ti -

Vln. I

Vln. II

B. c.
101 4 5 4 3 6 6 6 6 6 6 5

106

A
de - dit ti - men - ti - bus se, ti - men - ti - bus se, ti - men - ti - bus se.

T
8 se, es - cam - de - dit ti - men - ti - bus se, ti - men - ti - bus se.

B
106 men - ti - bus se, ti - men - ti - bus se, ti - men - ti - bus se. Me - more - rit in se - cu - lum tes - ta -

Vln. I

Vln. II

B. c.
106 # 6 6 6 5 4 # 5 4 #

112

B

112^{men} - - - - ti su - i, me-mor e - rit in se - cu-lum tes-ta - men -

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 # 6 6 5 4# 6 6

118

A

Vir - tu - tem o - pe-rum su-o - rum, o - pe-rum su-o - rum,

T

8

Vir - tu - tem o - pe-rum su-o - rum, vir - tu - tem o - pe-rum su -

B

118

ti su - i, vir - tu - tem o - pe-rum su - o - rum, an - nun-ci - a - bit po - pu-lo

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 5 5 4 3 6 6 6

123

A

an - nun-ci - a - bit po - pu-lo su - o, cir - tu - tem o - pe-rum su-o - rum, o - pe-rum su-o - rum,

T

8

o - rum an - nun-ci - a - bit po - pu-lo su - o, o - pe-rum su-o - rum, vir - tu - tem o - pe-rum su -

B

123

su - o, vir - tu - tem o - pe-rum su-o - rum, vir - tu - tem o - pe-rum su - o - rum, an - nun-ci - a - bit po - pu-lo

B. c.

6 6 6 6 6

128

A
an - nun - ci - a - bit po - pu - lo su - o, vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum, o - pe - rum su - o - rum, o - pe - rum su -

T
o - rum, an - nun - ci - a - bit po - pu - lo su - o, vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum, vir - tu - tem

B
su - o, vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum an - nun - ci - a - bit

B. c.
5 #6 5 6 #6 6 # 6 # 6

133

A
o - rum, an - nun - ci - a - bit po - pu - lo su - o, vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum,

T
o - pe - rum su - o - rum, vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum an - nun - ci - a - bit

B
po - pu - lo su - o, vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum an - nun - ci - a - bit po - pu - lo su - o, an - nun - ci -

B. c.
6 # 6 6 5

138

A
an - nun - ci - a - bit po - pu - lo su - o, an - nun - ci - a - bit po - pu - lo su - o.

T
po - pu - lo su - o, an - nun - ci - a - bit, an - nun - ci - a - bit po - pu - lo su - o, po - pu - lo su - o.

B
a - bit po - pu - lo su - o, an - nun - ci - a - bit po - pu - lo su - o, po - pu - lo su - o.

B. c.
6 6 b 6 # 8 5 4 #

144

A

Ut det il - lis hae-re-di-ta - tem gen-ti-um,

T

Ut det il - lis hae-re-di-ta - tem gen-ti-um o-pe-ra ma-nu-um e - jus,

B

Vln. I

Vln. II

B. c.

4# 4 3 #

151

A

o-pe-ra ma-nu-um e - jus, ve-ri-tas, ve-ri-tas et ju-di-ci - um, fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta

T

o-pe-ra ma-nu-um e - jus ve-ri-tas, ve-ri-tas et ju-di-ci - a, fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta

B

fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta

Vln. I

Vln. II

B. c.

b 4# 6 5 6 4#

158

A

e - jus, fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta e - jus, con - fir - ma - ta in se - cu - lum

T

e - jus, fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta e - jus, con - fir - ma - ta in se - cu - lum

B

e - jus, fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta e - jus, con - fir - ma - ta in se - cu - lum

Vln. I

Vln. II

B. c.

5 6 #6 6 4# # 6 6 5

166

A
se - cu - li, fac - ta in ve - ri - ta - te, fac - ta in ve - ri - ta - te fac - ta in ve - ri -

T
8 se - cu - li, fac - ta in ve - ri - ta - te, fac - ta in ve - ri - ra - te, et ae -

B
se - cu - li, fac - ta in ve - ri - ta - te,

Vln. I
166

Vln. II
166

B. c.
166

6 5 6 6

173

A
ta - te, fac - ta in ve - ri - ta - te, fac - ta in ve - ri - ta - te et

T
8 qui - ta - te, fac - ta in ve - ri - ta - te, fac - ta in ve - ri - ta - te, in ve - ri -

B
fac - ta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te,

Vln. I
173

Vln. II
173

B. c.
173

6 6 5 6 5

179

A
ae - qui - ta - te. Re - dem - ti - o - nem mi - sit po - pu - lo su -

T
8 ta - te et ae - qui - ta - te. Re - dem - ti - o - nem, re - dem - ti - o - nem mi - sit po - pu - lo su -

B
fac - ta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te.

Vln. I
179

Vln. II
179

B. c.
179

6 # 6 6 5 4# 6 4#

186

A
o man-da - vit in ae - ter-num tes-ta - men - tum su - um, man - da - vit in ae-ter-num tes-ta -

T
186 o, man-da-vit in ae - ter - num, man-da - vit in ae - ter-num tes-ta - me - tum su - um, man - da - vit in ae-ter - num, man - da - vit in ae-ter-num tes-ta -

B. c.
b # 6 5 4# #

192

A
men - tum su - um san - ctum. Et ter - ri - bi - le

T
8 men - tum su - um san - ctum. et ter - ri - bi - le et ter -

B
san - ctum. et ter - ri - bi - le,

Vln. I

Vln. II

B. c.
192 # 6 5 4#

200

A
et ter - ri - bi - le no - - - - - men e - jus, et ter -

T
8 ri - bi - le no - men no - - - - - men e - jus,

B
et ter - ri - bi - le no - men, no - men e - jus,

Vln. I

Vln. II

B. c.
200 6 6 6 b5 5 4# # #

207

A
ri - bi - le, et ter - ri - bi - le no - men, no -

T
et ter - ri - bi - le et ter - ri - bi - le no -

B
et - ter - ri - bi - le, et ter - ri - bi - le no - men, no -

Vln. I

Vln. II

B. c.
6 6

214

A
men e - jus. I - ni - ti - um sa-pe-en - ti - ae, i - ni - ti - um sa-pi-en - ti - ae ti -

T
men e - jus. I - ni - ti - um sa-pe-en - ti - ae, i - ni - ti - um sa-pi-en - ti - ae

B
men e - jus. I - ni - ti - um sa-pe-en - ti - ae, i - ni - ti - um sa-pi-en - ti - ae, ti -

Vln. I

Vln. II

B. c.
6 5 4# b b 6 # 6

222

A
mor Do - mi - ni.

T
ti - mor Do - mi - ni.

B
mor Do - mi - ni, in - tel - lec - tus bo - nus, in - tel - lec - tus bo - nus om - ni - bus

Vln. I

Vln. II

B. c.
6 7 6 5 4# f 5 #6 # p 5 #6 # 6 #6

231

B

om - ni - bus fa - ci - en - ti - bus e - um, om - ni - bus, om - ni - bus fa - cu - en - ti - bus e -

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 43 6 7#6 # 6 6 5 4#

238

B

ium, Lau - da - - - - ti - o e - is, ma - net in

Vln. I

Vln. II

B. c.

245

B

se - cu - lum se - cu - li, lau - da - - - - ti - o

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 6 6 5 4# b b 3 6 5 #6

252

A

T

B

Vln. I

Vln. II

B. c.

Glo - ri - a,

Glo - ri - a, glo - ri - a Pat - ri et

e - is ma - net in se - cu - lum se - cu - li. Glo - ri - a, glo - ri - a

6 # 4 3 # 6 5 4 5 4 # # #

260

A

T

B

B. c.

glo - ri - a Pat - ri et Fi - li - o, glo - ri - a Pat - ri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto,

Fi - li - o, Glo - ri - a Pat - ri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto, Glo - ri - a

Pat - ri - et Fi - li - o, glo - ri - a Pat - ri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto,

3 #6 6 6 6 6 6 5 #

266

A

T

B

B. c.

Glo - ri - a Pat - ri et Fi - lo - o, glo - ri - a Pat - ri et Fi - li - o, et Spi -

Pat - ri et Fi - li - o, glo - ri - a Pat - ri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

glo - ri - a Pat - ri - et fi - li - o, glo - ri - a Pat - ri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

3 #5 6 # # #6 # 6 #5 #6 6 6

271

A
ri - tu-i San - cto, et Spi - ri - tu-i San - cto.

T
cto, et Spi - ri - tu - i San - - - - cto.

B
San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Vln. I

Vln. II

B. c.
6 5
4 # # 6 6 5
4 5 6 5
7 #6

277

T
Con-fi - te - or ti - bi

Vln. I

Vln. II

B. c.
6 6 6 6 6 6
5 5 b5 5 4 # 5 6 5 # # 6 7 5
5 4 # 7 #6

283

A
Con-fi - te - or ti - bi Do - mi-ne in to - to cor-de me - o

T
Do - mi-ne in to - to cor-de me - o Si - cut e - rat in prin-ci - pi-o et nunc et sem - per,

B
Con-fi - te - or ti - bi Do - mi-ne in to - to cor-de-me - o. Si - cut e - rat in prin-

B. c.
7 #6 5
4 #

288

A

si - cut e - rat in prin-ci - pi-o et nunc et sem - per, con-fi - te - ro ti - bi Do-mi-ne in

T

con-fi - te - or ti - bi Do - mi-ne in to-to cor-de me - o si - cut e - rat in prin-ci - pi-o et nunc et sem - per

B

288 ci - pi-o et nunc et sem - per, con-fi - te - or ti - bi Do - mi-ne in to - to cor-de - me - o,

B. c.

7 #6 43 43 443 7 #6

293

A

to - to cor-de me - o, si - cut e - rat in prin-ci - pi-o et nunc et sem - per.

T

con-fi - te - or ti - bi Do - mi-ne in to-to cor-de - me - o si - cut e - rat in prin-ci - pi-o et nunc et sem - per et in

B

293 si - cut e - rat in prin-ci - pi-o et nunc et sem - per, et in

Vln. I

Vln. II

B. c.

443 76 7 4# # 4# #

298

A

A - men, A - men, A - men, A - men. A -

T

8 se - cu-la se - cu - lo - rum a - men, a - men, a - men, et in se - cu - la se - cu - lo - rum, et in

B

298 se - cu - la se - cu - lo - rum, et in se - cu - la se - cu - lo - rum, et in se - cu - la se - cu - lo - rum, a - men, a - men,

Vln. I

Vln. II

B. c.

6 6 6 4# # # 5 3

303

A
men, A - men, A - men a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum, et in se-cu-la se-cu - lo-rum et in

T
se-cu-la se-cu - lo-rum et in se-cu-la se-cu - lo-rum A - - A - - men, A -

B
a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

Vln. I

Vln. II

B. c.
5/3 5 #6/5 4# # # #5/3 # #5/3

308

A
se-cu-la se-cu - lo-rum a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum

T
men, A men, a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum, a - men, a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum a - men,

B
a - men, a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum, a -

Vln. I

Vln. II

B. c.
#5/3 6/5 4# 6/5 4# #

313

A
a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum, a - men, a -

T
a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum a - men a - men, a -

B
men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum a - men, a -

Vln. I

Vln. II

B. c.
7 4# # # 7 4# # #5/3 #

318

A

T

B

318

Vln. I

Vln. II

318

B. c.

#

6

4#

men. a - men.

men. a - men.

men. a - men.

#

6

4#

BALTHASAR ERBEN**Dixit Dominus**

Источник текста: Псалом 110 / 109 (перевод П. Юнгера).

Dixit dominus dominomeo sede a dextris
meis, donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum.

Virgam virtutis tuae emittet dominus ex
Sion, dominare in meo inimicorum
tuorum.

Tecum principium in die virtutis tuae in
splendoribus sanctorum. Ex utero, ante
luciferum genui te.

Juravit dominus et non poenitebit eum.
Tu es sacerdos in aeternum secundum
ordinem Melchisedech.

Dominus a dextris tuis confregit in die
irae suae reges.

Judicabit in nationibus, implebit ruinas,
conquassabit capita in terra multorum.

De torrente in via bibet. Propterea
exaltabit caput.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in secula seculorum, amen.

Сказал Господь Господу моему: седи
одесную Меня, доколе положу врагов
Твоих в подножие ног Твоих.

Жезл силы пошлет Тебе Господь от
Сиона и господствуй среди врагов
Твоих.

С Тобою власть в день силы Твоей в
блеске святых Твоих. «Из чрева
прежде денницы Я родил Тебя».

Клялся Господь и не раскается: Ты —
священник во век по чину Мелхиседе-
ка.

Господь одесную Тебя поразит в день
гнева Своего царей.

Совершит Он суд над народами, на-
полнит (землю) трупами, сокрушит
головы многих на земле.

Из потока на пути будет пить, посему
поднимет главу.

Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу,
и ныне, и всегда, и во веки веков,
аминь.

Dixit Dominus domino meo

Balthasar Erben

Violin I

Violin II

Violetta 1

Violetta 2

Violetta 3

Viola

B. c.

5 6 6 b 5 6 6 6 #6 5 # 8 7 # 6 #6 6
3 #4 4 # 3

10

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.

5 6 # 6 5 # # 6 6 9 8 # 6 #7 6 6 # 7 6 5 # # 6 6 # 6 4 # #
4 # # 5 # 4 # 5 4 # 3 5 3 5 3 3

20

A

Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o se - de - a de - xtris me -

T 1

Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o se - de - a de - xtris me -

B. c.

6 7 7 7 # 6 6 # 6 5 #
4 #

27

S 1
Di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit, di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit,

S 2

A
os, di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit, di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit,

T 1
8 os, di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit, di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit,

T 2
8 di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit, di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit,

B
di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit, di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit,

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3
8

Vla.

B. c.
6 # # # # # 6 #

35

S 2
Di - xit

T 1
8 Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o se - de a de - xtris me -

T 2
8 Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o se - de a de - xtris me -

B. c.
35 # 6 # # # #6 # # 6 6 # 6 5 4 #

59

S 1
rum, di - xit do - mi - nus, di - xit, di - xit do - mi - no me - o.

S 2

A
di - xit do - mi - nus di - xit, di - xit do - mi - no me - o.

T 1
8 di - xit do - mi - nus di - xit, di - xit do - mi - no me - o.

T 2
8 di - xit do - mi - nus di - xit, di - xit do - mi - no me - o.

B
di - xit do - mi - nus di - xit, di - xit do - mi - no me - o.

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3
8

Vla.

B. c.
6 6 7 #6 5
3 3 5 3 5 # 6 6 3 # 3 5 #6 5# # 6 7 7 # # 6 #6 5 # 3 7

66

A
Vir - gam, vir - gam vir - tu - tis tu - ae vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet do - mi - nus ex Si - on, do - mi - na - re in me - de - o i - ni - mi - co - rum tu -

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3
8

B. c.
6 # #6 5 6 5 6 # 6 6 3 # 3 5 #6 5# # 6 7 7 # # 6 #6 5 # 3 7
5 3 5 3 5 # 6 6 3 # 3 5 #6 5# # 6 7 7 # # 6 #6 5 # 3 7

73

A

o - rum in me-di - o, in me-di - o i - ni - mi-co - rum i - ni-mi - co - rum tu - o - rum.

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

B. c.

5 4 # # 6 5 # #5 6 5 6 3 6 5 # 6 6 5 6 5 # 3 3 6 6 5 5 # 3 3 6 6 5 3

80

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.

5 6 6 b 5 6 6 6 6 #6 5 # 8 7 # 6 6 6 5 6 # 6 5

3 #4 3 4 # 4 # 3 3 3 4 # 3 4 #

91

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.

6 6 9 8 6 7 #6 6 # 7 6 # # 6 6 # 6 5

5 4 # 5 3 5 3 5 3 5 4 #

99

S 1
Te-cum prin - ci - pi-um in di-e vir-tu-tis tu-ae, in di-e vir-tu-tis tu-ae, vir - tu - tis tu - ae.

S 2
Te-cum prin - ci - pi-um in di-e vir-tu-tis tu-ae, in di-e vir-tu-tis tu - ae, in splen - do-ri-bus san - cto-rum ex -

A
in splen - do-ri-bus san - cto-rum ex -

B
in splen - do-ri-bus san - cto-rum ex -

B. c.
#6 # # #6 # # # # 6 # 6 #7 5 # # # 7 #6 6 6
5 4 #

109

S 1
An - te lu -

S 2
u - te-ro,

A
u - te-ro, An - te lu - ci - fe-rum

T 1
8 An - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i te, An - te lu - ci - fe-rum

T 2
8 An - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i te, An - te lu - ci - fe-rum

B
u - te-ro, An - te lu - ci - fe-rum ge - nu - i, ge - nu - i te, an - te-lu -

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3
8

Vla.

B. c.
3 6 6 5 # # 6 6 6 6 5 6 6 6 5 # # # # #
4 # #4

118

S 1
ci - fe-rum ge - nu-i, ge - nu-i te, ge - nu - i, ge-nu-i te. Ju-ra-vit do-mi-nus et non poeni-te - bit, nonpoe-ni-te-bit, non

S 2
ge-nu-i, ge - nu-i te. Ju - ra-vit do-mi-nus et nonpoeni - te-bit, poe-ni-te-bit, non

A
an - te-lu - ci - fe - rum ge - nu-i te, ge - i, i, ge - nu i te.

T 1
an - te-lu - ci - fe - rum ge - nu-i te, ge - i, ge - nu-i te.

T 2
an - te-lu - ci - fe - rum ge - nu-i te, ge-nu i, ge-nu-i te.

B
ci - fe-rum ge - nu-i, ge - nu-i te, ge - nu-i ge - nu-i te.

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.
6 6 7 #6 5 # # 6 7 3 #4

127

S 1
poe-ni - te-bit e - um.

S 2
poe-ni - te-bit e - um. Se-cun-dum or - di-nem Mel - chi-se-dech,

A
Tu es sa - cer-dos in ae-ter - num

T 1
Tu es sa-cer - dos in ae-ter - num, se - cun-dum or - di-nem Mel - chi-se-dech,

B
Se-cun-dum or - di-nem, se-cun-dum or - di-nem Mel-chi-se-

Vln. I

Vln. II

B. c.
3 # #6 5 # 6 7 4 # # # 6 3 6 7 # 6 6 # # 6 # # 4 6 6 3 6 5 4

134

S 1
Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num, es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

S 2
se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech,

A
se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech, tu es sa - cer - dos in ae - ter num es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

T 1
8
tu es sa - cer - dos in ae - ter num es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

T 2
8
tu es sa - cer - dos in ae - ter num es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

B
dech. tu es sa - cer - dos in ae - ter num es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

Vln. I
134

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3
8

Vla.

B. c.
134
6 6 3 6/5 4 # # # # # # # #

139

S 1
or - di - nem Mel - chi - se - dech, se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

S 2
se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

A
or - di - nem Mel - chi - se - dech, se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

T 1
or - di - nem Mel - chi - se - dech, se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

T 2
or - di - nem Mel - chi - se - dech, se - cun - dum or - di - nem, Mel - chi - se - dech.

B
or - di - nem Mel - chi - se - dech, se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.
#6 5 # # # 6 6 # 6 5 4 #

143

S 1
Do - mi - nus a dex - tris tu - is

S 2
Do - mi - nus a dex - tris tu - is

T 1
Do - mi - nus, a dex - tris tu - is

B
Do - mi - no a dex - tris tu - is con -

Vln. I

Vln. II

B. c.
6 # #6 # # 6 # #6 #

149

B. c.

149

Vln. I

Vln. II

B.

149

6 7 #6 # 6 # # 3

155

A.

155

T. I

B.

155

Vln. I

Vln. II

B. c.

155

6 5 # 4 # # # 8 #7 3 5 # 6 # #6 # # 6 3 # 3 6 5 4 #

fre - - - git in di - ae i - rae su - - -

Con fre - git in di - e in di - e, i - rae tu - ae, i - rae su - ae re -

con - fre - git, con - fre - git in di - e, in di - e i - rae su - ae re -

ae re - ges.

164

S 1 ju-di-ca-bit, ju-di - ca - bit, ju-di - ca-bit, ju-di-ca - bit, ju-di-ca-bit in na-ti -

S 2 Ju-di - ca-bit, ju-di-ca-bit, ju-di-ca-bit in na-ti - o - ni-bus, in na-ti -

A ges. Ju-di-ca-bit, ju-di - ca - bit, ju-di - ca-bit, ju-di-ca - bit, ju-di-ca-bit in na-ti -

T 1 ges. Ju-di-ca-bit, ju-di - ca - bit, ju-di - ca-bit, ju-di-ca - bit, ju-di-ca-bit in na-ti -

T 2 Ju-di-ca-bit, ju-di - ca - bit, ju-di - ca-bit, ju-di-ca - bit, ju-di-ca-bit in na-ti -

B Ju-di-ca-bit, ju-di - ca - bit, ju-di - ca-bit, ju-di-ca - bit, ju-di-ca-bit in na-ti -

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.

6 6 6 7 # 5 #
2

172

S 1
o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit ru - i - nas con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum

S 2
o - ni - bus im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas,

A
o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas. Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -

T 1
o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas. ter - ra mul - to -

T 2
o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas.

B
o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas.

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.

172

178

S 1

S 2

A

T 1

T 2

B

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.

178

rum,
rum.

con-quas-sa-bit ca - pi-ta, con-quas-sa-bit ca - pi-ta in

Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum, con - quas - sa - bit ca - pi - ta in

Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum, in ter - ra mul - to - rum, con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra, in

183

S 1
ter - ra, in - ter - ra, in ter - ra mul - to - - - rum.

S 2

A
ter - ra in ter - ra, in ter - - - ra mul - to - - - rum.

T 1
8
in ter - ra mul - to - rum, mul - to - - - rum.

T 2
8
ter - ra, in ter - ra, in ter - ra mul - to - - - rum

B
ter - ra, in ter - ra mul - to - rum, mul - to - - - rum.

Vln. I
183

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3
8

Vla.

B. c.
183

188

T 2

De tor - ren-te in

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.

193

T 1

De tor - ren - te in vi - a bi - bet, de tor - ren - te, de tor - ren - - - - te in

T 2

vi - a bi - bet. de tor - ren - te, de tor - ren - - - - te

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

B. c.

198

S 2

Pro - pte - re - a ex - al - ta - - - -

A

Pro - pte - re - a ex - al - ta - - - -

T 1

vi - a bi - bet vi - a bi - bet

T 2

in vi - a bi - - - - bet.

B. c.

198

202

S 1 Ex - al - ta - - - vit, ex - al - ta - vit ca -

S 2 vit ca - put, ex - al - ta - vit ca - put,

A vit ca - put.

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

B. c.

206

S 1 put, ex - al - ta - - - vit, ex - al - ta - - - vit ca - put.

S 2 ex - al - ta - - - vit, ex - al - ta - - - vit ca - put.

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

B. c.

210

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.

219

Vln. I

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c.

229

T 1

Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi -

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

B. c.

237

T 1

ri - tu - i San -

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

B. c.

244

S 1
Si - cut e - rat, si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

S 2
Si - cut e - rat, si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

A
Si - cut e - rat, si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

T 1
cto. Si - cut e - rat, si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

T 2
Si - cut e - rat, si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

B
Si - cut e - rat, si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

Vln. I
244

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3
8

Vla.

B. c.
244

256

A
et in se - cu - la se - cu - lo - - - rum, a - men.

T 1
8
et in se - cu - la se - cu - lo - - - rum, a - men

B
Et in se - cu - la se - cu - lo - - - rum, a -

Vln. I
256

Vln. II

B. c.
256

265

S 1 A - men, a - - - - men, a - men,

S 2 A - men, a - - - - men, a - men a - men, a -

A A - men, a - - - - men, a - men,

T 1 A - men, a - - - - men, a - men, a - men, a -

T 2 A - men, a - - - - men, a - men, a - men, a - men a - - - - men,

B men, a - men, a - - - - men, a - - - - men, a - men, a - - - -

Vln. I 265

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3

Vla.

B. c. 265

274

S 1
a - men, a - men, a - - - men, a - men, a - men, et in se - cu - la se - cu -

S 2
men, a - men, a - men, a - men, a - men,

A
a - - - - - men, a - men, a - men, a - men, a - men, et in se - cu - la se - cu -

T 1
men, a - men a - men, a - men, a - men, et in se - cu - la se - cu -

T 2
a - men, a - men, a - - - - - men, et in se - cu - la se - cu -

B
men, a - men a - - - - - men, a - - - - - men, et in se - cu - la se - cu -

Vln. I
274

Vln. II

V-ta I

V-ta 2

V-ta 3
8

Vla.

B. c.
274

282

S 1
lo - rum, in se - cu - la se - cu - lo - rum, se - cu - lo - rum, a - men, se - cu - lo - rum, a - men.

S 2
lo - rum, in se - cu - la se - cu - lo - rum, se - cu - lo - rum, a - men, se - cu - lo - rum, a - men.

A
lo - rum, in se - cu - la se - cu - lo - rum, se - cu - lo - rum, a - men, se - cu - lo - rum, a - men.

T 1
lo - rum, in se - cu - la se - cu - lo - rum se - cu - lo - rum, a - men, se - cu - lo - rum, a - men.

T 2
lo - rum, in se - cu - la se - cu - lo - rum se - cu - lo - rum, a - men, se - cu - lo - rum, a - men, a - men.

B
lo - rum, in se - cu - la se - cu - lo - rum se - cu - lo - rum, a - men, se - cu - lo - rum, a - men.

Vln. I
282

Vln. II

V-ta 1

V-ta 2

V-ta 3
8

Vla.

B. c.
282

BALTHASAR ERBEN**Domine Jesu Christe, exaudi preces meas**

Источник текста неизвестен (парафраз на псалмы покаянной тематики).

Domine Jesu Christe, exaudi preces meas
et miserere mei. Ut tibi possim cantare,
tibi laus, tibi gloria, nunc et semper et in
secula seculorum, amen.

Господи Иисусе Христе, услышь
мольбы мои и помилуй меня, чтобы
тебе я мог петь. Тебе хвала [подобает],
тебе слава, ныне и всегда и во веки
веков, аминь.

24

S I Chri - ste ex - au - di pre - ces me - as et mi - se -

S II ex - au - di pre - ces me - as,

A ste ex - au - di pre - ces me - as,

T ex - au - di pre - ces me - as, pre - ces me - as,

B es - au - di pre - ces me - as,

B. c. 24

5 4 3 6 7 6 7 6 5 #

30

S I re - re, et mi - se - re - re me - i, et mi - se -

S II et mi - se - re - re me - i, et mi - se -

A et mi - se - re - re, et mi - se - re - re me - i,

T et mi - se - re - re, et mi - se - re - re me - i,

B et mi - se - re - re,

B. c. 30

6 5 # # # 6 6 5

36

S I re - re, et mi - se - re - re me - i

S II re - re, et mi - se - re - re me - i, et mi - se - re - re me - i,

A et mi - se - re - re me - i,

T ut ti - bi

B et mi - se - re - re me - i, et mi - se - re - re - me - i,

B. c. 36

6 6 5 5 #6 # 4 # 6

41

S I ut ti - bi po - ssim can - ta - re, ti - bi laus, ti - bi

S II ti - bi laus, ti - bi

T pos - sim can - ta - re,

B ti - bi laus,

B. c. b 6 7 6 b 6 $\frac{10}{8}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{7}{5}$

46

S I glo - ri - a,

S II glo - ri - a,

A ti - bi laus, ti - bi glo - ri -

T ti - bi laus, ti - bi glo - ri -

B ti - bi laus, ti - bi glo - ri - a,

B. c. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ # # 6 7 $\frac{7}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ #

51

S II ut ti - bi pos - sim can -

A a, ut ti - bi po - ssim can - ta - re,

T a,

B ut ti - bi pos - sim can - ta - re,

B. c. 3 6 7 #6 b

55

SI
ti - bi laus, ti - bi glo - ri - a,

S II
ta - re, ut ti - bi pos - sim can -

A
ut ti - bi pos - sim can -

T
ti - bi laus, ti - bi glo - ri - a,

B. c.
#6 6 5 4 # 5 #6 b

60

SI
ti - bi laus, ti - bi glo - ri - a nunc et sem - per

S II
ta - re, ti - bi laus, ti - bi glo - ri - a nunc et sem - per,

A
ta - re, ti - bi laus, ti - bi laus, ti - bi glo - ri - a, nunc et sem - per,

T
ti - bi laus, ti - bi laus, ti - bi glo - ri - a, nunc et sem - per,

B
ti - bi laus, ti - bi glo - ri - a, nunc et sem - per,

B. c.
60 # # b 4 # #

67

A
et in se - cu - la se - cu - lo - rum, a -

T
et in se - cu - la se - cu - lo - rum a -

B
et in se - cu - la se - cu - lo - rum, a -

B. c.
67 # b # 4 #

71

S I et in se - cu - la se - cu - lo - rum,

S II a - - - - - men, a - - - - -

A men, et in se - cu - la se - cu - lo - rum

T men, a - - - - - men, a - - - - -

B

B. c. 71 men,

5 6 # b 5 6 # 5 6 5 #6 b

76

S I et in se - cu - la se - cu - lo - rum

S II men, a - - - - - men, et in se - cu -

A a - - - - - men, a - - - - - men,

T men, et in se - cu - la se - cu -

B

B. c. 76 a - - - - -

7 6 3 4 # 5 6 10 9 8 b 5 6

81

S I a - - - - - men, a - - - - - men,

S II la se - cu - lo - rum, et in se - cu - la se - cu - lo - rum.

A et in se - cu - la se - cu - lo - rum, a - - - - - men, et in

T lo - - - - - rum, a - - - - - men, a - - - - -

B

B. c. 81 men, a - - - - - men, a - - - - - men,

5 6 5 6 5 6 4 # b

87

S I et in se - cu - la se - cu - lo - rum

S II a - - - - - men, et in se - cu - la se - cu - lo - rum

A se - cu - la a - - - - - men, a - - - - -

T 8 men, a - - - - - men, a - - - - - men,

B 87 et in se - cu - la, et in se - cu - la, et in se - cu - la se - cu - lo - rum,

B. c. 6 b6 b 6 8 6 6

93

S I a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

S II a - - - - - men, et in se - cu - la se - cu - lo - rum

A men, et in se - cu - la se - cu - lo - rum, et in se -

T 8 a - - - - - men, et in se - cu - la se - cu - lo -

B 93 a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

B. c. 6 5 4 3 5 6 5 6 6 5 6 5 6 5 6

99

S I men, a - - - - - men,

S II a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

A cu - la se - cu - lo - rum, et in se - cu - la se - cu - lo - rum,

T 8 rum, et in se - cu - la se - cu - lo - rum, a - - - - -

B 99 men

B. c. 8 5 6 5 6 5 6 6 5 3 4 # 3 1 5 6 6 5 5 6

105

S I et in se - cu - la se - cu - lo - rum, et in se - cu - la,

S II men, a - - - - - men, et in

A a - - - - - men, a - - - - - men, et in se - cu - la,

T 8 men, et in

B et in se - cu - la se - cu - lo - rum a - - - - - men, et in

B. c. 105 6 6 6 5 # 6 b b 6

111

S I et in se - cu - la,

S II se - cu - la se - cu - lo - rum, a - - - - - men,

A a - - - - - men, a - - - - - men, et in

T 8 se - cu - la, et in se - cu - la se - cu - lo -

B se - cu - la se - cu - lo - rum, a - - - - - men, a -

B. c. 111 b 5 6 5 #6 b5 5 6 5 5 6

117

S I se - cu - lo - rum, a - - - - - men.

S II et in se - cu - la se - cu - lo - rum a - - - - - men.

A se - cu - la se - cu - lo - rum, a - - - - - men, a - - - - - men.

T 8 rum, a - - - - - men.

B men.

B. c. 117 b 5 6 # 4 # 4

BALTHASAR ERBEN**Miserere mei, Deus**

Источник текста: Пс. 51 / 50 : 3–6 (перевод П. Юнгера)

Miserere mei, Deus, secundum magnam
misericordiam tuam; et secundum
multitudinem miserationum tuarum, dele
iniquitatem meam.

Amplius lava me ab iniquitate mea, et a
peccato meo munda me.

Quoniam iniquitatem meam ego
cognosco, et peccatum meum contra me
est semper.

Tibi soli peccavi, et malum coram te feci.

Помилуй меня, Боже, по великой ми-
лости Твоей, и по множеству щедрот
Твоих очисти беззаконие мое.

Множественно омой меня от беззакония
моего, и от греха моего очисти меня.

Ибо беззаконие мое я сознаю, и грех
мой всегда предо мною.

Тебе Одному я согрешил и лукавое
пред Тобою сотворил

Miserere mei Deus

Balthasar Erben

Sonata

Viola 1
Viola 2
Viola 3
Viola 4
B. c.

5 6 4 3 6 7 6 8 7 6 4 6 6 6 5 6

Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
B. c.

7 6 4 3 6 5 6 4 6 2 5 6 7 6 7 6

Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
B. c.

6 5 # 6 4 9 #6 6 2 5 6 7 6 5 4 3

16

S 1

S 2

A

T 1

B. c.

Mi - se-re-re,

Mi-se-re-re mi-se-re-re,

Mi - se - re-re, mi - se-re-re me-i De - us,

16 Mi - se-re-re, mi - se-re-re, mi - se-re-re, mi-se-re-re me - i De - us,

6 7 6 5 6 5 # 5 6 #6 # 7 6 5 5 4 # #

21

S 1

S 2

B. c.

mi - se-re-re me - i, me - i, me - i De - us, se - cun-dum mag - nam mi-se-re -

21 mi-se-re-re, mi - se - re - re, mi-se-re-re me-i De - us se-cun-dum mag - nam, mag - nam mi-se-ri -

7 6 7 6 5 6 4 4 5 # 5 6 6 #

26

S 1

S 2

T 2

B

B. c.

cor-di-am tu - am,

cor-di-am tu - am,

8 Mi - se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re me-i De-us, me-i De-us, mi - se-re -

26 Mi - se - re - re, mi - se-re-re, mi - se - re-re, mi - se-re-re me - i De-us, mi-se-re-re, mi-se-

6 # b 5 # # 6 6 6 6

31

S 1
se - cun-dum mag-nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am, se-cun-dum mag-nam,

S 2
se - cun-dum mag-nam mi - se - ri - cor-di-am tu am, se-cun-dum mag-nam,

A
se - cun-dum mag-nam mi - se - ri - cor-di-am tu - am, se-cun-dum mag-nam,

T 1
se - cun-dum mag-nam mi - se - ri - cor-di-am tu - am, se-cun-dum mag-nam,

T 2
re mei De - us, se - cun-dum mag-nam mi - se - ri - cor - di-am tu - am, se-cun-dum mag-nam,

B
re-re mei De - us se - cun-dum mag-nam mi - se-ri - cor - di-am tu - am, se-cun-dum mag-nam,

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c.
7 6 6 6 # 6 7 6 5 # 4 4 # # 6 6 6

36

S 1
se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

S 2
se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

A
se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

T 1
se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

T 2
se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

B
se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3
8

Vla. 4

B. c.
36
7 7 6 7

41

S 1
am, et se - cun-dum mul-ti - tu - di - nem

S 2
am, et se - cun-dum mul-ti - tu - di - nem

A
am, et se - cun-dum mul-ti - tu - di - nem mi-se - ra-ti - o - num tu -

T 1
am, et se - cun-dum mul-ti - tu - di - nem, mi-se-ra-ti - o - num tu -

T 2
am, et se - cun-dum mul-ti - tu - di - nem

B
am et se - cun-dum mul-ti - tu - di - num

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c.
6 # 6 6 b 7 6

46

S 1
mi-se - ra-ti - o - num tu - a - rum,

S 2
mi-se-ra-ti - o - num, mi-se-ra-ti - o - num tu - a - rum

A
a - rum, mi-se-ra-ti - o - num, mi-se - ra-ti - o - num tu - a -

T 1
a - rum, mi-se-ra-ti - o - num, mi-se - ra - ti - o - num tu - a -

T 2
mi-se - ra-ti - o - num tu - a -

B
mi-se - ra-ti - o - num, mi-se - ra-ti - o - num tu - a -

B. c.
5 4 5 5 b 6 7 5 4 3

51

S 1 et se-cun-dum mul-ti - tu - di - nem mi - se-ra-ti - o - num tu - a - rum, de - le, de-le i -

S 2 et se-cun-dum mul-ti - tu - di - nem mi - se-ra-ti - o - num tu - a - rum,

A rum, et se-cun-dum mul-ti - tu - di - nem mi - se-ra-ti - o - num tu - a - rum

T 1 rum, et se-cun-dum mul-ti - tu - di - nem mi - se-ra-ti - o - num tu - a - rum,

T 2 rum, et se-cun-dum mul-ti - tu - di - nem mi - se-ra-ti - o - num tu - a - rum,

B rum, et se-cun-dum mul-ti - tu - di - nem mi - se-ra-ti - o - num tu - a - rum,

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c. 51 *p*

6 # 5

58

S 1
ni - qui - ta - tem, i - ni - qui - ta - tem, de - le, de - le i - ni - qui - ta - tem, i - ni - qui - ta - tem me - am,

A
Am - pli - us,

T 1
Am - pli - us, am - pli - us

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c.

7 6 5
4

4 # 4

4 # 4
2

5 # 7

6 5
4 4 3

6

65

S 1
et a pec - ca -

S 2
et a pec - ca -

A
am - pli - us la - va me a - bi - ni qui - ta - te me - a,

T 1
la - va me, la - va, la - va me a - bi - ni - qui - ta - te me - a

B
am - pli - us, am - pli - us la - va, la - va me ab - i - ni - qui - ta - te me - a,

B. c.

7 6 7 6 6
5

5 4 #

6 6 7 7 5
4 #

#

69

S 1
to me - o mun - da me, et a pec - ca -

S 2
to me - o mun - da me, et a pec - ca -

B. c.

6
5

7 6 # 4 6 #

73

S 1
to me-o mun-da - me,

S 2
me - o mun - da - me,

A
et a pec-ca - - - - to me-o mun-da me, et a pec -

T 1
et a pec-ca - - - - to me-o mun-da me, et a pec-ca -

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c.

6 6 5 4 # 4 # 6

78

S 1
quo - ni-am, quo - ni - am,

S 2
quo - ni-am, quo - ni - am,

A
ca - to me - o mun - da me, quo - ni-am, quo - ni - am,

T 1
to me - o mun - da me, quo - ni-am, quo - ni - am, i - ni-qui - ta - tem me-am e -

T 2
quo - ni-am, quo - ni - am i - ni-qui - ta - tem me - am e -

B
quo - ni-am, quo - ni - am,

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c.

6 6 7 #6 7 #6 6

84

S 1 et pec-ca-tum-me-um con-tra

S 2 et pec - ca - tum me-um con - tra me, con-tra me, con - tra me, con-tra me,

A et pec-

T 1 go cog-nos - co, e - go, e - go cog-no - sco et pec-ca - tum me-um con - tra me, con - tra me est sem - per,

T 2 go-cog-nos - co, e - go, e - go cog-nos - co, et pec-ca-tum-me-um

B et pec-ca-tum me - um con-tra - me, con-tra, con - tra me est sem - per est sem -

Vla. 1

Vla. 3

Vla. 4

B. c. 84

4 # 6 5 4 6 7 #6

90

S 1
me est semper con - tra me, con - tra me, con - tra me, et semper, sem - per con - tra me et sem - per, sem - per, sem - per, se -

S 2
et pec - ca - tum me - um con - tra me, con - tra me, est semper con - tra me, et sem - per, sem - per, sem -

A
ca - tum me - um con - tra me, con - tra me, con - tra me, est semper con - tra me, est sem - per con - tra me, est sem -

T 1
con - tra me, con - tra me, con - tra me, con - tra me est sem - per con - tra me est sem - per, sem -

T 2
con - tra me, con - tra me, con - tra me est semper, semper, sem - per, est sem - per, sem -

B
per, et pec - ca - tum me - um, et pec - ca - tum me - um con - tra me, con - tra me est semper, sem - per, sem - per sem -

90

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

90

B. c.

6 6 7 # 5 4 6 7 # b 4 #

95

S 1

per,

S 2

per,

A

per,

T 1

per,

T 2

per,

B

95 per.

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

95

B. c.

4 5 6 # 6

100

A

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c.

ti - bi so -

#6 # 7 5 6 # 6

105

S 1

A

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c.

li pec-ca - vi ti - bi, so - li pec - ca - vi, et ma-lum co - ram te, te te fe -

4 # 6 4 6 6 4 3

110

S 1
ti - bi so - li pec - ca - vi ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te, te

S 2

A
ci, ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum

T 1
et ma - lum co - ram te

T 2

B
et ma - lum co - ram

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c.
6 7 4 3 5 4 6 b6 b 6

115

S 1
te fe - - ci, et ma-lum-co-ram te, et ma-lum-co-ram te, ma-lum-co-ram

S 2
te ma-lum-co-ram - te, et ma-lum-co-ram te, et ma-lum-co-ram te fe - ci

A
co-ram te, te fe - - ci, et ma-lum-co-ram te, et ma-lum-co-ram te, et ma-lum-co-ram

T 1
te, te, et ma-lum-co-ram te, et ma-lum-co-ram te, et ma-lum-co-ram te, et

T 2
et ma-lum-co-ram te, *te, te, te fe - ci et

B
te, et ma-lum-co - ram, ma-lum-co-ram te, et ma-lum-co-ram te, te, et ma-lum-co-ram te,

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3
8

Vla. 4

B. c.
115
6 b 6 b

120

S 1
te et malumcoram te, te, te de - ci, et ma-lum co - ram te, et

S 2
et malumcoram te, te fe - ci, et ma-lum co - ram te

A
te, et malumco-ramte, te, te fe - ci, et ma-lumco - ram te, te fe - ci, et

T 1
ma-lumco-ramte, et malumco-ramte, te * fe - ci, et ma-lumco - ram te, te fe - ci, et ma-lum co-ram

T 2
ma-lumco-ramte, et malum co - ram te, te fe - ci, et ma-lum co-ram te, te,

B
te, te fe - ci, et ma-lum co - ram te, et ma-lumco-ram te, te

120

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3
8

Vla. 4

120

B. c.
6 6 5 3 4 4 3 # #

125

S 1
ma - lum, et ma - lum co - ram te, te fe - ci.

S 2
te, te fe - - - ci.

A
ma - lum co - ram te, te fe - - - ci.

T 1
te, te fe - - - ci.

T 2
fe - ci, te fe - - - ci.

B
fe - ci, te fe - - - ci.

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

B. c.
6
6 5
3 4 4 3

BALTHASAR ERBEN**O Domine, Jesu Christe, adoro te**

Источник текста:

Septem Precationes Sancti Gregorii de Passione Domini. II; VII

(текст перефразирован и сокращен).

O, Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, in cruce felle et aceto potatum.

Deprecor te, o, mi Jesu, per amaram passionem et mortem tuam, ne permittas me a te separari.

Deprecor te, in hora mortis meae, miserere mei.

О Господи Иисусе Христе, молю Тебя, на кресте израненного, желчью и укусом напоенного.

Умоляю тебя, о, мой Иисус, ради горького страдания и смерти Твоей, не допусти мне отделиться от Тебя.

Умоляю Тебя, в час смерти моей помилуй меня.

O Domine Jesu Christe adoro te

Balthasar Erben

Soprano
O, Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

Alto
A - do - ro te in cru-ce vul - ne - ra - tum.

Tenor
A - do - ro te in cru -

b b3 7 6 # 5 b6 # 4 5 6 b6 # # b

8
S
o, Do - mi - ne, Je - su - Chri - ste, fel-le et a - ce - to po -

A
in cru-ce vul - ne - ra - tum, in cru - ce fel-le et a - ce -

T
ce vul-ne - ra - tum, in cru - ce

B
In cru-ce vul-ne-ra - tum,

5 6 b5 6 b6 b3 #3 4 5 4 3 b 5 4 b 6 8 b6 5 4 # #b6 4 6 5

15
S
ta - tum, po - ta - tum in cru-ce vul-ne - ra - tum, vul - ne - ra -

A
to po - ta - tum, in cru - ce vul-ne - ta -

T
vul-ne - ra - tum, in cru - ce vul-ne-ra -

B
in cru - ce, vul - ne - ra - rum, vul - ne - ra -

15
5 4 # 7 7 6 b6 5 7 b6 5 9 8 b6 b5 4 b5 b4 3

22

S tum, in cru-ce - vul-ne - ra - tum, in cru-ce - vul-ne-ra - tum, in cru - ce, in

A tum, in cru-ce vul-ne - ra - tum, in cru-ce vul-ne-ra - - - tum, in cru - ce vul-ne-ra

T tum, in cru-ce vul-ne - ra - tum, in cru - ce vul-ne-ra -

B tum, in cru-ce vul-ne-ra - - - tum,

8 3 $\begin{matrix} b6 & 5 \\ 3 & 4 & 3 \end{matrix}$ # 7 $\begin{matrix} b6 \\ \# & 4 \end{matrix}$ 5 # b 6 3 $\begin{matrix} 6 & 3 \\ 6 & 3 \end{matrix}$

27

S cru - ce vul-ne-ra - tum, in cru - ce vul-ne ra - tum,

A tum, in cru-ce vul-ne - ra - tum, in cru - ce vul-ne-ra - tum

T tum, in cru - ce in cru - ce

B in cru - ce vul - ne - ra - tum, vul - ne -

27 $\begin{matrix} b7 & 6 \\ 4 & 4 & 3 \end{matrix}$ 5 3 6 9 8 7 7 10 9 8 6 3 $\begin{matrix} b \\ 6 & 5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$

33

S in cru - ce vul - ne - ra - tum, tel-le et a - ce - to po - ta -

A fel-le et a - ce - to, fe-le et a - ce - to po - ta - tum,

T vul - ne-ra - tum, vul - ne - ra - tum, fel-le et a - ce - to po -

B ra - tum, vul - ne - ra - tum, fel-le et a - ce - to po -

33 5 $\begin{matrix} b6 \\ 4 & 3 \end{matrix}$ 7 6 6 $\begin{matrix} b5 & 4 & 5 \\ 3 & 3 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} b7 & 6 \\ 3 & b4 \end{matrix}$ 5 3 b $\begin{matrix} b6 & b5 \\ 7 & b \end{matrix}$

77

A

nem, et mor - tem tu - am, a - ma - ram, pas-si - o - nem et mor - tem tu - am,

B

De - pre-cor

77

b 7 5 #6 5 # b 6 b 7 # b 3 3 #6 # # #
b 3 5 b

84

B

84 te, de - pre-cor te, o, mi Je - su, per a - ma - ram pas - si - o - nem et mor - tem tu -

84

6 # 7 #6 # # 6 6 9 8 # 5 4 #
5 b

93

S

De pre-cor te, de

A

de - pre-cor te

T

8 De - pre-cor te,

B

93 am, per a - ma - ram pas-si - o - nem et mor-tem tu - am, de - pre-cor -

93

5 b # 4 # 7 #6 b

99

S

pre-cor te in ho-ra mor-tis me - ae, mi - se - re - re,

A

in ho-ra mor-tis me - ae, in ho-ra - mor-tis me - ae,

T

8 de - pre-cor te, in ho-ra mor-tis me - ae, in ho-ra mor-tis me - ae, mi -

B

99 te, in ho-ra mor-tis me - ae, mi - se - re -

99

6 5 # # 6 5 6 7 7 #6 9 8 4 6 9 8
4 # 4 3 # b b 2 5 b

105

S mi-se-re - re me - i, in ho-ra mor-tis me - ae mi-se-re-re-me - i,

A mi - se - re - re in ho-ra mor-tis me - ae, mi-se-re-re me - i, mi-se-re -

T se - re - re, in ho-ra mor-tis me - - - - - ae, mi-se-re -

B re, in ho-ra mor - tis, in ho - ra mor-tis me - ae, mi-se -

105

5 4 b 7 6 6 5 9 8 2 5 7 6 7 b6 b6 7 6 6 5 # # b 6b

111

S mi-se - re - re, mi-se-re - re, mi-se - re - re, mi-se-re -

A re, mi-se-re - re, mi-se-re - re me - i, mi-se - re - re, mi-se - re - re,

T re, mi-se-re - re, mi - se - re me - i, mi-se-re - re, mi-se-re - re,

B re - re, mi - se-re - re me - i, mi-se - re - re

111

b b b9 10 b9 8 6 4 3 b3 # 3 6 5

117

S re, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i.

A mi - se - re - re me - - - - - i.

T mi - se - re - re me - - - - - i.

B mi - se - re - re me - - - - - i.

117

9 8 7 b6 5 b 6 # 4 # 4 #

BALTHASAR ERBEN**Peccavi super numerum**

Источник текста: 2 Пар 36 : 24 (молитва Манассии; синодальный перевод)

Peccavi super numerum arenae maris et
non sum dignus videre altitudinem coeli
prae multitudine iniquitatis meae.

Quoniam irritavi iram tuam, et malum
coram te feci.

Я согрешил паче числа песка морского
и недостоин взирать на высоту
небесную от множества неправд моих.

Потому что прогневал Тебя и сделал
пред Тобою злое

Peccavi super numerum

Balthasar Erben

Sonata

Viola 1

Chorus 1 Viola 2

Viola 3

Viola 4

Chorus 2 Viola 5

Viola 6

B. c.

6
#4
2

6

6
5

#

6 #6
4

8
7 #6
#4

5
4 #

#7 6
4

8
5 6
#

7
5

9

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

B. c.

#5 6
4

#5
4 3

7 6
4

#5 7
4 3

4
7 #6

7
4 #
5

#6
4

8
6

6

18

A

T 1

B

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

B. c.

Pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi

Pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi

Su - per nu - me - rum a - rae - nae ma -

7 #6 # 4 5 4 # # # #6 6 6 5 4 5 4 # # # #6 6 8 #6 5 4 7 5

26

S 1

S 2

A

T 1

B

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 5

Vla. 6

B. c.

Su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae - ma -

Su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma -

su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris,

su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per

ris, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca -

4 6 6 3 6 # # 6 4 # 6 5 4 # # # b 6 5

32

S 1 ris, su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris,

S 2 ris, su - per nu - me - rum, su - per su - par nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per

A su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma -

T 1 nu - me - rum a - rae - nae, a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae, a - rae - nae ma -

T 2 Su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma -

B vi su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma -

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

V-ne

B. c.

4 #6 6 #6 5 # 6 6 6 6 # * #6 5
4 4 5 4 3 # 6 6 6 6 4 3

37

S 1 su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris.

S 2 nu - me - rum, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris,

A ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, et mul - ti - pli - ca - ta sunt, mul - ti - pli - ca - ta sun pec - ca - ta

T 1 ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae, a - rae - nae ma - ris,

T 2 ris, su - per nu - me - rum, a - rae - nae ma - ris.

B ris, su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris.

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

V-ne

B. c. # # 6 #6 # # 6 5 # # # 6 6 #6

44

A me - a, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

T 1 pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

B. c. # 6 6 5 # 6 5 4 5 # # #6 9 6 6 6 5 4 # 4 2 6 5

52

S 1 et non sum dig - nus, et non sum dig - nus, et

S 2 et non sum dig - nus, et non sum dig - nus et non sum

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

B. c. # 6 6 6 10 # 7 # 5 4 # # 3 6 # 6 6 6 5

52

Adagio

S 1 non sum dig - nus vi - de - re al - ti - tu - di - nem coe - li.

S 2 dig - nus vi - de - re al - ti - tu - di - nem coe - li.

A Et non sum dig - nus, et non sum dig - nus, et non sum dig - nus vi - de - re

T 1 Et non sum dig - nus, et non sum dig - nus, et non sum dig - nus vi - de - re

B Et non sum dig - nus, et non sum dig - nus, et non sum dig - nus vi - de - re

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

B. c. 6 # 6 6 6 # 6 5 # # 3 6 # 6 #6 6 3 6 6 4 6

65

S 1 Pec - ca - vi, pec-ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca -

S 2 pec - ca - vi, pec - ca -

A al - ti - tu - di - nem coe - li, pec - ca - vi, pec-ca - vi, pec-ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca -

T 1 al - ti - tu - di - nem coe - li, pec - ca - vi, pec - ca -

T 2 pec - ca - vi, pec - ca -

B al - ti - tu - di - nem coe - li. pec - ca - vi, pec - ca -

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

V-ne

B. c. 65

3 # 6 6 5 #6 # 5 5 5 5 b #6 #6 #6 5
5 4 # 5 4 4 # 5 5 5 4 #

73

S 1
vi, et non sum dig-nus, non, non sum dig-nus vi-de-re al-ti-tu-di-nem coe-

S 2
vi, et non sum dig-nus, et non sum dig-nus, non sum dig-nus vi-de-re al-ti-tu-di-nem coe-

A
vi, et non sum dig-nis, non sum dig-nus, et non sum dig-nus, et non sum dig-nus vi-de-re al-ti-tu-di-nem coe-

T 1
vi, et non sum dig-nus, non, non, et non sum dig-nus, vi-de-re al-ti-tu-di-nem coe-

T 2
vi, et non sum dig-nus, non et non sum dig-nus, et non sum dig-nus vi-de-re al-ti-tu-di-nem coe-

B
73 vi, et non sum dig-nus, non et non sum dig-nus vi-de-re al-ti-tu-di-nem coe-

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

V-ne

B. c.
73

#5 6 3 6 # 6 3 #6 3 6 # # 6 6 6 # 4#
#5 5

78

S 1
li, prae mul-ti - tu - di - ne i - ni - qui - ta - tis, i - ni - qui - ta - tis, i - ni - qui - ta - tis me - ae.

S 2
li, prae mul-ti - tu - di - ne i - ni - qui - ta - tis, i - ni - qui - ta - tis me - ae,

A
li, prae mul-ti - tu - di - ne, prae mul-ti - tu - di - ne i - ni - qui - ta - tis, i - ni - qui - ta - tis me - ae.

T 1
li, prae mul-ti - tu - di - ne i - ni - qui - ta - tis, i - ni - qui - ta - tis, i - ni - qui - ta - tis me - ae.

T 2
li, prae mul-ti - tu - di - ne, prae mul-ti - tu - di - ne i - ni - qui - ta - tis me - ae, i - ni - qui - ta - tis me - ae.

B
li, prae mul-ti - tu - di - ne, prae mul-ti - tu - di - ne i - ni - qui - ta - tis me - ae, i - ni - qui - ta - tis me - ae.

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

V-ne

B. c.

78

85 # # 6 6 5 6 6 6 #6 6 b b 7 5 4 6 # #6 6 5 # # 5 6 5 6 # 4 # 4

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

B. c.

85 6 7 #6 # 6 9 8 #6 5 # 8 7 # # #6 6 9 8 7 6 # 5 6

93

A

Quo - ni - am i - ri - ta - vi, i - ri - ta - vi i - ram tu - am,

T 1

Quo - ni - am i - ri - ta - vi i - ram tu - am,

T 2

Quo - ni - am i - ri - ta - vi i - ram tu - am,

B

Quo - ni - am i - ri - ta - vi i - ram tu - am, quo - ni - am i - ri - ta - vi i - ram tu - am,

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

B. c.

6 #4 5 4 # # # 6 7 # 6 6 5 6 7 # 6 6

101

B

101 et ma - lum, ma - lum, ma - lum, ma - lum co - ram te, te fe - ci, e ma - lum, ma - lum, ma - lum, ma - lum co - ram te, te fi - ci, te fe -

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

B. c.

6 5 5 6 # 5 b 6 #6 b 6 7 #6 # # 3 6 # 6 6 #6 # 6 5 4 # # 6 5 4 #

112

S 1
ma - lum co - ram te, et ma-lum co - ram te, et ma-lum, ma-lum, ma-lum, ma-lum co - ram te, te fe - ci,

S 2
ma - lum co - ram te, et ma-lum ma - lum co - ram te, et ma-lum co - ram te, te fe - ci,

A
ma - lum co - ram te, et ma-lum, ma-lum co - ram te, et ma-lum, ma-lum co - ram te, te, te fe - ci, pec - ca - vi, pec -

T 1
ma - lum co - ram te, et ma-lum, ma-lum co - ram te te fe - ci, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec -

T 2
et ma-lum, ma-lum co - ram te, et ma-lum ma-lum co - ram te, te, te fe - ci.

B
fe - ci, et ma-lum, ma-lum co - ram te, et ma-lum, ma-lum co - ram te, te fe - ci.

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

V-ne

B. c.
112

b b b 6 6 7 5 6 6 10 6 7 #6 5 # # #6 6
5 6 6 6 5 # 4

119

S 1

S 2

A

T 1

B

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 5

Vla. 6

B. c.

119

125

S 1

S 2

A

T 1

B

Vla. 1

B. c.

125

ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per

ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris,

su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma -

nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - re - nae, a - rae - nae ma -

pec-ca - vi, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma -

#6 5 4 # # #6 6 #7 #6 5 # # 4 6 6 3 6# # # 6 5 4 #

#6 5 4 # # # b 6 5 4 # # 3 #6 6 #6 5 4 #

130

S 1 nu - me - rum, su - per nu - me - rum a - rae - nae, a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum a - rae - nae

S 2 su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum a -

A ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae, su - per nu - me - rum a -

T 1 ris, su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae -

T 2 Su - per nu - me - rum a - rae - nae, a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae, a -

B ris, su - per nu - me - rum a - rae - nae, a - rae - nae ma - ris, su - per nu - me - rum, su - per nu - me - rum a -

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

V-ne

130

B. c.

6 # 6 6 6 # 7 # 5 # # # 6 #6 # # 6 5

135

S 1
ma - - - ris, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

S 2
rae - nae ma - ris, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

A
rae - nae ma - ris, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

T 1
ma - - - ris, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

T 2
rae - nae ma - ris, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

B
rae - nae ma - ris, pec - ca - vi, pec - ca - vi.

135

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vla. 4

Vla. 5

Vla. 6

V-ne

135

B. c.

5 #6 5
4 # # 6 6 6 6 5 4 #

BALTHASAR ERBEN**Quam dilecta tabernacula tua, Domine**

Источник текста: Псалом 84 / 83 : 2–4, 13 (перевод П. Юнгерова).

Quam dilecta tabernacula tua Domine
virtutum.

Concupiscit et defecit anima mea in atria
Domini cor meum et caro mea exultavit
in Deum vivum.

Etenim passer invenit sibi domum et
turtur nidum sibi ubi ponat pullos suos
altaria tua Domine virtutum rex meus et
Deus meus.

Beatus homo, qui sperat in te.

Как возлюбленны жилища Твои, Гос-
поди сил!

Всемерно желает душа моя [войти] во
дворы Господни, сердце мое и плоть
моя возрадовались о Боге живом.

Ибо и птица находит себе жилище, и
горлица – гнездо себе, в котором по-
ложит птенцов своих: [таковы] для
меня алтари Твои, Господи сил, Царю
мой и Боже мой!

Блажен человек, уповающий на Тебя.

Quam dilecta tabernacula tua, Domine

Balthasar Erben

Violin 1

Violin 2

Viola da gamba 1

B. c.

b b #6
5 6/5 b 6/5

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

B. c.

6 6/5 3 6 6 6 5 6 # # # 6/5

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

B. c.

6
b5 6 5 #6 6/5

16

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

B. c.

16

6
5 #

21

S 1

Quam di - lec - ta di - lec - ta, quam di - lec - ta, di - lec - ta

S 2

21

Quam di - lec - ta, di - lec - ta, di - lec - ta ta - ber - na -

B. c.

b 5 6 5 6 b 6

27

S 1

ta - ber - na - cu - la tu - a Do - mi - ne vir - tu - tum quam di - le -

S 2

27

cu - la tu - a Do - mi - ne vir - tu - tum, quam di - le -

B. c.

6 6 # b b 5 6 6 6 5 4 3

33

S 1

cta ta - ber - na - cu - la tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne,

S 2

33

cta ta - ber - na - cu - la tu - a, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

B. c.

b #6 6

39

S 1
Do - mi - ne vir - tu - tum, quam di - le - cta, quam di - le - cta ta - ber -

S 2
Do - mi - ne vir - tu - tum, quam di - lec - ta, quam di - le - cta

A
Quam di - le -

T
Quam di - lec - te, quam di -

B
Quam di - le - cta, di - le - cta, di - lec - ta ta - ber - na -

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c.
6 5 # 5 4 # 5 b 6 b 6 b5 5 #6 6 b b

46

S 1
na - - - - cu - la tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne

S 2
ta - ber - na - cu - la, ta - ber - na - cu - la tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne

A
cta ta - ber - na - cu - la tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne

T
8
lec - cta ta - ber - na - cu - la tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne

B
cu - la tu - a, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1
8

Vla. 2

B. c.
6 5 6 6 4 3 6 #6 6

53

S 1
vir - tu - tum, Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do - mi-ne vir - tu - tum.

S 2
vir - tu - tum, Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do - mi-ne vir tu - tum.

A
vir - tu - tum, Do - mi-ne, Do - mi - ne, Do-mi-ne vir - tu - tum.

T
vir - tu - tum, Do - mi-ne Do - mi-ne, Do - mi-ne vir - tu - tum.

B
vir - tu - tum, Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do - mi-ne vir - tu - tum.

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c.
6 5 4 # 6 b5 b # 6 5 # #

60

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

B. c.
b 6 b5 6 5 b 3 6 5 4

63

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

B. c.

7 6 5
3 4 3

b

3 6

b

66

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

B. c.

#

6
#4

6

3

69

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

B. c.

b6 5
4 3

b #

#6

6 # # 4 #

73

S 1

A

B. c.

Con - cu pis-cit con - - - cu pis-cit, con-cu - pis-cit con-cu pis - cit et de -

73

Con - cu - pis-cit, con - - - cu - pis-cit, con-cu - pis-cit, con-cu - pis - cit et

b

b

b

#

6

6

b 5 6

78

S 1
fi - cit, et de - - - fi - cit, a - - - ni - ma

A
de - fe - cit, et de - - - fe - cit.

B. c.
6 6 6 6 4 3 b 6 4 # # b b 6 b5

84

S 1
me - a, a - ni - ma me - a, in a - tri - a, in a - - -

B. c.
6 5 # b #6 5 # #6 #6 5

88

S 1
tri - a Do - mi - ni,

B. c.
5 #6 #4 5 4 5 b 4 # #

91

S 1
in a - tri - a, in a - tri - a, in a - tri -

S 2
In at - ri - a, in a - tri - a, in

A
In a - tri - a, in a - tri - a, in a - - -

T
In a - - - tri - a, in a - - -

B
In a - tri - a, in a - tri - a, in a - tri -

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c.
91
6 b 6 3 5 6

97

S 1 tri - a, in a - tri - a Do - mi - ni

S 2 at - ri - a, in a - tri - a, in a - tri - a Do - mi - ni.

A tri - a, in a - tri - a Do - mi - ni.

T a, in a - tri - a, in a - tri - a Do - mi - ni.

B a - tri - a in a - tri - a Do - mi - ni

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c.

5 6 6 3 7 3 6 5 4 3

100

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c.

b 6 5 7 6 # 4 5 # b 6 6 7 # 6 6 6 5 3 b 6 3 6 5 6 6

107

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c.

114

S 1

S 2

A

T

B

B. c.

5 6 6 4 3 5 6 5 # b 5 6 5 # #

Cor, cor meum, cor, cor meum, et caro me - a cor, cor meum,

Cor, cor meum, et ca-ro me - a, cor, cor meum, cor, cor meum, cor, cor

Cor, cor meum, et ca-ro me - a, cor me - um, cor meum, et ca-ro me - a, cor, cor

Cor, cor meum et ca-ro me - a, cor, cor meum et ca-ro mea, cor, cor meum et ca-ro me - a, cor, cor meum, cor meum,

Cor, cor meum, et ca-ro me - a, cor, cor meum et ca-ro me - a, cor, cor meum, cor, cor meum, cor meum,

b b b 6 b5 6 6 6

120

S 1

S 2

A

T

B

B. c.

et ca-ro me - a, cor, cor meum, et ca-ro me - a, cor, cor meum, et ca-ro me - a

meum, et ca-ro mea, et ca-ro me - a, et ca-ro me - a, cor, cor meum, cor, cor me - um et ca-ro me - a.

meum, et ca-ro me - a, cor me - um, cor, cor me - um, cor me - um et ca-ro me - a, cor me - um, et ca-ro me - a,

cor meum, cor meum et ca-ro me - a, cor meum, et ca-ro mea, et ca-ro mea, cor meum et ca-ro me - a,

et ca-ro me - a cor meum, cor meum, et ca-ro me - a, cor meum, et ca-ro me - a, cor meum et ca-ro me - a,

5 6 6 6 2 3 6 b5 6 b 6 3

126

A

126 ex - ul - ta - ve - runt, ex - ul - ta - ve - runt, in De - um, in De - um, in

B. c.

6 6 6

133

A

133 De - - - - - um, in De - um vi - - - - - vum, in

B. c.

6 b 3 6 b5 b 6 b6 3 4 6 3

140

S 1

Ex - ul - ta - ve - runt in De - um in De - um,

S 2

Ex - ul - ta - ve - runt in

A

De - um vi - vum, ex - ul - ta - ve - runt in De - um, in De - um, ex -

T

8 Ex - ul - ta - ve - runt, ex - ul - ta -

B

Ex - ul - ta - ve - runt, ex - ul - ta - ve - runt in de - um, in de - um, in

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

140

B. c.

b 5 6 5 4 3 b 6 b5 b b b

148

S 1 in De - um, in De - - - um vi - vum, ex - ul -

S 2 De - um ex - ul - ta - ve - runt in De - um vi - vum ex - ul - ta - ve - runt,

A ul - ta - ve - runt in De - um vi - vum, ex -

T ve - runt in de - um, in de - um, in De - um, vi - vum, ex - ul - ta - ve - runt in

B de - um, in de - um, in de - um vi - - - vum, ex - ul - ta - ve - runt ex -

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c.

6 6 b 6 # 6 # 5 6

4 5 #

156

S 1 ta - ve - runt in De - um in De - - - - - um vi - - - - - vum.

S 2 in De - um, in De - um, in De - um, in De - um vi - - - - - vum.

A ul - ta - ve - runt in De - um, in De - um, in De - - - - - um vi - - - - - vum.

T De - um, in De - um, in De - um, in De - - - - - um vi - - - - - vum,

B ul - ta - ve - runt in De - um, in De - um in De - - - - - um vi - - - - - vum.

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c. 156

6 5 # b b b b 4 # #

164

S 1 Et tur-tur ni - dum, si - bi u - bi

A Et e - nim pas-ser, pas - ser in - ve - nit in - ve - nit si - bi do - mum, et tur - tur ni - dum si - bi

T et e - nim pas-ser, pas - ser in - ve - nit in - ve - nit si - bi do - mum, et tur - tur ni - - - - - dum si - bi

B. c. 164

b b b # b b 5 6 6 5 6

169

S 1
po - nat, si-bi u - bi po-nat puHos su-os u - bi po-nat puHos su - os, al - ta - ri-a tu-a, al - ta -

S 2
Al -

A
u - bi po-nat puHos su - os, u - bi po-nat puHos su - os al-ta - ri-a tu-a, al-ta - ri-a tu-a,

T
u - bi po-nat puHos su - os, u - bi po-nat puHos su - os, al - ta - ri - a

B
Al - ta - ri - a tu - a,

Vln. 1

Vla. 1

B. c.
b 6 5 b^b 5 # b 3/6 3 6/5 3 7 6 5

175

S 1
ri - a tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir -

S 2
te - ri - a tu - a, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum vir -

A
al - ta - ri - a tu - a, al - ta - ri - a tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne vir -

T
tu - a, al - ta - ri - a tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne vir -

B
al - ta - ri - a - tu - a, al - ta - ri - a tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir -

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c.
b 6 6 5 6 b b 7 # b^b 5/4 3 6/5

180

S 1
tu - tum, Do - mi-ne, Do - mi - ne, Do - mi-ne vir - tu - tum,

S 2
tu - tum, Do - mi-ne Do - mi-ne, Do - mi-ne vir - tu - tum,

A
tu - tum Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do - mi-ne vir - tu - tum,

T
tu - tum Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne vir-tu - tum,

B
tu - tum Do - mi-ne Do - mi - ne, Do - mi-ne, Do-mi-ne vir - tu - tum.

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. c.

180

4 3 6 b 6 b5 7 6 5 3 4 3

S 1
rex me - us et De - us me - us, rex me - us et De-us me -

S 2
Rex me - us et De-us me -

B. c.

6 6 b5 b 6 5 3 b b b 5 4 3

191

S 1
us, et de-us me - us, rex me - us et de - us me - us, et de-us me - us.

S 2
us, et de-us me - us rex me - us et de - us me - us, et de-us me - us.

Vla. 2

B. c.

6 5 6 6 5 b6 5 # 6 6 6 3 3 6

4 3

196

Vla. 1

Vla. 2

B. c.

7 #6 2 6 5 #6 6 6 5 4 3 6 6

200

Vla. 1

Vla. 2

B. c.

4 2 5 b6 6 6 3 b5 6 5 3 5 6 6 5

204

S 2

A

Vla. 1

Vla. 2

B. c.

4 2 6 #6 6 6 5 # b b 6 4 6 6 5 b 6 5 6 b5 3 4 3

Be - tus, be - a - tus, be - a - tus ho - mo, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in

210

S 1

Be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus ho - mo, be - a - tus, be - a - tus ho - mo qui spe - rat in te, be -

S 2

te, qui spe - rat in te, Be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus ho - mo, be - a - tus, be - a - tus ho - mo qui spe - rat in te, be -

A

te, Be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus ho - mo, be - a - tus, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, be -

T

Be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus ho - mo, be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus qui spe - rat in te, be -

B

Be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus, be - a - tus ho - mo, be - a - tus, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, be -

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

210

B. c.

b 6 5 4 # b 6 b 6 6 b 6 # b b 6 6 5 b 6 # b 6

217

S 1
a - tus, be-a - tus, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat qui spe - rat in te, in te.

S 2
a - tus, be-a - tus, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat qui spe - rat in te, in te.

A
a - tus, be-a - tus, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat, qui spe - rat in te, in te.

T
a - tus, be-a - tus, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat, qui spe - rat in te, in te.

B
a - tus, be-a - tus, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat, qui spe - rat in te, in te.

217

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

217

B. c.
5 6 b b b # 6 b 5 4 # #

KASPAR FÖRSTER

Beatus vir

Источник текста:

Псалом 111 (современный русский перевод).

Beatus vir qui timet Dominum in
mandatis eius volet nimis.

Potens in terra erit semen eius generatio
rectorum benedicetur.

Gloria et divitiae in domo eius et iustitia
eius manet in saeculum saeculi.

Exortum est in tenebris lumen rectis
misericors et miserator et iustus.

Jucundus homo qui miseretur et
commodat disponet sermones suos in
iudicio, quia in aeternum non
commovebitur.

In memoria aeterna erit iustus ab
auditione mala non timebit.

Paratum cor eius sperare in Domino
confirmatum est cor eius non
commovebitur donec dispiciat inimicos
suos.

Dispersit dedit pauperibus iustitia eius
manet in saeculum saeculi cornu eius
exaltabitur in gloria.

Peccator videbit et irascetur dentibus suis
fremet et tabescet desiderium peccatorum
peribit.

Блажен, кто благоговеет пред
Господом, кто крепко любит
наставления Его.

Могучим будет на земле потомство
его; род праведных благословен.

Слава и богатство у его семьи, его
праведность вовек не забудется.

Среди тьмы восходит свет для
праведных; Господь милостив, щедр и
праведен.

Кто добр, тот милостив и займы дает,
по справедливости вершит дела свои.
Вовеки не пошатнется он; слава
вечная будет праведнику.

Не страшна ему худая молва: сердце
его твердо уповает на Господа.

Спокойно сердце его — и без страха
смотрит он на своих врагов.

Беднякам раздал дары, его
праведность вовек не забудется.

С завистью посмотрит на это
нечестивец, заскрежещет зубами и
растает. Желания нечестивцев не
сбудутся.

Beatus vir

Kaspar Förster

Soprano

Violin I

Violin II

Basso continuo

Be - a - tus vir, be - a - tus

piano

6 6 6 6 4 3 6 4 3 6 6

5

S

Vln. I

Vln. II

B.C.

vir qui ti - met Do mi - num, qui ti - met Do - mi - num.

6 4 3 6 6 4 3 6 6 7 #6 6 4 # 6 6 4 #

5

S

Vln. I

Vln. II

B.C.

Be - a - tus vir, be - a - tus vir, qui ti - met Do - mi - num, qui ti - met Do - mi - num, in man - da - tis

6 6 6 6 4 # 6 6 4 # 6 #6

5

14

S
e - jus, in man da - tis e - jus vo - - - let, vo - let ni - mis, vo -

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 6 6 8 7 5 6 6 43 6
5

18

S
- let ni - mis vo - - - let, vo - let ni -

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 43 6 8 7 6 5 8 7 6 6 43
5 5

22

S
mis, vo - let ni - mis po - tens in ter - ra e - rit se - men

A
po - tens in ter - ra e - rit se - men

B
Po - tens in ter - - - ra e - rit se - men e - jus,

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 6 43
5

26

S
e - jus, e - rit se - men e - jus, se - men e - jus. Po - tens in ter -

A
e - jus, e - rit se - men e - jus, se - men e - jus.

B
e - rit se - men e - jus, se - men e - jus. Po - tens - in ter -

Vln. I

Vln. II

B.C.

6
5

30

S
- - - ra, po - tens in ter - ra, e - rit - se - men e - jus, se - men e -

A
po - tens in ter - ra, e - rit - se - men e - jus, se - men e -

B
- - - ra, e - rit se - men e - jus, e - rit se - men e -

Vln. I

Vln. II

B.C.

b 4 #

34

S
jus. ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum be - ne - di - ce - - - tur.

A
jus. Ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum, ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum be - ne - di - ce - - - tur.

B
jus. Glo - ri - a et di -

Vln. I

Vln. II

B.C.
6 6 6 7 6 6
5 5 # 5

39

B
vi - ti - ae in do - mo e - jus, et ius - ti - ti - a e - jus, et ius - ti - ti - a e - jus ma - net,

Vln. I

Vln. II

B.C.
6 6 4 # b 6
5 5

44

B
ma - net in se - cu - lum se - cu - li, ma - net, ma - net in se - cu - li, se - cu - li,

Vln. I

Vln. II

B.C.
5 6 6

48

S
E - xor tum est in te - neb-ris

A
E - xor tum est te - neb-ris

B
ma - - - - - net in se - cu - lum se - cu - li. E - xor tum est in te - neb-ris

Vln. I

Vln. II

B.C.

#6 4 3 #6

53

S
lu - men rec - tis mi - se - ri - cors, mi - se - ri - cors,

A
lu - men rec - tis mi - se - ri - cors, mi - se - ri - cors, et mi - se -

B
lu - men rec - tis mi - se - ri - cors, mi - se - ri - cors, mi - se - ri - cors, mi - se - ri - cors, et mi - se -

Vln. I

Vln. II

B.C.

4 3 #4 6 #6 #4 6 7 #6 b
3 4 3

58

S
et mi-se - ra - tor et jus - tus, et mi-se - ra - tor et jus - tus, et mi se - ra - tor et jus - tus.

A
ra - tor et jus - tus, et mi-se - ra - tor et jus - tus et mi se - ra - tor et jus - tus.

B
ra - tor et jus - tus, et mi-se - ra - tor et jus - tus et mi se - ra - tor et jus - tus.

Vln. I

Vln. II

B.C.

4 6 7 #6 4 3 4 3 7 6 5 # 6 6 6 5
3 # b 4 # 5 5 4 3

65

A
Ju - cun - dus ho - mo, qui mi - se - re - tur, qui mi - se - re - tur et com - mo - dat, qui mi - se - re - tur et

B.C.

6 6 6 6 6 6 # #6 6
5 5 5 5 5

70

A
com - mo - dat, ju - cun - dus ho - mo, qui mi - se - re - tur, qui mi - se -

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 4 3 5 6 5 6 #4 6 6 4 # 6 b 7 6 5 6
5 2 5 5

76

A

re - tur et com - mo dat, dis - po - net ser

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 4 3 6 4 3 6

5

81

A

mo - nes su - os in ju di - ci - o, qui - a in ae - ter - num non com - mo - ve - bi -

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 # # 6 # 6 4 3

5

piano

86

A

tur, qui - a in ae ter - num non com - mo - ve - bi - tur, ju - cun - dus

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 4 3 6 4 3

92

A

ho - mo, qui mi - se - re - tur et com - mo - dat, dis po - net ser mo - nes su - os in ju di - ci - o, qui - a in ae -

B.C.

b 6 6 7 #6 b 6 4 # 6

b6 b5 5

97

A

ter-num, qui-a in ae-ter-num, in ae-ter-num, non com-mo-ve - bi-tur

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 6 4 3 6 6 4 3

102

A

non com-mo-ve - bi-tur, non, non, non, non, non com-mo-ve - bi-tur,

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 6 6 4 #

5

piano

107

A

non, non, non com-mo-ve - bi-tur,

Vln. I

Vln. II

B.C.

4 # 6 4 3

113

S
In me-mo-ri-a ae-ter na e-rit jus - tus, ab au-di-ti-o-ne ma-la non, non ti-me - bit, ab au-di-ti-o-ne

A
In me-mo-ri-a ae-ter na e-rit jus - tus, ab au-di-ti-o-ne ma-la non, non ti-me-bit, ab au-di-ti-o-ne

B
In me-mo-ri-a ae-ter na e-rit jus - tus, ab au-di-ti-o-ne ma-la non, non ti-me - bit, ab au-di-ti-o-ne

Vln. I

Vln. II

B.C.

6 # 4 # 6 6 6 4 3 6

118

S
ma-la non, non ti-me - bit, non, non, non, non, non, non, non, non ti-me-bit

A
ma-la non, non ti-me - bit, non, non non, non, non, non ti-me -

B
ma-la non, non ti-me - bit, non, non, non, non, non, non ti-me - bit, non, non, non, non, non, non ti-me -

Vln. I

Vln. II

B.C.

4 3 5 6 5 6 6 4 3 5 6 5 b6 5 6 6 4 # 5

123

S non, non, non ti - me - bit, non ti - me - bit. Pa - ra - tum cor e - jus, spe - ra - re, spe - ra - re, spe -

A bit, non, non, non ti - me - bit *piano* non ti - me - bit. Pa - ra - tum cor e - jus, spe - ra - re, spe -

B bit, non, non, non ti - me - bit, non ti - me - bit.

123

Vln. I *piano*

Vln. II

123

B.C. 6 6 4 3 4 3 6 6

128

S ra - re in Do - mi - no, con - fir - ma - tum est cor e - jus, non com - mo - ve - bi - tur, non com - mo - ve - bi -

A ra - re in Do - mi - no, con - fir - ma - tum est cor e - jus, non com - mo - ve - bi - tur, non com - mo - ve - bi -

128

B.C. 4 3 6 #6 6 #6 6 #6

132

S tur do - nec de - spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os.

A tur do - nec de - spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os.

B Dis - per - sit de - dit pau - pe - ri - bus, de - dit pau - pe - ri -

132

Vln. I

Vln. II

132

B.C. 7 4 3 6 7 #6 6 4 3 5 5

136

B. bus, dis per-sit de - dit pau - pe - ri - bus de-dit pau pe - ri - bus jus ti-ti-a e - jus ma-net, ma - net, ma-net in se-cu-lum

Vln. I

Vln. II

B.C.

136

7 #6 4 3 # 6

S. Pec-ca-tor vi de-bit et i - rasce - tur den-ti-bus su-is, den-ti-bus

A. Pec-ca-tor vi de-bit et i - rasce - tur, den-ti-bus su-is, den-ti-bus

B. se - cu - li, cor - nu e - jus, cor - nu e - jus, ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a. Pec-ca-tor vi de-bit et i - rasce - tur, den-ti-bus su-is,

Vln. I

Vln. II

B.C.

141

#4 # # 6 4 3 6 4 3

S. su - is, den - ti - bus su - us fre - met, fre - met et ta - bes - cet,

A. su - is, den - ti - bus su - is fre - met et ta - bes - cet,

B. den-ti - bus, den - ti - bus su - is fre - met et ta bes - cet,

Vln. I

Vln. II

B.C.

147

4 3 # # #4

151

S
de-si-de-ri-um pec-ca-to-rum, pec-ca-to-rum pe-ri-bit, pe-ri-bit, per-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit.

A
de-si-de-ri-um pec-ca-to-rum, pec-ca-to-rum pe-ri-bit, pe-ri-bit, per-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit.

B
de-si-de-ri-um pec-ca-to-rum, pec-ca-to-rum pe-ri-bit, pe-ri-bit, per-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit.

Vln. I

Vln. II

B.C.
6 # 4 4 4 3 6 4 3

158

S
Glo-ri-a, glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-

Vln. I

Vln. II

B.C.
6 6 6 6 6 6 6

163

S
o, Pa-tri et Fi-li-o,

Vln. I

Vln. II

B.C.
6 6 6 7 #6 6 4 3 6

167

S
glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Pat - ri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

Vln. I

Vln. II

B.C.
6 6 4 3 6 6 #

171

S
San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto, San - cto, San -

Vln. I

Vln. II

B.C.
6 6 5 6 4 3

175

S
- cto, San - cto, et Spi - ri - tu - i San -

Vln. I

Vln. II

B.C.
4 3 6 6 10 9 8 7 8 7 6 4 3
8 7 6 5 #

179

S
cto, San - cto, si-cut e-rat in prin - ci - pi - o et nunc, et nunc et sem - per, et in se-cu - se-cu-lo-rum,

A
si-cut e-rat in prin - ci - pi - o et nunc, et nunc et sem - per, et in se-cu-la se-cu-lo-rum,

B
si-cut e-rat in prin - ci - pi - o et nunc, et nunc et sem - per, et in se-cu-la se-cu - lo-rum, a -

179

Vln. I

Vln. II

179

B.C.

184

S
a - men, a - men a - - - - - men - a - - - - men

A
a - men, a - - - - - a - - - - - men, a - - - - - men,

B
- men, a - - - - - a - - - - - men - a - - - - men,

184

Vln. I

Vln. II

184

B.C.

6 6 4 3 6 6 6 4 3

5

189

S
a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum,

A
a - men, et in se-cu-la se-cu - lo-rum,

B
a - - - - - men, a - men, a - men, et in

Vln. I

Vln. II

B.C.
6 #6 # 6 # # 6

194

S
a - - - - - men, a - men, a - men, a - men,

A
a - - - - - men, a - men, a - men, a - men,

B
se-cu-la se-cu - lo-rum, et in se-cu-la se-cu - lo-rum, a - men, a - men, et in se-cu-la se - cu - lo-rum,

Vln. I

Vln. II

B.C.
6 6 4 3 5

199

S
a - men, a - men, a - men,

A
a - - men, a - men, a - men,

B
se - cu - lo - rum, a - men,

199

Vln. I

Vln. II

199

B.C.
6 # 6 6 6 #4 #

205

S
et in se-cu-la se-cu-lo-rum, a - - - men, a-men, a - a-men, a - men.

A
et in se-cu-la se-cu-lo-rum, a - - - men, a-men, a - men, a - men, a - men.

B
et in se-cu-la se-cu-lo-rum, a - - - men, a-men, a - men, a - men, a - men.

205

Vln. I

Vln. II

205

B.C.
#6

KASPAR FÖRSTER

Celebramus te, Jehova

Источник текста:

Ис. 12 : 1, 4. Пс. 70 : 19-20, Устав Св. Бенедикта VII, 40, Пс. 65 : 10-11

Celebramus te Jehova, quoniam iratus fuisti nobis, sed adversus es furor tuus et consolatus es nos.

Justitia tua Deus in altum usque assurgit, magnas res facis, quis par tibi.

Ecce salvator, confidamus, non expavescamus, quia fortitudo nostra Dominus et factus est nobis in salutem.

Tu Domine mortificas et vivificas, deductis ad inferos et reductis.

Induxisti nos in laqueum, imposuisti cingulam lumbis nostris.

Fecisti ut insiderent homines in capita nostra, transivimus per aquam et ignem, et eduxisti nos in refrigerium, et ostendisti nobis tribulationes multos et malas, et conversus vivificasti nos.

Celebrate Dominum, proclamate nomenejus notas facite in populis actiones ejus.

Восхваляем Тебя, Иегова, ибо, разгневавшись на нас, обратил [затем] гнев Твой [в милость] и утешил нас.

Правда Твоя, Боже, [простирается] до вышних; совершающий великие дела, кто подобен Тебе?

Вот Спаситель наш, доверимся ему и не устрашимся, ибо Господь — крепость наша и избавление.

Ты, Господи, умерщвляешь и оживляешь, низводишь в преисподнюю и выводишь.

Ты ввел нас в западню и повязал нож вокруг чресел наших.

Посадил людей на головы наши, прошли мы чрез огонь и воду, и вывел нас в прохладу, показал нам многие скорби и горести и, обратившись, оживотворил нас.

Славьте Господа, возглашайте Имя Его, возвещайте в народах дела Его.

Celebramus te, Jehova

Kaspar Förster

Violin 1

Violin 2

Cello

B. c.

6 6 10 8 5 6 6 5 6 # 5 6 6 5b 6 # 6 5 6b 6b 5b 6 5

7

S 1

Ce - le - bra - mus te Je - ho - va. Ce - le - bra - mus

S 2

Ce - le - bra - mus te Je - ho - va. Ce - le - bra - mus

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

6 6 5 4 3 7 6 6 5 4 6 5 7 6 6 5 6 4 6 6 5 6

14

S 1

te Je - ho - va quo - ni - am i - ra - tus fu - i - sti, fu - i - sti no - bis,

S 2

te Je - ho - va quo - ni - am i - ra - tus fu - i - sti no - bis,

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

6 6 5 4# 6 4 6 6 5 4# 5 6# 6 6 5 b 6 6 5 4 3

22

S 1
quo - ni - am i - ra - tus fu - i - sti, fu - i - sti no - bis, fu - i - sti no - bis.

S 2
quo - ni - am i - ra - tus fu - i - sti, fu - i - sti no - bis, fu - i - sti no - bis. sed ad - ver - sus

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

6 6 4 3
5 4 3

6 6
5 4 3

6 5
5 4 3

b 6
5

29

S 2
es fu - rur tu - us et con - so - la - tus, et con - so - la - tus, et con - so - la - tus es

Vc.

B. c.

6
5 #

6 b # 5b

5b # 6 b #

35

S 1
Et con - so - la - tus es nos, et con - so - la - tus, con - so - la - tus es nos.

S 2
nos et con - so - la - tus es nos, et so - la - con - so - la - tus es nos.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

6b 6 5b 9 8
5b b 6 6 5
5 4 #

6 6 5b 6 6 5b 9 8 6 6 5
5 5b 5 4 #

6 6 5b b 6 6 #
9 8 5

6 6 b # #
6 5

6

44

S 1

Tu Do-mi-

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

#6 5 6 6 $\frac{6}{5}$ 5b 7 6 $\frac{6}{5}$ 9 $\frac{6}{5}$ 4# #6 #6 $\frac{6}{43}$ # #6 $\frac{6}{5}$ 5b 10 6 $\frac{6}{5}$ # $\frac{6}{5}$ 10 6 $\frac{6}{5}$ #

54

S 1

ne mor ti - fi - cas et vi - vi - fi - cas de - du - cis ad in - fe - ros, et re - du -

Vc.

B. c.

6 6 5 6 6 6 6 6 6 5b 6

60

S 1

- cis. in du-xi-sti

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

$\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ 6 $\frac{6}{5}$ # $\frac{4}{3}$ 6 4 3 #6 5 # 6 # 5 #6 # 6 $\frac{6}{5}$ # # 6

68

S 1

nos in la - que - um im-po-su - i - sti cin - gu - lam, im - po - su - i - sti cin - gu - lam lum - bis no -

Vc.

B. c.

6 $\frac{6}{5}$ 4 3 6 7 6 6b 5 4 6 # 6 b #

73

S 1
stris. Fe - ci - sti ut in - si - de - rent ho - mi - nes in ca - pi - ta no -

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

6 6 6[#] 6 7 # 5# 6 6 5 4# 6 6 7

80

S 1
stra tran - si - vi - mus per a - quam et ig - nem et e - du - xi - sti nos in re - fri - ge - ri - um, et os - ten - di - sti no -

Vc.

B. c.

5 6 6b 6b b 7 b # b 6⁵ 4# 6 3/7 3/7 #6/3 #

87

S 1
bis tri - bu - la - ti - o - nes mul - tos et ma - las. Et con -

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

3/6 7/3 b3/7 7/3 3/7 7/3 3/7 7/3 3/7 8 6 5/4 # 3/7 3/7 3/7 7/3 7/3 b 7/6 3/7 6 6/5 #

94

S 1

ver - sus vi - vi - fi - ca - sti nos, vi - vi - fi - ca - sti nos.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

6 6 7 3 7 7 3 7 3 7 7 3 7 # 8 5 6 5 4 3 6 b 7 5 4 3 b

101

S 2

Jus - ti - ti - a tu - a De - us in al - tum us - que as - sur - git us -

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

6# b 3b 6 5 4# 6 5b 7 6

108

S 2

- que as - sur - git mag - nas res fa - cis mag - nas res fa - cit quis pax ti - bi quis pax ti - bi. Ec - ce sal - va - tor nos - ter,

Vc.

B. c.

6 5 6 6 6 6 5 b 5 4# 4 3 6 5

115

S 2

ec - ce sal - va - tor nos - ter con - fi - da - mus, con - fi - da - mus non ex pau - es ca - mus qui - a for - ti - tu - fo nos - tra do - mi - nus et fac - tus est no - bis in sa - lu -

Vc.

B. c.

6 6 5b 6 6 6 6 7# 6 5 # 6 6 b b 6 5 4 #

122

S 1
Ce-le-bra-te Do-mi-num, ce-le-bra-te Dominum, proclama-te no-men e - ius, no-men e - jus. No-tas fa-ci-te in po-pu-lis, in po-pu-lis, no-tas

S 2
tem. Ce-leb-ra-te Do-mi-num, ce-le-bra-te Dominum, proclama-te no-men e - ius, no-men e - ius, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, in po - pu - lus, no-tas

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

129

S 1
fa-ci-te in po-pu-lis, in po-pu-lis, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis ac-ti-o-nes e - ius. No-tas fa-ci-te in po-pu-lis, in

S 2
fa-ci-te in po-pu-lis, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, ac-ti-o-nes e - jus, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, in

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

136

S 1
po-pu-lis ac-ti-o - nes e - jus. No-tas fa-ci-te in

S 2
po-pu-lis ac-ti-o - nes e - jus. No-tas

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

6 5 5b 5 98 6 #6 5 6 6 98 #4 2 6 b 6 5 # # # 6 5b 6 6 5 5b 98

6 5 6 6 5 4 3 6 6b 5b 5 3 6 5 4 # 6 6

144

S 1
po-pulis, in po - pu - lis, no-tas fa-ci-te in popu-lis, no-tas fa-ci-te in po - pu-lis ac-ti-

S 2
fa-ci-te in popu-lis, in po-pu-lis, no-tas fa-ci-te in popu-lis in po - pu - lis no-tas fa-ci-te in popu-lis ac-ti-

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

152

S 1
o - nes, ac - ti - o - nes e - ius, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, in po-pu-lus, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, in po - pu - lis, no-tas fa-ci-te in

S 2
o - nes, ac - ti - o - nes e - jus, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis in po - pu - lis, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, lis, no-tas fa-ci-te in

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

159

S 1
po-pu-lis ac - ti - o - nes e - ius, ac - ti - o - nes e - ius.

S 2
po-pu-lis ac - o - nes e - ius, ac - ti - o - nes e - ius.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

B. c.

98 6 6 5 6 65 10 9 6 8

KASPAR FÖRSTER

Congregantes Philistei

Источник текста: 1 Царств 17 : 1, 4, 11, 8-9 и далее (парафразы).

Congregantes Philistei agmina sua ad praelium convenerunt adversus Israel et laetantes exultantes sic clamabant.

Bella movet Israel, bella terris, bella pollo, bella Gigas horrida.

Dicite canite Philistei, dicite tubis canite tymphanis, horrida aspera effera bella.

Egressus est vir de castris Philistinorum nomine Goliath, minax et atrox, insultabat dicens.

Quid jam moratur Israel? jam pugna destinatus (est), effulsit dies nunc, ubi pugnaces, nunc ubi ferraces, procedite audaces, accurrite atroces.

Solo vultu per solas dabo strages, dabo ruinas, dabo concisos per aera fortes, dabo sentire per agmina mortes.

Nulla fraus, nulla vis, nulla vos invadet ars e Goliae fera vi, non vos liberet ipse Mars.

Audiens Saul cum populis Israelis sermones istos, metuebant nimis et dicebant:

Sors crudelis Israelis dura dira, cruda

Собрались Филистимляне, стянули свои войска на битву против Израиля и с ликованием закричали.

Войско гонит Израиль, изгоняет с земель под небом, гигантское ужасное войско.

Воспойте, филистимляне, возгласите в трубы, ударьте в тимпаны, ужасные, свирепые, дикие воители.

Вышел муж из лагеря филистимлян именем Голиаф, грозный и свирепый и, насмехаясь, начал говорить.

Отчего до сих пор медлит Израиль? Уже намечена битва [с ним], воссиял ваш день, воинственные. Собирайтесь, свирепые, подходите, отважные, подбегайте, жестокие.

Одним взглядом разгоню и разгромлю вас, рассею по ветру смелых и своим войском принесу вам смерть.

Ни коварство, ни сила, хитрость, ни сам Марс не спасут вас от свирепости Голиафа.

Услышал Саул и [весь] народ израильский эти речи, в великом испуге сказали:

[О,] жестокий жребий Израиля, суро-

sors!

Sic feremus mihi tanteum quis pugnabit
in Gigantem.

Heu, nos terret certa mors.

Vos, servi Saulis, seligite vobisvirum qui
conserat manus mecum.

Si praevalebit pugnando contra me, nos
servimus vobis, sin ego prevaluero ei vos
servietis nobis.

Vocem tuam, o Gigas ferocissime, non
contremisco, nec aspectum tuum
horribilem ego refugio, quia Deus
fortitudo mea est.

O quae intemperiae agitant Israelitas,
mittentis nobis pussionem inermem?

Accede ut carmen tuam tradam
volatilibus coeli et bestiis agri.

Tu Gigas crudelis adoriris me fretus
gladio et scuto, ego aggredior te armatus
solo nomine armipotentis Jehovae qui
concluserit te hodie in manum meam.

Ita cognoscent incola totius terrae, quod
unius Jehovae sit gerere bella confrugere
arma conterere arcum truncare hastam,
conburere currus, praecipitare audacis,
annihilare superbos.

David vero, cum se obtulisset ad pugnam
iaciens lapidem funda percussit ita

вый и ужасный, жестокий жребий!

Приведите мне того, кто сразится с ги-
гантом.

Увы, страшит нас верная смерть.

Вы, слуги Саула, выберите себе мужа,
который скрестит руку со мной.

Если [он] победит в битве против ме-
ня, мы будем служить вам, но если же
я одержу победу, то вы послужите
нам.

Голоса твоего, о гигант ужаснейший,
[я] не боюсь и не бегу от взора твоего
страшного, потому что Бог — кре-
пость моя.

Что за безумие движет израильтянами,
которые посылают к нам мальчишку
безоружного?

Подходи же, я предам твою песню не-
бесным ветрам и зверям полевым.

Ты, гигант жестокий, нападаешь на
меня, полагаясь на меч и щит, а я вы-
хожу к тебе вооруженный одним лишь
именем могущественного Иеговы, ко-
торый сегодня предал тебя в мои руки.

Так узнают жители всей земли, что
один лишь Иегова властен вести вой-
ну, сокрушать оружие, ломать лук,
обрубать копье, сжигать повозки, низ-
вергать дерзких и уничтожать возгор-
дившихся.

И, выйдя к войску Давид, метнул из
пращи камень, убивший великана сво-

occidit gigantem.

O mutatio, o vindicta, dexteræ excelsi.
David vicit Philisteum, David robur
giganteum, David solus perdidit, facit
carnis ille mons manat sanguine, superba
frons.

Tu percussor mille, David, tu bellator, tu
victor est.

Per Olympum perque stellas ergo tendat
excelsa mens, sic per bellicas procellas
victrix ibit humana gens.

им ударом.

О перемена, о возмездие возгордив-
шимся войскам. Давид победил фили-
стимлянина, Давид, стойкий, погубил
великана, и теперь эта гора плоти и
надменное чело истекают кровью.

Ты, Давид, сразивший тысячи воитель,
ты — победитель.

Как к Олимпу и звездам стремится
ввысь разум, так сквозь бури войн
пусть победоносно движется челове-
ческий род.

25

T
 Congre-gan-tes Phi-lis-te i ag-mi-na su-a ad pre-li-um co-nue-ne-runt ad-ver-sus Is-ra-el et le-tan-tes ex-ul-tan-

b.c.
 2 4 6 6 b 6 6 6 7 6

33

T
 tes, sic cla-ma-bant, et lae-tan-tes, ex-ul-tan-tes, ex-ul-tan-tes sic cla-ma-bant, sic cla-ma-bant.

b.c.
 7 6 4 3 7 6 6 4 3

41

S
 Bel-la bel-la bel-la bel-la, bel-la mo-net Is-ra-el

A
 Bel-la bel-la bel-la bel-la,

T
 Bel-la bel-la bel-la bel-la, bel-la mo-net Is-ra-el, mo-net Is-ra-el.

B
 Bel-la bel-la bel-la bel-la, bel-la mo-net Is-ra-el,

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.
 6 6

51

S
 Bel-la mo-net Is-ra-el, mo-net Is-ra-el

A
 Is-el

T
 bel-la mo-net Is-ra-el,

B

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.
 6 b b # 6

61

S
bel - la ter - ris bel - la Po - lo bel - la Gi gas hor - ri - da, bel - la Gi - gas

A
bel - la ter - ris bel - la Po - lo bel - la Gi gas hor - ri - da, bel - la Gi - gas

T
bel - la ter - ris bel - la Po - lo bel - la Gi gas hor - ri - da, bel - la Gi - gas

B
bel - la ter - ris bel - la Po - lo bel - la Gi gas hor - ri - da, bel - la Gi - gas

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.
6 6 6

71

S
hor - ri - da hor - ri - da, hor - ri - da, hor - ri - da.

A
hor - ri - da hor - ri - da, hor - ri - da, hor - ri - da.

T
hor - ri - da hor - ri - da, hor - ri - da, hor - ri - da.

B
hor - ri - da hor - ri - da, hor - ri - da, hor - ri - da.

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.
4 3 b6

80

T
Di - ci - te, ca - ni - te, di - ci - te, ca - ni - te Phi - lis - te - i, di - ci - te tu - bis, ca - ni - te tym - pa - nis,

b.c.
6 6 4 3 6 6

91
T
hor - ri - da as - pe - ra bel - la, hor - ri - da as - pe - ra ef - fe - ra bel - la.

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

6

100
V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

43 6 43

108
T
E - gres - sus tunc vir de cast - ris Phi - li - stri - no - rum no - mi - ne Go - li - as mi - nax et ab - rox in - sul - ta - bat di -

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

43

115
T
cens.

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

115

119

B

Quid iam-mo-ra-tur Is-ra-el, quid iam mo-ra-tur Is-ra-el, iam pug-na de-sti - na-tus ef-ful-sit di - es.

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

127

B

Nunc o - bi pug - na - ces, nunc o - bi fe - ra - ces, nunc o - bi fe - ra - ces pro ce - di - te au -

V-no I

V-no II

b.c.

b6 # 6 6 6

136

B

da - ces ac - cur - ri - te at - ro - ces, at ro - ces, nunc o - bi pug - na - ces, nunc o - bi fe - ra - ces, nunc o - bi fe -

V-no I

V-no II

b.c.

6 b 6 # # 6 6 6 #

146

B

ra - ces, nunc o - bi pug - na - ces, nunc o - bi fe - ra - ces, nunc o - bi fe - ra - ces

V-no I

V-no II

b.c.

43 # 6 # # 6 # 6 #

156

V-no I

V-no II

b.c.

b6 6 b 65 43

166

B

V-no I

V-no II

b.c.

So - lo vul - tu per so - las mi - nas, da - bo

6 6 7

176

B

V-no I

V-no II

b.c.

stra - ges, da - bo ru - i - nas.

6 7 6 b 6 4 3 6 # 6

186

B

V-no I

V-no II

b.c.

Da - bo con - ci - los per a - e - ra for - tes, da - bo fe - ni - re per ag - mi - na

4 3 6 5

196

B

V-no I

V-no II

b.c.

mor - tes, nul - la fraus, nul - la vis, nul - la vos in - va - dit ars,

6 6 4 3 #

206

B

V-no I

V-no II

b.c.

da - bo se - ni - re per ag - mi - na mor - tes, nul - la fraus, nul - la vir, nul - la

6 # # # 6

216

B

b.c.

vos i - nua - di - tars, e Go - li - ae fe - ra vi, non vos li - be - ret

6 4 3 7 6

225

B ip - se Mars. nunc u - bi pug - na - ces pro ce - di - te au -

V-no I

V-no II

b.c. 4 3 # # 5 6

236

B da - ces ac - cur - ri - te ab - ro - ces, ab - ro - ces, nunc u - bi pug - na - ces, nunc u - bi fe - ra - ces, nunc u - bi fe -

V-no I

V-no II

b.c. 6 b 6 4 3 # 6 6 6 #

246

B ra - ces, nunc u - bi pug - na - ces, nunc u - bi fer - ra - ces, nunc u - bi fe - ra - ces.

V-no I

V-no II

b.c. 4 3 # 6 6 #6 4 3 #

256

V-no I

V-no II

b.c. # b6 6 6 5

264

V-no I

V-no II

b.c. 4 3

272

T Au - di - ens Sa - ul cum po - pu - lo Is - ra - e - lis ser - mo - nes is - tos me - tu - e - bant ni - mis me - tu - e - bant ni - mis et di - ce - bant.

b.c. b5 6 6 b 5 6 6 4 3

278

S
A
T
B

Sors cru - de - lis Is - ra - e - lis du - ra di - ra du - ra di - ra

Vln.
b.c.

4 6 7 b6 7 b6 4 3 6 b5 9 6 6

283

S
A
T
B

cru - da sors du - ra di - ra cru - da sors, sors cru - de - lis Is - ra - e - lis, sors cru -

Vln.
b.c.

4 3 6 #4 6 4 3 2 2 6 7 6 b6 b2 5 2 6 7 #6

289

S
A
T
B

de - lis Is - ra - e - lis du - ra di - ra cru - da sors, heu, heu nos

Vln.
b.c.

4 3 4 2 6 #4 6 4 3 # 7 6 # 7 6 # 6 5 b3

*
du - ra di - ra cru - da sors quis pug - na - bit in gi - gan - tem heu heu nos

295

S ter - ret cer - ta mors nos ter - ret cer - ta mors, sors cru - de - lis Is - ra - e - lis du - ra di - ra

A

T ter - ret cer - ra mors, nos ter - ret cer - ta mors, sors cru - de - lis Is - ra - e - lis, Is - ra - e - lis, du - ra di - ra

B

Vln.

b.c.

301

S du - ra di - ra cru - da sors, du - ra di - ra cru - da sors.

A

T du - ra di - ra cru - da sors, du - ra di - ra cru - da sors.

B

Vln.

b.c.

307

B Solo Vos se - rui Sau - lis se li - gi - te vo - bis vi - rum, se li - gi - te vo - bis vi - rum qui con - se - rat ma - nus me - cum,

b.c.

314

B si pre - na - le - bit pug - nan - do con - tra me, si pre - na - le - bit pug - nan - do con - tra me nos ser - ni - e - mus vo - bis, sin e - go pre - na - lu - e - ro e - i vos ser - ni - e - tis no - bis

b.c.

324

S Solo Vo - cem tu - am o Gi - gas fe - ro - ci - sti me, non, non, non con - tre - mis - co, non con - tre - mis - co, non con - tre - mis - co.

b.c.

331

S Vo - cem tu - am o Gi - gas fe - ro - cis - si - me non, non, non con - tre - mis - co, non con - tre - mis - co, non con - tre - mis -

b.c.

337

S co, non, non, non con - tre - mis - co, non con - tre - mis - co. Nec as - pec - tum tu - um hor - ri - bi - lem e -

b.c.

5 6 3 4 3 b 7 6 3 4 3 4 2 7 b6 7 6 6 b5 3

9 6 4 3 6 4 3 # 9 6 4 3 #

6 6 7 5 6 6 5 6 6 # # 7 3 b 6 b

6 6 7 5 6 6 5 6 6 b5 # 6 6 6 6

5 6 6 b5 6 b6 7 6

344

S go - re fu - gi - o. Qui - a De - us for - ti - tu - do me - a for - ti - tu - do me - a est, non.

b.c.

4 3 #6 4 6 b b6 6 5 6 #

351

S non, non con - tre - mis - co, non, non, non con - tre - mis - co, non con - tre - mis - co, non con - tre - mis - co.

b.c.

359 5 6 6 b5 6 5 6 6 b5 6 6 6

B O qua in - tem - pe - ri - a, o qua in - tem - pe - ri - a a - gi - tant Is - ra - e - li - tas, mit - ten - tes no - bis Gi - si - o - nem in

b.c.

365 6 6 7 6

B er - mem ac - ce - de, ac - ce - de, ut car - nem tu - am tra - dam vo - la - ti - li - bus

b.c.

373 Solo # #

S Tu Gi - gas cru - de - lis a - do - ri - ris me fre - tus gla - di - o et scu - to.

B coe - li et be - sti - is a - gri.

b.c.

381 6 6 6 7 6

S E - go ag - re - di - or te ar - ma - tus so - lo no - mi - ne ar - mi - po - ten - tis Je - ho - vae. E - go ag - gre - di - or te ar - ma - tus so - lo no - mi - ne

b.c.

389 b 6 7 6 5 6 4 3 b b b b b 7 3 #

S ar - mi - po - ten - tis Je - ho - vae, qui con - clu - sit te ho - di - e in ma - - - - - num, in ma - num me - am, in ma - num

b.c.

396 6 7 3 # 6 7 6 # # # b 4 3

S me - am. I - ta cog - nos - cent In - co - lae to - ti - us ter - ra, quod o - ni - us Je - ho - va sit ge - re - re bel - la

b.c.

403 7 b5 6 #

S on - frin - ge - re ar - ma con - te - re - re ar - cum trun - ca - re has - tam com bu - re - re cur - rus prae - ci - pi - ta - re au - da - ces an - ni - hi - la - re su per - bos.

b.c.

410

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

418

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

425 Solo

T

b.c.

Da-vid ve - ro cum se ob tu lis - set ad pug - nam ia - ci-ens la - pi-dem fun - da per - cus - sit et oc - ci - dit gi - gan - tem.

431

S

A

T

B

O, o mu-ta - ti - o, o, o vin-di - cta dex - te - ra ex-cel - si, Da - vid vi - cit phi - lis - te - um

6 Tutti 6

431

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

#

6 b5

6

4 3

6

443 solo

S
Da - vid ro - bur Gi - gan - the - um Da - vid so - lus per - di - dit, Da - vid

A

T
Da - vid ro - bur Gi - gan - the - um Da - vid so - lus per - di - dit, Da - vid

B

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

455 4 3 tutti b 4 3 # 6 6^{b5} 3 4 3 6 4 3

S
so - lus, Da - vid so - lus per - di - dit.

A

T solo
so - lus, Da - vid so - lus per - di - dit. Ja - cet car - nis il - le mons ma - nat san - gui - ne su -

B

V-no I

V-no II

Vla.

Vln.

b.c.

6 4 3 6

467 tutti

S
A
T
B

Tu per - cus - sor mil - le Da - vid tu bel - la - tor, bel -
tu bel -
per - ba frons, ma - nat san - gui - ne su - per - ba frons. Tu per - cus - sor mil - le Da - vid tu bel - la - tor, bel -
tu bel -

V-no I
V-no II
Vla.
Vln.
b.c.

467

43 # b

S
A
T
B

la - tor tu - vic - tor es tu bel - la - tor, bel - la - tor, tu vic - tor est.
la - tor
la - tor tu - vic - tor es tu bel - la - tor, bel - la - tor, tu vic - tor est. Per O - lym - pum per - que stel -
la - tor

V-no I
V-no II
Vla.
Vln.
b.c.

479

43 6 b6

T
b.c.

las er - go ten - dat ex - cel - sa - mens sic per bel - li - cas pro - cel - las vic - trix i - bit hu - ma - na gens vic - trix

6 6 5 4 3 6 7 6 6 5 #

503

S
A
T
B

vic - trix i - bit, vic - trix i - bit hu - ma - na
i - bit, vic - trix i - bit hu - ma - na gens, vic - trix i - bit, vic - trix i - bit hu - ma - na

V-no I
V-no II
Vla.
Vln.
b.c.

503

6 4 3 4 3

S
A
T
B

gens vic - trix i - bit hu - ma - na gens hu - ma - na - na gens.
gens vic - trix i - bit hu - ma - na gens hu - ma - na gens.

V-no I
V-no II
Vla.
Vln.
b.c.

512

6 343

KASPAR FÖRSTER**Dulcis amor, Jesu**

Источник текста неизвестен

Dulcis amor, Jesu, dulce bonum, dilecte mi.

O dilectissime Jesu, rogo te, sagittis tuis confige me

Trahe me post te, inter flores pone me quia langueo pro te.

Tu fons, tu vita, tu bonitas infinita.

О возлюбленный Иисус, сладкая любовь и благо.

О возлюбленный Иисусе, молю Тебя, пронзи меня твоими стрелами.

Увлеки меня за Собой и посреди цветов положи меня, потому что без Тебя я увядаю.

Ты — источник, жизнь и бесконечная милость.

Dulcis amor Jesu

Kaspar Förster

Violin I

Violin II

Basso continuo

b # 5 4 6 4 3

Canto 1

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

7

Dul - cis a - mor Je -

Dul - cis a - mor Je -

7

5 6 # b

Canto 1

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

13

su, dul-ce bo-num dul-ce bo-num, dul-ce bo-num di - lec - te mi,

13

su, bo - dul-ce bo - num, dul - ce bo - num, dul - ce bo - num di - lec - te mi.

13

4 b 4 9 8 7 6 4 3 9 8 7 6

18

Canto 1
dul-cis a-mor, a-mor Je-su dul-ce bo-num, dul-ce bo-num di-lec-te mi,

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

b b 7 6 7 5 4 3 7 6 7 5

24

Canto 1
dul-ce bo-num, dul-ce bo-num, dul-ce bo-num di-lec-te mi, di-lec-te mi.

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

b 4 3

30

Vln. I

Vln. II

B.c.

7 6 4 3 6 4 3 7 6 4 3 6

36

Canto 1

O di-lec - titis-si-me Je - su ro - go-te, ro-go - te, ro-go-te ro -

Canto 2

O di-lec-tis-si-me Je - su ro - go - te. ro-go-te, ro -

Vln. I

Vln. II

B.c.

#6 b #6 b

43

Canto 1

go - te, ro - go - te, ro-go - te, ro - go - te sa - git - tis tu - is con fi - ge-me

Canto 2

go - te, ro - go - te, ro-go-te sa - git - tis tu - is con - fi - ge me

Vln. I

B.c.

6 5 4 3 b6 5 4 3

48

Canto 1

sa - git - tis tu - is, sa - git - tis tu - is con - fi - ge me.

Canto 2

sa - git - tis tu - is con-fi - ge me.

Vln. I

Vln. II

B.c.

4 3 b 6

52

Canto 1
Sa - git - tis tu - is con - fi - ge me.

Canto 2
Sa - git - tis tu - is con fi - ge, con fi - ge me,

Vln. I

Vln. II

B.c.

4 3

56

Canto 1
Sag git - tis tu - is con - fi - ge me.

Canto 2
Sa - git - tis tu - is con fi - ge, con fi - ge me.

Vln. I

Vln. II

B.c.

b 4 3 6 b 3 4 3

60

Canto 1
sa - git - tis tu - is con fi - ge me, con - fi - ge me, sa - git - tis tu - is,

Canto 2
sa - git - tis tu - is con - fi - ge me,

Vln. I

Vln. II

B.c.

b

64

Canto 1
sa - git - tis tu - is con - fi - ge me, con - fi - ge me. Mo - ri - ar pro - te mi Je -

Canto 2
sa - git - tis tu - is con fi - ge me, con fi - ge me. Mo - ri - ar pro -

Vln. I

Vln. II

B.c.

6 43 56 6 # #

70

Canto 1
su, mo - ri - ar pro - te, mo - ri - ar pro - te mi Je - su, dul - ce bo - num, dul - ce bo - num, dul - cis

Canto 2
te, mi Je - su, mo - ri - ar pro - te mi Je - su, dul - ce bo - num, dul - ce bo - num, dul - cis

B.c.

65 98 65 #

43

75

Canto 1
Je - su, mo - ri - ar, mo - ri - ar pro - te mi Je -

Canto 2
Je - su, mi Je -

Vln. I

Vln. II

B.c.

43 65 43 43 b98 65 b 6 43 6 43

43

82

Canto 1
su, mo - ri - ar pro - te, pro - te mi Je - su. Tra - he

Canto 2
su Tra - he me post te,

Vln. I

Vln. II

B.c.

4 3 9 8 6 #5 6 5 4 3

88

Canto 1
me post te in - ter flo - res, in - ter flo - res po - ne me.

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

6 # b

95

Canto 1
tra - he

Vln. I

Vln. II

B.c.

102

Canto 1
me post te in - ter flo - res, in - ter flo - res po - ne me,

Canto 2
tra - he me post te

Vln. I

Vln. II

B.c.

43

109

Canto 1
in - ter flo - res, in - ter flo - res po - ne - me

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

117

Vln. I

Vln. II

B.c.

43

123

Canto 1
in - ter flo - res, in - ter flo - res in - ter flo - res po - ne me.

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

4 3

130

Canto 1
Qui-a lan - gue - o, lan - gue - o pro te, qui-a lan - gue -

Canto 2
qui-a lan - gue - o, lan - gue - o pro te, qui-a lan - gue - o, lan - gue -

B.c.

7 6 7 6 6 5 6 5 3 4 3 4 3 6 4 6 3 4

136

Canto 1
o pro te, tu fons. tu vi-la, tu bo-ni-tas in - fi - ni - ta,

Canto 2
o pro te, tu fons, tu vi-ta

Vln. I

Vln. II

B.c.

4 3 2 #6 # b 4 3

142

Canto 1

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

tu fons, tu vi - ta, tu fons, tu vi - ta, tu

7 5 b b 4 3 b 7 7 5

147

Canto 1

Canto 2

B.c.

bo - ni - tas in - fi - ni - - - - ta, tu bo - ni - tas in - fi - ni - ta, dul - cis a - mor Je - su, dul - ce

b # 5 6 5 # 4 # b 7

154

Canto 1

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

bo - num dul - ce bo - num, dul - ce bo - num di - lec - te mi, dul - cis a - mor, a - mor

dul - ce bo - num,

b 7 9 8 7 6 4 3 9 8 9 8 4 3 b

160

Canto 1
Je-su, dul-ce bo-num, dul-ce - bo-num, di-lec - te mi dul - ce bo - num, dul-ce

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

7 6 4 3 4 3 7 5 4 3 7 5 b

166

Canto 1
bo - num, dul - ce bo - num di - lec - te mi.

Canto 2

Vln. I

Vln. II

B.c.

9 8 7 6 # # 4 #

KASPAR FÖRSTER

Gentes redemptae Pascha celebrantes

Источник текста неизвестен

Gentes redemptae Pascha celebrantes.

Народы искупленные, Пасху
празднующие.

Triumphum sancto prae gaudio cantate.

Вознесите песнь навстречу триумфу
священной радости.

Gaudeamus, exultemur et laetemur.
Surrexit pax spes nostra Christus salus
nostra.

Возрадуемся, возликуем и
возвеселимся. Воскрес Христос - мир,
надежда и спасение наше.

[Christus,] qui animam suam pro nobis
posuit et pro salute nostra mori dignatus
est.

[Христос,] который душу свою
положил за нас и благоволил умереть
ради нашего спасения.

O, Jesu, rex admirabilis et triumphator
nobilis, glorifica nos, salva nos, et
laetabimur in seculorum saecula.

О, Иисус, царь удивительный и
благородный победитель, прославь
нас, спаси нас, и возвеселимся во веки
веков.

Gentes redemptae pascha celebrantes

Kaspar Förster

Adagio

Violin I

Violin II

Viola da gamba

Basso continuo

4
2

6

6

6 #6

b

6
5

3

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

10

#

6

6

6

6

6

7 6

§

4

3

6

6

6

6

B

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

Gen-tes re - dem - ptae pas - cha ce - le - bran -

20

4 3

b6

6

6

#6

6

4 3

30

B

tes, gen-tes re - dem - ptae, gen-tes re - dem - ptae pas - cha - ce -

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 4 3 # b 6 6

40

B

le - bran - tes, Tri - um - phum, tri - um - phum

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

4 3 # 4 3 #

48

B

san - cto prae gau - di - o can - ta - te,

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 #

54

B

prae gau - - - di-o can-ta - te,

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

b 6 4 3 6 4 3 #

60

B

tri - um - phum tri - um - phum san - cto prae gau -

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 4 3 6

66

B

di - o, prae gau - - - di - o, prae gau-di-o can-ta - te,

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 b b₅ 6 4 3

72

B

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 6 # 6 43 #

78

B

di - o can - ta - te, prae gau

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 43 43 #

84

B

di - o, prae gau di - o can - ta - te.

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 6 43 6 6 6 6

5 b 6

91

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 4 3 6 6 6 6 7 6

Allegro b5 b

A

T

Gau-de - a - mus e - xul -

Gau-de - a - mus - e - xul - te - mus, e - xul -

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 4 3 6 6

99

106

A

te - mus, ex - ul - te - - - mus, ex - ul - te - mus et lae - te - mus,

T

te - mus, ex - ul - te - mus, ex - ul - te - mur et le - te - mur,

B

Gau-de - a - mus e - xul - te - mus, gau - de -

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 6 6 6 4 3

Detailed description: This page of a musical score contains measures 91 through 106. It features a string ensemble (Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass) and vocal parts (Alto, Tenor, Bass). The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplet figures. The vocal parts have lyrics in Latin. The score includes performance markings such as 'Allegro', 'p' (piano), and dynamic markings like 'b5' and 'b'. Measure numbers 91, 99, and 106 are clearly indicated at the start of their respective systems.

110

A

T

B

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

110

7 #6 6 6 4 3 b

114

A

T

B

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

5 43 43 #

ex - ul -
ex - ul - te - mur, ex - ul -
a - mus, gau - de - a - mus e - xul - te - mus, e - xul - te - mus, e - xul - te - mus,
te - mus, ex - ul - te - mus et lae - te - mus, ex - ul - te -
te - mur et lae - te - mus, e - xul - te - mus et lae - te - mur, gau - de - a - mus e - xul -
gau - de - a - mus e - xul - te - mus, e - xul - te - mus et lae - te - mus,

118

A
- mus, gau - de - a - mus ex - ul - te - mus, ex - ul - te - mus et lae te - mus. Sur - re - xit pax sper

T
te - mur et lae - te - mur, e - xul - te - mur et lae - te - mur,

B
gau - de - a - mus e - xul - te - mus, ex - ul - te - mus et lae - te - mus.

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

118

6 6 4 3 # 6 5

123

A
nos - tra, sur - re - xit pax sper nos -

T

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

123

4 3 # # b 6 4 3 5

130

A tra, sur - re - xit Chri - stus sa - lur nos - tra.

T

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

130

6 4 3 # 6 # 4 3

5

137

A Qui a - ni - mam su - am pro no - bis po - su - it, pro no - bis pro

T Qui a - ni - mam su - am pro no - bis po - su - it, pro no - bis pro

B Qui a - ni - mam su - am pro no - bis po - su - it, pro no - bis, pro no - bis

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

137

b 4 3 # #4 6 7 #6 b 6 6 7 6 #4

Adagio

143

A
no - bis po - su - it et pro - sa lu - te nos-tra mo-ri, mo-ri, mo-ri dig-na - tur est, mo - ri mo-ri dig-na - tur

T
no - bis po - su - it et pro - sa lu - te nos-tra mo-ri mo-ri dig-na - tus est mo - ri, mo-ri dig-na - tur

B
po - su - it et pro sa - lu - te nos-tra mo - ri dig-na - tur est mo-ri, mo - ri dig-na - tur

Vln. I

Vln. II

V.G.

143

B.c.

6 7 6 6 b 10 9 4 3 8 7 6 6 4 3 Solo 8 b7 b6 6 4 3
b5 5 3 4 b5 3 4 b5

150

A
est, mo - ri, mo - ri, mo - ri dig - na - tur est. O Je - su

T
est mo - ri mo - ri dig - na - tur est.

B
est mo - ri, mo - ri, dig - na - tur est.

Vln. I

Vln. II

V.G.

150

B.c.

10 9 5 8 7 b6 5
8 b7 3 6 3 4 4 3
5 4 3 3 4 4 3

157

A
Rex ad - mi - ra - bi - lis et tri - um -

157

B.c.

6 4 3
5

160

A

pha - - - - tor, tri - um - pha - - - - tor no - bi -

B.c.

4 3

164

A

lis,

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

168

A

glo - ri - fi - ca nos

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

4 3 6 4 3 #

172

A

sa - lva, sa - lva nos et lae -

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 4 3 5 b6 6 6 #6 #

176

A

ta - - - - - bi - mur in se - cu - lo - rum se - cu -

B.c.

6 #6 4 3

183

A

la, et lae - ta - -

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6

188

A

- - - - - bi - mur in se - cu - lo - rum se - cu - la.

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 #6 6 4 3

195

T

O Je - su Rex ad - mi - ra - bi - lis et tri - um -

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

195

202

T
8
pha - tor tri - um - pha - tor no - bi - lis

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

202

4 3 6

208

T
8
glo - ri - fi - ca - nor sa - lva,

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

208

4 3 6 # 5 6

214

T
8
sal - va nos, sal - va, sal - va nos et lae - ta - - -

B.c.

214

7 6 6 7 6

220

T
8
bi - mur in se - cu - lo - rum se - cu - la

Vln. II

V.G.

B.c.

220

6 4 3

226

T
8

et lae - ta - bi - mur, lae-

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

226

4 3

233

T
8

ta - bi - mur in se - cu - lo - rum se - cu - la.

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

233

240

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

240

6 7 6 5 3 4 4 3

7 6 6 6 6 #6 4 3

5

247

A al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

T Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

B Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

B.c.

6 6 6 7 6 #6 7 # 6

257

A al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

T al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

B al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

7 6 43 6 7 7 11 #

5 3 # 43

Detailed description: This is a page of a musical score for a choral and instrumental ensemble. It features six systems of staves. The first system (measures 247-256) includes vocal parts for Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon/Contrabass (B.c.). The second system (measures 257-266) includes vocal parts for Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon/Contrabass (B.c.), along with Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola/Guitar (V.G.), and Bassoon/Contrabass (B.c.). The score includes lyrics 'al - le - lu - ja' and various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers are provided for the B.c. part in both systems.

268

A

T

B

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

268

Al - le - lu - ja, al - le -

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

al - le - lu -

b 6 6 #6 6 #6 b 6

277

A

T

B

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

277

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja al - le - lu - ja,

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

b b 7 # b 6 6 #6 b 6 4 3 6

5

5

5

5

286

A al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

T al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

B al - le - lu - ja, al - le - lu - ja al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

286

#6 6 6 6 6 4 3 6 6 6 #6

296

A le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

T le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

296

7 # 6 4 3 #6 b

5

322

A al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

T ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

B al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6 6 6 4 3 6

328

A al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

T al - le - lu - ja al - le - lu - ja.

B al - le - lu - ja, al - le - lu - a.

Vln. I

Vln. II

V.G.

B.c.

6

KASPAR FÖRSTER**Intenderent arcum**

Источник текста: Пс. 10 : 2; также текст содержит отрывок из неизвестного источника

Intenderunt arcum insipientes peccatores
terrae, paraverunt sagittas suas, ut
sagittent in obscuro rectos corde
cantantes laudabile canticum et decorum
valde in júbilo dicentes rectos.

Fugite quae non dilexit Dominus, ne vos
seducat dulcedo saeculi, quoniam
pereunt, qui contradicunt Domino.

Вот, грешники натянули лук,
заготовили в колчан стрелы, чтобы во
мраке стрелять в правых сердцем,
возносящих преукрашенную
хвалебную песнь с ликованием.

Бегите те, кого не радуется Господь,
чтобы не совратил вас соблазн века
[сего], ибо погибнут те, кто
противятся Господу.

Intenderent arcum

Kaspar Förster

Canto

in-ten-de-runt ar - cum in-si-pi - en-tes pec-ca-to - res, in-si-pi - en-tes pec-ca-to-res, pec-ca-

Alto

In-ten-de-runt ar - cum in-si-pi - en-tes pec-ca-to - res, in - si - pi -

Basso

In-ten-de-runt ar - cum in-si-pi - en-tes pec-ca-to - res ter - rae, in-si-pi - en-tes pec-ca-to - res,

Violon

B. c.

6 6 6

Canto

to - res ter - rae, in-ten-de-runt ac - rum in - si - pi -

Alto

en-tes pec-ca - to - res ter - rae, in-ten-de-runt ar - cum in - si - pi - en-tes pec-ca - to-res, in-si - pi -

Basso

pec - ca - to-res ter - rae, in-ten-de-runt ar - cum, in - si - pi - en-tes pec-ca-to-res, pec-ca - to - res ter-rae, pec-ca-

Vn.

B. c.

6 6 6 6

Canto

en-tes-pec-ca - to - res ter - rae, in-ten-de-runt ar - cum in-si-pi - en-tes pec-ca-to - res

Alto

en-tes-pec-ca - to - res ter - rae in-ten-de-runt ar - cum, in-si - pi - en - tes, in - si - pi -

Basso

to - res ter - rae, in-ten-de-runt ar - cum, in-ten-de-runt ar - cum, in-si-pi - en-tes pec-ca-to-res, pec-ca-

Vn.

B. c.

11 11

#3 # # 6 6 6 6

16

Canto
ter - rae in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res, pec - ca - to - res ter - rae

Alto
en - tes pec - ca - to - res ter - rae, in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res, pec - ca - to - res, pec - ca - to - res ter - rae

Basso
to - res ter - rae. In - ten - de - runt

Vn.
16

B. c.
16
6 6 8 7 7 6 4 3 6 4 3

21

Canto
in - ten - de - runt ar - cum in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res, in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res in - si - pi - en - tes pec - ca -

Alto
in - ten - de - runt ar - cum in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res in - si - pi - en - tes pec - ca -

Basso
ar - cum in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res ter - rae, in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res, pec - ca -

Vn.
21

B. c.
21
6 7 6 6 6

26

Canto
to - res ter - rae, in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res ter - rae, pa - ra - ve - runt sa git - tas su - as ut sa -

Alto
to - res ter - rae in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res ter - rae. Pa - ra -

Basso
to - res ter - rae, in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res ter - rae.

Vn.
26

B. c.
26
4 3 # 6 4 3

31

Canto
git - tent in ob - scu - ro sa-git-tent in ob - scu-ro in ob scu-ro ut sagit - tent in ob -

Alto
ve - runt-sa - gir - tas su-as ut sa-git - tenr in ob-scu-ru ut sa - git tenr in ob - scu - ro,

Basso
Pa-ra-ve - runtsag - git - tas su-as ut sag - sit - tent in ob scu-ro, ut sa - git-tent in ob

Vn.
31

B. c.
31

6 # #

36

Canto
scu - ro ut sa - git-ten ut sa - git - tent, sa git - tent in ob-scu - ro.

Alto
ut sa - git-tent, sa - git - tent, sa - git - tent in ob-scu - ro. Rec - tos cor - de can -

Basso
scu - ro, ut sa - git - tent, sa - git - tent in ob-scu - ro.

Vn.
36

B. c.
36

6 4 3 #6

41

Canto
Rec - tos cor - de can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes,

Alto
tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, rec - tos

Basso
Rec - tos cor - de - can - tan - tes, can -

Vn.
41

B. c.
41

6 6 6 7 #6 #

48

Canto
can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes lau - da - bi - le can - ti - cum

Alto
cor - de - can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes lau - da - bi - le

Basso
tan - tes, can - tan - tes lau da - bi - le, can - ti - cum et de co - rum, et de -

48

Vn.

B. c.

6 6 7 6 #6 #

55

Canto
et de co - rum val - de in ju - bi - lo,

Alto
can - ti - cum et de - co - rum val - de,

Basso
co - rum, de - co - rum val - de, in ju - bi - lo, ju - bi - lo di - cen - tes, in

55

Vn.

B. c.

#6 b 4 3 # # #

62

Canto
ju - bi - lo di - cen - tes, di - cen - tes in ju - bi - lo di - cen - tes rec - tos

Alto
in ju - bi - lo ju - bi - lo di - cen - tes, in ju - bi - lo di - cen - tes,

Basso
ju - bi - lo di - cen - tes, di - cen - tes, in ju - bi - lo di - cen - tes,

62

Vn.

B. c.

6 #6 4 3 #

69

Canto
cor - de can - tan tes can - tan - tes can - tan - tes, can - tan -

Alto
rec - tos cor - de can - ta - tes, can - tan - tes, can - tan -

Basso
rec - tos cor - de can - tan -

69

Vn.
6 6 6 # 6 7 6

69

B. c.
6 6 6 # 6 7 6

76

Canto
tes rec - tos cor - de can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes lau - da - bi - le

Alto
tes, can - tan - tes can - tan - tes, can - tan - tes lau - da - bi - le can - ti - cum in

Basso
tes, can - tan - tes lau - da - bi - le can - ti - cum lau da - bi - le can - ti - cum in ju - bi - lo, in

76

Vn.
6 6 # 7 6 # #6

76

B. c.
6 6 # 7 6 # #6

84

Canto
can - ti - cum in ju - bi - lo di - cen - tes rec - tos cor - de can -

Alto
ju - bi - lo, in ju - bi - lo di - cen - tes, rec - tos cor - de - can - tan - tes, can -

Basso
ju - bi - lo ju - bi - lo di - cen - tes,

84

Vn.
#6

84

B. c.
#6

91

Canto
tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes can - tan - tes, can - tan - tes,

Alto
tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, rec - tos cor - de can - tan - tes, can -

Basso
rec - tos cor - de can - ta - tes, can - tan - tes, can - tan - tes lau - da - bi - le

91

Vn.
#

91

B. c.
6 6 7 6 # 6 6

99

Canto
can - tan - tes lau - da - bi - le can - ti - cum et de co - rum val - de

Alto
tan - tes, can - tan - tes lau - da - bi - le can - ti - cum et de - co - rum val - de in

Basso
can - ti - cum et de - co - rum, et de - co - rum, de co - rum val - de, in

99

Vn.
#

99

B. c.
7 6 #6 #6 4 3 #

107

Canto
in ju - bi - lo di - cen - tes in ju - bi - lo di - cen - tes

Alto
ju - bi - lo di - cen - tes, di - cen - tes in ju - bi - lo di - cen - tes.

Basso
ju - bi - lo in ju - bi - lo di - cen - tes in ju - bi - lo di - cen - tes.

107

Vn.
#

107

B. c.
6 4 3

113

Alto

Fu - gi-te fu - gite, fu - gi-te fu - gi-te quem non di-le - xit Do-mi-nus, quae non di-le-xit Do - - - mi-nus quae

Vn.

B. c.

6 6 6^{b5} b6 6^{b5} 6 7 #6

118

Canto

fu - gi-te fu - gi-te fu - gi-te fu - gi-te quae non di-le-xit Do-mi-nus qua non di-le-xit Do - mi-

Alto

non di-le-xit Do - mi - nus

Vn.

B. c.

4 3 6 6 b 5 6 4 3

123

Canto

nus

Basso

Fu - gi-te, fu-gi-te, fu - gi-te, fu-gi-te que non di-le-xit Do-mi-nus, que non di - le - xit Do-mi-nus, que non di-le-xit Do -

Vn.

B. c.

6 b 6/5 b 6^{b5} 6 6

128

Canto

ne - vos se - du - cat dul - ce - do se - cu - li dul - ce - do se - cu - li dul -

Alto

ne nos se - du - cat dul - ce - do se - cu - li, dul -

Basso

mi - nus que non di - le - xit Do - mi - nus, dul - ce - do se - cu - li dul - ce - do se - cu - li, ne

128

Vn.

128

B. c.

5 #6 4 3 b6 b6 $\frac{4}{3}$ 6 7 6

134

Canto

ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do -

Alto

ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do

Basso

vos se - du - cat dul - ce - do se - cu - li, ne vos se - du - cat dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul ce - do

134

Vn.

134

B. c.

8 7 5 8 5 8 7 5 8 7 6 5 4 # b6 7 5 7 3 7 7 3 7 7 3 b # 7

140

Canto

se - cu - li, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do

Alto

de - cu - li, ne vos se - du - cat dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do, dul - ce - do

Basso

se - cu - li, dul - ce - do, du - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, ne nos se du - cat dul - ce - do, dul - ce - do

140

Vn.

140

B. c.

6 5 # 6 4 2 6 4 2 6 2 6 6 5 4 3 7 3 3 7 3 7 5 7 3 6

146

Canto
se - cu-li, dul - ce - do - se - cu - li dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu-li ne vos se - du - cat dul -

Alto
de - cu-li, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu-li, ne

Basso
se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - - - cu - li, dul -

Vn.
146

B. c.
146

4 # # # 6 6 7 6 7 5 6 4 3 b6 4 3

152

Canto
ce - do se - cu-li dul - ce - do se - cu - li dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce -

Alto
vos se - du - cat dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do de - cu - li, dul - ce - do, dul

Basso
ce - do se - cu-li, dul - ce - do se - cu - li, ne nos se - du - cat dul - ce - do se - cu - li, ne nos se -

Vn.
152

B. c.
152

5 b6 2 7 6 7 3 7 3 3 7 7 3 7 6 4 3 b6 7 3 7

158

Canto
do dul - ce - do - se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu -

Alto
ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu -

Basso
du - cat dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu -

Vn.
158

B. c.
158

7 3 3 7 7 3 7 3 b7 # 6 5 4 3 # # 6 b5 4 3

164 *f* *p* *f* *p*

Canto
li, quo-ni - am pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, qui con - tra - di - cunt Do - mi - no

Alto
li, quo-ni - am pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, qui con - tra - di - Do - mi - no

Basso
li, quo-ni - am pe - re - runt, pe - re - runt, pe - re - runt, pe - re - runt, pe - re - runt, qui con - tra di - cunt con - tra di - cunt Do - mi - nus, qui con - tra

164

Vn.
b b 6 # 6 4 3

B. c.
b b 6 # 6 4 3

170 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*

Canto
qui con - tra - di - cunt Do - mi - no, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt.

Alto
qui con - tra - di - cunt Do - mi - no, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt.

Basso
di - cunt, con - tra di - cunt Do - mi - no, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt.

170

Vn.
*f*_b *p*_b *f* *p* *f*^{4 3} *p* *f* *p* *pp*

B. c.
*f*_b *p*_b *f* *p* *f*^{4 3} *p* *f* *p* *pp*

KASPAR FÖRSTER

In tribulationibus

Источник текста:

2 Пар 20 : 9, 2 Кор 1 : 3; 12 (парафразы); Te Deum — заключительный стих.

In tribulationibus ad quem clamabimus in angustiis, ad quem clamabimus in necessitatibus, ad quem clamabimus nisi ad te Deus noster pater misericordiarum et consolationis.

Dulce solatium et refrigerium cordis nostri, non sperabit cor nostrum nisi in Deo, quia ipse est Dominus protector noster adjutor noster et salus nostra.

Qui sperabit in eo non confundetur in aeternum.

К кому восплачем в скорбях, к кому воззовем в нуждах, к кому возопим, как не к Тебе, Боже наш, отец милосердия и утешения.

О сладкое утешение и прохлада сердца нашего, не понадеется сердце наше ни на кого, кроме Бога, потому что Он — защитник наш, помощник наш и спасение наше.

Надеющийся на Него не постыдится вовек.

In tribulationibus

Kaspar Förster

Soprano
Alto
Tenor
Bass
B. c.

In tri - bu - la - ti - o - ni - bus ad quem cla - ma - bi - mus,
In tri - bu - la - ti - o - ni - bus ad quem cla - ma - bi -
In tri - bu - la - ti - o - ni -
In tri - bu - la - ti - o - ni -
b 6 6 4 3 # # b 5 6

S
A
T
B
B. c.

ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus,
mus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus, in an - gu - sti -
bus ad quem cla - ma - bi - mus in an - gu - sti -
bus, ad quem cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi - mus,
5 6 4 3 5 6 6 5 4 3 # 6 #6

11

S
ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus,

A
is, ad quem cla ma - bi - mus, cla - ma - bi - mus in ne - ces - si - ta - ti -

T
is ad quem cla - ma - bi - mus in ne - ces - si - ta - ti -

B
ad quem cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi - mus,

B. c.
11

5 6 7 6 5 # b6 6
3 3 3 4 3 #

16

S
ad quem cla - ma - bi - mus, in per - se - cu - ti -

A
bus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad te cla - ma - bi - mus,

T
bus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus in per - se - cu - ti -

B
ad quem cla - ma - bi - mus, in per - se - cu - ti - o - ni - bus, ad quem cla - ma - bi -

B. c.
16

b #6

20

S
o - ni - bus ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi - mus

A
ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi - mus

T
o - ni - bus, ad quem cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi - mus,

B
mus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi - mus,

B. c.
20

b # 6 b 7 7 6 6 5
4 3

24

S
ni - si ad te De - us nos - ter, Pa - ter mi - se - ri - cor - di - ar - dum et con - so - la - ti -

A
ni - si ad te. De - us nos - ter, pa - ter mi - se - ri - cor - di - a - rum et con - so - la - ti - o - nis, et con - so - la - ti -

T
ni - si ad te De - us nos - ter Pa - ter mi - se - ri - cor - di - a - rum et con - so - la - ti -

B
ni - si ad te De - us nos - ter, Pa - ter mi - se - ri - cor - di - a - rum et con - so - la - ti - o - nis, et con - so - la - ti -

B. c.
24
6 4 3 6 7 6 6 # #4 6
b5 b3 b5 2

30

S
o - nis, et con - so - la - ti - o - nis.

A
o - nis, et con - so - la - ti - o - nis, et con - so - la - ti - o - nis.

T
o - nis, Pa - ter mi - se - ri - cor - di - a - rum et con - so - la - ti - o - nis.

B
o - nis, Pa - ter mi - se - ri - cor - di - a - rum et con - so - la - ti - o - nis.

B. c.
30
4 # b 6 # b # b 6 6 6 # 6 5 4 3

37

S
Dul - ce so - la - ti - um et re - fri - ge - ri - um cor - dis nos -

A
Dul - ce so - la - ti - um et re - fri - ge - ri - um cor - dis nos -

B
Dul - ce so - la - ti - um et re - fri - ge - ri - um, cor - dis nos -

B. c.
37
b6 9 8 7 6 b5 4 3
5 # 2

43

S tri, dul - ce so - la - ti - um et re - fri - ge - ri - um cor - dis

A tri dul - ce so - la - ti - um et re - fri - ge - ri - um, cor - dis

B tri, dul - ce - so - la - ti - um et re - fri - ge - ri - um cor - dis

B. c.

43

4 3 # b6 $\frac{5}{4\ 3}$ 6 5

49

S nos - tri, non spe - ra - bit cor nos - trum, non,

A nos - tri non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non,

T 8 Non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, non, non,

B nos - ter, non, non, non spe - ra - bit cor

B. c.

49

4 3 b # b # 6

55

S non, non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, non,

A non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, non, ni - si in

T 8 non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, ni - si in

B nos - trum, non, non, non, non, non, ni - si in

B. c.

55

6 b # b # 6

61

S non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non,

A De - o, non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, non, non,

T De - o,

B De - o, non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, non, non, non, non,

B. c. 4 3 #

67

S ni - si in De - o, non spe - ra - bit cor

A ni - si in De - o, non spe -

T non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, non,

B ni - si in De - o, non spe - ra - bit cor nos - trum, non,

B. c. 4 3 6 b

72

S nos - trum, non, non, non, non, ni - si in De - o,

A ra - bit cor nos - trum, non, non ni - si in De - o, qui - a ip - se est

T non, non, non, ni - si in De - o,

B non, non, non, non, non, ni - si in De - o,

B. c. # 6 #6

78

A Do - mi - nus, pro - tec - tor nos - ter, ad - ju - tor nos - ter et sa - lus nos - tra ad - ju - tor nos - ter et

T qui - a ip - se est Do - mi - nus pro - tec - tor nos - ter et sa - lus nos - tra, ad - ju - tor nos - ter et sa - lus, et

B. c. 7 # 6

83

A sa - lus nos - tra, qui spe - ra - bit in e -

T sa - lus, nos - tra, qui spe - ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit in e -

B qui spe - ra - bit in e - o, in e - o, qui spe - ra - bit in e -

B. c. 4 3 # 6 # 6 # 4 2 7 6

88

S qui spe - ra - bit in e - o, non con - fun - de - tur in ae - ter -

A o, non con - fi - den - tur in ae - ter - num, non con - fun - de - tur,

T o, qui spe - ra - bit in e -

B o, non con - fun - de - tur in ae - ter - num,

B. c. 6 # 6 # b 5 6 6 6

91

S num, qui spe-ra - bit in e - o, non con-fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter -

A non con-fun-de-tur in ae - ter - num, non

T o, non con-fun-den-tur in ae - ter - num, in ae ter -

B qui spe-ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit in e - o, in e -

B. c. 5 6 5 6 6 5 6 5 6 # 5 6 # 5 6 4 3

95

S num, qui spe - ra - bit in e - o, in e - o,

A con fun de tur, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num, non con - fun -

T num, non con - fun - den - tur in ae - ter - num, qui spe -

B o, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num,

B. c. b 6 # 7 # 6 7 6 6 6

98

S non con-dun-de-tur in ae - ter - num, in ae - ter - num, non con-fun -

A den - tur in ae - ter - num, qui spe-ra - bit in e - o,

T ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit, spe-ra - bit in e - o,

B qui spe-ra - bit in e - o, in e - o, non

B. c. 98 6 6 # b6 6 6 6 6 6 4 3

102

S de - tur, non, non, con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num, qui spe - ra - bit in e - o, in e -

A non con - fun - den - tur in ae - ter - num, qui spe - ra - bit in e - o, in e -

B con - fun - de - tur qui spe - ra - bit in De - o, non con fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter -

102

B. c. 5 6 5 6 4 3 6 b5 6 5 6 4 3

106

S o, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, qui spe - ra - bit in e -

A o, non con - fun - den - tur, qui spe - ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit in e -

T 8 qui spe - ra - bit in e - o, in e - o, qui spe - ra - bit in e -

B num,

106

B. c. 5 6 6 6 # 7 6 # #4 7 6 2

110

S o, non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num, non con - fun - de - tur in ae -

A o, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num, non con - fun - de - tur in ae -

T 8 o, non con - fun - den - tur in ae - ter - num,

B non con - fun - den - tur in ae - ter - num, non con - fun - den - tur in ae - ter - num,

110

B. c. 5 6 4 3

114

S
ter - num, in ae ter - num, non con - fun - de - tur,

A
ter - num, in ae - ter - num, non con - fun - den - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num, qui spe -

T
8
qui spe - ra - bit in e - o, qui spe -

B
qui spe - ra - bit in e - o, in e - o, qui spe -

B. c.
114
6 4 3 6 6 # #6 #
5

118

S
qui spe - ra - bit in e - o, non con - fun - de - tur in ae - ter -

A
ra - bit in e - o, non con - fun - den - tur in ae - ter - num, non con - fun - de - tur,

T
8
ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit in e -

B
ra - bit in e - o, non con - fun - de - tur in ae ter - num,

B. c.
118
#4 7 6 #6 # 5 6 6 6
2 b

122

S
num, qui spe - ra - bit in e - o, non con - fun - de - tur in ae ter - num, in ae ter -

A
non con - fun - de - tur in ae - ter - num, non

T
8
o, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter -

B
qui spe - ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit in e - o, in e -

B. c.
122
5 6 5 6 6 5 6 # 5 6 # b 5 6 4 3

126

S
num, in ae - ter - num, in - ae - ter-num, in ae - ter - num.

A
con - fun - den - tur non con - fun - den - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num.

T
8
num, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num.

B
o, non con - fun - de - tur in ae - ter - num in ae - ter - num.

126

B. c.
b # 7 # 6

KASPAR FÖRSTER**Repleta est malis**

Источник текста:

Пс. 87 : 4–6; 21 : 12; 34 : 2, 32 : 21 (перевод П. Юнгерова).

Repleta est malis anima nostra, et facti sumus sicut homo sine adjutorio. Et sicut vulnerati dormientes in sepulchris, quorum non es memor amplius. Tribulatio proxima est, et non est qui adjunet.

Exurge Domine in adjutorium nostrum et laetabitur cor nostrum.

Душа моя исполнилась бедствиями, и жизнь моя приблизилась ко аду. Я сравнялся с нисходящими в могилу, я стал, как человек беспомощный, к мертвым причтенный, как убитые, лежащие во гробе, о коих Ты более не вспоминаешь.

Не отступай от меня, ибо скорбь близка, а помощника у меня нет.

Восстань, Господи, в помощь нашу, и возрадуется сердце наше.

Repleta est malis anima nostra

Kaspar Förster

Adagio

Allegro

Violin I

Violin II

B.c.

b # 7 6 5 6 6 3 4 3 # 5 6 7 6 5 4 3 6

Vln. I

Vln. II

B.c.

Adagio

6 # 6 4 3 5 6 5 6

Vln. I

Vln. II

B.c.

Adagio

5 6 4 3 5 6 6 5 9 8 6 6 b5 5 6 6 6 6 6 6

Un poco piano e tutto adagio

A

Vln. I

Vln. II

B.c.

Rep-le - ta est ma - lis a - ni - ma nos - tra,

6 6 5 # b 6 5 # b #6 b

22

A

re - ple - ta est ma - lis a - ni - ma nos - tra, a - ni - ma nos - tra, et san - cti su - mus et san - cti

Vln. I

Vln. II

B.c.

#6 6 6 5 # 6 b5

28

A

su - mus si - cut ho - mo si - ne a - diu - to - ri - o, si - cut ho - mo si - ne a - diu - to - ri - o.

Adagio

Vln. I

Vln. II

B.c.

6 6 6 7 6 6 b6 6 6 6 b6 6 4 3

34

A

Et si - cut vul - ne - ra - sti, et si - cut vul - ne - ra - sti

Vln. I

Vln. II

B.c.

6 6 6 6 b6 5 # 6 6 b5 6 # 5 6

40

A

dor-mi - en - tes in se - pul - chris dor-mi - en - tes, dor-mi - en - tes in se -

Vln. I

Vln. II

B.c.

6 # 7 10 9 7 b6 5 6 #6 b # b 5 6
5 4 3 4 3

46

A

pul - chris, quo - rum non est me - mor non est me - mor non est me - mor,

Vln. I

Vln. II

B.c.

7 6 7 5 6 6 6 6 #6 10 9 8 7 8 7 b6 5
4 # 2 4# 2 #4 2 5 4 5 3 4 3

52

A

quo - rum non est me - mor am - pli - us.

Vln. I

Vln. II

B.c.

6 6 6 b 5 6 7 6 5 b 6 #6 6 6 # b
4 3 4 3 5

58

A

Tri-bu-la-ti-o pro-xi-ma est, tri-bu-la-ti-o pro-xi-ma est et non est, non est, qui ad-

Vln. I

Vln. II

B.c.

#6 6 6 # 6 5 #6 6 6

65

A

iu - net. Tri-bu - la - ti - o pro-xi-ma est et non est et non est qui

Vln. I

Vln. II

B.c.

6 5 b6 6 6 5 # 7 6 5 6 # 6

71

A

ad - iu - net.

Vln. I

Vln. II

B.c.

6 4 3 b # 6 6 # b 5 6 # 4 #

Allegro

Adagio

78

A Ex - ur - ge Do - mi - ne, ex - ur - ge Do - mi - ne in ad - iu - to - ri - um, in au - diu - to - ri - um

T Ex - ur - ge Do - mi - ne, ex - ur - ge Do - mi - ne in ad - iu - to - ri - um, in au - diu - to - ri - um

B Ex - ur - ge Do - mi - ne, ex - ur - ge Do - mi - ne in ad - iu - to - ri - um, in au - diu - to - ri - um

Vln. I

Vln. II

B.c.

6 6 6^{b5} 9^b 8 7 6

84

A nos - trum, in a - diu - to - ri - um nos - trum, et lae - ta - bi - tur cor no -

T nos - trum, in a - diu - to - ri - um nos - trum, et lae -

B nos - trum, in au - diu - to - ri - um, in a - diu - to - ri - um nos - trum,

Vln. I

Vln. II

B.c.

4 3 6 #4 2 6 4 3 # 2 6

89

A
strum, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur cor nos - trum,

T
ta - bi - tur cor nos - trum, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur cor nos - trum,

B
et lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur cor nos - trum,

89

Vln. I

Vln. II

89

B.c.
7 6 2 6 6 b5 6 4 3 6

94

Vln. I

Vln. II

94

B.c.
7 #6 6 #

98

A
lae - ta - bi - tur lae - ta - bi -

T
lae - ta - bi - tur cor nos - trum, lae - ta - bi - tur cor

B
lae - ta - bi - tur cor nos - trum, lae - ta - bi - tur cor

98

Vln. I

Vln. II

98

B.c.
4 3 # #6 6 6 #6 #6

102

A tur cor no - - - - - strum, lae - ta - bi - tur cor no - strum.

T no - - - - - strum, lae - ta - bi - tur cor nos - trum.

B nos - trum, cor no - - - - - strum lae - ta - bi - tur cor nos - trum

102

Vln. I

Vln. II

102

B.c. 6 # 6 4 3 #6

106

A lae - ta - - - - - bi - tur cor nos - trum

T lae - ta - - - - -

B lae -

106

Vln. I

Vln. II

106

B.c. #6 6 # #6 # # #6

110

A
lae-ta - bi-tur lae - ta - bi-tur, lae-ta - bi-tur, lae - ta-bi-tur cor no - - -

T
bi-tur, lae-ta - bi-tur, lae - ta-bi-tur cor no - - -

B
ta - bi-tur cor nos-trum, lae-ta - bi-tur, lae - ta-bi-tur cor no - - -

Vln. I

Vln. II

110

B.c.
6 #6 #6 6 #

114

A
strum lae-ta-bi-tur cor no - strum,

T
strum, lae-ta-bi-tur cor nos - trum

B
strum, lae-ta-bi-tur cor no - strum, lae-ta - bi-tur, lae-ta - - - bi-tur, lae - ta-bi-tur cor nos -

Vln. I

Vln. II

114

B.c.
6 4 3 # 6

119

A
lae-ta-bi-tur, lae-ta-bi - tur, lae-ta-bi-tur cor nos - trum, lae - ta - bi - tur cor nos - trum.

T
lae-ta-bi-tur, lae-ta-bi - tur, lae-ta-bi-tur nos - trum, lae - ta - bi - tur nos - trum.

B
strum, lae-ta-bi-tur, lae-ta-bi - tur, lae-ta-bi-tur cor nos - trum, lae - ta - bi - tur nos - trum.

Vln. I

Vln. II

B.c.
6 4 3 # 6

126

A
Ex - ur - ge Do - mi - ne, ex - ur - ge Do - mi - ne, ex - ur - ge, in a - diu - to - ri - um, in a - diu - to - ri - um nos -

B.c.
4 3 6 4 3

134

A
trum.

T
Ex - ur - ge Do - mi - ne, ex - ur - ge in a - diu - to - ri - um nos - trum.

B
Ex - ur - ge Do - mi - ne,

B.c.
6 4 3 6

141

B
ex - ur - ge Do - mi - ne in a - diu - to - ri - um nos - trum.

Vln. I

Vln. II

B.c.

141

6 4 3b # b #6 b # 5 6 7 6 #

Vln. I

Vln. II

B.c.

148

6 5 6 # 5 6 6 5 4* 6 6 5 4 3

Si replica alla segno

KASPAR FÖRSTER

Vanitas vanitatum

Источник текста:

Еккл. 1 : 2, Лк 16 : 20 – 25, 27 – 31

Vanitas vanitatum et omnia vanitas.

Ad januam divitis Lazarus jacebat cupiens saturari de micis quae cadebant de mensa ejus, factu est autem ut ambo morentur et dives sepultus est in inferno. Unde videt Lazarum in sinu Abrahae clamans dixit.

Pater Abraham, miserere mei et mitte Lazarum ut in tingat extremum digiti sui in aquam ut refrigeret linguam meam quia crucior in hac flama.

Fili recordare quia recepisti bona in vita tua, et Lazarus similiter mala nunc autem hic consolatur tu vero cruciaberis in aeternum.

Oh, aeternitas!

Rogo ergo te pater ut mittas cum in domum patris mei habeo enim quinque fratres ut testetur illis ne te ipsi veniant in huc locum tormentorum.

Habent Moisen et prophetas audiant illos, audiant illos.

Non, pater Abraham, sed si quis ex mortuis ierit ad eos poenitentiam agent.

Si Moisen et prophetas non audiunt, si Moisen et prophetas non audiunt, neque si quis ex mortuis resurrexerit credent.

Heu crucior in hac flamma.

O mortales, quid fatales et inanes iuvant cura, nil omnino pro futura. Omnia ista tanquam umbra transeunt.

Суета сует и всё суета.

Был нищий именем Лазарь, который лежал у ворот богача в струпьях и желал питаться крошками, падающими со стола его. И случилось так, что умерли оба. Богач попавший в ад, будучи в муках, увидев вдали Авраама и Лазаря на лоне его, возопил.

Отче Аврааме, умиლოსердись надо мною и пошли Лазаря, чтобы омочил конец перста своего в воде и прохладил язык мой, ибо я мучаюсь в пламени сем.

Чадо, вспомни, что ты получил уже доброе твое в жизни твоей, а Лазарь — злое; ныне же он здесь утешается, а ты страдаешь

О, вечность!

Прошу тебя, отче, пошли его [Лазаря] в дом отца моего, ибо у меня пять братьев; пусть он засвидетельствует им, чтобы и они не пришли в это место мучения.

У них есть Моисей и пророки; пусть слушают их.

Нет, отче Аврааме, но если кто из мертвых придет к ним, покаются.

Если Моисея и пророков не слушают, то если бы кто и из мертвых воскрес, не поверят.

О, мучаюсь в пламени сем.

О смертные, чья судьба — уйти в пустоту, не оставив после себя даже тени.

Vanitas vanitatum

Dialogo de divite et paupere Lazaro

Kaspar Förster

Sinfonia

Violin I

Violin II

Viola I

Viola II

Viola III

B. c.

6 6 9 8 4 3 è

7

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

B. c.

4 # # b 6 6

12

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

B. c.

p # *f* *p* # #

18

C

T

B

B. c.

Va-ni-tas va-ni-ta-tum, va-ni-tas va-ni-ta-tum et om-ni-a va-ni-tas, va-ni-tas, va-ni-tas, va-ni-

Va-ni-tas va-ni-ta-tum, va-ni-tas et om-ni-a va-ni-tas, va-ni-tas va-ni-ta-tum, va-ni-tas, va-ni-

Va-ni-tas va-ni-ta-tum, va-ni-ta-tum,

b # b 6 b # b# $\frac{7}{34}$ $\frac{6}{4}$ 43 b 65

24

C

T

B

B. c.

ta-tum. va-ni-ta-tum et om-ni-a va-ni-tas, va-ni-tas va-ni-ta-tum et om-ni-a va-ni-tas, et

ta-tum, va-ni-ta-tum et om-ni-a va-ni-tas, va-ni-tas va-ni-ta-tum va-ni-ta-tum et om-ni-a va-ni-tas, et

va-ni-tas va-ni-ta-tum et om-ni-a va-ni-tas va-ni-tas va-ni-ta-tum et om-ni-a va-ni-tas, et

b 6 43 b# b 4 3

30

C
om - ni - a va - ni - tas, et om - ni - a va - ni - tas et om - ni - a

T
om - ni - a va - ni - tas et om - ni - a va - ni - tas et om - ni - a

B
om - ni - a va - ni - tas, et om - ni - a va - ni - tas, et om - ni - a

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

30

B. c.
4# b b 76 76 5 b 6
4

36

C
va - ni - tas. Ad ja - nu - am di - vi - tis La - za - rus ja - ce - bat cu - pi - ens sa - tu - ra - ri de

T
va - ni - tas.

B
va - ni - tas.

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

36

B. c.

b

43

C

43 mi-cis quae ca - de-bant de men-sa e - jus, fac-tu est au-tem ut am-bo mo-re - ren-tur et di-ves se-pul-tis est in in - fer - no.

B. c.

b 5 # 6 4 # 4 3

51

C

51 Un-de vi - det La-za-rum in si-nu Ab - ra-hae cla - mans, cla - mans, cla - mans di - xit.

B. c.

6

58

T

58 Pa - ter, pa - ter Ab - ra-ham mi-se-re - re - me-i, mi-se - re - re me - i, et mit-te La-za-rum ut in tin-gat ex-tre-mum

B. c.

66

T

66 di - gi-ti su - i in a - quam ut re - fri-ge-ret lin-guam me-am qui-a cru - ci-or in hac fla - ma.

B. c.

6 6 5 5 4 3

73

B

73 Fi-li re-cor - da-re qui-a re-ce-pi-sti bo-na in vi - ta tu - a, et La-za-rus si - mi-li-ter ma-la nuncau-tem hic conso - la-tur tu ve-ro cru-ci-

B. c.

81

B

81 a - - - - - be-ris in ae - ter - num.

B. c.

#

86 *p* *f*

C
Oh, oh, oh ae - ter - ni - tas, oh, oh, oh, ae - ter - ni - tas oh,

T
8
Oh, oh, oh ae - ter - ni - tas, oh, oh, oh, ae - ter - ni - tas oh,

B. c.
86
b # 4 3 b 4 3 b

95

C
oh, oh, ae - ter - ni - tas, oh, oh, oh ae - ter - ni - tas, oh, oh ae - ter

T
8
oh, oh, ae - ter - ni - tas, oh, oh, oh ae - ter - ni - tas, oh, oh,

B. c.
95
4 3 *p* # 4 3 b

104

C
ni - tas, oh ae - ter - ni - tas, oh, oh ae - ter - ni - tas, oh, oh ae - ter - ni -

T
8
oh ae - ter - ni - tas, oh, oh ae - ter - ni - tas, oh, oh ae - ter - ni -

B. c.
104
7 6 6 *f* 7 6 4 3 # *p* 4 3

113

C
tas.

T
8
tas.

Vln. I
113

Vln. II
113

B. c.
113
f 4 3 *p* # 4 3 #

125

Vln. I

Vln. II

B. c.

136

T

8

Ro-go er-go te pa-ter ut mit-tas cum in do-mum pat-ris me-i ha-be-o e-nim quin-quis frat-res un tes-te - tur il - lis ne te ip-si

136

B. c.

6 b 7 6

143

T

8

ve-ni-ant in huc lo - cum tor - men - to - rum.

143

B

Ha-bent Moi-sen et pro - phe - tas au-di-ant il-los, au-di-ant il - los.

143

B. c.

151

T

8

Non, pa-ter A - bra-ham, sed si quis ex mor-tu-is i e - rit ad e - os poe-ni - ten-ti-am a - gent.

151

B. c.

b 6 b #

158

B

158

B. c.

Si Moi-sen et pro - phe-tas non au-di-unt, si Moi-sen et pro - phe-tas non au-di-unt, ne-que si quis ex mortu-is re-su-rex-e - rit cre - dent.

7 #6

165

T

Heu cru-ci-or, heu cru-ci-or in hac flam - ma. Oh, oh, oh ae -

Vln. I

Vln. II

B. c.

4 3 b 4 3 7 6 6 5
4 3 #

174

T

ter - ni - tas, oh ae - ter - ni - tas, oh, oh ae - ter - ni - tas.

Vln. I

Vln. II

B. c.

4 3 6 4 3 # #

183

Vln. I

Vln. II

B. c.

b # 6

192

Vln. I

Vln. II

B. c.

#

201

C

T

B

O mor - ta - les quid fa - ta - les et in a - nes

O mor - ta - les quid fa - ta - les et in a - nes

O Mor ta - les quid fa - ta - les et in a - nes

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

B. c.

6 # 43 43

210

C
ju - vant cu - rae nil om - ni - no pro - fu - tu - rae, nil om - ni - no pro - fu - tu -

T
ju - vant cu - rae nil om - ni - no pro - fu - tu - rae, nil om - ni - no pro fu - tu - rae

B
ju - vant cu - ra nil om - ni - o pro fu - tu - ra nil om ni - no pro fu - tu -

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

B. c.

210

7 6 4 # 6 4 3 4 #

219

C

rae, om-ni-a is - ta tan-quam um-bra, tan-quam um - bra tran-se-runt, tran - se - runt.

T

8

Om-ni-a is - ta tan-qua um-bra, tan-qua um - bra tran-se-runt, tran - se - runt.

B

rae om-ni-a is - ta tan-qua um-bra tra - se - runt, tan-quam um - bra tran-se-runt, tran - se - runt.

219

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

219

B. c.

6 43 43 #

8

Vanitas vanitatum repetatur
ubi in venies signum

JOHANN VALENTIN MEDER**Jubilate Deo**

Источник текста: Пс. 100 / 99 (перевод П. Юнгерова).

Jubilate Deo, omnis terra; servite Domino in laetitia. Introite in conspectu ejus in exultatione.

Scitote quoniam Dominus ipse est Deus; ipse fecit nos, et non ipsi nos; populus ejus, et oves pascuae ejus.

Introite portas ejus in confessione, atria ejus in hymnis; confitemini illi. Laudate nomen ejus.

Quoniam suavis est Dominus; in aeternum misericordia ejus, et usque in generationem et generationem veritas ejus.

Воскликните Богу, вся земля!
Работайте Господу с веселием,
входите пред Ним с радостью.

Знайте, что Господь — Он есть Бог
Наш, Он сотворил нас, а не мы, мы же
народ Его и овцы пажити Его.

Входите во врата Его с исповеданием,
во двory Его с песнопениями, испове-
дайтесь Ему, хвалите имя Его.

Ибо благ Господь, во век милость Его,
и в род и род истина Его.

Adagio

16

B

Vln.

V-ne,
B. c.

Ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te, ser - vi - te

6 6 6 6 4 3 b3 4 6 3 7 6 b3 4 6 #4 6 3

Allegro

21

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

Do - mi - no in lae - ti - ti - a,

7 6 6 6 6

25

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

in lae - ti - ti - a, in lae - ti - ti - a,

7 7 6 # 6 6 6 6

29

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

ti - a, in lae - ti - ti - a,

6 7 6 5 6 6 5 6 4 #

33

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

in - tro - i - te in cons - pec - tu E - jus,

6 6 7 6 5 4 3 6

37

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

in e - xul - ta - ti - o - ne, ex - ul - ta - ti - o - ne.

7 6 5 4 3 4 # 6 7 #

43

Vln.

V-ne,
B. c.

6 6 6 5 4 # 6 7 #

51

Vln.

V-ne,
B. c.

6 7 # # 7 6 5 4 #

58

B

Vln.

V-ne,
B. c.

Sci - to - te quo - ni - am Do - mi - nus ip - se est De - us, ip - se fe - cit nos et non ip - si nos

6 7 # # 6 6 5 4 #

66

B
po - pu - lus, po - pu - lus E - jus, et o - ves pas - cu - ae pas - cu - a

Vln.

V-ne,
B. c.

6 7 # # 6 7 #

72

B
E - jus.

Vln.

V-ne,
B. c.

7 6 6 5 4 # 7 6 6 5 4 3

80

C-no

B

V-ne,
B. c.

In - tro-i - te in por - tas, in - tro-i - te in por - tas,

83

C-no

B

V-ne,
B. c.

in - tro-i - te in por-tas in con - fes - si o - ne, in - tro-i - te in por-tas in con-fes -

6 4 #

87

C-no

B

V-ne,
B. c.

si - o - ne, a - tri-a E - jus in hym-nis con-fi - te - - - mi-ni Su - i,

6 4 3 6 6 6 6 6 6 6 6

91

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

at - ri - a E - jus in hym - nis con - fi - te -

6 6 6 6 b 6 6 6 6 6 6 6

95

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

mi - ni Su - i, at - ri - a e - jus in hym - nis con - fi -

4 # 6

98

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

te - - - mi - ni Su - i.

#

102

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

Lau - da - te, lau - da -

107

B

Vln.

V-ne,
B. c.

te No - men E - jus

112

B

Vln.

V-ne,
B. c.

Lau -

117

B

Vln.

V-ne,
B. c.

da - te, lau - da - te No -

b3 6 6 b 6 b6 6

b6 7 6 5 4 3 6 6

b 6 b6 6 b6 7 4 3

b6 b

Detailed description: This is a page of a musical score, page 456, containing measures 102 through 117. The score is arranged in systems for Cello (C-no), Bass (B), Violin (Vln.), Viola (V-ne, B. c.), and Bassoon (B). The music is in a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Lau - da - te, lau - da - te No - men E - jus Lau - da - te, lau - da - te No -'. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, trills (tr), and ornaments (*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bassoon part has a double bar line at the end of measure 117.

122

B

men E - jus, lau - da - te No - men E - jus

Vln.

V-ne, B. c.

6 # 4 3 6 #6 6 b 4 3

127

C-no

B

Quo - ni - am su - a - vis est Do - mi - nus in ae - ter - num mi - se - ri - cor - di - a

Vln.

V-ne, B. c.

127 *harpeggiando*

5 b3 #7 4 8 5 b3 6 #4 2 6 **Vivace** 6 5 b3

131

C-no

B

E - jus, et us - que in ge - ne - ra - ti - o - nem, et ge - ne - ra - ti - o - nem ve - ri - tas E - jus,

Vln.

V-ne, B. c.

131 4 3 6 7 # 6 6 7

135

C-no

B

et us - que in ge - ne - ra - ti - o - nem, et ge - ne - ra - ti - o - nem ve - ri - tas E -

Vln.

V-ne, B. c.

135 6 4 2 6 5 6 6 7 #

140

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

4 2 6 4 6 6 #6 # 6

jus, et us-que in ge-ne-ra-ti-o-nem, et ge-ne-ra-ti-o-nem ve-ri-tas E-jus,

144

C-no

B

Vln.

V-ne,
B. c.

7 6 6

ge-ne-ra-ti-o-nem, ge-ne-ra-ti-o-nem ve-ri-tas E-jus.

JOHANN VALENTIN MEDER**Mein Herz ist bereit**

Источник текста: Пс. 57 / 56 : 7–9 (перевод П. Юнгера).

Mein Herz ist bereit, Gott, mein Herz ist
bereit, daß ich singe und lobe.

Wache auf, meine Ehre, wache auf, Psal-
ter und Harfe!

Früh will ich aufwachen. Herr, ich will
dir danken unter den Völkern; ich will dir
lobsingen unter den Leuten.

Готово сердце мое, Боже, готово
сердце мое: воспою и пою во славе
моей.

Восстань, слава моя, восстаньте, псал-
тирь и гусли!

Восстану рано, Исповедаю Тебя, Гос-
поди, среди народов, воспою Тебе
среди племен.

Gott, mein Herz ist bereit

J. V. Meder

Adagio **Allegro**

Oboe 1

Oboe 2

Fagotto

Violin 1

Violin 2

Alto viola

Viola e b. c.

6 7 6 7 6 6

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

5 6 5 4 3

8

S 1
Gott, mein Herz ist be-reit, mein Herz ist be-reit, mein Herz ist bereit, daß ich sin - - ge und lo - be,

S 2
Gott, mein Herz ist be-reit, mein Herz ist bereit, daß ich sin - - ge und lo be,

B
Gott, mein Herz ist be-reit, mein

8

b 6 6 6 5
4 3

12

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

B
Herz ist be-reit, mein Herz ist be-reit, daß ich sin - - ge und lo - be,

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

12

6 6

16

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

S 2

B

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

16

daß ich sin - ge und lo - be, daß ich sin-ge und lo - be,

daß ich sin - ge und lo - be,

daß ich sin - ge und lo - be, daß ich sin-ge und lo - be,

b 6 7 6 5 6 6 5 6

4 3 4 3 4 3 6

20

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

S 2

B

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

20

mein Herz ist be-reit; mein Herz ist be-reit, mein Herz ist bereit, daß ich sin - ge und

mein Herz ist be-reit, mein Herz ist be-reit, Gott, mein Herz ist bereit, daß ich sin -

6 b 6

24

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

S 2

B

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

lo - be, daß ich sin-ge und lo - be, daß ich sin - - ge und lo - be.

lo - be, daß ich sin-ge und lo - be, daß ich sin - - ge und lo - be.

ge, daß ich sin-ge und lo - be, daß ich sin - ge und lo - be, daß ich sin-ge und lo - be.

6 6 4 3 6 b 6 7 4 3

28

S 1

S 2

B

Wach auf, wach auf, wach auf mei-ne

Wach auf, wach auf, wach auf mei-ne

Wach auf, wach auf mei-ne Eh - re

6 6 4 3 6

31

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

Eh - re, wach auf

S 2

Eh - re, wach auf

B

wach auf

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

31

6 4 3 6

Detailed description of the musical score: The page contains a musical score for measures 31, 32, and 33. The instruments and voices are arranged as follows: Oboe 1 and Oboe 2 (top two staves), Bassoon (third staff), Soprano 1 and Soprano 2 (fourth and fifth staves), Bass (sixth staff), Violin 1 and Violin 2 (seventh and eighth staves), and Viola (ninth staff). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The vocal parts (S 1 and S 2) have lyrics 'Eh - re, wach auf'. The Viola part has figured bass notation: # 6 4 3 6 #. The number '31' is written above the first measure of each system.

34

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

S 2

B

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

34

wach auf, mei-ne Eh-re, wach auf, wach auf, wach auf mei-ne Eh-re.

wach auf, mei-ne Eh-re, wach auf, wach auf, wach auf, wach auf, wach auf, mei-ne Eh-re.

wach auf, mei-ne Eh-re, wach auf, wach auf, wach auf, wach, auf, wach auf, mei-ne-Eh-re.

6 4 # b 4 3

37

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

Wach auf Psal - ter und Har - fen, wach auf Psal - ter und Har -

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

37

6 6 6

44

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

fen, Har - fen, Har -

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

44

6 b6 6

51

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

fen.

S 2

Wach auf Psal - ter und Har - fen, wach auf Psal - ter und

Vln. 1

Vln. 2

tr

A. v-la

51

5 6 6 5
4 #

6

6

58

S 2

Har - - - - - fen.

58

Vln. 1

Har - - - - - fen*,

Vln. 2

A. v-la

58

6

7 4 3

b6

65

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 2

Har - - - - fen.

B

Früh will ich auf - wa - - - - chen,

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

65

6 5 6 7

4 3

72

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

B

früh will ich auf - wa - - - - - chen

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

72

6 b 4 3

79

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

79

6 6

84

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

Herr, ich will dir dan - ken, ich will dir dan - ken un - ter den Völ - kern,

S 2

Herr, ich will dir dan - ken, ich will dir dan - ken un - ter den Völ - kern,

B

Herr, ich will dir dan - ken, ich will dir dan - ken un - ter den Völ - kern,

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

84

6 7 6

88

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

S 2

B

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

88

88

88

6 6 6 b3 # 7

ich will dir lob - sin - gen, lob - sin - gen, lob - sin - gen, lob - sin - gen, ich will dir lob - sin - gen un-ter den

ich will dir lob-sin - gen, lob - sin - gen, lob - sin - gen, lob - sin - gen un - ter den

ich will dir lob-sin - gen, lob - sin - gen, lob - sin - gen un - ter den

92

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1
Leu - ten Ich will dir lob-sin -

S 2
Leu - ten, Ich will dir lob -

B
Leu - ten, Ich will dir lob -

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

92

4 # b 6

96

Ob. 1

Ob. 2

Fag.

S 1

gen, lob - sin - - - - - gen un - ter den Leu - ten.

S 2

sin - - - - - gen, lob - sin - gen un - ter den Leu - ten.

B

sin - - - - - gen un - ter den Leu - ten. -

Vln. 1

Vln. 2

A. v-la

96

b

6 5
4 3