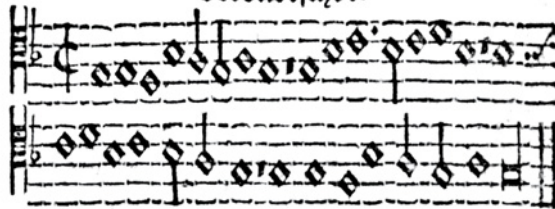


Н. Ю. АФОНИНА

МАЛЫЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА И БАРОККО

I.
Van der Menschwerdunge
Ihesu Christi.

De Hymnus, Veni Redemptor,
Dorch D. Martin Luther
vordüdeschet.



Wrum der Heiden Heilande / der
Jungfrouwen Kinde erlande / des sich
wundert alle Welt / Gode selcke Ge-
borde em befele.

Nicht van Mans Blod noch van Fleisch /
allein van dem hilligen Geiſt / ys Gades worde
worden ein Mensch / vnde blöyet ein fruchte
Wynes Fleisch.

Der Jungfrouwen lyff swanger ward / doch
bleeff küscheit rein bewarde / lücht herudr men-
nige döget schon / Gode dar was in synem
thron.

Ne ginc vñ der Kamer syn / dem Kē-
A iij minck

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова*

Н. Ю. АФОНИНА

**МАЛЫЕ ФОРМЫ
В МУЗЫКЕ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА И БАРОККО**
(формообразующая роль музыкального синтаксиса)

Лекции

Санкт-Петербург
Издательство Политехнического университета
2006

ББК 85.31
А 947

*Рекомендовано к печати
редакционно-издательским советом
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова*

Рецензенты:

Лариса Павловна ИВАНОВА
кандидат искусствоведения, доцент
кафедра теории и истории музыкальных форм и жанров,
музыковедческий факультет СПбГК

Елена Викторовна ТИТОВА
кандидат искусствоведения, профессор
кафедра гармонии и методики преподавания теоретических дисциплин,
музыковедческий факультет СПбГК

Оформление обложки, нотный набор,
компьютерная верстка
М. А. Серебrenников

Афони́на Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко: формообразующая роль музыкального синтаксиса. Лекции. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2006. 168 с.: нот. прим.

Настоящие лекции посвящены малым гомофонным формам, сложившимся в ряде вокальных и инструментальных жанров музыки XVI – первой половины XVIII вв. Строение протестантского хора, песенной и танцевальной строфы и их обработок, ригурнеля, раздела арии и concerto grosso рассматривается в лекциях с точки зрения формообразующей роли музыкального синтаксиса, поэтики жанра и структуры, ритма музыкальной формы. Лекции предназначены студентам музыкальных вузов и училищ, а также всем интересующимся теорией и историей музыки Высокого Ренессанса и Барокко.

ISBN 5-7422-1240-2

© Афони́на Н. Ю., 2006
© Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2006
© Санкт-Петербургский государственный политехнический университет, 2006

Оглавление

<i>Предисловие</i>	4
Глава I. Общие вопросы формообразования в музыке XVI – первой половины XVIII вв.	5
§ 1. Введение. Малые музыкальные формы	5
§ 2. Принципы формообразования в музыке XVI – первой половины XVIII вв.	11
§ 3. Микрострофическая и малая фазная формы	17
§ 4. Понятие ритма музыкальной формы	20
Глава II. Микрострофическая форма в песенной и танцевальной музыке XVI – первой половины XVIII вв.	27
§ 1. Песня и танец в музыкальной культуре Высокого Ренессанса и Барокко	27
§ 2. Ритм строфической формы	31
§ 3. Микрострофическая форма в протестантском хорале	36
§ 4. Формы из четырех микростроф	41
§ 5. Форма бар и другие многоэлементные формы песенной строфы	50
§ 6. Микрострофическая форма в многоголосии	58
Глава III. Микрострофическая форма в танце. Развитие танцевальной и песенной микрострофики	68
§ 1. Предпосылки микрострофической формы в жанре танца	68
§ 2. Микрострофическая форма в клавирных танцах	70
§ 3. Вариационность и сюитность в микрострофической форме песни и танца	78
Глава IV. Малая фазная форма в музыке Барокко	87
§ 1. Малая фазная форма в системе барочных музыкальных форм	87
§ 2. Функциональный рельеф старинной одночастной формы	89
§ 3. Функциональный рельеф малой фазной формы как части крупной формы	105
§ 4. Темповый рельеф малой фазной барочной формы	113
Глава V. От малой формы к крупной: развитие и взаимодействие принципов микрострофики и фазности	117
§ 1. Особенности микрострофической формы как части крупной композиции	117
§ 2. Взаимодействие принципов микрострофики и фазности в крупной форме	130
Заключение. Пути эволюции малых до-классических форм	155
<i>Литература</i>	160
<i>Список нотных примеров</i>	163

Предисловие

Предлагаемые лекции посвящены малым гомофонным формам европейской музыки Ренессанса и Барокко. Эти формы, играющие важнейшую роль в системе до-классических музыкальных форм, получили в лекциях наименования микрострофической и малой фазной барочной. Их отличает взаимодействие признаков разных исторических стилей, жанра и строения; заложенные в них принципы и характерный структурный ритм лежат в фундаменте многих крупных композиций. В непрерывном музыкально-эволюционном процессе обе формы многообразно преобразуются, соответственно различным стилевым установкам.

Недостаточная изученность этого структурного класса отчасти объясняется внешним сходством до-классических малых гомофонных форм со сложившимися позднее типовыми структурами, в основном с периодом, что позволило трактовать их в научной литературе под углом зрения классических музыкальных нормативов. Между тем, специфика микрострофической и малой фазной барочной форм, определяемая формообразующими свойствами музыкального синтаксиса, связана с их опорой на принципы музыкального мышления преимущественно XVI – первой половины XVIII вв. Строение скромной по масштабам, монолитной одночастной прелюдии, лаконичных, рассеченных на фразовые “синтагмы” мелодий лютеранского хора, народной песни, танца во многом дает “ключ” к пониманию структуры иных, малых и крупных до-классических композиций, реализующих те же синтаксические и функциональные стилевые нормы.

Статус учебного пособия требует убедительной музыкальной аргументации, в соответствии с чем текст лекций снабжен большим количеством нотных примеров, составляющих своего рода небольшую хрестоматию. Музыкальные образцы представлены по возможности в полноценной оригинальной фактуре и относительно полном структурном объеме, редуцированное многоголосие и фрагментарность изложения используются лишь изредка.

Методология теории малых форм в данных лекциях опирается на следующие основания: 1) концепции Е. А. Ручьевской в области музыкального тематизма и формообразования, в том числе — музыкального синтаксиса и вокальной музыки; 2) теорию многопланового музыкального ритма и ритма музыкальной формы, разработанную автором лекций. В работе также отражены многие теоретические положения из научных трудов и учебных пособий по анализу Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. Н. Холоповой, Т. С. Кюрегян; исследований по истории музыки М. С. Друскина, Ю. К. Евдокимовой, М. А. Сапонова и других ученых.

Материал данных лекций прошел апробацию в педагогической работе автора; он может быть использован в курсах анализа музыкальных форм консерваторий и (частично) музыкальных училищ.

Автор лекций приносит свою благодарность рецензентам Ларисе Павловне Ивановой и Елене Викторовне Титовой; коллегам, предложившим в процессе обсуждения текста немало ценных рекомендаций; студентам и аспирантам, чья заинтересованность темой стимулировала ее разработку; любимым родителям Анне Григорьевне и Юрию Николаевичу Голубевым.

*Н. Ю. Афонина
Санкт-Петербург, июнь 2006*



Глава I

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКОВ

§ 1. Введение. Малые музыкальные формы.

Феномен «малых» явлений в истории и культуре предстает в различных аспектах: прежде всего, как сравнительная количественная характеристика, в отличие от «больших», крупных; в иерархическом плане, как «низовое» (низкое), погруженное в стихию бытия, в противоположность идеально-обобщенному, «высокому»; в оценочном отношении, как «мелкое», «незначительное», в отличие от масштабного. — Искусство знает малые жанры и формы, содержащие в непродолжительном, малообъемном, бытовом — обобщающе «идеальное», значительное и возвышенное, в лаконичном — афористически «уплотненное» выражение значимого и глубокого: малый жанр и малая форма, подобно капле воды, отражают мир.

Малые жанры существуют в искусстве любых эпох; их формы представляют большой интерес как своим собственным жанровым и структурным статусом, так и выражением общих закономерностей художественного мышления своего времени. В отличие от больших «эпических» жанров, пишет Е. Мелетинский, жанры «малого формата» не претендуют на универсальность, являясь своего рода фрагментом, осколком универсальной картины мира (32, 6). В литературе, поэзии их расцвет нередко «падает на переходные эпохи и либо предшествует формированию больших эпических форм, либо следует за их частичным упадком» (32, 7). В музыке малые жанры — достояние фольклора, неизменная составляющая музыкального быта — сопутствуют любому историческому этапу, в большей или меньшей мере проникая в «высокие» профессиональные сферы. Аналогично рассказу или новелле, малые музыкальные жанры воссоздают «фрагмент» картины мира, многими «нитями» связанный с целым. Форма в произведениях малых жанров кристаллизует структурные принципы, проявляющиеся также в сфере крупных композиций.

Период XVI – первой половины XVIII вв., малым музыкальным формам которого посвящены настоящие лекции, охватывает завершающее столетие эпохи Возрождения — или Высокий Ренессанс, и музыкальное Барокко¹. Эти два с половиной века озарены творчеством гениев и выдающимися «коллективными» творениями; их границы ознаменованы «кульминациями» в эволюции европейской музыкальной культуры. Начало этого периода — XVI в. — служит высшей стадией развития ренессансных тенденций, оно отмечено расцветом полифонии, рас-

¹ Условные рубежи исторических периодов, как известно, не совпадают в разных видах человеческой деятельности и в разных искусствах. Современная история культуры выделяет целый ряд критериев типологии эпохальных циклов, исследует механизмы формирования темпоральных представлений (48). Выявление стилевых принципов музыкального формообразования служит одним из оснований исторической периодизации. Индивидуальный композиторский, исторический, эпохальный типы музыкального мышления проявляются в кристаллической и процессуальной сторонах музыкальной формы (2), ее структурном профиле и функциональном рельефе.



Глава III

МИКРОСТРОФИЧЕСКАЯ ФОРМА В ТАНЦЕ. РАЗВИТИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ И ПЕСЕННОЙ МИКРОСТРОФИКИ

§ 1. Предпосылки микрострофической формы в жанре танца.

Танец — это второй, наряду с песней, жанровый источник микрострофической формы в музыкальной культуре доклассического периода. Родственная песенной танцевальной микрострофика обнаруживает ряд особенностей в связи со спецификой жанра.

Взаимодействие пластического и музыкального начал в танце имеет общее основание — ритм. Как будто очевидное ритмическое родство музыки и хореографии, аналогичное единству музыкально-поэтического ритма, все же требует сопоставления ритмической структуры обоих составляющих жанра, сравнения способов письменной фиксации «неуловимой материи» музыки и движения. Сразу следует отметить, что различие — и в системе временной организации, и в статусе письменных текстов — здесь явно преобладает над сходством. Не уступающий песне в древности происхождения, танец большую часть своей истории не нуждался в письменном закреплении образующих его элементов¹, что далеко не случайно. Среди причин можно назвать разнообразие (если не разнородность) структурных составляющих танца.

Вербальный язык — продукт культуры, средство коммуникации, язык движений — и порождение культуры, в том числе средство общения, и сама жизнь в бесконечных формах ее проявлений. Если материей песенного текста служит слово, вербальная речь, то «материей» танца — сам человек, его тело, положение и перемещение его в пространстве и времени (вспомним слова Ф. Ницше: человек в пляске — «уже больше не художник: он сам стал художественным произведением»: 37, 47). Танцевальный лексикон по своему богатству может конкурировать с вербальными словарями всех языков мира, поскольку в его состав входят компоненты не только разной степени структурированности, но и вне-организованное, свободное кинетическое выражение жизненных сил, стихии физического бытия. В то же время «дионисийский» фундамент танца в истории его развития обрастает наслоениями, несущими знаки национальной и эпохальной культуры своего времени. От структуры хореографии: ее стихийно-кинетического основания и социокультурной «надстройки» — до структуры музыки, «союзницы» танца, пролегает значительная дистанция. Если вокализованное, распетое в музыке слово входит в состав музыкального звука, способно раствориться в мелодии, то хореография и музыка в танце остаются автономны, движение не может «раствориться» в звуке. Какие же свойства кинетического, пластического ритма могут быть отражены в музыке?

¹ Даже в современной балетной практике эта фиксация возможна только в очень условной форме, несмотря на сложившийся словарь классических «па». Тем более это относится к танцу отдаленных эпох.

Параметры танцевальных движений поистине необъятны: это сочетание изменений в трехмерном пространстве и во времени, дискретность и плавность, статуарность поз и двигательная инерция шага, равномерный и переменный темп; соотношение шагов, прыжков, направление перемещений солиста, пары, групп и массы танцующих и т. д. (41). В этой «стереометрической» пластике, отчасти подобной многоплановой структуре поэтического и музыкального текстов, далеко не весь объем движений поддается пространственно-временной упорядоченности. Разумеется, исторически в хореографии выдвигаются на первый план те или иные типы движений, как это можно видеть на примере классического балета с его азбукой «позиций». Но все остальные, сопутствующие танцевальным «па» перемещения тела в пространстве и времени, их пространственно-временной рисунок, различная степень их связности и расчлененности просто не допускают жестких канонов, но напротив, включаются в танцевальный лексикон в качестве компенсирующих «порядок», стихийных двигательных сил.

Что может быть для музыки благодатней, чем подобное кинетическое изобилие, предоставляющее возможность музыкального «резонанса» самым разным сторонам движений! В то же время, сама избыточность, многокрасочность кинетической палитры танца является препятствием для однозначной координации музыкального и хореографического составляющих жанра. Подобно музыке и слову, в их соотношении можно наблюдать и параллелизм, и расхождение. В музыке эпохи XVI–XVIII вв. бытовая танцевальность несет на себе признаки «редукции» кинетического начала и в большой степени подчинена музыке.

Хореографический облик бытовых, придворных, сценических танцев XVI–XVIII столетий, зафиксированный в письменных источниках, говорит о ярко выраженной «стилизованности» танцевальной манеры, представляющей собой выверенные хореографами, далекие от обиходных движения (41). От фольклорного единства музыки и пластики в нем мало что остается, и очень ясно проявляется диктат музыкального начала: в этот период хореографический узор уже «подстраивается» под музыкально-ритмические формулы, тактовая мера служат «мерой» танцевальной кинетики. Кроме того, главенствующие в танцах XVI – первой половины XVIII вв. общестилевые нормы музыкального языка (гомофонный склад, песенная мелодия, ранне-тональная, с чертами переменности и «архаического» мажоро-минора, и развитая предклассическая гармония, уже сложившаяся акцентная ритмика и тактовый метр) преобразуют кинетический источник танцевального жанра, сглаживают его свойства и сближают с музыкой иных жанров. В чем же проявляются сущностные свойства танца, его разнородная ритмика? Она сохраняется в самой сердцевине танцевального жанра: ритме **разных планов формы**, ином сравнительно с песней. Спектр ритмов формы и его метрической структуры дает возможность отражения многообразных движений и их различных временных «мер»; часть их фиксируется в фонических формулах (пунктирных, равномерных, контрастных и иных). Область разноплановых танцевальных ритмов определяет также особенности микрострофической формы танцевальной строфы.

Необходимость многоплановых «мер» танца требует от музыки оstinатных факторов формы, выраженных разными музыкально-ритмическими планами. Это, прежде всего, комплементарность рисунков фонического ритма в многоголосии², способствующая выражению равномерной метрической пульсации. Повторность мелких синтаксических единиц в ритме формы (мотивов, ритмических повторяющихся фигур, фраз) образует дробный синтаксический ритм. Оstinатность структурных уровней «венчается» повтором самого крупного элемента: всей строфы.

² Как отмечает В. Раннев, комплементарность ансамблевого многоголосия и соответствующее распределение акцентности — одна из составляющих «прозрачной воздушности» как аффекта, «предписанного» жанру менуэта (40, 90, 96).

Пример 37. 'Любовная аллеманда'

Форма 'Танца' из двух повторяющихся частей (пример 38), мелодия которого, по Н. Копчевскому, встречается еще в памятниках XV в. (23, 8), характерна внутренним членением разделов. Структурирование первой части начинается с уровня мотивов, образованных чередованием и затем повторением ударных, акцентных ритмических фигур. Их долготная зеркальная симметрия: ритм. рисунок $\dot{\bullet} \ \bullet \ \dot{\bullet} \ \bullet \ \dot{\bullet} \ \bullet \ \dot{\bullet} \ \bullet \ \dot{\bullet} \ \bullet$ обнаруживает во времени как раз неравновесные асимметричные свойства, дополненные суммирующим гармоническим ритмом ($|TD|T|$), также несимметричным. Однако прогрессирующее фразовое суммирование способствует образованию отчетливой структуры предложения.

Членение на мелкие мотивы продолжается и во второй части, но кадансовая роль фигуры $\dot{\bullet} \ \bullet \ \dot{\bullet} \ \bullet$ структурирует фразовый синтаксис, который воспроизводит «зеркальность» фонического ритма в повторах средней фразы, образуя цепь из четырех микро-строф ($d \ e \ e^1 \ f$).

Баховская тема (пример 50), с асимметричным рисунком и педальными, также метрически асимметричными, тонами в нижних «этажах» аккорда, уже в фазе экспонирования (*i*) наполнена внутренней «жизнью» движущихся скрытых голосов и планов фактуры. Отталкиваясь от начального оборота, в развитии (фазы m^1 и m^2) продлевается пунктиром прочерченная мелодия, меняется насыщенность и плотность вертикали, «вибрация» консонирующих и диссонансирующих тонов; гармоническая экспрессия отклонений усилена фонизмом уменьшенных звучаний, мелодически обусловленных квартаккордов. Течение формы неуклонно направлено к ее обширному доминантовому предыкту (m^3), в котором «под сенью» неизменного органного пункта продолжается и нарастает процесс микро-интонационного развития, кульминирующий в зоне уже тонического органного пункта в виде внезапного изменения рисунка в импровизационной каденции (m^4/t). Все это создает ту степень цельности, в которой, по словам Э. Курта, «царит единство напряжения».

Основные фазы старинной одночастной формы имеют, помимо типового тонально-гармонического оформления, характерные синтаксически-структурные признаки. Траектория развития мелких фигур или мотивов выстраивает форму целого как внутренне событийно насыщенную, нередко динамичную, что проявляется даже в лаконичных образцах типа Маленьких прелюдий Баха.

Пример 50. И. С. Бах. ХТК, I том. Прелюдия C-dur.

Пример 63. А. Вивальди. 'Времена года' ор. 8, № 1 'Весна', III ч.

The musical score consists of three systems, each with four staves: Violin I (VI. pr.), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Organ/Contra Bass (Org. e Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The first system (measures 1-4) is marked 'Allegro' and 'f' (forte). The second system (measures 5-8) is marked 'f' and 'forte'. The third system (measures 9-12) is marked 'Solo' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

Сицилиана Финала (Danza Pastorale) того же концерта (пример 63) отчасти реализует тот же принцип: и в построении основной темы из многопланового микрострофического синтаксиса, и в ее дальнейших проведений (т. 22–23, 58–64). Но, в отличие от предыдущих примеров, здесь наряду с микрострофической структурой действует фазное течение концертной формы. При внешнем сходстве схемы ритурнеля с бар-формой AA¹B, функция второй части поначалу соответствует не столько продолжающей, второй крупной микрострофе, сколько развитию. В итоге тематические изменения (синтаксическое дробление, доминантовый бас микрострофы B, смещение мелодии с сильной доли к затакту и т. д.) «размывают» окончание ритурнеля, как и всех остальных его проведений:

Литература

1. *Аркадьев М. А.* Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования). М., 1992.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
3. *Афонина Н.* Ритм. Метр. Темп. Временная организация в музыке. СПб., 2001.
4. *Баранова Т.* Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4 / сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. М., 1982.
5. *Бондарко Л. В.* Фонетика современного русского языка: учеб. пособие. СПб., 1998.
6. *Бюхер К.* Работа и ритм / пер. с нем. С. Заяицкого. М., 1923.
7. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1980.
8. *Гессе Г.* Игра в бисер / пер. с нем. С. К. Апта. М., 1992.
9. *Груббер Р.* Всеобщая история музыки: учеб. пособие. Изд. 3-е. М., 1965.
10. *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
11. *Друскин М.* Клавирная музыка XVI–XVIII веков. Л., 1960.
12. *Евдокимова Ю. К.* Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе / ред.-сост.: Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. М., 1985.
13. *Ефименкова Б. Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2000.
14. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. М., 1983.
15. *Иванова Л.* Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И. С. Баха // Форма и стиль: сб. науч. трудов. Ч. 2 / редкол.: Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова, Н. И. Кузьмина. Л., 1990.
16. *Иванова Л.* О ритмических особенностях темо- и формообразования в первых частях камерно-инструментальных циклов Шуберта // Ритм и форма / ред.: Н. Афонина, Л. Иванова. СПб., 2002.
17. *Иванова Л. П.* Программа-конспект курса анализа музыкальной формы для фортепианного факультета консерватории. СПб., 2002.
18. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб., 2003.
19. *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
20. *Кларк К.* Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы / пер. с англ. М. Куренной, И. Кытмановой, А. Толстовой. СПб., 2004.
21. *Климовицкий А.* Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1 / ред. Вл. Протопопов. М., 1967.
22. *Копчевский Н.* О клавирной музыке Италии и Франции // Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII веков. Вып. 3 / сост. и ред. Н. Копчевского. М., 1977.
23. *Копчевский Н.* О старинной клавирной музыке // Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII веков. Вып. 1 / сост. и ред. Н. Копчевского. М., 1975.

Список нотных примеров

• Условные сокращения:

КП-I: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII веков. Вып. 1 / сост. и ред. Н. Копчевского. М., 1975;

КП-III: Клавирные пьесы... Вып. 3... М., 1977.

ФВК: Фицуильямова верджинельная книга / отбор, ред. и вступ. ст. Н. Копчевского. М., 1988.

ЕК: Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Hannover, 1983.

HHA: Hallische Händel-Ausgabe im Auflage der Georg Friedrich Händel-Gesellschaft / hrsg. von M. Schneider, R. Steglich und anderen. Kassel, 1955ff.

NBA: J. S. Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hrsg. von Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen, und Bach-Archiv, Leipzig. Ser. 1–8. Kassel und Basel, 1954ff.

Fuchs, TRC: *Fuchs C.* Takt und Rhythmus im Choral. Nebst einer Melodiensammlung als erstem Entwurf zu einem Landeschoralbuch. Berlin und Leipzig, 1911.

WTK-I: *Bach J. S.* Das Wohltemperierte Klavier. Erster Band / hrsg. von Alfred Kreutz. Leipzig: Edition Peters, 1971.

• Условные обозначения:

☐ — комментарий

📖 — печатный источник

№ Композитор, название, комментарий, печатный источник

1а. Песня 'Mein G'müt ist mir verwirret'.

📖 С. Fuchs. TRC, S. 257.

1б. Хорал 'O Haupt voll Blut und Wunden'.

📖 С. Fuchs. TRC, S. 260.

☐ Мелодия: Herzlich tut mich verlangen, Hans Leo Hassler 1601 / geistlich Brieg um 1605; текст: на лат. гимн *Salve, caput cruentarum* Arnulf von Lowen (vor 1250), нем. текст Paul Gerhardt, 1656.

📖 ЕК № 63.

2. Хорал 'Vom Himmel hoch da komm ich her'.

☐ Мелодия: Мартин Лютер 1539; текст: Мартин Лютер 1535.

📖 ЕК № 16.

3. Хорал 'Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort'.

☐ Мелодия: Johann Steurlein 1588; текст: 1568, 1588.

📖 ЕК № 38.

4. Хорал 'Das alte Jahr vergangen ist'.

☐ Мелодия: средневековая / Мартин Лютер 1543; текст: Мартин Лютер 1542.

📖 ЕК № 142.

5. Хорал 'Ach lieber Herre Jesu Christ'.

☐ Мелодия: O Jesu Christ, meins Lebens Licht. Königsberg 1559; текст: Johannes Frederum 1545.

📖 ЕК № 149.

На обложке воспроизведена страница из издания:
Luther Martin. Enchiridion geistliker Leder unde Psalmen <...> tho Magdeborch,
gedrūchet dorch Wolffgang Kirchner [1584]

Воспроизведено с любезного разрешения
Российской национальной библиотеки. Шифр: 0–5689.

Нина Юрьевна
АФОНИНА

МАЛЫЕ ФОРМЫ
В МУЗЫКЕ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА И БАРОККО
(формообразующая роль музыкального синтаксиса)

Лекции

Лицензия ЛР № 020593 от 07.08.97

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции
ОК 005–93, т. 2; 95 3005 — учебная литература

Подписано в печать 07.07.06. Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 21,0. Тираж 100 экз. Заказ 267.

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного автором,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29