

ФОРМЫ НЕМЕЦКОЙ МНОГОГОЛОСНОЙ ПЕСНИ XV–XVI ВЕКОВ

опрос композиционной типологии является одним из ключевых при изучении немецкой полифонической песни (*Lied*) XV–XVI веков. Соотношение вербального и музыкального планов относится к узловым проблемам исследовательской традиции, а способы их координации расцениваются как важнейший жанрово-стилевой показатель. Причём общепринятым является представление о зависимости музыкальной формы от поэтической: «Параметр формы нередко становится главным жанровым показателем. Это относится исключительно к поэтическому строению, поскольку музыкальное является производным и вторичным» [4, с. 107].

Помимо вербального текста и законов его организации, прямым образом влияющих на музыкальную форму песен, важнейшим их конструктивным элементом является *cantus firmus* как целостная тексто-музыкальная структура: «Напев задаёт интонационный план и протяжённость формы, композиция представляет собой фактурно-гармоническую обработку напева» [2, с. 67]. Все авторы многоголосных *Lieder* строят их в прямом соответствии со структурными особенностями *cantus prius factus*’ов. Нелучайно Георг Форстер в предисловии к собранию «*Frische Teutsche Liedlein*» (1539–1556) подчёркивал, что он «издавал песни не ради текстов, а ради композиции» [8, S. 108]. В целом композиции песен определяются строением тенора, которое в большинстве случаев не модифицируется. Исключением являются некоторые образцы *Volksliedweise* – песен на основе фольклорных цитат. В них встречается несколько более свободное обращение со структурой тенора¹: повторение всех строк или их группы, транспонирование, частичные повторения, приводящие к «расширенному образованию тенора (*Erweiterungsbildung*)» [12, S. 457].

В немецкой музыковедческой литературе проговариваются общие закономерности формообразования *Lied* [14], причём почти ис-

ключительно на уровне вербального текста. Вопросу композиционных решений придаётся периферийное значение, главное же – анализу структуры тенора и способам работы с ним. Так, Х. Мозер и К. Гудевиль подробно рассматривают закономерности структурирования тенора и его возможные модификации, однако изолированно от общей композиции песен [12; 13]. Х. Мозер указывает на некоторые структурные особенности песен Пауля Хофхаймера.

Типологию форм ренессансной *Lied* в связи с её стилевыми разновидностями разработал К. Гудевиль [12], связав тип обработок *Hofweise* (придворный напев) исключительно с бар-формой, а *Volksliedweise* – с *Reihungsform* (строфическая форма), под которой понимаются различные пути реализации композиционного принципа, основанного на сопоставлении частей. Правомерность этого заключения, однако, не подтверждается материалом. Н. Симакова [6, с. 122–124] предлагает следующую типологию форм *Lied*, не включая в поле своего зрения, как и другие исследователи, разновидности и модификации бар-формы: 1) куплетно-строфическая форма с куплетом в бар-форме; 2) циклические (двух–четырёхчастные) формы.

Во избежание терминологической путаницы необходимо уточнить и конкретизировать прежде всего понятие *Reihungsform*². При некоторых различиях в его понимании отдельными немецкими авторами большинство подразумевают широкий спектр структурных моделей и относят к этому принципу твёрдые формы песенно-танцевальных жанров, а также строгие вариации и даже сквозную форму³. Главным критерием *Reihungsform* является трактовка строфы как целостной структуры, чему не соответствует, например, тернарная строфа бар-формы. В произведениях исследуемой культуры этот архитектурный принцип адекватно реализуется в куплетно-строфической форме с неделимой, целостной строфой, в которой решено большинство обработок *Volksliedweise*.

Мы разделяем методологическую позицию Н. Симаковой и Т. Сорокиной [7, с. 6], согласно которой встречающееся иногда принципиальное разделение бар-формы и куплетно-строфической формы в целом неправомерно, так как первая является частным случаем второй, характеризуясь особой устойчивостью тексто-музыкальной строфы, неоднородным структурированием строфы и ясной функциональностью её разделов.

Пристального внимания требует и вопрос существования признаков так называемых сквозных форм в культуре *Lied*. Несмотря на то, что на протяжении XVI века объём сквозных композиций в европейских вокальных жанрах постоянно нарастает, в многоголосных *Lieder* этот вид встречается весьма редко: чаще он свойствен обработкам *Volksliedweise*. Собственно сквозная форма в полифонической *Lied* характеризуется наличием одной развёрнутой строфы, с её масштабностью, нерегламентированной организацией и свободной рифмовкой. В связи с этим зачастую выделить сквозную композицию как таковую весьма затруднительно. С большой осторожностью можно говорить о сквозных формах, поскольку во многих песенниках фактически многострофные *Lieder* нередко представлены одной строфой, как правило, имеющей внутреннее сквозное строение.

Анализ полифонических *Lieder* показывает, что область *Reihungsform* дифференцируется на куплетно-строфическую, сквозную и циклическую формы. Обработки *Hofweise* и *Volksliedweise* достаточно определённо атрибутируются по поэтическому тексту, по параметру же формообразования прямой закономерности не существует: помимо обозначенных К. Гудевилем композиционных решений, *Volksliedweise* нередко созданы в бар-форме, а *Hofweise* – в других видах куплетно-строфической формы.

В куплетно-строфических формах реализуются различные принципы внутреннего строения строф и строк: 1) безрефренные формы (бар-форма и её разновидности; форма с целостной строфой и «мадригальная» форма); 2) рефренные формы (рефрен-строфа; рефрен-строка).

Бар-форма, сложившаяся в лирике миннезанга, осталась ведущим типом композиции в песнях мастерзингеров и в полифонической *Lied* XV–XVI веков, в чём можно усмотреть стремление к удержанию основных структурных принципов куртуазной поэзии. Особенно

этот тип строения характерен для *Hofweise*, но нередко встречается и в *Volksliedweise*.

Число строф в текстах *Hofweise*, как и у мастерзингеров, предпочиталось нечётное, – чаще три, есть также образец пятистрофной песни («Zucht, Ehr und Lob» Хофхаймера). Количество строк в строфах колеблется от 6 до 14. Число строф в обработках *Volksliedweise* вариабельно и может представлять как одну строфу, так и более, с количеством строк от 8 до 12. При этом количество строф не всегда достоверно, поскольку нередко издатели сознательно не включали полное число строф, сокращая их, возможно, ради экономии места. Только Каспар Отмайер и Георг Форстер всегда приводят не менее трёх строф.

Все строки почти равной длины, как правило, четырёх- или семи-, восьмисложники. Важно то, что в текстах *Hofweise*, как правило, строки короткие – четырёхсложники. Наблюдается общая закономерность: последняя строка каждого штоллена и абгезанга почти в два раза длиннее предыдущих, соответственно – восьми- или чаще семисложник; в ритмическом плане она уравнивает всю композицию или её раздел, как в песне Лоренца Лемлина «Es ist ein Frag und große Klag»:

текст	a ₄ a ₄ b ₇	c ₄ c ₄ b ₇	d ₄ d ₄ e ₇	f ₄ f ₄	e ₇ e ₇
музыка	<u>ABC</u>	<u>ABC</u>	<u>DEF</u>	<u>GH</u>	<u>IJ</u>
	A	A		B	

В *Volksliedweise* длина строк в целом более разнообразна, – как двух- и четырёхсложники, так и пяти-, шести-, семи- и восьмисложники. При этом для данного типа не характерны более длинные заключительные строки или их удлинение незначительно (например, девятисложник после семи- и восьмисложников), например, «Die mich erfreut, ist lobenswert» Эразма Лапициды:

текст	a ₈ b ₈	a ₈ b ₈	c ₈ c ₈ c ₈	d ₄ d ₄ d ₈
музыка	<u>AB</u>	<u>AB</u>	<u>CDE</u>	<u>FGH</u>
	A	A		B

Штоллены *Hofweise* чаще строятся как терцеты со схемой рифмовки *aav* или *avc*. В основе штолленов *Volksliedweise* обычно лежит двустрочник (*aa* или *ab*). Однако жёсткого размежевания в этом отношении всё же не наблюдается, отклонения от норматива достаточно распространены (например, катрены в «Tröstlicher lieb» Пауля Хофхаймера, «Zucht, Ehr und Lob, Auf gut gelück» Генриха Финка).

Ауфгезанг в музыкальном отношении представляет собой, как правило, периодичность из двух тождественных штолленов. В некоторых песнях имеется незначительное варьирование музыкального материала во втором штоллени, например, в «Ich armer Mann» Орландо ди Лассо:

текст	a ₈ b ₇	a ₈ b ₇	c ₈ d ₇	a ₈ d ₇ d ₇
музыка	<u>AB</u>	<u>CA</u>	<u>DE</u>	<u>FGA'</u>
	A	A'		B

В песне Ханса Лео Хасслера «Ach süße Seel» также во втором штоллени варьируется материал первого, но несколько иначе: начала штолленов полностью идентичны, продолжения различны, тем ярче прослушивается начало абгезанга. Кроме того, абгезанг значительно превышает величину ауфгезанга, расширяясь путём повторения вербального текста (строки 10–12 и 13–15, с минимальным изменением: в первом случае «bei Nacht und Tag...», во втором – «bei Tag und Nacht...»), а также начального мотива сопрано того же абгезанга с вариационным продолжением:

текст	a ₄ a ₄ b ₇	c ₄ c ₄ b ₇	d ₄ d ₄ e ₈	f ₃ f ₃ f ₃	f ₃ f ₃ f ₃	f ₇
музыка	<u>ABC</u>	<u>ABD</u>	<u>EFG</u>	<u>HCEF</u>	<u>HCEF</u>	<u>C</u>
	A	A		B		

В отдельных случаях разрастание и неоднородное строение абгезанга с выделением внутренних подразделов приводит к появлению «кодowego» этапа, как, например, в песне Стефана Маху «Wer edel ist zu dieser Frist», где семисложники заключительного раздела на ритмическом уровне и на уровне рифмовки репризны по отношению к строке 9. В музыкальном плане этот этап основан на новом материале и ясно отделён от предшествующего аккордовой фактурой и паузой во всех голосах:

текст	a ₄ a ₄ b ₇	c ₄ c ₄ b ₇	d ₄ d ₄	e ₇	f ₄ f ₄ f ₄	e ₇ e ₇
музыка	<u>AB</u>	<u>AB</u>	<u>C</u>	<u>D</u>	<u>E</u>	<u>FF</u>
	A	A		B		Coda

Модификации бар-формы, хотя и представлены единичными образцами, всё же не могут быть обойдены вниманием. Форму так называемого репризного бара⁴ имеет «Ich stund an einem Morgen» Хенрика Изаака:

текст	a ₇ b ₆	a ₇ b ₇	c ₉	d ₇ c ₆
музыка	<u>AB</u>	<u>A'C</u>	<u>D</u>	<u>A'C</u>
	A	A		B

Ауфгезанг состоит из периодичности двух штолленов. Первая половина абгезанга – развивающаяся и отличается силлабическим изложением материала, вторая же представляет собой точную репризу второго штоллени. Таким образом, возникает стройная, пропорциональная форма – репризный бар с ясными функциями всех разделов.

Образец обратного бара с общей схемой строения АВВ представляет собой «Wach auff'mun hor» Освальда фон Волькенштейна, где тождественные штоллены звучат после абгезанга:

текст	a ₄ a ₃	b ₅ c ₄	d ₄ e ₄	d ₄ e ₄	d ₄ e ₄ f ₇
музыка	<u>A</u>	<u>B</u>	<u>C</u>	<u>C'</u>	<u>B' C</u>
	A	B			B

Целостные виды строфы куплетно-строфической формы количественно не уступают песенным образцам, решённым в бар-форме. Как правило, композиции состоят из двух – четырёх строф с нерегламентированным количеством строк. Строфы могут быть как четырёх-, пятистрочными, что более характерно для *Volksliedweise*, так и шести-десятистрочными (встречаются в *Volksliedweise*, показательны для *Hofweise*). Нередко музыкально строфа членится на две неравные полустрофы, функционально соответствующие куплету и «припеву» (музыкальный, но не текстовый рефрен). Наиболее употребительны катрен с типами рифмовки *abcd*, *abab*, *abcb*, *aabb*, *abcc*.

Существенным отличительным стилистическим признаком вида обработки является длина строки. Для *Hofweise* характерны короткие четырёхсложники, нормативным типом строк *Volksliedweise* являются шести-восьмисложники. Как и в строфе бара, последняя строка полустрофы или строфы всегда длиннее предыдущих почти в два раза.

Порядок рифм часто основан на парном принципе; некоторые строки рифмуются незаконмерно, либо вообще не рифмуются. Например, такова обработка *Volksliedweise* Изаака «Zwischen Berg und tiefem Tal», где семистрочная строфа начинается с перекрёстной рифмы и перерастает в сквозную строфу с ритмическим изменением, поскольку пятая строка – длинная (девятисложник). Также на структурном уровне можно выявить элемент репризности (вторая и последняя строки – шестисложники), а на уровне рифмовки репризность не подтверждена:

текст	a ₇	b ₆	a ₇	b ₇	c ₉	d ₇	c ₆
музыка	A	B	B ¹	C	D	A ¹	E

В ряде образцов репризность маркирована возвращением начального типа рифмовки. Например, песня Томаса Штольца «Es dringt doher»:

текст	a ₄	a ₄	b ₄	b ₄	c ₄	d ₄	e ₄	e ₈
музыка	A	B	C	D	E	F	G	H

В качестве примера сквозной строфы (и на вербальном, и на музыкальном уровнях) приведём «Deutsches Lied» Николауса Ростюса:

текст	a ₈	b ₆	c ₈	d ₆	e ₇	f ₇
музыка	A	B	C	B ¹	D	E

Вероятно в этом и аналогичных случаях произвольная рифмовка строфы связана либо с элементарным ненахождением правильной рифмы, либо с многочисленными перетекстовками и вариантами одного текста, в которых нередко менялся порядок строк и слов в строке.

Выделение собственно сквозных композиций иногда вызывает затруднения ввиду возможного причисления к ним строф многострофных песен. Исторически не совсем точно было бы называть подобные структуры сквозными, более оправданным можно считать понятие «**мадригальной**» формы, для которой характерен сквозной принцип и отсутствие простой повторности. Критериями отнесения пьес к этому типу формы являются масштаб, значительно превосходящий обычный объём раздела куплетно-строфической формы, наличие ярко выраженных разделов, нередко маркированных сменой метра, техники письма. Образец такой формы, основанной на постоянном обновлении как вербального, так и музыкального текстов, – песня Генриха Финка «O schönes Weib», – продолжительная композиция, насыщенная развитием, постепенным уплотнением фактуры, соответствием музыкального строения вербальному:

текст	a ₄ a ₄	b ₄ b ₄	c ₄ c ₄	d ₄ d ₄	e ₄ f ₄	g ₄ g ₄	h ₄ h ₄	i ₄ i ₄	j ₄ k ₄	l ₄ l ₄
музыка	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J

Все версии куплетно-строфической формы могут быть рефренными. К. Гудевиль отмечает, что характерной чертой обработок *Volksliedweise* является пронизанность всего материала рефренными репликами, что не встречается в *Hofweise*. Однако в некоторых случаях в *Hofweise* возможен один завершающий строфу рефрен.

Действие принципа рефренности проявляется многоуровнево. Как пишет Т. Дубравская, «особенность музыкально-стиховых форм – отражение в музыке стиховой структуры по принципу: повторение поэтических строк, рифменные созвучия воспроизводятся повторением соответствующих музыкальных фраз; строфической организации отвечает музыкальная куплетность» [1, с. 12]. Автор выделяет в музыкально-стиховых полифонических формах XVI века следующие схемы повторений: 1) ААВ – форма типа бар с куплетностью в начале, истоки которой лежат в сонетах, страмботто; 2) АВС...А – сквозная форма с репризным обрамлением, ведущая своё происхождение в музыкально-поэтических балладах; 3) АВСВ – форма с «припевом», однако более характерная для духовных жанров XVI века – мотетов и, главным образом, респонсориюв (так называемая «респонсорная» форма). Е. Панкина [4] предлагает типологию рефренности в ренессансной полифонической песне. Из ряда возможных типов рефренности в рассматриваемом материале встречаются два: 1) рефрен-строфа; 2) рефрен-строка.

Рефрен-строфа присоединяется к основной строфе. Количество строк и тип рифмовки не регламентированы; текстовому рефрену всегда соответствует музыкальный. Подобные образцы демонстрируют ещё близкую связь с фольклорным первоисточником. При этом рефрен-строфа распространён не только в обработках *Volksliedweise*, но и в *Hofweise*⁵.

Текстовый рефрен может быть различным: 1) «Fa la la»; 2) звукоподражания («Brim bram, Gling glang» – переборы струн или звон колокольчика); 3) целостные синтаксические структуры, как, например, в песне Грегора Пешина «Frau, ich bin euch von Herzen hold», где рефрен («Bin ich doch dein! / Möchts müglich sein / Ich gäb mich dir ins Herz hinein!») абсолютно точно и текстово, и музыкально повторяется после всех строф, будучи выделенным сменой музыкального материала, фактуры, рифмовки, длины строк:

текст	a ₈	b ₄	a ₈	b ₄	a ₈	b ₄	b ₄	b ₄	b ₈
музыка	A	B	A ¹	B ¹	A ²	B ²	C	C ¹	D (R)

Рефрен-строка может иметь любое местоположение, однако текстовая рефренность в данном случае, как правило, не сопровождается музыкальной: музыкальная форма несколько

автономизируется. Подобный тип рефренности проникает как в бар-форму, так и в другие виды строфы, пронизывая вербальной повторностью безрефренные музыкальные формы. Например, такова обработка Людвиг Зенфля песни «Es taget vor dem Walde», где имеется «вставной» внутрислобный рефрен «stand auf, Ketterlein!»:

текст	a ₇	b₅(r)	a ₇	b₅(r)	c ₇	b ₇	b₅(r)
музыка	A		A ¹		B	C	

Близка оригиналу контрафактура этой песни с удержанием рефрена («steh auf, Ketterlein») авторства Маттиаса Грайтера – «Es taget vor dem holze»:

текст	a ₇	b₅(r)	a ₇	b₅(r)	c ₆	b ₇
музыка	A	B	A ¹	C	D	E

Единичным исключительным образцом является рассмотренная выше в связи с типом рефрена-строфы песня Грегора Пешина «Frau, ich bin euch von Herzen hold», в строфы которой внедрён рефрен-строка «o mein, o mein!», причём повторяются и текст, и музыка с незначительными изменениями (при каждом проведении мотив смещается на терцию вниз):

текст	a	b(r)	a	b(r)	a	b(r)	b	b	b
музыка	A	B	A ¹	B ¹	A ²	B ²	C	C ¹	D

Нередко в текстовых формах используется своего рода обрамление всей поэтической композиции одной строкой (обычно первая или вторая строка), как, например, в песне Пауля Хофхаймера «Greiner zanner»⁶. «Greiner zanner eifrer / **Wie gefelt dir das** / Das ich bey deim bulen sitz, / Du must hinderm ofen schwitz / **Wie gefelt dir das**»:

В данном случае текстовый рефрен не поддержан музыкальным, и вся композиция развивается по сквозному принципу.

рифмовка	a ₆	b₅(r)	c ₇	c ₇	b₅(r)
музыка	A	B	C	D	E

Хансу Лео Хасслеру принадлежат несколько образцов с определёнными жанровыми обозначениями, чего не было ранее, причём итальянского происхождения. Они имеют соответствующие структурные решения⁷, в частности, гальярды в форме итальянского баллетто (AABCC), жанрово атрибутируемые строками «Fa la la» в конце музыкальных разделов. Одним из ярких примеров является гальярда «Tanzen und Springen», крайние разделы которой заканчиваются строкой на «Fa la la» (строка b), становящейся микрорефреном этой небольшой песни:

текст	a ₅	a ₅	b ₁₀	a ₅	a ₅	c ₅	c ₅	d ₅	b ₁₀
музыка	A		B					C	

Таким образом, немецкая полифоническая *Lied* получает различные архитектурные решения, всегда основанные на квадратности, пропорциональности разделов и принципах песенного формообразования (рефренность, повторность). В некоторых образцах связь с фольклорной традицией проявляется в большей степени посредством активного включения рефренов разных типов. Показательны различного рода модификации бар-формы, немногочисленные, но свидетельствующие о внесении индивидуально-авторского начала, о профессионализации жанра и о соответствии общеевропейским процессам в области песенного формообразования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее о способах работы с тенором см.: [3].

² Авторство термина не обозначено в справочной и научной литературе [12, S. 455].

³ Строгое понимание формообразующего принципа предполагает структуры, основанные на составности экспозиционных построений, в противоположность непрерывному развитию – *Entwicklungsform*. Понятие *Durchkomponiertes Lied* или «сквозная вокальная форма» связано с более поздним явлением эпохи романтизма [1].

⁴ Понятие «репризный бар» см. в работах Т. Сорокиной [7] и С. Сараевой [5].

⁵ Рефрен-полустрофа встречается в «Ich klag den Tag und alle Stund» Томаса Штольцера.

⁶ Аналогично в контрафактуре – кводлибете Маттиаса Грайтера «Grainer zancker».

⁷ Изданы в сборнике «Lustgarten neuer teutscher Gesang» («Весёлый сад новых немецких песен», 1601).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. XVI век. М., 1996. Вып. 2 Б. 413 с.
2. Дубравская Т. Н. Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // Сборник научных трудов. Методы изучения старинной музыки. М., 1992. С. 65–88.
3. Кириченко О. Д. Фактурно-технологические типы немецкой теноровой песни XV–XVI веков // Вестник КемГУКИ. Кемерово, 2016. № 2 (35). С. 102–107.
4. Панкина Е. В. Жанрообразование в итальянской светской песенной культуре второй половины XV – первой трети XVI вв.: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1998. 140 с.
5. Сараева С. В. Песенные жанры миннезанга: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2010. 21 с.
6. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. 360 с.
7. Сорокина Т. С. Бар-форма. Новосибирск, 1986. 43 с.
8. Bessler H., Gulke P. Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1973. Bd. 3. 184 S.
9. Das Erbe Deutscher Musik. Berlin, 1938. Bd. 10: Ludwig Senfl. Deutsche Lieder. I. Teil: Lieder aus handschriftlicher Quellen bis etwa 1533. 144 S.
10. Das Erbe Deutscher Musik. Berlin, 1940. Bd. 15: Ludwig Senfl. Deutsche Lieder. II. Teil: Lieder aus Hans Otts erstem Liederbuch von 1534. 168 S.
11. Das Erbe Deutscher Musik. Berlin, 1942. Bd. 20: G. Forster. Friesche teutsche Liedlein: 1539–1556. Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein: 1539. 213 S.
12. Gudewill K. Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630 // Handbuch des Volksliedes. München, 1975. Bd. 2: Historisches und systematisches-interethnische Beziehungen – Musikethnologie. S. 439–487.
13. Moser H. I. Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler. Als Beispiel eines Stilwandels // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Leipzig, 1929. S. 43–58.
14. Strohm R. Polyphonie und Liedforschung // Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft: Einstimmig – Mehrstimmig. Jg.9. H.2. Wien, 2012. S. 162–175.

REFERENCES

1. Dubravskaya T. N. Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XVI vek [Music within the Renaissance Epoch. 16th Century]. *Istoriya polifonii* [History of Counterpoint]. Moscow, 1996. Issue 2 B. 413 p.
2. Dubravskaya T. N. Printsipy formoobrazovaniya v polifonicheskoy muzyke XVI veka [Principles of Form-Generation in Polyphonic Music of the XVI Century]. *Sbornik nauchnykh trudov. Metody izucheniya starinnoy muzyki* [Collection of Scholarly Works. Methods of Study of Early Music]. Moscow, 1992, pp. 65–88.
3. Kirichenko O. D. Fakturno-tekhnologicheskie tipy nemetskoj tenorovoy pesni XV–XVI vekov [Textural and Technical Types of the German Tenor Song of the 15th and 16th Centuries]. *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and the Arts]. Kemerovo, 2016, No. 2 (35), pp. 102–107.
4. Pankina E. V. *Zhanroobrazovanie v ital'yanskoy svetskoy pesennoy kul'ture vtoroy poloviny XV – pervoy treti XVI vv.: dis. ... kand. iskustvovedeniya* [Genre Formation in the Italian Secular Song Culture of the Second Half of the 15th – First Third of the 16th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 1998. 140 p.
5. Sarayeva S. V. *Pesennyye zhanry minnezanga: avtoref. dis. ... kand. Iskustvovedeniya* [Song Genres of Minnesang: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2010. 21 p.
6. Simakova N. A. *Vokal'nye zhanry epokhi Vozrozhdeniya* [Vocal Genres of the Renaissance Epoch]. Moscow: Muzyka, 1985. 360 p.
7. Sorokina T. S. *Bar-forma* [Bar-Form]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory, 1986. 43 p.
8. Bessler H., Gulke P. *Musikgeschichte in Bildern* [History of Music in Pictures]. Leipzig, 1973. Bd. 3. 184 p.
9. Das Erbe Deutscher Musik [The Inheritance of German Music]. Berlin, 1938. Bd. 10: Ludwig Senfl. *Deutsche Lieder. I. Teil: Lieder aus handschriftlicher Quellen bis etwa 1533* [Volume 10: Ludwig Senfl. German Songs. 1 part: Songs from Handwritten Springs Till about 1533]. 144 p.
10. Ibid. Berlin, 1940. Bd. 15: Ludwig Senfl. *Deutsche Lieder. II. Teil: Lieder aus Hans Otts erstem Liederbuch von 1534* [Volume 15: Ludwig Senfl. German Songs. Part 2: Songs from Hans Otts to the First Songbook of 1534]. 168 p.
11. Ibid. Berlin, 1942. Bd. 20: G. Forster. *Friesche teutsche Liedlein: 1539–1556. Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein: 1539* [Volume 20: G. Forster. Vivacious German Songs: In 1539–1556. An Excerpt of the Good Old and Newer German Songs: 1539]. 213 p.
12. Gudewill K. Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630 [German Folk Singers in Polyphonic Compositions from the Time of Approx. 1450 to approx. 1630].

Handbuch des Volksliedes [Handbook of the Folk Song]. München, 1975. Bd. 2: Historisches und systematisches-interethnische Beziehungen Musikethnologie [Historical and Systematic-Interethnic Relations Musicaethnology], pp. 439–487.

13. Moser H. I. Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler. Als Beispiel eines Stilwandels [The German Choral Song between Senfl and Hassler.

As an Example of Stylistic Change]. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* [Yearbook of the Music Library Peter]. Leipzig, 1929, pp. 43–58.

14. Strohm R. Polyphonie und Liedforschung [Polyphonie and Song Research]. *Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft: Einstimmig – Mehrstimmig* [Musiktheorie – Journal of Musicology: Unanimous – Multivoice]. Jg. 9. H. 2. Wien, 2012, pp. 162–175.

Формы немецкой многоголосной песни XV–XVI веков

Статья посвящена особенностям поэтико-музыкальной организации немецкой многоголосной песни XV–XVI вв. Актуальность данного аспекта проблематики светской полифонии Германии эпохи Ренессанса обусловлена её периферийным положением в немецкоязычной исследовательской литературе. Автор опирается на репрезентативный материал песенных собраний Георга Форстера, Людвига Зенфля и Ханса Лео Хасслера. Основываясь на типологических подходах К. Гудевилля, Н. Симаковой, автор рассматривает изучаемый материал в аспекте ряда устойчивых позиций: производность в большинстве случаев музыкальной организации от вербальной; *cantus firmus* (тенор) в качестве основного конструкта формы; глубокое родство бар-формы и куплетно-строфической формы; значимость сквозного принципа для строения отдельных целостных образцов или строф. Последовательно представлены решения бар-формы в пределах композиционного норматива и его модификации, разновидности строфики куплетно-строфической формы, пути реализации рефренности (рефрен-строфа, рефрен-строка). К основным результатам относятся обозначение признаков влияния инонациональных песенных структур на строение немецкой песни XV–XVI вв., введение понятия «мадригальной» формы в отношении изучаемого материала, решение вопроса архитектурной специфики первоисточников *Hofweise* и *Volksliedweise*.

Ключевые слова: немецкая многоголосная песня, бар-форма, рефрен, *Hofweise*, *Volksliedweise*, мадригальная форма.

The Forms of German Polyphonic Song from the 15th and 16th Centuries

The article is devoted to the peculiarities of the poetical and musical organization of the German polyphonic song from the 15th and 16th centuries. The topicality of the given aspect of the problem of secular German Renaissance polyphonic music is stipulated by its peripheral position in research literature in German-language. The author bases her research on the representational material of song collections assembled by Georg Forster, Ludwig Senfl and Hans Leo Hassler. Basing herself on the typological approaches of Kurt Gudewill and Natalia Simakova, the author examines the researched musical material in the aspect of a number of principled positions: the derivation in most cases of the musical organization from the verbal; the *cantus firmus* (tenor) in the role of the main constructive element of the form; the deep relation of the bar-form with the couplet-strophic form; the significance of the through principle for the construction of separate integral specimens or strophes. The solutions of the bar-form within the boundaries of the compositional standard and its modification and the varieties of the versification of the couplet-strophic form, the paths of realization of refrain qualities (refrain-stanza, refrain-line) are presented in a consistent manner. The basic results include the indication of signs of influence of song structures from other nations on the structure of 15th and 16th century German song, the introduction of the concept of “madrigal” form in relation to the studied material, as well as the solution of the architectonic specificity of the sources of the *Hofweise* and the *Volksliedweise*.

Keywords: German polyphonic song, bar-form, refrain, *Hofweise*, *Volksliedweise*, madrigal form.

Кириченко Оксана Дмитриевна

ORCID: 0000-0003-3801-0688

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: oxi182@mail.ru

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Новосибирск, 630099 Российская Федерация

Oksana D. Kirichenko

ORCID: 0000-0003-3801-0688

Post-graduate student

at the Music History Department

E-mail: oxi182@mail.ru

Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki

Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory
Novosibirsk, 630099 Russian Federation