стве / пер. с нем. А.А. Франковского; предисл. А.Н. Наследникова. – СПб.: Мифрил, 1994.

2. *Дворжак М.* История искусства как история духа / пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой, А.К. Лепорка; под общ. ред. А.К. Лепорка. – СПб.: Академический проект, 2001.

3. «Дух дышит, где хочет…» Живопись и графика В.В. Стерлигова / автор вст. ст. и сост. Е.Ф. Ковтун. – СПб.: Музеум, 1995.

4. *Едошина И.А*. История искусств как история утраты и поиска сакрального начала // Энтелехия. – 2005. – № 10.

5. *Едошина И.А.* Сущностные основания искусства в XX веке (священник П.А. Флоренский и художник В.В. Стерлигов) // Энтелехия. – 2011. – № 24.

6. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / пер. с нем. Ю.Н. Попова; послесл. В.В. Бибихина. – СПб.: Axioma, 2000.

7. «И после квадрата я поставил чашу…» Владимир Стерлигов (19041973). Каталог выставки. Статьи. Письма / сост. М. Молчанова, Т. Михиенко. – М.: «КомпьютерПресс», 2010.

8. *Леонтьев П.М.* О поклонении Зевсу в Древней Греции. Репринт 1850. – М.: Книжный дом «Либроком», 2012.

9. *Малевич К.* Черный квадрат. – СПб.: Азбука, 2001.

10. «Не пиши шкатулку – пиши проблему»: Алла Повелихина отвечает на вопросы издателей // «И после квадрата я поставил чашу…» Владимир Стерлигов (19041973). Каталог выставки. Статьи. Письма / сост. М. Молчанова, Т. Михиенко. – М.: КомпьютерПресс, 2010.

11. *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма / сост., предисл. и коммент. Л.А. Зыкова. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000.

12. *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии: расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). – М.: Едиториал УРСС, 2004.

УДК 783

Зорина Виктория Валерьевна
Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
savchuk1985@list.ru

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ И ИНТОНАЦИОННЫХ ИСТОКАХ ПРОТЕСТАНТСКОГО ХОРАЛА

В статье выявлены истоки возникновения протестантского хорала; проанализированы особенности изложения протестантского хорала в сборниках духовных песнопений; сформулированы его основные жанровые признаки и определена роль в церковном богослужении.

Ключевые слова: *протестантский хорал, Мартин Лютер, Реформация, сборники духовных песнопений.*

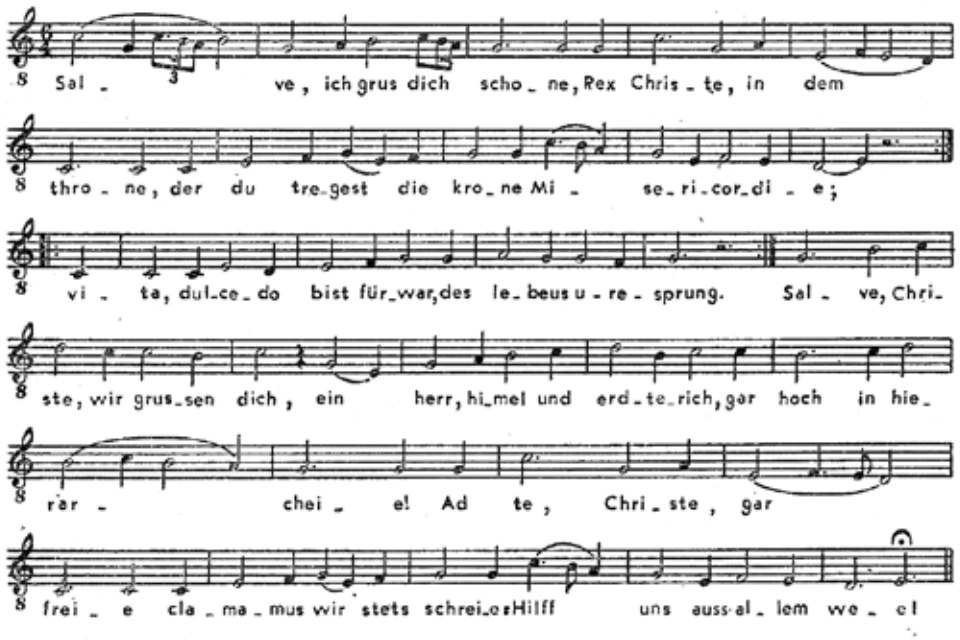
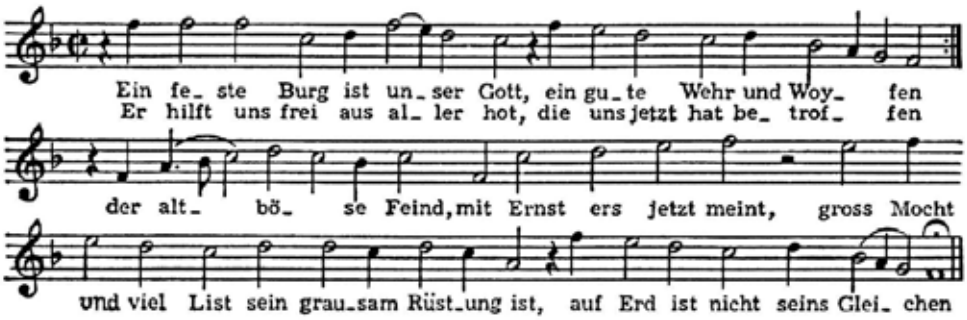
Протестантский хорал является одним их ведущих жанров духовной музыки Западной Европы, история которого ведет отсчет с эпохи Реформации. Рождение протестантского хорала тесно связано с именем Мартина Лютера (1483–1546) и с проведенной им богослужебной реформой. Ее основные положения обозначены в трудах Лютера «Формула мессы» (1523), «Немецкая месса» (1525–1526), из которых можно заключить, что церковная служба перестала быть исключительно сакральным действом, однако оставалась возможностью провозглашения Слова среди верующих: община, объединенная посредством пения, могла отвечать на слово, провозглашенное пастором, проповедуя Евангелие и выражая радость веры и восхваление Всевышнего.

Известно, что музыке в церковной практике отводилась особая роль. Свои взгляды на музыку, как исключительно важную, неотъемлемую составляющую обновленного культа, Лютер излагал в предисловиях к сборникам духовных песнопений, опубликованным разными издателями в 1524, 1528, 1542, 1545 гг. Он характеризовал музыку как «прекрасный, великолепный божий дар», считал, что она «близка теологии <…>, это искусство <…> делает людей чуткими и искусными» [4, с. 379].

Для участия общины в церковной службе потребовалось составление свода протестантских песнопений. По мнению Кэрол Бритт, он обогатился пятью основными источниками: упрощенными мелодиями григорианских песнопений и приспособленными к ним текстами из Евангелия; *Leisen* – не полифоническими народными гимнами; *Cantios* – исполняемыми в унисон не литургическими духовными латинскими песнями, а также гимнами [9, p. 4], созданными специально для протестантского богослужения. Важным источником служили известные песни, в которых светский текст заменялся духовным (прием «контрафакции»).

Мартин Лютер и его сподвижники причисляли к хоралам целый круг возрожденных в XVI веке и воспринимаемых по-новому явлений: духовные песни, псалмы, христианские песни, духовные, христианские или церковные песнопения, а также народные духовные гимны.

Таким образом, протестантский хорал в свое время не был единым явлением. Его понимание остается неоднозначным в музыкознании до сих пор. В наиболее распространенном в энциклопедической литературе определении протестантский хорал *(нем. evangelisches Kirchenlied, буквально — евангелическая церковная песня)* трактует-

© Зорина В.В., 2014

Пример 1.

Пример 2.

ся как «духовное песнопение на немецкий текст, связанное с протестантским культом» [5, с. 443]. Американский исследователь Р. Маршал понимает под протестантским хоралом «главным образом мелодию или простой распев молитвенных стихов» [10]. Согласно В.Н. Холоповой, определение «хорал» в протестантской церкви обозначает «песню» (Lied) [7, с. 294]. Т.С. Кюрегян смысл понятия «протестантский хорал» представляется еще более обобщенным: под ним подразумевается «свод канонизированных песнопений лютеровского крыла западно-христианской церкви» [2, с. 178].

Принимая непосредственное участие в составлении нового обиходного репертуара (сочиняя стихи и соединяя знакомые мелодии с новыми текстами), Лютер использовал преимущественно силлабический принцип соотношения мелодии и текста. Его авторский почерк угадывается в предпочтении преимущественно односложных слов, коротких строф и предложений в пределах строфы (длиной в одну строку).

По своему содержанию хоралы Лютера опираются на основные литературные и теологические категории, а по смыслу тесно взаимосвязаны и избираемыми для его выражения музыкальными ладами: например, для гимнов веры Лютер использовал ионический лад, для гимнов медитации, размышления – дорийский, для гимнов покаяния – фригийский.

Мелодической основой протестантских хоралов подчас становились интонации и обороты французских, итальянских, чешских (гуситских) песен, тематика которых «в XV–XVI веках была самой разнообразной» [3, с. 226]. Подчас в качестве прообразов хоральных напевов выступали духовные песни, созданные мейстерзингерами, в частности Хансом Саксом (1494–1576). Одним из самых известных его сочинений считается прославленный «Серебряный напев» («Silberweis») (пример 1), структура и большинство мелодических оборотов которого сходны с известным хоральным напевом Лютера «Ein' feste Burg ist unser Gott» («Твердыня наша – наш Господь»), проникнутым силой и мужеством национального духа (пример 2).

При жизни Лютера мелодии протестантских хоралов сочиняли Генрих Финк, Арнольд фон Брук, Вильгельм Брайтенгразер, Сикст Дитрих, Балтазар Резинариус. Позже к созданию мелодий протестантских хоралов были причастны такие композиторы и поэты, как Николаус Херман,

Йоханнес Крюгер, Пауль Герхардт. Известно, что авторство нескольких хоральных мелодий принадлежит И.С. Баху (например, «Ich steh an deiner Krippe hier», 1736). Он принимал участие в составлении домашних хоральных сборников, включавших общинные хоралы и духовные сольные песни с сопровождением. На авторство И.С. Баха относительно протестантских напевов указывается, в частности, в известном труде А. Швейцера: «Бах не только отредактировал цифрованный бас, но сочинил и мелодии к песням» [8, с. 19].

Большинство хоральных мелодий было опубликовано в первые годы Реформации в разных немецких городах. В то время существовало два основных типа сборников духовных песнопений. Это издания одноголосных мелодий с текстами для пения приходской общины без какого-либо (органного или хорового) сопровождения, и сборники, предназначенные для исполнения церковным хором. В то же время установилась практика использования одинаковых мелодий с различными текстами, и наоборот – одной и той же мелодии с различными текстами.

Первое собрание церковных гимнов, имеющее четкий принцип внутренней организации, было составлено и напечатано Йозефом Клугом (Виттенберг, 1529). В окончательной редакции (1543) содержание этого сборника приобрело следующую структуру. В начальный раздел попали исключительно обработки Лютера, объединенные в четыре группы: хоралы «по случаю» для главных праздников, хоралы катехизиса, хоралы, основанные на псалмах, и хоралы разного назначения. Во втором разделе, названном «Наши песни», представлены хоралы, созданные Лютером в соавторстве с Юстусом Йонасом, Лазарусом Шпенглером, Паулем Сператусом и Элизабет Круцигер. В заключительном разделе помещены дореформационные немецкие и латинские хоралы.

Из числа последних публикаций протестантских песнопений, опубликованных при жизни Лютера, наиболее значительные были предприняты Валентином Шуманом (Лейпциг, 1539) и Валентином Бапстом (Лейпциг, 1545).

Образцы протестантских хоралов, находящиеся в ранних печатных источниках, представлены в многоголосном изложении, подтверждающем формирование протестантского хорала как многоголосного песнопения. Главная мелодия находилась в среднем голосе, что приводило к несколько странной, запутанной гармонии. Она «проясняется» в хоралах «Книжечки духовных песен» И. Вальтера (1524). Стремление к простоте многоголосного склада, ясности гармонии, четкости ритмической структуры в дальнейшем еще более усиливается. Об этом в особенности свидетельствуют образцы из сборника (т.н. канционала) «Духовные песни и псалмы», опубликованного в 1586 году вюртембергским протестантским священником Лукой Озиандером (1534–1604). Мелодия помещается в верхнем голосе, остальные же голоса, сохраняя плавное голосоведение, подчиняются гармоническим закономерностям. Окончательное перемещение мелодии в сопрано, связанное с ослаблением влияния контрапунктической нидерландской традиции и проникновением в XVII веке в музыку немецких мастеров итальянского мелодического стиля, происходит в произведениях Б. Гезиуса, М. Вальпиуса, Х.Л. Хаслера, М. Преториуса, И.Г. Шайна, Ю.С. Шайдта [1, с.126].

Общая композиция приближается к структуре бытовой песни, чаще всего состоящей из двух строф (Stollen) с припевом (Abgesang). В такой форме было создано значительное число протестантских песнопений. Строение музыкальных строф определяется текстом, по преимуществу стихотворным. Первостепенное значение слова сообщает хоральному напеву четкую расчлененность, которую подчеркивают ферматы в конце музыкальных построений (необходимые для взятия дыхания), ясно обозначающие завершения текстовых строк.

Сформировался целый комплекс жанровых характеристик протестантского хорала, к которым следует отнести: родной язык, рифмуемый метрический стих, строфическая музыкальная и текстовая форма, исполняемая в унисон хоральная мелодия, выработавшийся с течением времени аккордовый четырехголосный склад (бас, тенор, альт, сопрано) с мелодией хорала в верхнем голосе, так называемая форма бар (Barform). Такие качества делают протестантский хорал – а через него и само богослужение – простым и понятным для прихожан.

Согласно Х. Келлеру, в течение XVII века установилась «традиция сопровождать пение хоралов игрой на органе» [6, с. 22]. Строфы, часто пропеваемые общиной в унисон, для разнообразия перемежались многоголосным пением учебного хора и кантора либо игрой органиста с применением полифонического склада письма. Такая практика (alternatim) допускала возможность многочисленных комбинаций.

Первые указания на органное сопровождение общинного пения хоралов встречаются в «Гамбургском сборнике мелодий псалмов» (1604). Это собрание стало результатом совместной работы органистов четырех крупнейших церквей Гамбурга: Иеронима Преториуса, Йоахима Декера, Иакова Преториуса и Дэвида Шейдемана.

Живая, коренная связь хорала с народно-песенной традицией, характерная для эпохи Реформации, впоследствии становится все менее прочной. В XVII веке, когда религиозные движения стали утрачивать свою революционную суть, хорал становится скорее воспоминанием о прошлом, но-

сителем исторической традиции. Новую жизнь в наследие протестантского хорала «вдыхает» искусство И.С. Баха. В своем творчестве он возвращает протестантскому хоралу его поэтический смысл и значение, раскрывая их в образной системе целого ряда собственных произведений разных жанров и форм.

Библиографический список

1. *Баранова Т.Б., Владышевская Т.Ф.* Церковная музыка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т.6. – С. 118–134.

2. *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII–XX веков. – М.: Сфера, 1998. – 344 с.

3. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1. – 696 с.

4. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1966. – 576 с.

5. Протестантский хорал // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 443.

6. *Рязанова Н.П.* Органные хоральные обработки И.С. Баха (их композиционно-структурные особенности): дис. … канд. искусствоведения. – Л., 1979. – 178 с.

7. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.

8. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.

9. *Britt C.* The choral: The development of the chorale prelude and the use of the chorales of Martin Luther's catechism by various European composers from the reformation to J.S. Bach. – Tuscaloosa, Alabama, 1999. – 87 p.

10. *Marshall R. / Leaver R.* Chorale // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://intoclassics.net/news/2013-03-04-31751 (дата обращения: 15.10.2013).

УДК 781.2

Пылаев Михаил Евгеньевич
кандидат искусствоведения
Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
pylaevm@mail.ru

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛОГИКИ В РАБОТАХ КАРЛА ДАЛЬХАУЗА

В статье рассматривается проблема «музыкальной логики», нашедшая отражение в трудах выдающегося немецкого музыковеда XX века, представителя «новой» музыкальной герменевтики К. Дальхауза.

Ключевые слова: *Карл Дальхауз, музыкальная логика, музыкальный анализ, интенциональность, «новая» музыкальная герменевтика.*

Выдающийся немецкий музыковед второй половины XX века Карл Дальхауз (1928–1989) обращался к широчайшему кругу исторических, теоретических, эстетических и других проблем, касавшихся европейской музыки. Одним из «рефренов», периодически возникавших в трудах ученого на протяжении многих лет его научной деятельности, была именно музыкальная логика. Уже данное обстоятельство – достаточный повод для того, чтобы рассмотреть причины такого интереса, а также уточнить, как именно им понималась логика в музыке.

Музыкальная логика у Дальхауза есть прежде всего логика «чистой» инструментальной музыки, и данная постановка вопроса стала возможной лишь после возникновения феномена таковой «чистой» музыки во второй половине XVIII века (заметим, что инструментальная музыка барокко может считаться «чистой» лишь условно, так как в ней большую роль играла риторика, конкретизировавшая логическое и эмоциональное содержание почти любого произведения). В качестве источника, в котором впервые появляется выражение «музыкальная логика», Дальхауз называет «Всеобщую историю музыки» И.Н. Форкеля [8, S. 167, 171].

Можно утверждать, что с названной проблемой были связаны несколько принципиально важных для ученого направлений музыковедческого исследования.

Поскольку логика есть наука о законах и формах мышления, то здесь по необходимости подразумевается язык, реализующий и материализующий это мышление. Возможность и необходимость *словесного оформления* красной нитью проходит через дальхаузовские представления о музыкальной логике. А это означает, что к словесной передаче музыкальной логики добавляется – или может добавляться – логика языка (аспект, глубоко созвучный интересам Дальхауза).

Логика предполагает некое *понимание*, то есть усвоение нового содержания на основе уже известного. Во внимании к проблеме музыкальной логики лишний раз подтверждается огромная роль *рациональности*, столь ценимой Дальхаузом (здесь можно вспомнить про статью ученого «Рациональность музыкальных суждений», в которой также упоминается музыкальная логика [7]).

Однако понимание предпосылочно – оно напрямую зависит от материала, которым владеет понимающий субъект, а также от его настроения,

 © Пылаев М.Е., 2014