

Г. Н. ДОМБРАУСКЕНЕ  
Морской государственный университет  
им. адмирала Г. И. Невельского, Владивосток

УДК 78.035(4/9)+781.15

## СХЕМА КАК ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР НЕМЕЦКОГО ПРОТЕСТАНТСКОГО ХОРАЛА

Исследование немецкого протестантского хора в русле изучения принципов функционирования его музыкально-семантических структур, а именно – музыкальных символов, образованных из хоральных тем, вполне естественно вытекает из специфического социокультурного контекста XVI века – эпохи рождения протестантизма и содержания его учения.

Стараниями реформаторов и их последователей активно формировалась новая мировоззренческая система. Её составили определённые взгляды, убеждения, идеалы, ценностные ориентации, принципы познания и деятельности, а также обозначение места человека в этом мире и его отношения с Богом, окружающими людьми, природой и самим собой. Религиозная мировоззренческая конструкция отражает свойства культовой системы в целом, а культовая система, в свою очередь, формируется на основе сложившихся связей этой конструкции с духовным, что выражается в специфике обрядовых действий, в частности, церковных песнопений.

Религиозная мировоззренческая конструкция призвана регулировать, регламентировать, упорядочивать все стороны жизни и отдельно взятого человека, и общества в целом, способствуя сохранению традиций, обычаев, нравов. Она культивирует лучшие человеческие чувства в их связи со священными атрибутами веры, морально-нравственными ценностями. Религиозная практика насыщена символикой, которая призвана иллюстрировать, комментировать внутренние процессы этой системы, углублять содержание ритуала, подчёркивать коренные принципы веры.

Один из основоположников теоретической семиологии Ч. Пирс писал о том, что вся природа является знаковой, поэтому всякая деятельность – значима. Знак способен запечатлеть духовную реальность: идею, смысл, знание. В качестве знака может выступать любая вещь, свойство, отношение, способное репрезентировать другую вещь и её отношения, нести информацию о её свойствах [16]. Автором знаков является сам человек, именно он в процессе своей жизнедеятельности и, в частности, в религиозной практике использует предметное значение

(*референт*)<sup>1</sup>, закрепляя за ним определённый смысл (*денотат*)<sup>2</sup>, который разворачивается в процессе *интерпретации*<sup>3</sup> [11].

История свидетельствует о необычайно важной роли гимнов в жизни верующих – как в церковной, так и в повседневной. Они стали важным каналом трансляции религиозного опыта. На их тематическом материале образовалось множество музыкальных символов наряду с такими важными для многих религиозных систем визуально-семантическими объектами, как иконы, фрески, статуи и т. п. Выйдя за рамки церковного песнопения, хоральные темы в качестве разнообразных музыкально-семантических структур вошли в профессиональную музыку XVII–XX вв., преимущественно немецкую, продолжая информировать, нести в себе смыслы и контексты, но в условиях иной жанровой организации. Б. Л. Яворский писал: «Все мотивы, которые были тогда в ходу, имели точный смысл, будучи обыкновенно происхождения неумышленного, а получившиеся как наследие народного творчества, запечатлённого в григорианском хорале и затем в переработке этих же напевов в протестантском хорале» [цит. по: 14, с. 6].

Обращение композиторов к мелодическому материалу того или иного гимна свидетельствует о его значимости для музыкального искусства. Задача настоящей статьи – на примере немецкого хора «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*» выявить инвариант как единицу значения музыкальной темы и его роль в образовании символа. Представленный автором статьи способ анализа применим практически ко всем протестантским гимнам, так как они имеют много общего в своём строении: это жанр народной песни, написанной в куплетной, либо в бар-форме, внутренне организованный по принципу риторического канона.

М. Г. Арановский, утверждал, что единицей текста может быть любая деталь – «нормативные мотивы, отдельные интонации, отдельные тоны, аккорды, ритмы, фактурные ячейки и т. п., которые по тем или иным обстоятельствам берут на себя в определённый момент некую семантическую функцию» [2, с. 81]. Методология исследования предполагает

сегментацию и редукцию музыкальной инципитарной фразы хора, как риторически обоснованного смыслового ядра, до элементарных частей. Поскольку художественно-эстетическая уникальность хоральной темы зависит от интонационного рисунка, есть все причины редуцировать её в отдельные тоны и рассмотреть интонационные связи, которые обуславливают значение тонов. При рассмотрении текстуральных единиц хоральной темы следует учитывать, что она, как правило, невелика по размеру (8-10 звуков) и объёму составляющих её музыкально-семантических единиц.

Схематизировав начальную фразу гимна «Aus tiefer Not schrei ich zu dir», заключающую в себе музыкально-риторический тезис (пример № 1), сопоставим её со схемами других музыкальных примеров.

## Пример № 1

## Гимн

«Aus tiefer Not schrei ich zu dir»

**Pfalmen, Bitt- und Lobgefänge für jede Zeit**  
**195** Psalm 130 Erste Melodie  
 Martin Luther 1524

1. { Aus tie - fer Not schrei ich zu dir, Herr  
 Dein gnä - dig Oh - ren hehr zu mir und  
 Gott, er - hör mein Ru - fen.  
 mei - ner Bitt ste öf - = fen, } denn so du  
 willst das se - hen an, was Sünd und Un - recht  
 ist ge - tan, wer kann, Herr, vor dir blei - ben!

В таком виде этот гимн приведён в «Evangelisches Kirchengesangbuch» под № 195 [20, с. 256]. Автором мелодии и текста указан М. Лютер, дата написания – 1524 г. Текст гимна представляет собой поэтический вариант библейского псалма № 129 «Из глубины взываю к тебе, Господи» [5, с. 672]. Корни этого хора ведут к григорианской службе, католическому «De profundis» – покаянному песнопению<sup>4</sup>.

В качестве инструмента анализа предлагается использование схем, позволяющих отразить тоны музыкальной хоральной темы и интонационные связи между ними в процессе формирования музыкального символа (схемы 1, 2).

## Пример № 2

## И. С. Бах. Искусство фуги. Contrapunktus I

Схема 1. Тема хора «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»

V ↓ ч. 5 I ↑ ч. 5 V ↑ м. 2 VI ↓ м. 2 V ↓ б. 3 III ↑ б. 2 IV ↑ б. 2 V

Схема 2. Графическое изображение темы хора

			IV				
V		V		V			V
						IV	
					III		
	I						

В звуковысотном соотношении хорал наглядно показывает широко известную музыкально-риторическую фигуру Креста. Мелодический контур Креста возникает из характерной интонационности: чистая квинта, маркирующая вершину и основание интервала, сменяется плавными (нисходящим и восходящим) мелодическими оборотами (возникает аналогия с музыкально-риторической фигурой Креста в фуге *g moll* из I-го тома ХТК И. С. Баха<sup>5</sup>). При полной редукции получается очевидный абстрактный рисунок Креста (схема 3).

Схема 3. Мелодический контур Креста

	V	
IV		VI
	I	

Используя тот же метод, постараемся выявить каркас хоральной темы в *Contrapunktus I* из «Искусства фуги» И. С. Баха. Элементы, которые композитор сохраняет в каждом случае, можно считать единицами значения, именно они участвуют в образовании музыкального символа. Те же из них, которые композитор опускает, соответственно для символа большого значения не представляют, а выступают в качестве фона (пример № 2)

Одна из трёх тем, привлечённая И. С. Бахом для создания «Искусства фуги», построена на материале хорала «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*». Покаянный гимн в последние годы жизни композитора, вероятно, был для него весьма актуален: «Искусство фуги» – последнее сочинение композитора. Используя музыкальные средства, он вместе с тем не только как музыкант, но и как теолог, и художник, и архитектор разрабатывал эту тему, словно подготавливая себя к уходу в Вечность. В данном примере хоральная тема присутствует полностью только в зеркальном обращении. Если сделать обратную инверсию, то получится следующая схема (см. схему 4).

Схема 4. И. С. Бах. «Искусство фуги».  
Хоральная тема

**V** ч. 5 **I** ↑ м. 3 **III** ↑ б. 3 **V** ↑ м. 2 **VI** ↓ м. 2 **V** ↓ б. 2 **IV** ↓ б. 2 **III** ↓ м. 2 **II** ↑ м. 2 **III** ↑ б. 2 **IV** ↑ б. 2 **V**

Тема фуги состоит из 13 звуков (напомним, хоральная тема – из 8). Присутствие хоральной темы сообщает всему произведению определённое настроение и содержание. Таким образом, можно рассматривать тему фуги как музыкально-семантическую структуру. Помещённая в конкретные жанровые условия, хоральная тема претерпевает трансформацию, но при этом сохраняется целиком: все 8 звуков темы здесь есть, схема 5 это демонстрирует (схема 5).

Схема 5. И. С. Бах. «Искусство фуги».  
Contrapunktus I

				<b>VI</b>								
<b>V</b>			<b>V</b>		<b>V</b>							<b>V</b>
						<b>IV</b>						<b>IV</b>
		<b>III</b>					<b>III</b>			<b>III</b>		
								<b>II</b>				
	<b>I</b>											

Подобный принцип действует во всех частях «Искусства фуги». Работа композитора с данным хоралом вполне объяснима с точки зрения его религиозной позиции: он питал огромное уважение к М. Лютеру и его учению, был приверженцем лютеранской церкви, создал большое количество произведений духовного содержания<sup>6</sup>. Но эта тема была интересна ему и в более ранние периоды жизни. На

её материале построено несколько циклов из «Хорошо темперированного клавира». В качестве примера рассмотрим фугу *es moll* из I-го тома (пример № 4).

Пример № 4

И. С. Бах. ХТК, I т.  
Фуга *es moll*



Схема 6. И. С. Бах. ХТК, I т.  
Фуга *es moll*

**I** ↑ ч. 5 **V** ↑ м. 2 **VI** ↓ м. 2 **V** ↓ б. 2 **IV** ↓ б. 3 **III** ↑ б. 3 **IV** ↑ б. 3 **V** ↓ ч. 5 **I** ↑ ч. 4 **IV** ↓ б. 3 **III** ↓ м. 3 **II** ↓ б. 3 **I**

Схема 7. И. С. Бах. ХТК, I т.  
Фуга *es moll*

			<b>IV</b>									
	<b>V</b>		<b>V</b>				<b>V</b>					
				<b>IV</b>			<b>IV</b>			<b>IV</b>		
						<b>III</b>					<b>III</b>	
											<b>II</b>	
<b>I</b>										<b>I</b>		<b>I</b>

Схема показывает, что звуковысотно хоральная фраза присутствует в тексте почти полностью, за исключением первого звука. В принципе, это изменение не существенно для данной музыкально-семантической структуры, так как I и V ступени образуют интонационный стержень; они совпадают по обертоновому ряду и могут ассоциироваться с основной фигуры Креста. Также это свидетельствует и об обратном – о том, что для символа темы этот звук не столь важен.

Сравнительный анализ схем при привлечении большего количества примеров даёт во многом аналогичные результаты и представляется весьма эффективным и удобным в силу своей наглядности. Он может служить инструментом анализа в исследовании ряда теоретических вопросов, связанных с функционированием музыкально-лексических структур немецкого протестантского хорала в пространстве музыкальной культуры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Референт – это то, что знак обозначает, представляет, репрезентирует; наглядное представление, изображение. Термин был введён в 1923 г. Ч. Огденом и А. Ричардсом.

<sup>2</sup> Денотат – то, что знак выражает, его назначение, идея. Термин был применён Б. Расселом и А. Чёрчем.

<sup>3</sup> Интерпретация – раскрытие смысла символа и его оценка [11].

<sup>4</sup> О присутствии тематического материала этого гимна в музыкальных примерах, приведённых в статье, писали Б. Л. Яворский, А. А. Кандинский-Рыбников, Р. Э. Берченко, В. Б. Носина и др. Так, перечисленные авторы указывают, что Гимн стал тематическим зерном нескольких клавирных циклов И. С. Баха – *es moll*, *b moll* из первого тома ХТК и *b moll* – из второго. У И. С. Баха есть кантата, основанная на

этом гимне. Тема рассматриваемого хора использовалась также Ф. Мендельсоном в его Сонате *A dur*, в двойной фуге I части. В *Concerto Grosso* № 3 А. Шнитке он звучит в IV части, где присутствуют баховские лексемы: тема-монограмма ВАСН, мотив Креста из фуги *cis moll* ХТК (I т.), который, по утверждению В. Б. Носиной, также имеет интонационную связь с рассматриваемым нами гимном [14].

<sup>5</sup> В работе В. Б. Носиной определён ассоциативный образ цикла – «Снятие со креста и горестное созерцание плащаницы, которой было обвито тело умершего Христа» [14].

<sup>6</sup> О влиянии протестантского хора на формирование музыкального тематизма писали Б. Л. Яворский, А. Швейцер, Р. И. Грубер, М. С. Друскин, В. В. Медушевский, Т. Н. Ливанова, Я. И. Мильштейн, Н. А. Эскина, Р. Э. Берченко, В. Б. Носина.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Символ // Философский словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – С. 607.

2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.

3. Бах И. С. Хорошо темперированный клавир [Ноты] / ред. Б. Муджеллини. – М.: Музыка, 1990. – Т. 1.

4. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: Классика – XXI, 2005.

5. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Канонические. Синодальный перевод 1876 г. – М.: Российское библейское общество, 2009.

6. Вертгеймер М. Продуктивное мышление. – М.: Прогресс, 1987.

7. Вязкова Е. «Искусство фуги» И. С. Баха: некоторые выводы из семантического анализа // Семантика музыкального языка: матер. науч. конф. / РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – С. 213–218.

8. Гудмен Н. Способы создания миров. – М.: Идея-пресс – Праксис, 2001.

9. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982.

10. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. – М.: Музыка, 1983.

11. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: СЭ, 1990.

12. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Статьи

по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 314–321.

13. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1984. – Вып. 75. – С. 83–106.

14. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и её интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991.

15. Нотная библиотека классической музыки [Электронный ресурс]. – URL: / <http://nlib.narod.ru>.

16. Пирс Ч. С. Начала прагматизма / пер. с англ., предисл. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – СПб.: Лаборатория Метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000.

17. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.

18. Эскина Н. А. Принцип «комментирования» и хоральная обработка Барокко // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.): сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1983. – Вып. 65. – С. 113–132.

19. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. – М.: Сов. композитор, 1972.

20. *Evangelisches Kirchengesangbuch* [Music]: Ausgabe für evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions. – Hannover, 1958.

## Домбраускене Галина Николаевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории искусств и культуры  
Морского государственного университета  
им. адмирала Г. И. Невельского, Владивосток

