



Г. Н. ДОМБРАУСКЕНЕ

*Морской государственный университет
им. адмирала Г. И. Невельского*

ПРОТЕСТАНТСКИЙ ХОРАЛ
КАК ОБЪЕКТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
НА ПРИМЕРЕ ГИМНА «O EWIGKEIT, DU DONNERWORT»

УДК 781.6.083: 783

Протестантский хорал эпохи немецкой Реформации представляет собой феноменологическое явление, которое при внешней простоте и лаконичности музыкальных средств включает в себе уникальную способность к интертекстуальному передвижению. В свете новейших исследований в области музыкальной семиологии музыка протестантских гимнов представляет особый интерес [3]. Историческая ретроспектива позволяет увидеть то, как хорал выходит за пределы жанра и участвует в образовании новых текстов – инструментальных фантазий, кантат, симфоний, реквиемов, опер, концертов и т. д.

Процесс интертекстуального продвижения музыкального объекта интересен с точки зрения соотношения внутренней и внешней парадигматики. Его исследование позволяет изучить принципы и механизмы текстообразования. Полученные музыкальные дериваты, выросшие на хоральной лексике, демонстрируют своеобразие авторской работы, специфику мышления композитора, его отношения к знаковой стороне гимна и, следовательно, – скрытое послание, заложенное им в произведении. Ключом к прочтению нового текста является сам гимн, а точнее – инципитарная фраза, в вербальном тексте которой по законам риторики и гомилетики заключена основная мысль всего гимна. Вследствие своей узнаваемости хоральная тема в интертекстуальном пространстве начинает выступать в роли музыкального символа, чей смысл в дальнейшем переходит в контекст любого другого сочинения.

В настоящей статье на примере отдельно взятого гимна «O Ewigkeit, du Donnerwort» нами будет рассмотрен частный случай интертекстуального продвижения протестантского хорала, который даст возможность увидеть процесс деривации в исторической и стилевой ретроспективе.

Песнопение начинается словами «O Ewigkeit, du Donnerwort» («О, Вечность, громовое Слово») – диалогом между Страхом и Надеждой. Также называется и кантата И.-С. Баха № 60. Текст «Es ist genug» открывает заключительный хор кантаты. Известно, что это была духовная ария, которая в эпоху Барокко служила погребальной песнью [6, с. 8].

Кантата № 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» И.-С. Баха имеет две версии. Она представляет собой тип камерной хоральной кантаты, называемой «диалогом» (это аллегорическая беседа Страха и Надежды о вечности и «громовом слове») [1, с. 215, 222]. Кантата написана для двух солистов. Три основных номера построены на музыкальной лексеме гимна: № 1 (Duetto) в партии альты; № 2. Recitativo; № 5 Choral [9].

Следует отметить, что технические и художественные средства обработки протестантского хорала в Германии к XVIII в. были практически сформированы и широко распространены. Бах применял различные способы в соответствии со своим замыслом. Это мог быть хорал, изложенный в простой четырёхголосной гармонизации; хоральная тема, исполняемая голосом или инструментом, которая накладывалась на развёрнутую хоровую композицию; хоральная мелодия, которая ложилась в основу вокального или инструментального дуэта, а также речитатива. Нередко у Баха хорал выступал в качестве тематической основы всех частей кантаты (формируя своего рода вариационный цикл) [4]. Кантата № 60 относится к такому роду.

Духовные кантаты Баха предназначались для церковного богослужения. По сути, в XVIII веке это была модифицированная месса. Хорал в условиях этого жанра продолжал выполнять свою прямую богослужебную функцию.

В XIX веке хоральные темы стали использоваться в светских жанрах – таких, как симфония, концерт, опера. На протяжении нескольких веков за хоралом закрепились определённая смысловая нагрузка. Отдельные гимны, наиболее популярные, стали носителями конкретных образов – покаяния (например, «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»), исповедания веры («Ein feste Burg»), устремления в вечность («O Ewigkeit, du Donnerwort») и др.

Уникальная способность протестантского хорала – нести в себе семантическое зерно – открыла ему путь в иные жанровые системы: симфонии, оперы, концерты и др.

Рассматриваемый гимн «O Ewigkeit, du Donnerwort» наблюдаем у Р. Вагнера в его последней драме «Парсифаль». В произведении, где были поставлены христианские, нравственные проблемы, тема гимна легла в основу лейтмотива святого Грааля, звучащего в оркестре². В лейтмотиве без труда можно обнаружить инвариант хорала «O Ewigkeit, du Donnerwort». Восходящая интонация в объёме октавы соответствует глубине смысла, заключённого в тексте. Мелодическое движение снизу вверх риторически отражает устремление от земного, бренного – к небесному, вечному. Идея неземной, вечной и священной тайны, связанная с мыслью о бессмертии, отвечает образу священной обители Грааля (в этой опере есть и другой лейтмотив, образованный из темы известного лютеровского гимна «Ein feste Burg»).

В мировоззренческой системе Вагнера-композитора протестантский хорал выступал в качестве священной атрибутики. Композитор брал канонические интонации известных в Германии гимнов, образуя из них музыкальные символы – лейтмотивы, вместе с которыми в текст оперы входил глубокий философский смысл.

Другим интересным образцом интертекстуального взаимодействия хорала «O Ewigkeit, du Donnerwort» выступает Скрипичный концерт «Памяти Ангела» А. Берга (1935). Сочинение посвящено умершей дочери вдовы Г. Малера. Второй раздел концерта (ц. 140-155) – вариации на вариант хорала из кантаты № 60 И.-С. Баха «Es ist genug»³. Берг сохраняет не только мелодический рисунок баховского варианта этого гимна, но и его гармонизацию, что могло бы показаться неприемлемым в условиях додекафонного метода. Как и многие его немецкие

Гимн № 324 «O Ewigkeit, du Donnerwort»¹

коллеги, Берг с большим уважением относился не только к религии, но и к национальному культурно-историческому наследию, в частности, к протестантской церковной музыке. Обращение именно к этому гимну в данном музыкальном контексте понятно. С точки зрения семиологии, этот объект в своём историческом развитии обрёл устойчивое символическое значение – напоминание о Вечности.

В партитуре приведён также текст заключительного хора баховской кантаты. Произведение демонстрирует уникальный пример интертекстуального взаимодействия – участие музыкального материала старинного гимна в построении додекафонной конструкции. Додекафония превращала сочинение музыки в сложный процесс, в котором композитор работал не столько с темами и мелодиями, сколько со своеобразными звуковыми «формулами». Новая техника позволила достичь особой эмоциональности и пронзительности звуковых красок, свойственных экспрессионизму, найти нюансы, способные передавать сложнейшие состояния психики человека.

Ещё одно произведение, воспринявшее и освоившее информацию этого протестантского гим-

на в её словарно-лексическом и функциональном аспектах, – «Музыкальное приношение» Родиона Щедрина, посвящённое 300-летию со дня рождения И.-С. Баха. Написанное и впервые исполненное в 1983 году, оно вошло в число наиболее ярких и оригинальных сочинений последних десятилетий XX века.

«Приношение» – масштабное инструментальное произведение, построенное на принципах медитативной драматургии. М. Лобанов относит это сочинение к распространённому в XX веке жанру мемориала, который предполагает непосредственную связь различных стилей, подчёркнутое внимание к традиции с использованием приёмов анаграммирования, применением монограмм, звуковой символики, включением цитат [2, с. 159-166]. Принадлежность «Музыкального приношения» Щедрина к жанру мемориала подтверждается программным заголовком, аналогичным названию сочинения Баха, написанного в 1747 году на тему короля Фридриха Вильгельма II. Используемая в «Приношении» Баха королевская тема не входила в противоречие со стилем композитора, так как была близка системе его средств. В ином положении оказался Щедрин, так как для поддержания «диалога», который уже не являлся диалогом современников, ему пришлось моделировать «ситуацию встречи», то есть искать точки соприкосновения в стиливых особенностях барокко и собственного музыкального языка, использовать жанровые и стиливые модели баховской эпохи.

Стиливые нормы барокко, применяемые Щедриным, имеют различную природу, масштабы и сферы влияния. Их можно выстроить в определённую иерархию: от тембровой модели, драматургических приёмов, композиционных особенностей – до мелодических, ритмических, фактурных, синтаксических моделей. Особое положение занимают приёмы тематической организации, в том числе цитирование как применение целостного структурного и интонационного образования, отражающего не только формальные признаки стилей эпохи, но и её подлинную звуковую атмосферу. Один из разделов, в котором реализуется вариационный принцип развития, можно отнести к стиливым элементам открыто ассоциативного значения: в ц. 10-13 образуется структура полифонических вариаций, где в качестве *cantus firmus* используется тема хорала «Es ist genug» из кантаты № 60⁴. Тема выступает на уровне звукового символа.

Особенность оформления хорального материала относится к одной из двух противоположных традиций цитирования, сложившихся в первой половине XX века и актуальных в современной музыкальной ситуации, а именно, обращению к конкретному источнику без его деформации [2, с. 130-137]. Подобный подход к теме хорала анало-

гичен выше рассмотренному качеству цитирования в Скрипичном концерте А. Берга. Это также пример бережного использования чужого музыкального текста в оригинальном произведении [7, с. 130].

Щедрин, так же как и Берг, выделяет цитату в обособленный раздел, имеющий структуру полифонических вариаций. Но, в отличие от Концерта, вариации в «Приношении» – слитного типа, с традиционными методами развития – постепенным уплотнением фактуры на основе наслоения контрапунктирующих голосов и их последующим орнаментированием, передачей *cantus firmus* из голоса в голос. Вариациями на *cantus firmus* влияние темы хорала не исчерпывается. Щедрин использует фразу «Es ist genug» из Кантаты Баха, которая дважды повторяется в последней строке текста⁵. Заключительный раздел хорала Щедрин не цитирует, но к нему приближено основное интонационное зерно произведения – нисходящее поступенное движение в объёме квинты. Данный мотив принимает на себя функцию лейттемы. Он неоднократно появляется в «Приношении», сохраняя в качестве инварианта поступенное движение и ровный ритм, а также является интонационной основой как тем произведения, так и разделов, основанных на общих формах движения⁶.

Интонации лейттемы содержат свободные голоса раздела вариаций на хорал, что также ассоциируется с Концертом Берга. На скандировании лейттемы построена заключительная кульминация произведения. Фразой «Es ist genug», её неоднократным интонированием, как и у Баха, у всех инструментов ансамбля завершается «Музыкальное приношение» Щедрина. «Музыкальное приношение» как неоклассицистское произведение включает в себе мысли о ценности и красоте истинного, о взаимосвязях национального и общечеловеческого, о необходимости быть несуетным и сосредоточенным, дабы постичь смысл прекрасного [5].

Таким образом, вся ткань этого произведения оказывается пронизанной интонационностью хорала, которая является не только ярким мелодическим образованием, но и семантически ёмкой жанровой единицей. В данном примере интертекстуальные отношения можно рассматривать в качестве культурного диалога, который образуется во взаимодействии стиливых норм различных эпох и определяется в музыковедении понятиями «полистилистика» и «моностилика».

Исследование вопроса интертекстуальности протестантского хорала открывает большие аналитические возможности: во-первых, обращения к этимологии лексики; во-вторых, раскрытия механизмов образования новых текстов на основе этой лексики в различные исторические периоды с набором выразительных средств, актуальных для той или иной эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions. – Hannover, 1958. – S. 417.

² См.: Вагнер Р. Парсифаль: драма-мистерия / перелож. для пения и фортепиано К. Клиндворта. – М.: Изд-во П. Юргенсона, 1895. – С. 12.

³ Берг А. Концерт для скрипки с оркестром. – Партитура. – М.: Музыка, 1977. – С. 81-82.

⁴ См.: [9, с. 20].

⁵ «Es ist genug» [«Этого довольно»] (т. 18-20). Там же.

⁶ См.: [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982.

2. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. композитор, 1990.

3. Музыка и проповедь: к интерпретации наследия И.-С. Баха: матер. науч. конф. – М., 2006.

4. Хоральная обработка // Музыкальная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 6. – Стб. 42-52.

5. Чернова А. В. «Музыкальное приношение» Р. Щедрина: к проблеме стиливого диалога // Методическое пособие по курсу отечественная музыкальная литература. – Владивосток, 1997.

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

7. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарёва Е. А. Шнитке. – М., Музыка, 1990.

8. Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions. – Hannover, 1958.

9. Kantate zum. 24. Sonntag nach Trinitatis № 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» (2. Vertonung). – Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1970.

Домбраускене Галина Николаевна

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

