

5. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения: Общая характеристика эстетики Возрождения. Гл. II: Платонизм, неоплатонизм и гуманизм [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. — URL: <<http://www.philosophy.ru/library/losef/renaesth/02.htm>>

6. Фисейский, А. В. Орган в истории мировой музыкальной культуры (III в. до н.э. — 1800 г.): Исследование / А. В. Фисейский; РАМ им. Гнесиных. — М., 2009 — 544 с.

7. Tusler, R. The Organ Music of J.P. Sweelink / R. Tusler. — Bibthoven, 1958.

*

Музыкально-семиотический феномен метатекста протестантского хора

Г. Н. Домбраускене

Морской государственный университет им. адм. Г. И. Невельского

Музыкальные произведения религиозного содержания составляют значительную часть мирового культурного наследия. Их мелодии образовали уникальный фонд музыкального искусства, который сегодня востребован не только в религиозной практике, но и в разнообразных сферах музыкального профессионального творчества.

Ключевые слова: протестантский хорал, метатекст, музыкально-семиотический феномен.

Musical works of a religious character make up a significant portion of the world's cultural heritage. Their tunes have formed unique collection of music, which is now in demand, not only in religious practice, but also in a variety of professional fields of musical creativity.

Key words: Protestant chorale metatext, musical-semiotic phenomenon.

Протестантские хоралы за последние пять столетий легли в основу огромного количества произведений самых разнообразных жанров. Через церковные песнопения в музыкальное искусство влилось национальное мелодическое наследие Германии, Чехии, Италии, Франции, Британии и др. Протестантский хорал стал одним из важных звеньев в эволюции как церковной, так и светской музыки.

Традиции протестантского гимнотворчества заложили основы уникального пласта культуры — *христианского музицирования вне церкви*, который особенно активно развивался и продолжает развиваться в XX и XXI веках. В современной культурной среде обычной практикой стали концертные мероприятия с инструментальными или

вокальными обработками гимнов. Во многих странах устраиваются целые фестивали с пением хоралов, исполнением классической музыки, театрализованными инсценировками, мюзиклами и т.п. Не редкой стала практика исполнения гимнов известными эстрадными певцами, которые часто адаптируют мелодию церковного песнопения к какому-либо музыкальному стилю: джазу, року, поп-музыке. Например, большую известность получило в последние два десятилетия творчество немецкого музыкального продюсера, аранжировщика и композитора Дитера Фалька (род. 1959 г.), который, будучи джазовым пианистом по образованию (окончил музыкальный университет в Кёльне (Musikhochschule Köln)), выступает в концертных турах с современными джа-

зовыми обработками старинных немецких гимнов.

Мелодии протестантских хоралов можно услышать и в кино, где они используются в качестве художественного элемента для реконструкции определенной культурной среды, а также для создания специфической семантики. Например, в историческом филь-

ме Ридли Скотта «Царство небесное» (2005) в сцене убийства французского рыцаря, князя Антиохии Рено де Шатийона используется хорал Ганса Лео Хаслера «O Haupt voll Blut und Wunden» (1601) (8, с. 106), который, в свою очередь, неоднократно встречается в музыкальной литературе, и в частности в «Страстях по Матфею» И.-С. Баха.

63 Metalle: Herzlich tut mich verlangen
Hans Leo Hasler 1601 / getzilt: Götlich 1613

1. O Haupt voll Blut und Wunden, voll
O Haupt, zum Spott ge- bun- den mit
Schmerz und vol- ler Hohn; } o Haupt, sonst schön ge-
el- ner Dör- nen- kron; }
zie- ret mit höch- ster Ehr und Zier, jeht a- ber
hoch schimp- fe- ret: ge- grü- ßet seist du mic!

2. Du edles Angesicht,
davor sonst schicht und scheut
das große Weltgewicht*:
wie bist du so bespielt,
wer hat dein Augensicht,
dem sonst kein Licht nicht gleichet,
so schändlich zugedicht'!
* von Weisheit

3. Die Farbe deiner Wangen,
der roten Lippen Pracht
ist hin und ganz vergangen;
des blaffen Todes Macht
hat alles hingenommen,
hat alles hingerafft,
und daher bist du kommen
von deines Leibes Kraft.

4. Nun, was du, Herr, erduldet,
ist alles meine Last,
ich hab es selbst verschuldet,
was du getragen hast.
Schau her, hier steh ich Armer,
der Zorn verdienet hat.
Gib mir, o mein Erbarmet,
den Anblick deiner Gnad.

5. Erkenne mich, mein Hüter,
mein Hirt, nimm mich an.
Von dir, Quell aller Güter,
ist mit viel Guts getan;
dein Mund hat mich gelabet
mit Milch und süßer Kost,
dein Geist hat mich begabet
mit mancher Himmelslust.

6. Ich will hier bei dir stehen,
berachte mich doch nicht,
von dir will ich nicht gehen,
wenn dir dein Heize bricht,
wenn dein Haupt wird erlassen
im lehten Todesstoß,
alodann will ich dich lassen
in meinen Arm und Schoß.

7. Es dient zu meinen Freuden
und tut mir herzlich wohl,
wenn ich in deinem Leiden,
mein Heil, mich finden soll.
Ach möcht ich, o mein Leben,
an deinem Kreuze hie
mein Leben von mir geben,
wie wohl geschähe mir!

8. Ich danke dir von Herzen,
o Jezu, liebster Freund,
für deines Todes Schmerzen,
da du so gut gemeint.
Ach gib, daß ich mich halte
zu dir und deiner Treu
und, wenn ich nun erhalte,
in dir mein Ende sei.

9. Wenn ich einmal soll scheiden,
so scheide nicht von mir,
wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du dann herfür;
wenn mir am allerdingsten
wird um das Heize sein,
so reiß mich aus den Angsten
kraft deiner Angst und Pein.

10. Erscheine mir zum Schilde,
zum Trost in meinem Tod
und laß mich sehn dein Bilde
in deiner Kreuzenot.
Da will ich nach dir blicken,
da will ich glaubenvoll
dich seht an mein Herz drücken.
Wer so sticht, der sticht wohl. <530>

Nach dem lat. Salve caput cruciatum des Arnulf von Löwen
(um 1200-1250) von Paul Gerhardt 1656

Wenn das Wort vom Kreuz ist eine Tothel denen, die verloren
werden; und aber, die wir selig werden, ist eine Gottes-
kraft. Denn diessell die Welt durch ihre Weisheit Gott in seiner
Weisheit nicht erkannte, gesiel es Gott wohl, durch törichte Predigt
selig zu machen die, so daran glauben. Dintmal die Juden Zeichen
fordern und die Griechen nach Weisheit fragen, wie aber predigen
den gekreuzigten Christus, den Juden ein Argernis und den
Griechen eine Tothel, denen aber, die berufen sind, Juden und
Griechen, predigen wir Christum, göttliche Kraft und göttliche
Weisheit. 2. Korinther 1

Рис. 1.

О том, что истоками музыки И.-С. Баха, и в том числе его пассионов, является мелодика протестантских песнопений, писали Б.Л. Яворский, А. Швейцер, Р.И. Грубер, О. Розеншток-Хюсси, М.С. Друскин, В.Б. Носина и др. Часто в кинематографе музыка великого лютеранского композитора используется как символ метадуховности. Она наддеминационна и несет в себе специфический эмоциональный посыл, образующий атмосферу вселенского тра-

гизма, духовного созерцания, религиозной оценки происходящего.

Музыка «Страстей по Матфею» также использовалась в фильмах Пьеро Паоло Пазолини («Аккатон», 1961, «Евангелие от Матфея», 1964, где арию «Erbarme Dich» исполнила норвежская певица Кирстен Флагстад); в фильме Джило Понтекорво «Битва за Алжир» (1966); в фильме Даниеля Юйе и Жан-Мари Штрауба «Хроники Анны-Магдалены Бах» (1968); в финальной сцене

фильма Джорджа Лукаса 1971 года «ТНХ 1138» («Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen» из первой части «Страстей по Матфею»); в фильме по мотивам романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» польского режиссёра Анджея Вайды «Пилат и другие» (1972); в фильмах Андрея Тарковского («Солярис», 1972, «Зеркало», 1974, «Жертвоприношение», 1986), а также многих других. Как писал Ю.М. Лотман: «Художественный текст не имеет одного решения. Эта особенность хорошо обнаруживается некоторыми внешними признаками. Произведение искусства может использоваться бесконечное число раз» (6, с. 108).

Существующая в музыкальной культуре практика привлечения музыкально-риторических элементов церковного богослужения и использования их в качестве символа для создания на их основе новых произведений привела к образованию неписаного «словаря» (7, с. 113—132) музыкальных религиозных символов. Большая популярность протестантских гимнов в период Реформации также образовала в музыкальной памяти последующих веков богатый «интонационный фонд» (Б. Асафьев) (3, с. 223), который востребован по сей день.

Все это позволило нам разработать собственную концепцию об уникальном культурном феномене — *метатексте протестантского гимна*, образованного разноаспектными условиями бытия песнопения и фактом его семиотического континуума. Как отмечал М.Г. Арановский, феномен метатекста, с его тенденцией к образованию лексической парадигматики, не теоретическая абстракция, а реальность музыкального мышления, реальность музыкальной культуры: «Метатекст формируется в музыкально-исторической практике, являясь порождением музыкальной речи; он складывается постепенно, из отпочковавшихся от реальных текстов лексем, приобретающих в силу тех или иных причин некоторую типизированную форму. Со време-

нем, вследствие многократных повторений, присущая лексемам выразительность как бы прирастает к ним и становится чем-то вроде их значений, а сами лексеммы приближаются по своим функциям в текстах к знакам» (2, с. 220—221). Применительно к протестантским гимнам метатекст можно рассматривать как пространство памяти, в котором главенствует идея песнопения. В семиотическом континууме постигается его аксиологический смысл.

В моделировании метатекстуального поля следует учитывать иерархию базовых структурных элементов, а также функциональность внутренних и внешних коммуникационных связей этих элементов с учетом специфики музыкального искусства.

Схема представляет собой обобщающую конструкцию метатекстуального пространства, в котором выделено два уровня: смыслопорождающий и интертекстуальный. Гимн, будучи самостоятельным объектом музыкального искусства, несет в себе идею как аксиологический элемент культуры. В процессе семиозиса хоральной темы образуется музыкально-семиотическая структура гимна, которая начинает функционировать в синхроническом и диахроническом измерении в качестве символа, неся с собой «память жанра» (М.Г. Арановский). Деривационные процессы расширяют метатекстуальное поле, поддерживая дискурсивный процесс семиотического континуума гимна.

Понятие *метатекст* применительно к музыкальному искусству, как альтернатива бартовскому лингвистическому «большой Текст» (Р. Барт), заимствовано известным отечественным музыковедом М.Г. Арановским у французского философа-постмодерниста и теоретика литературы Жан-Франсуа Лиотара («нарратив»).

Это было вызвано необходимостью выработки концептуального подхода к решению искусствоведческих задач, обращенных к исследованию процессов образования значений в музыкальном искусстве.

Отсюда привлечение семиологической и лингвистической терминологии.

В своей книге «Музыкальный текст: Структура и свойства» (1998) М.Г. Арановский разводит понятия *произведение*, которое, по его словам, является традиционным в музыкальной практике, и *музыкальный текст*. Он определяет *музыкальный текст* с точки зрения французского структуралиста Р. Барта, для которого *текст* связан с процессом означивания: «текст подлежит наблюдению не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, “подключенное” к другим текстам, другим кодам (сфера интертекстуальности), связанное тем самым с обществом, с Историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитаций» (4, с. 423).

Согласно концепции М.Г. Арановского, музыкальный текст должен: «во-первых, указывать на объект, находящийся за пределами вне исследуемого конкретного текста; во-вторых, иметь определенное отношение к интертекстуальному пространству; и, наконец, в-третьих, не вызывать ассоциации с временной последовательностью текстов, которая неизбежно сопровождает бартовский термин, поскольку музыке более свойственны как раз вневременные, прагматические. Этим требованиям могло бы ответить, на наш взгляд, понятие “метатекст”» (2, с. 77). Оно охватывает разнообразные музыкально-семиотические процессы, связанные со стереотипизацией лексем, процессами миграции лексем, процессами контекстуальной трансформации лексем, а также процессами интертекстуального взаимодействия.

На схеме 1 автор моделирует про-

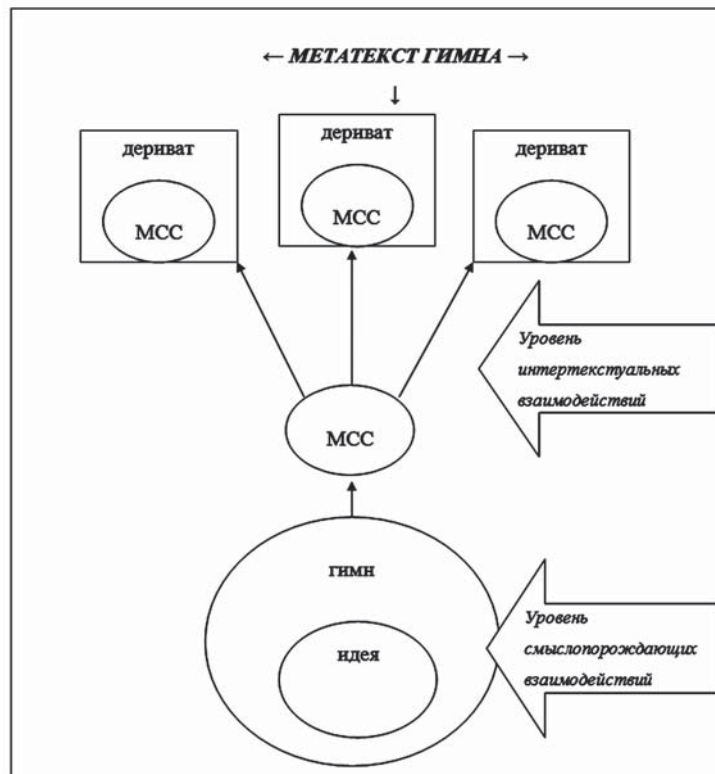


Схема 1. Метатекст протестантского гимна

странство метатекста гимна, которое образуется на основе его мелодии; именно она обретает роль основной семиотической лексической субстанции, репрезентирующей идею всего хора. Как культурный феномен, она заключает в себе «генетический код», скрытый в базисных структурах, которые ответственны за сохранение и передачу социального опыта (1).

За мелодией протестантского гимна стоит религиозно-мировоззренческая парадигма, проекцией которой он является, и эта парадигма обращена к сознанию адресатов. При этом, как отмечал Ю.М. Лотман, коммуникационная связь предполагает одинаковый объем памяти как у передающего, так и у принимающего (5).

Семиотический континуум гимна, разворачивающийся как в диахроническом, так и синхроническом измерениях, образует феномен его метатекста. Расширение границ метатекста гимна происходит из-за появления новых и новых текстов с его участием (дериватов), которые имеют генетическую связь с песнопением, вследствие чего между ними поддерживается информационное единство. «Метатекст — образование, не имеющее конкретного носителя, если не считать таковым все общество в целом с его коллективной памятью» (М.Г. Арановский) (2, с. 245). Это масштабный в своей исторической ретроспективе феномен, который требует трансдисциплинарного исследования, включающего разнообразные научные методы, среди которых могут быть музыкально-лексический, этимологический, историко-генетический, диахронический, структурный, сравнительный, риторический, семиотический, герменевтический и другие виды анализа.

Комплексный подход позволяет составить широкий спектр аналитических заключений, касающихся всех уровней метатекстуального пространства гимна, начиная с семиозиса темы и заканчивая интер-

текстуальными модификациями его музыкально-семиотических структур, для составления целостного представления о функционировании протестантского хора в пространстве мировой культуры.

Здесь следует брать во внимание все аспекты, касающиеся протестантского песнопения:

- культурно-исторические условия, в которых создавался хорал;
- специфику творческого подхода автора к созданию вербального текста и музыки хора;
- принципы риторики, гомилетики, музыкального языка, семиотического синкрезиса в оформлении хора;
- условия формирования структуры семиозиса хоральной лексики;
- специфику музыкально-семиотической структуры хора как символического образования;
- определение роли смыслов и значений гимна в аксиосфере культуры;
- количество обращения к лексике хора в истории музыкального искусства;
- текстопорождающие механизмы, участвующие в образовании новых текстов (дериватов) на основе хоральной лексики;
- систему смыслов и значений, которые лежат в основе семиотического континуума метатекста гимна;
- трансмиссию хора в пространстве мировой культуры.

Таким образом, метатекст протестантского хора действительно представляется феноменом, обусловленным аксиологической ролью этих мелодий в мировой музыкальной культуре. При исследовании метатекста гимна обнаруживает себя некая континуальность культурной памяти, в которой паттерн того или иного гимна выступает центральным семиотическим ядром диахронического и синхронического векторов системы, образованной рядом музыкальных произведений различных по стилю и жанру. Несмотря на их пространственно-

временную удаленность (они могут принадлежать различным историческим эпохам), всех их объединяет главная идея, которая

заключена в музыкально-семиотической структуре гимна, функционирующей в качестве музыкального символа.

Примечания

1. Антология исследований культуры. — СПб.: ИНФА, 1997. — 617 с.
2. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Г. Арановский. — М.: Композитор, 1998.
3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1971.
4. Барт, Р. Избранные работы. — Семиотика. — Поэтика. От произведения к тексту / Р. Барт. — М.: Прогресс, 1989.
5. Лотман, Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 314—321.
6. Лотман, Ю. М. Семиосфера. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. — СПб.: Искусство-СПб, 2000.
7. Эскина, Н. А. Принцип «комментирования» и хоральная обработка Барокко / Н. А. Эскина // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII—XVII вв.): сб. трудов [ГМПИ им. Гнесиных]. — М., 1983. — Вып. 65. — С. 113—132.
8. Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für evangelisch-lutherische Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions. — Hannover, 1958.

*

ИЗ НАСЛЕДИЯ ВСЕРОССИЙСКОГО ХОРОВОГО ОБЩЕСТВА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ СОЗИДАНИЯ

Е. В. Щапова

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

В статье рассматривается деятельность Всероссийского хорового общества в свете реализации поставленных государством целей и задач, что является бесценным опытом организации процесса массового художественного просветительства, музыкально-эстетического воспитания, пропаганды хорового искусства и служит ярким историческим уроком для новейшего курса реформирования современной России.

Ключевые слова: Всероссийское хоровое общество, хор, хоровая культура, хоровая самодеятельность, хоровая студия.

The article is concerned with success of the All-Russian Choral Society in the light of the realization of the state objectives. The organization represents an invaluable experience of mass musical and aesthetic education and promotion of choral art. Features of the All-Russian Choral Society in the state system of Soviet Russia is the historical lesson for the newest ways of the reform of the country.

Key words: All-Russian choral society, choir, choral music, choral amateur, children's choral studio.