

Alexandra KHANOVA  
German church *Hauptmusik*  
at the beginning of the 18<sup>th</sup>  
century and the Erdmann  
Neumeister reform

Александра ХАНОВА  
**Немецкая церковная  
Hauptmusik начала XVIII века  
и реформа Э. Ноймастера**

На протяжении XVII–XVIII вв. немецкая музыка подвергалась существенным итальянским влияниям, стимулировавшим развитие музыкального стиля, изменение старых и возникновение новых форм и жанров. Однако всякий раз итальянское зерно, попадая на немецкую почву, приносило своеобразные плоды. Одним из таких «плодов» стал возникший в самом начале XVIII века род немецкой церковной кантаты.

К концу XVII столетия в немецкой лютеранской практике одним из популярнейших в церковной музыке стал жанр так называемой *Hauptmusik*, «главной музыки дня». Сочинения посвящались основной теме богослужения и обычно исполнялись до или после проповеди. Сложившаяся к этому времени типичная форма *Hauptmusik* представляла собой сочетание в единой сквозной композиции эпизодов типа мотета на краткие цитаты Писания и эпизодов на свободный поэтический текст: чаще всего «арий» — строф с полностью авторской музыкой,

The subject of the article is an episode from the history of German church music, concerning the genesis of a typical composition form that is known today in numerous examples of ‘cantatas’ by Johann Sebastian Bach. The article presents the authentic designation of such works at the beginning of the 18<sup>th</sup> century and specific understanding of the term *cantata* in Germany of this period.

**Key words:** Cantata, *Kirchenmusik*, German church music, Erdmann Neumeister.

В статье рассматривается эпизод истории немецкой церковной музыки, касающийся возникновения типичной формы композиции, хорошо известной сегодня, например, по «кантатам» И. С. Баха. Представлены аутентичные обозначения подобных сочинений в начале XVIII века, а также специфика понимания термина «кантата» в Германии того времени.

**Ключевые слова:** Кантата, *Kirchenmusik*, немецкая церковная музыка, Е. Ноймайстер.

или «хоралов», то есть строф, в которых так или иначе использовались традиционные хоральные мелодии<sup>1</sup>. Обновление традиции на рубеже нового века было связано с именем поэта Эрмдмана Ноймайстера (1671–1756).

В 1695 году Ноймайстер окончил Лейпцигский университет с диссертацией, представлявшей собой критический обзор немецкой поэзии XVII века. Он остается в Лейпциге читать лекции по этой теме и в то же время создает свой первый поэтический *Jahrgang*<sup>2</sup>. Композиции цикла еще совершенно соответствовали традиции: тексты состояли из цитат Писания со вставками кратких поэтических строф. С подобным типом композиции Ноймастер мог быть знаком по сочинениям лейпцигского кантора И. Шелле (1648–1701). В то же время поэт создает произведение духовного содержания, но по модели светского жанра — современной ему сольной итальянской кантаты: текст *Rufet nicht die Weisheit* состоял из ряда речитативов и двустрофных арий, предназначенных для

<sup>1</sup> Подробнее о зарождении и развитии традиции таких жанрово смешанных церковных композиций см.: [2].

<sup>2</sup> *Jahrgang* или «годовой цикл» — цикл церковных музыкально-поэтических композиций, обеспечивающий все воскресные и праздничные богослужения года.

формы *da capo*<sup>3</sup>. В 1696 году стихи были положены на музыку И. Ф. Кригером (1649–1725), капельмейстером вайсенфельсского двора, для которого этот опыт, очевидно, тоже был своего рода экспериментом; до тех пор Кригер также писал *Kirchenstücke* в традиционной «гибридной» форме «мотет–ария».

Видимо, этот опус, представленный композитором публике в 1699 году, имел успех, и можно предположить, что маститый музыкант посоветовал молодому поэту продолжить опыт, пообещав поддержку. Во всяком случае, свой второй цикл (в 1700–01 годах) Ноймайстер составил только из речитативов и арий, а Кригер создал семьдесят девять (!) композиций на эти тексты и исполнял их в Вайсенфельсе, начиная с 1702 года. Ноты сочинений не сохранились, но, судя по композиторским пометкам в либретто, все они являлись сольными композициями.

В 1705 году цикл был полностью опубликован в Халле под названием *Geistliche Cantaten* («Духовные кантаты»)⁴. Сборнику была предпослана пространная статья, в которой Ноймайстер объяснял читателям иностранный термин *Cantata*, описывал особенности итальянского жанра и опровергал мнения о неуместности включения в богослужение форм, сложившихся в светской практике⁵.

Кантаты Ноймайстера вызвали большой интерес, но церковные музыканты на практике нередко дополняли их обычными для *Kirchenstücke* эпизодами. И в следующем цикле (1708), написанном для Ф. Г. Эрлебах, придворного композитора Рудольштадта, Ноймайстер сочетал поэтические речитативы и арии с обязательны-

ми для *Hauptmusik* строками Писания, предназначенными для хора, а в четвертом и пятом (*Jahrgänge* 1711<sup>6</sup> и 1714 гг.) вводит в композиции и хоралы. Именно такого рода сочинения Ноймайстера, соединяющие новаторское и традиционное, были широко востребованы музыкантами<sup>7</sup> и стали образцом для многих поэтов<sup>8</sup>. Благодаря «реформе» Ноймайстера, композиция, состоящая из отдельных пьес: хоров, речитативов, арий *da capo* и хоралов, стала в первой половине XVIII века основным типом немецкой церковной *Hauptmusik*<sup>9</sup>. Стихи, создаваемые для такого рода кантат, в Германии стали называть «мадригальными», что связывалось с понятием «мадригальный стиль», сохранившимся в теоретических классификациях<sup>10</sup>.

Сегодня мы привычно называем такие сочинения кантатами, однако, примерно до середины XVIII века в Германии термин «кантата» применялся в первую очередь к сольным сочинениям, состоящим только из речитативов и арий<sup>11</sup>. Кроме того, сольная кантата расценивалась, прежде всего, как светский жанр и как ближайший родственник итальянской оперы. Такого мнения придерживались Э. Ноймайстер<sup>12</sup> (1705), И. Маттезон (1713, 1739), И. Г. Вальтер (1732), И. Шайбе (1745)<sup>13</sup>.

В то же время сочинения, созданные по типу сольной кантаты, но предназначенные для богослужебного исполнения, в Германии нередко обозначались по старинке: *Kirchenstück* или *Kirchenmusik*. Однако, например, И. Маттезон, радея о чистоте понятий, обращал внимание на структурную характерность немецкого церковного жанра и высказывался против употребления термина *Kirchenstück* по отношению к сочинениям, написанным по модели итальянской кантаты.

<sup>3</sup> Нормой итальянской кантаты рубежа XVII–XVIII вв. была композиция из двух-трех арий *da capo*, каждой из которых предшествовал речитатив: R–A–R–A или R–A–R–A–R–A [9, с. 100].

<sup>4</sup> *Geistliche Cantaten, Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tamge; Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht In ungezogenen Teutschen Versen ausgefertiget* — «Духовные кантаты на все воскресные, праздничные и апостольские дни; составленные в свободных немецких стихах к прославлению Бога в домашних и церковных богослужениях» [6].

<sup>5</sup> В подкрепление своего мнения Э. Ноймайстер даже привлекает слова святого апостола Павла: I Кор. 7:14; I Тим. 4:5; Фил. 1:18. [6, с. 16].

<sup>6</sup> Цикл 1711 г. был создан для Г. Ф. Телемана, который в том же году опубликовал сборник композиций под титулом *Geistliche Singen und Spielen* («Духовные сочинения для пения и игры»).

<sup>7</sup> Ф. Г. Эрлебах, Г. Г. Штёльцель, И. Ф. Кэфер положили на музыку все циклы Ноймайстера. На тексты из третьего и четвертого циклов написаны кантаты И. С. Баха BWV 18, 24, 28, 59 и 61. В 1714 г. Г. Ф. Телеман назвал Ноймайстера «знаменитейшим и единственным хорошим духовным поэтом» [1, с. 113].

<sup>8</sup> Подобные тексты появляются у поэтов и старшего, и младшего поколения: Кр. Г. Постель (1658–1705), С. Франк – «Клеандер» (1659–1725), Б. Нойкирх (1665–1729), Эрнст Людвиг I Саксен-Мейнингенский (1672–1724), М. Рихай (1678–1761), Г. Кр. Лемс (1684–1717), И. У. фон Кёниг (1688–1744), И. Я. Рамбах (1693–1735) и др. [5, с. 26].

<sup>9</sup> В таком роде создавались и кантаты И. С. Баха. К традиционному типу сквозной композиции Бах обращается в пяти из шести мотетов BWV 225–230.

<sup>10</sup> В пору, когда собственно жанр мадригала уже утратил свое значение в Италии, понятие «мадригальный стиль» было перенято из итальянских классификаций (А. Кирхер 1640; М. Скакки 1643, 1648) французом С. Броссаром (1703). На Броссара в свою очередь опирались И. Маттезон (1717) и И. Г. Вальтер (1732). Благодаря Вальтеру, понятие «мадригальный стиль» было соотнесено с жанрами, существовавшими в то время в Германии; он описал предназначение «мадригального стиля» как выражение «любви, нежности, сострадания и т. п.», замечая, что этот стиль предпочитается «в ораториях, т. н. пассионах, диалогах, монологах [*soliloquia*], ариях, аккомпанементах, каватах, речитативах и т. д. Существует в залах [т. е. камерной музыке. — А. Х.] при серенадах, [...], кантатах и т. п.» [3, с. 584].

<sup>11</sup> Повсеместное употребление термина «кантата» по отношению к различным формам церковной музыки XVII–XVIII вв. стало общепринятым в XIX в. Сначала редакторы *Bach-Gesellschaft* применили этот термин к опусам И. С. Баха, а затем Ф. Шпитта распространил его на композиции различного рода, начиная от времени Г. Шютца [5, с. 27].

<sup>12</sup> В предисловии к своим «Духовным кантатам» Э. Ноймайстер писал: «...одним словом, я бы сказал, что кантата напоминает именно оперное произведение, составленное из [разделов в] *Stylo Recitativo* и арий» [цит. по: 7, с. 327].

<sup>13</sup> *Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), *Der vollkommene Capellmeister* (1739); *Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732); *Scheibe J. A. Der critische Musikus* (1745) [5, с. 21].

В первой половине XVIII века в Германии появились и светские сочинения, структурно подобные «мадригальным» *Kirchenstücke*. Нередким стало пародирование, преобразование светских композиций в церковные и наоборот, практиковавшееся вплоть до конца XVIII века.

Часто подобные светские сочинения назывались «серенадами», *dramma per musica* и даже «ораториями». Но термин «кантата» и в светском жанре относился, как правило, к произведениям, близость которых к итальянской модели была несомненна [5, с. 21].

#### Литература

1. Зейфас Н. На телемановских торжествах // Советская музыка. 1981, № 8. С. 110–117.
2. Кулешова А. Жанры немецкой церковной музыки от евангельских композиций XVI века до мадригальной кантаты начала XVIII века // Opera musicologica. №1 [19]. 2014. С. 27–42.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
4. Рид Л. Д. Лютеранская литургия. Исследование общего богослужения лютеранской церкви в Америке / пер. В. Генке, ред. Л. Генке. (Philadelphia: Muhlenberg Press, 1947). М.: Фонд «Лютеранское наследие», 2003. 638 с.
5. Krummacker F. The German cantata to 1800 // Cantata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.21–32.
6. Neumeister E. Geistliche Cantaten, Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage; Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht. Halle in Magdeburg, 1705. 194 s. Электронный ресурс. URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00036860/images/index.html?id=00036860&fp=eayaytswewqfsdrxswxdsydxs&no> (дата обращения 14.04.2016).
7. Schering A. Geschichte des Oratoriums. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 647 s.
8. Snyder K. J. Neumeister, Erdmann // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.17 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.791–792.
9. Timms C. The Italian cantata to 1800 // Cantata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.8–21.

## Andrey DENISOV Formation of stereotypes in the structure of a musical text

The article investigates general mechanisms of formation and perception of stereotypes in musical texts. The article shows historical variability in interpretation of stereotypes during the different periods of time. Moreover, it focuses on a relationship between stereotypes and principles on which a musical text is based.

**Key words:** stereotype, text, semantics, structure, mechanisms, perception.

## Андрей ДЕНИСОВ О механизмах формирования стереотипов в структуре музыкального текста

В статье исследуются общие механизмы, лежащие в основе формирования и восприятия стереотипов в структуре музыкального текста. Показана историческая изменчивость в интерпретации стереотипов в разные периоды, а также их связь с глубинными принципами, лежащими в основе организации музыкального текста.

**Ключевые слова:** стереотип, текст, семантика, структура, механизмы, восприятие.

Выражения «стереотип», «штамп», «шаблон» в большинстве случаев вызывают негативные ассоциации. Они устойчиво связываются в сознании с представлением об отсутствии оригинальности и творческой фантазии, ограниченности мышления, бездарности. В результате они фактически оказываются синонимичными антитворческому началу. Автор, их использующий, как

будто не может создать нечто новое, поэтому копирует (сознательно или бессознательно) уже готовые образцы, работает по схеме, не умея найти свою собственную художественную мысль.

Вместе с тем, хорошо известно, что в определенные эпохи роль стереотипов и шаблонов была необычайно высокой, отнюдь не встречая при этом отрицательной