

Санкт-Петербургский государственный университет

---

Образовательная программа «Музыкальное искусство»

---

**КОЗЛОВА ИРИНА ПЕТРОВНА**

**О МУЗЫКАЛЬНОМ ПРЕТВОРЕНИИ  
ЛЮТЕРАНСКИХ ХОРАЛОВ**

**(НА ПРИМЕРЕ ХОРАЛА *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*)**

Диссертация на соискание академической степени

магистра искусств и гуманитарных наук

Научный руководитель —  
доктор искусствоведения,  
профессор А. А. Панов

Рецензент —  
доктор искусствоведения,  
профессор К. И. Южак

Санкт-Петербург

2018

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ : КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОДЕРЖАНИЯ РАБОТЫ,	
ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ . . . . .	3
ХОРАЛ <i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr'</i> . . . . .	8
ИЗ ИСТОРИИ ХОРАЛА . . . . .	8
НИКОЛАУС ДЕЦИУС — ПЕРВЫЙ ГИМНОТВОРЕЦ . . . . .	10
ТЕКСТ ХОРАЛА . . . . .	11
МЕЛОДИЯ ХОРАЛА . . . . .	16
ХОРАЛЬНЫЕ ОБРАБОТКИ ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА . . . . .	19
КАНТАТЫ . . . . .	19
ТРЕТЬИ КЛАВИРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ И ЛЮТЕРАНСКИЙ КАТЕХИЗИС . . . . .	22
ЛЕЙПЦИГСКИЕ ХОРАЛЫ . . . . .	29
ОТДЕЛЬНЫЕ ХОРАЛЬНЫЕ ОБРАБОТКИ . . . . .	37
ХОРАЛЬНЫЕ ОБРАБОТКИ ДРУГИХ КОМПОЗИТОРОВ . . . . .	39
ГЕОРГ БЁМ . . . . .	43
НИКОЛАУС ВЕТТЕР . . . . .	44
ИОГАНН ГОТФРИД ВАЛЬТЕР . . . . .	46
СВЕДЕНИЯ О КОМПОЗИТОРАХ (ПРЕИМУЩЕСТВЕННО НЕМЕЦКИХ),	
СОЧИНЯВШИХ ПЬЕСЫ НА <i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr'</i> . . . . .	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .	53
ЛИТЕРАТУРА . . . . .	55
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ . . . . .	61
I. <i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr'</i> В ОБРАБОТКАХ И. С. БАХА . . . . .	63
II. <i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr'</i> В ОБРАБОТКАХ ДРУГИХ МУЗЫКАНТОВ . . . . .	79

## **ВВЕДЕНИЕ. КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОДЕРЖАНИЯ РАБОТЫ, ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ**

Объект исследования в данной работе — хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, который включен в богослужение в качестве Глории.

Данный хорал является самым ранним образцом лютеранского гимнотворчества. Он создан в период движения Реформации, в 1522 году, сподвижником Мартина Лютера — священником Николаусом Дециусом и исполняется в богослужении в разделе *Gloria*.

Цели работы:

1. Рассмотреть особенности хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*;
2. Показать различные способы претворения хорала на различных стилевых примерах.

В качестве таких примеров избраны:

- а) хоральные обработки Иоганна Себастьяна Баха и
- б) хоральные обработки ряда его предшественников и современников.

История бытования хорала насчитывает без малого пять столетий; хорал активно используется в богослужебной практике. Поэтому исследование разнообразных его проявлений и интерпретаций в композиторском творчестве было и остается актуальной задачей музыкальной науки. Кроме того, хорал до сих пор функционирует в лютеранском богослужении различных стран. Факт активного использования хорала сегодня повышает интерес к изучению его истории.

Диссертация содержит три главы, посвященных:

- первая — истории создания хорала и его анализу,
- вторая — обработкам этого хорала И. С. Бахом,
- третья — обработкам этого хорала, выполненным другими композиторами.

Список литературы включает 43 названия на русском, английском и немецком языках; 16 нотных изданий.

Работа содержит нотное приложение, составленное из сочинений на хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в различных жанрах и для разного исполнительского состава (преимущественно для органа; но также для камерных ансамблей из разных инструментов). В приложение вошли 13 сочинений И. С. Баха и 23 произведения других композиторов (преимущественно немецких) XVII–XVIII столетий).

В настоящее время исследований на русском языке о лютеранской гимнологии, очень мало. В первую очередь, это связано с тем, что лютеранство в России не является доминирующим вероисповеданием. Тем не менее, изучение хоралов важно для всех, кто, изучает барочную музыку протестантских стран, преимущественно лютеранских.

Работ, посвященных деятельности Николауса Дециуса — создателя первого хорала— очень мало. Одна из них — статья Адольфа Бречера *Decius Nicolais in Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, опубликованная в 1876 году. В этой статье кратко описывается жизнь Дециуса, его заслуги как теолога, его небольшое музыкальное наследие как создателя первых хоралов. Отметим также статью о Дециусе, в 29- томном словаре Гроува(NGD). Несмотря на лаконичность статьи, в ней раскрываются основные вехи жизни гимнотворца и указана дата создания хорала. В другой статье этого словаря рассматриваются история и ранние варианты песнопения *Gloria in exelsis Deo*, основополагающего во втором разделе мессы.

В музыкальной энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* также имеются статьи, посвященные Дециусу, богослужебному песнопению *Gloria* и христианским литургическим практикам Западной Европы.

Лютеранская литургия — один из вопросов монографии Карла Шалка *Music in early lutheranism*. Эта книга оказала помощь в создании данной работы, осветила вопрос музыкальных реформ периода Реформации. Шалк много внимания уделяет литургии, представляет уникальные богослужебные схемы XVI века. Наравне с трудом Шалка можно поставить исследование Робина Ливера о богослужебной музыке.

Исследование хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* неизбежно требует обращения к творчеству Иоганна Себастьяна Баха. Являясь лютеранским органистом-виртуозом, Бах постоянно создавал хоральные обработки. Большая часть их входит в кантаты либо сгруппирована в разного рода сборники и циклы, наиболее известными из которых стали «Третьи клавирные упражнения» и «Лейпцигские хоралы». К хоральным обработкам И. С. Баха обращались как зарубежные исследователи (Альберт Швейцер в своей знаменитой книге о Бахе, Карл Санфорд Терри в монографии «Баховские хоралы» [Charles Sanford Terry. *Bach's chorals*]), так и отечественные (см. статьи Е. В. Вязковой «Дискуссионные вопросы бахианы», Ю. К. Евдокимовой «Органье хоральные обработки Баха», Т. Ф. Мюллера «Хорал в кантатах Баха»).

Кантатам Баха посвящена работа Екатерины Берденниковой «Гомилетические традиции в духовных кантатах И. С. Баха», где автор подробно описывает роль протестантского хорала в духовной музыке Баха и его роль в классификации кантат, что явилось ценной информацией для данной работы. Также была использована книга *Texte zu den Kantaten, Motetten, Messen, Passionen und Oratorien*, содержащая тексты необходимых для исследования кантат.

Собранию «Третьи клавирные упражнения» [ClavierÜbung III] посвящены статья А. П. Милки «Четыре авторские версии Clavier Übung III И. С. Баха»; магистерская диссертация И. Д. Гороховой «Клавирное упражнение как разновидность сборников эпохи барокко», монография Бернгарда Биллетера «Клавирная и органная музыка Баха» [Bernhard Billeter. *Bach's Klavier- und Orgelmusik*], В этих работах подробно рассматриваются: организация сборника, его место в творчестве Иоганна Себастьяна Баха, а также значение хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в структуре сборника ClavierÜbung III.

«Лейпцигским хоралам» посвящен ряд публикаций. Одна из самых важных среди них — книга Анны Лихи и Робина Ливера «Лейпцигские хоралы Баха – музыка, текст, теология» [Anne Leahy, Robin Leaver *J. S. Bach's*

«Leipzig» Chorale Preludes: music, text, theology»] Девятая глава этой книги посвящена хоральным обработкам *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* Иоганна Себастьяна Баха, вошедшим в «Лейпцигские хоралы». Этот же сборник рассматривает Расселл Стинсон в книге «Восемнадцать органных хоралов И.С.Баха» [Russell Stinson, «J.S.Bach`s Great eighteen organ chorales»], посвященной анализу хоралов Баха и заостряющей внимание читателя на композиционных моделях баховских хоральных обработок.

В 2015 году издан отечественный труд, специально посвященный «Лейпцигским хоралам» — монография М. А. Сапонова «Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу». Автор подробно изучает взаимосвязь хорала и лютеранской истории, прослеживает эволюцию хорала от церковной немецкой песни до органной хоральной обработки. (Перевод текста хорала)

Ряд работ о творчестве Иоганна Себастьяна Баха, не относящихся конкретно к хоралу *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, незаменим при анализе хоральных обработок. Это статья Ю. Г. Кона «Бах в свете неориторики» и раздел книги А. П. Милки «„Искусство фуги“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации», раскрывающий роль символики в творчестве И. С. Баха. Ю. Г. Кон рассматривает хоральные обработки Баха с позиций современной науки о риторике. А. П. Милка затрагивает одну из самых глобальных проблем в наследии Баха — символику. Он подробно исследует природу символики, ее место в творчестве композитора.

Существенной опорой при анализе хоральных обработок послужили теоретические работы: лекция Т. В. Франтовой «Хоральная обработка» в которой показана подробно разработанная классификация хоральных обработок, дипломная работа Е. А. Андреевой «Композиционные типы органных хоральных фуг Баха» в которой сформулированы и продемонстрированы принципы подхода к фугированным формам с *santus firmus*, а также недавно изданное учебно-методическое пособие А. И. Янкус и К. И. Южак. «Фугетта» — в аналитическом приложении к этой брошюре рассмотрена хоральная фугетта на напев *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* из «Третьих клавирных упражнений» BWV 677.

Отдельно хотелось бы выделить книги, которые помогли автору диссертации в изучении хорала. Это немецкий церковный сборник гимнов, в котором находится немецкий текст и мелодия хорала *Allein Gott in der Hoh' sei Ehr'*; католический *Liber usualis*, а так же финский и нидерландский сборники церковных хоралов, где находятся переводы необходимого хорала.

Нотные издания, использованные в данной работе, являются ценным материалом для раздела, посвященного хоральным обработкам предшественников и современников Баха.

### Выводы

1. В процессе изучения материала были проведены следующие исследования и рассмотрены следующие проблемы:

- анализ хоралов
- соотношение хоральных обработок Баха с лютеранской литургией
- накопление информации о композиторах, создавших произведения на основе *Allein Gott in der Hoh' sei Ehr'*

Эти вопросы затронуты и в настоящей диссертации.

2. Хорал насчитывает несколько веков с момента создания. Тем не менее, эта музыка актуальна и в XXI веке.

3. Одним из важных вопросов, который поднимается в данной работе — способы циклизации хоральных обработок в больших сборниках Баха.

## ХОРАЛ *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

### ИЗ ИСТОРИИ ХОРАЛА

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, как было сказано, сыграл большую роль в истории становления лютеранской литургии. Он используется в богослужении в разделе *Gloria*<sup>1</sup>.

Изданный в 1526 году Мартином Лютером документ «Немецкая месса» [*Deutsche Messe und Ordnung Gotes Diensts*] содержит указания и проведения литургии. Заметим: хорал Николауса Дециуса в «Немецкой мессе» не упоминается:

Таблица 1. Распорядок литургии, представленный в *Deutsche Messe* [*Leaver, Robin A. 2007, 218*]

Deutsche Messe 1526			
Hy mn/Psalm	Eplstle	Vater unser in Himmelreich	Collect
Kyrie [x3]	Graduale	Verba Testamenti	Benediction
[Gloria]	Gospel	Sanctus	
Collect	Credo	Psalm	
		Agnus Dei	

Дело в том, что этот документ создавался в 1525 году, в декабре (период Адвента), когда, согласно литургическим традициям, второй раздел мессы (*Gloria*) в богослужении не участвует<sup>2</sup>.

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* вошел в число тех гимнов, которые Лютер интерпретировал для новой, реформированной церкви. Этот хорал активно использовался в богослужении немецкой евангелической церкви с XVI века. Еще один аргумент в пользу большой значимости этого хорала — многочисленные тексты других гимнотворцев на мелодию Дециуса, речь о которых впереди.

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* можно видеть в «Немецком сборнике» 1545 года [*Kirchengesänge Deutsch 1545*]. Этот хорал вошел в число

<sup>1</sup> *Gloria in excelsis* — «славильный» раздел богослужения, следующий после исповеди (*Kyrie eleison*). Раздел *Gloria* берет свое начало из текста Нового Завета. Предание гласит, что ангелы явились пастухам и, возвещая о рождении Христа, воспели «*Gloria in excelsis Deo*» (Слава в вышних Богу) [Ев. от Луки 2:13–14].

<sup>2</sup> Как в католическом, так и в лютеранском богослужении раздел *Gloria* не используется дважды в год: в период адвента (пост радостного ожидания Рождества) и в течение Великого поста (время глубочайшей скорби).

гимнов, исполняемых в каждом богослужении<sup>3</sup> (см. табл. 2). Тем не менее, по отзывам современников, в праздничных богослужениях хорал Дециуса заменялся гимном Мартина Лютера *All Her und lob soll Gottes sein* [Robin A. Leaver Luther's liturgical music: Principals and implications, p.187].

Таблица 2. Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в «Немецком сборнике» 1545 года  
[Leaver, Robin A. 2007, 218]

Порядок лютеранского богослужения 1545 год	
Veni sancte Spiritus Deutsch: Komm, Heiliger Geist, erfüll (Luther 1524) Collects Kyrie [trope] Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (Decius 1522) Collect Epistle Graduallied [Sequence] Gospel Credal Hymn: Wir gluben (Luther 1524) Sermon [Latin responsorium] Preface Sanctus: Jesaia dem Prophetem (Luther 1526) Paraphrase of Lord`s Prayer Verba Testamenti [German]	Гимн  Коллекта (молитва) Кирие Гимн  Коллекта (молитва) Эпистола (Послание Св.Апостолов) Градурал (Секвенция)  Благая Весть Символ Веры  Латинский респонсорий  Префация Санктус  Слова Установления
Communion Hymns Agnus Dei Deutsch: O Lamm Gottes unschuldig (Decius 1522) Collect: Wir dnken dir Benediction Da Pacem Deutsch: Verleich uns Frieden gnadiglich (Luther 1529) Collect Erhalt uns bei deinem Wort (Luther 1543)	Причастные гимны Агнец Божий  Коллекта (Молитва) Благословение «Мир Божий»  Коллекта (молитва) Гимн

<sup>3</sup> За исключением упомянутых двух постов.

## НИКОЛАУС ДЕЦИУС — ПЕРВЫЙ ЛЮТЕРАНСКИЙ ГИМНОТВОРЕЦ

Заслуга Мартина Лютера в деле сохранения порядка мессы огромна <sup>[1]</sup>. Доктор Лютер является не только богословом и реформатором, но и крупнейшим гимнотворцем лютеранской церкви. Тем не менее, честь быть создателем первого лютеранского хорала выпала его сподвижнику Николаусу Дециусу [Nicolaus Decius von Hof, 1480/1485–1541].

Сведений о жизни этого богослова, к сожалению, очень мало, и причин тому — несколько. Период Реформации был беспокойным, и записывать детали истории новой церкви не было возможности. Лютер был центральной фигурой, писал книги и комментарии к Священному Писанию, о нем знали все — и сторонники, и противники, — но его сподвижники терялись в тени реформатора, о них просто забывали. Люди, сопротивляющиеся Реформации, в свою очередь, старались стереть всю память о «еретиках», не только уничтожая людей, но и ликвидируя какие-либо документы, указывавшие на их существование. К сожалению, до нас не дошел даже портрет Дециуса.

Николаус Дециус фон Хоф — немецкий кантор, поэт, гимнотворец. Родился в городке Хоф (Бавария). Происходил из обеспеченной, уважаемой семьи. В 1501 году начал обучение в Лейпцигском университете, который окончил со степенью бакалавра искусств и права. В 1519 Дециус стал настоятелем бенедиктинского монастыря в Стетенбурге (Брауншвейг-Люнебург). В 1522 году преподавал в школе при монастыре Святой Екатерины в Брауншвейг-Люнебурге. Начиная с 1524 года переехал вместе с духовником Паулусом фон Роде [Paulus von Rode] в Щецин по приглашению его жителей, где проповедовал идеи Лютера. Некоторые документы указывают, что Дециус был городским советником с 1526 года. В 1535 году становится пастором в церкви Святого Николая в Щецине. Был отравлен, предположительно в 1546 году.<sup>4</sup>

Дециус явился первым из немецких реформаторов, кто отметил важность вокального начала в литургии и занялся поиском новых путей в этой области. И Дециус, и другие священники пропевали строфические, слоγο-метрические мелодические формулы постоянных частей мессы.

---

<sup>4</sup> Сведения взяты из NGD, статьи Адольфа Бречера и сайта [www.bach-cantatas.com](http://www.bach-cantatas.com).

Основываясь на уже существующих латинских гимнах, религиозной песне и даже светских мелодиях, Дециус сочинял свои хоралы. Как гимно-творец он известен благодаря трем песнопениям:

1. *Aleyne Godt yn der Höge sy eere (Allein Gott in der Höh' sei Ehr')*
2. *Hyllich ys Godt de vader (Heilig ist Gott der Vater)*
3. *O Lam Gades vnschuldich (O Lamm Gottes unschuldig)*

Три эти хорала заняли фиксированное место в литургии (то есть вошли в Проприй). В богослужении они исполнялись всей общиной: первый — в *Gloria*, второй — в *Sanctus*, третий — в *Agnus Dei*. Вне богослужения эти хоралы не исполнялись.



Илл. 1. Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*  
[[www.bach-cantatas.com](http://www.bach-cantatas.com)]

## ТЕКСТ ХОРАЛА

В создании протестантского хорала важную роль играет текст. Он организует структурную и смысловую стороны музыки. Новые качества хорального стиха, такие как ясность и четкость, породили новое понимание музыкального текста хорала. [Эскина 1983, 121].

Первая версия хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, сочиненная Дециусом, до нашего времени не дошла, но сохранилась вторая версия, датируемая 1525 годом. Ниже приводится текст гимна 1525 года, написанный Дециусом:

## Dat gloria in excelsis deo

[in-liturgy-and-song.blogspot.ru (18.02.2018)]

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. Alleyne Godt yn der höge sy eere<br/>vnd danck vor syne gnade<br/>Darumm dath nu vnnd vort nicht meer<br/>vnns rören mach eyn schade<br/>Eyn wolgeual God an vns hatt<br/>nu is groth freed ane vnderlath<br/>alle veyde nu hefft eyn ende.</p> <p>2. Wy lauen prysen anbeden dy<br/>vor dyn err wy dy dancken<br/>Dat du Godt vater weichlick<br/>regerest an alle wancken<br/>Ganz vngemeten ys dyne macht<br/>vort geschüt wat dyn wyll hefft gedacht<br/>wol vns des fynen Heren.</p> | <p>3. O Jesu Christ söhn eyngelbarn<br/>dynes hemmelschen vaders<br/>Vorsöner der de weren vorlarn<br/>du styller vnnes haders<br/>Lam Gades hylge Herr vnd God<br/>nym an de bede van vnser noth<br/>Vorbarin dy vnser Amen.</p> <p>4. O Hyllige geyst du gröteste gudt<br/>dy alder heylsamste tröster<br/>Vor dnels ghewalt vordann behödt<br/>de Jhesus Christus vorlösedede<br/>dorch grote marter vnd bytteren dod<br/>affwend all vnseinn yamer vnd nodt<br/>Dar tho wy vns vorlaten.</p> |
|---|--|

Скорее всего, текст Николауса Дециуса, написанный на старонемецком языке, использовался в богослужении не очень долго. Лютер, реформировавший не только службу, но и немецкий язык, переводивший на немецкий церковные тексты (как прозаические, так и поэтические), обработал и текст дециусовского хорала. Приводим его с переводом на русский М. А. Сапонова [Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу, с. 125–126]:

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Allein Gott in der Höh sei <i>Ehr</i>/<br/>Und Danck für seine Gnade:<br/>Darum dass nun und nimmermehr<br/>Uns rühren kan kein Schade.<br/>Ein Wohlgefalln Gott an uns hat/<br/>Nun ist gross Fried ohn unterlass/<br/>All Fehd hat nun ein Ende.</p> <p>2. Wir loben/ preisen/ anbeten dich<br/>Für deine Her wir dancken:<br/>Dass du Gott Vater ewiglich<br/>Regierst ohn alles Wancken.<br/>Ganz ungemessn ist deine Macht/<br/>Fort geschicht was dein Will hat bedacht/<br/>Wohl uns des feinen Herren.</p> <p>3. O Jesu Christ/ Sohn eingebohrn/<br/>Deines himmlischen Vaters:<br/>Versöhner der`r, die warn verlohren/<br/>Du Stiller unsers Haders/<br/>Lamm Gottes heiliger Herr und Gott/<br/>Nimm an die Bitt von unser Noth/<br/>Erbarm dich unser aller.</p> | <p>1. Прославлен в вышних Бог един,<br/>Хвала Ему за милость,<br/>Чтоб ныне, впредь и никогда<br/>Нас не коснулось горе.<br/>Благоволение Бога в нас,<br/>И нерушимый мир вокруг,<br/>Вражде конец положен.</p> <p>2. Тебя мы славим, хвалим, молим,<br/>Во славе Твоей благодарим.<br/>Ты, Бог Отец, для нас навечно<br/>Безтрепетно царишь.<br/>Ты всемогущ безмерно,<br/>Вершится все по помыслу Тобой.<br/>На благо нам Господь наш!</p> <p>3. Иисусе Христе, Сыне едиnorodный<br/>Всевышнего Отца,<br/>Заблудших Утешитель,<br/>Распрей Умиротворитель,<br/>Агнец Божий, Господи Боже,<br/>Внемли мольбе по нашим<br/>бедам, Помилуй нас, аминь.</p> |
|--|---|

- |   |  |
|---|--|
| <p>4. O heiliger Geist du höchstes Gut/<br/>         Du allerheilsamster Tröster/<br/>         Furs Teuffels Gwalt fortan behut/<br/>         Die Jesus Christus erlöset/<br/>         Durch grosse Marter und bitterm Tod/<br/>         Abwend all unser Jammer und Noth/<br/>         Darauf wir uns verlassen.</p> | <p>4. О Дух Святой, Ты высший дар,<br/>         Утешитель исцеляющий,<br/>         От козней дьявольских укрой.<br/>         Иисус Христос спасет нас<br/>         Великой мукой и смертью.<br/>         Избавь нас от бед и боли!<br/>         На это мы уповаем.</p> |
|---|--|

Необходимо иметь в виду, что гимны лютеранской церкви переводились на различные языки. Приведем некоторые примеры перевода хораля:

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

в переводе на английский язык

[in-liturgы-and-song.blogspot.ru (6.03.2018)]

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. Glory to God alone on high,<br/>         And thanks for his mercy,<br/>         For now and nevermore<br/>         Can harm touch us.<br/>         God has goodwill towards us,<br/>         Now there is great peace without pause,<br/>         All quarrels now have an end.</p>                                    | <p>3. O Jesu Christ, only begotten Son<br/>         Of thy heavenly Father,<br/>         Reconciler of those who were lost,<br/>         Settler of our disputes,<br/>         Lamb of God, holy Lord and God,<br/>         Accept the prayer from our distress,<br/>         Have mercy on us all.</p>                                |
| <p>2. We praise, laud, and worship thee,<br/>         We give thanks for thy glory,<br/>         That thou, God the Father, eternally<br/>         Reign without wavering.<br/>         Thy power is completely unmeasured,<br/>         It doth whatever thy will considers,<br/>         Happy we, for our great Lord.</p> | <p>4. O Holy Spirit, thou highest good,<br/>         Thou most beneficial comforter,<br/>         Guard us henceforth from the devil's power,<br/>         From which Jesus Christ released us<br/>         By his great agony and bitter death,<br/>         Turn away all our misery and distress,<br/>         We depend on it.</p> |

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

в переводе на финнский язык [VirsiKirja, 1986, 175]

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Ainoan Herran Jumalan<br/>         Ylistys, kiitos olkoon.<br/>         Armon s tähden avaran,<br/>         Se omaksemme tulkon.<br/>         Me saime rauhan riemuisan<br/>         Ja ystäväksi Jumalan.<br/>         Ploitkon ihmiskunta!</p> | <p>2. Oi Kristus, Pioka ainoa<br/>         Laupian Jumalamme,<br/>         Syntisten ainut auttaja<br/>         Ja vapauttajamme,<br/>         Karitsa puhdas Jumalan,<br/>         Kuningas suuri kunnian,<br/>         Armahda, kuule meitä!</p>      |
| <p>3. Kiitame, Isä, sinua<br/>         Laulame kunniasi.<br/>         Maa, meri, taivas korkea<br/>         Alistuu hllintaasi.<br/>         On luomakunta kädessäs,<br/>         Se vapise sun edessäs.<br/>         On sinun kaikki valta.</p>       | <p>4. Oi Pyha Henki, Jumala<br/>         Ja parhain lohduttaja,<br/>         Totuuteen meitä johdata,<br/>         Oikea opettaja.<br/>         Suo meille rauha sydämeen<br/>         Ja liitä meidät Kristuksen<br/>         Nyt, aina, iäisesti.</p> |

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

в переводе на голландский язык [Liedboek voor de kerken 1983, 382]

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. God in der hoog` alleen zij eer<br/>En dank voor zijn genade,<br/>Daarom, dat nu en nimmermeer<br/>Ons deren nood en schade.<br/>God toont zijn gunst aan ons geslacht.<br/>Hij heffet de vrede weergebracht;<br/>De strijd heft thans een einde.</p> <p>3. U, Vader, U aanbidden wij,<br/>Wij zingen Uter ere,<br/>Onwrikbaar staat uw heerschappij,<br/>Voorgoerd zult Gij regeen.<br/>Gij hebt onmetelijke macht,<br/>Uw wil wordt onverwijld volbracht.<br/>Die Heer is onze Koning!</p> | <p>2. O Jesus die de Christus zijt,<br/>Des Vaders Eengeboren,<br/>Gij hebt ons van de torn bevrijd<br/>En redt wie was verloren.<br/>Gij, Lam van God, voor ons geslacht<br/>Verhoor ons reopen uit de nacht,<br/>Erbarm U over allen.</p> <p>4. O Heilige Geest, ons hoogste goed,<br/>Teen Trooster ons gegeven,<br/>Heb dank dat Gij ons delen doet<br/>In Jezus` doot en leven.<br/>Beveiling ons in alle nood,<br/>Blijf ons nabij in angst dood,<br/>Op U steunt ons vertrouwen.</p> |
|--|---|

Лютеранское богослужение развивалось стремительно, необходимы были новые хоралы и духовные псалмы. В решении этой проблемы сформировалась одна из самых распространенных практик гимнотворчества лютеранской церкви на протяжении нескольких веков — присочинение новых текстов, отвечающих богослужебной тематике, к уже имеющейся мелодии (гимну, народной песне).

Быстрый рост числа лютеранских хоралов в XVI–XVII веках обусловлен несколькими факторами. Кроме естественного процесса сочинения хоралов — новый текст и новый напев одновременно и в неразрывной связи друг с другом — гимнотворцы упрощали создание песнопений и облегчали освоение хоралов прихожанами: авторы церковных гимнов сочиняли тексты на готовые богослужебные мелодии. Первым автором гимна с использованием этого метода явился сам Лютер. Его хорал *All Her und Lob soll Gottes sein* на мелодию гимна Николауса Дециуса. Приведем ниже текст этого хорала:

<p>All Ehr und Lob soll Gottes sein, Er ist und heißt der Höcht allein Sein Zorn auf Erden hab ein End; Sein Fried und Gnad sich zu uns wend. Den Menchen das gefalle wohl,</p>	<p>Um deine große Herrlichkeit. Dafür man herzlich danken soll. O lieber Gott, dich loben wir Und preisen dich mit ganzer Begier, Auch knieend wir anbeten dich,</p>
---	--

Dein Her wir rühmen stetiglich.  
 Wir danken dir zu aller Zeit  
 Herr Gott, im Himmel König du bist,  
 Ein Vater, der allmächtig ist.  
 Du Gottessohn, vom Vter bist  
 Einig geborn, Herr Jesu Christ.  
 Herr Gott, du zartes Gotteslamm,  
 Ein Sohn aus Gott des Vaters Stamm,  
 Der du der Welt Sünd trägst allein,  
 Wollst uns gändig barmherzig sein.  
 Der du der Welt Sünd trägst allein,  
 Laß dir unser Bitt gefällig sein.

Der du gleich sitzt dem Vater dein,  
 Wollst uns gnädig, barmherzig sein.  
 Du bist und bleibst heilig allein,  
 Über alles der Herr allein.  
 Der Allerhöchst llein du bist,  
 Du lieber Heiland Jesu Christ,  
 Samt dem Vater und Heiligen Geist  
 Angöttlicher Majestät gleich.  
 Amen, das ist gewißlich wahr,  
 Das bekennt aller Engel Schar  
 Und alle Welt so weit und breit  
 Von Anfang bis in Ewigkeit.

Одним из самых известных гимнов, созданных на мелодию хораля Дециуса, является хорал Корнелиуса Беккера *Der Herr ist mein getreuer Hirt*, датированный 1598 годом:

1. Der Herr ist mein getreuer Hirt,  
 Hält mich in seiner Hute,  
 Darin mir gar nichts mangeln wird  
 Irgend an einem Gute,  
 Er weidet mich ohn Unterlass,  
 Darauf wächst das wohlschmeckend Gras  
 Seines heilsamen Wortes.

2. Zum reinen Wasser er mich weist,  
 Das mich erquicken tue.  
 Das ist sein fronheiliger Geist,  
 Der macht mich wohlgemute.  
 Er führet mich auf rechter Straß  
 Seiner Geboten ohn Ablass  
 Von wegen seines Namens willen.

3. Und ob ich wandelt im finstern Tal,  
 Fürcht ich kein Ungelücke  
 In Verfolgung, Leiden, Trübsal  
 Und dieser Welte Tücke,  
 Denn du bist bei mir stetiglich,  
 Dein Stab und Stecken trösten mich,  
 Auf dein Wort ich mich lasse.

4. Du bereitest für mir einen Tisch  
 Vor mein' Feinden allenthalben,  
 Machst mein Herze unverzagt und frisch,  
 Mein Haupt tust du mir salben  
 Mit deinem Geist, der Freuden Öl,  
 Und schenkest voll ein meiner Seel  
 Deiner geistlichen Freuden

5. Gutes und die Barmherzigkeit  
 Folgen mir nach im Leben,  
 Und ich werd bleiben allezeit  
 Im Haus des Herren eben,  
 Auf Erd in christlicher Gemein  
 Und nach dem Tod da werd ich sein  
 Bei Christo meinem Herren.

Иоганн Себастьян Бах использовал куплет этого гимна в заключительном хоре кантаты 104 и в самом начале кантаты 112:

## Заключительный хор (6)

Der Herr ist mein getreuer Hirt,  
 Dem ich mich ganz vertraue,  
 Zur Weid er mich, sein Schläflien, führt  
 Auf schöner grünen Aue,  
 Zum frischen Wasser leit`er mich,  
 Mein Seel zu laben kräftiglich  
 Durchs selig Wort der Gnaden

## Хор (1)

Der Herr ist mein getreuer Hirt,  
 Hält mich in seiner Hute,  
 Darin mir gar nichts maigeln wird  
 Irgend an einem Gute  
 Er wiedet mich ohn Unterlaß,  
 Drauf wächst das wohl schmeckend Gras  
 Seines heilsamen Wortes

Также в богослужебной практике немецкой церкви существует хорал Эрнста Зоннерманна *Auf Christi Himmelfahrt allein* на мелодию Дециуса, написанный в 1661 году и являющийся, в свою очередь, адаптацией одноименного гимна Йозуа Вегелина [Josua Vegelin], датированного 1636 годом <sup>5</sup>:

Auf Christi Himmelfahrt allein  
 ich meine Nachfahrt gründe  
 und allen Zweifel, Angst und Pein  
 hiermit stets überwinde.  
 Denn weil das Haupt im Himmel ist,  
 wird seine Glieder Jesus Christ  
 zur rechten Zeit nachholen.

Weil er gezogen himmeln  
 und große Gab empfangen,  
 mein Herz auch nur im Himmel kann,  
 sonst nirgends, Ruh erlangen;  
 denn wo mein Schatz gekommen hin,  
 da ist auch stets mein Herz und Sinn,  
 nach ihm mich sehr verlanget.

Ach Herr, laß diese Gnade mich  
 von deiner Auffahrt spüren,  
 daß mit dem wahren Glauben ich  
 mag meine Nachfahrt zieren  
 und dann einmal, wenn's dir gefällt,  
 mit Freuden scheiden aus der Welt.  
 Herr, höre doch mein Flehen!

**МЕЛОДИЯ ХОРАЛА**

Одной из основных черт мышления в эпоху Реформации стал метод «комментирования», «перевода», в частности, «перевод» «григорианского хорала в систему мышления немецкой народной песни» [Эскина 1983, 114]. Подавляющее большинство протестантских хоралов XVI века созданы на основе средневековой церковной литургической музыки.

<sup>5</sup> [www.bach-cantatas.com](http://www.bach-cantatas.com) (10.03.2018).

Мелодия хорала основывается на григорианском песнопении *Gloria in excelsis* из позднесредневековой латинской литургии, а также на песнопении *Sanctus in festis duplicibus*, присутствующем в «Graduale Romanum». Первый раздел (Stollen I) хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* напоминает пасхальный гимн X века, позднее распространившийся и в других странах:



Илл. 2 Параллельное изложение вариантов напева Глории  
[www.in-liturgy-and-song.blogspot.ru, 10.03.2018]

Считается, что Лютер, обучая людей церковному пению, выбирал для этой цели светские популярные мелодии и даже кабацкие песни. Это положение спорно. С одной стороны, мелодии были действительно распространены среди простого люда и не были похожи на высокую литургическую мелодию католической церкви. С другой стороны, такие авторитетные исследователи, как Робин Ливер и Карл Шалк, указывают, что протестантский хорал — явление сложное, основанное на синтезе многих музыкальных направлений и немецкой Lied в том числе.

Форма хорала — бар. Согласно Музыкальному словарю Гроува (под редакцией Л. О. Акопяна), форма бар — «трехчастная форма ААВ или АА<sub>1</sub>В [Stollen-Stollen-Abgesang], где раздел В по объему примерно равен АА или АА<sub>1</sub>» [Акопян 2007, 70]. Форма бар — распространенная модель сочинения протестантских хоралов. Своими корнями она уходит в творчество «миннезингеров и мастеров пения; эти термины, а также названия частей формы бар применяются и в более позднее время» [Балтер 1976, 47].

Впервые хорал появился в печати в Лондоне в 1535 году в сборнике псалмов и духовных песен [*Goostly Psalmes and Spirituall Songes*]. Мелодия была записана с незначительными изменениями:



Илл. 3. Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*  
в *Goostly Psalmes and Spirituall Songes*

Вывод: мелодия Дециуса, основанная на григорианском напеве из латинской мессы, изменена в духе немецкой народной песни XVI века — это обычная практика лютеранских гимнотворцев эпохи Реформации: песня должна быть настолько проста, чтобы человек без музыкального образования смог ее выучить.

## ХОРАЛЬНЫЕ ОБРАБОТКИ ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

Будучи церковным органистом, Бах неоднократно обращался к лютеранским хоралам XVI века, в том числе и к хоралу *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*. Этот хорал использован И. С. Бахом 13 раз:

Таблица 3. Группировка обработок хорала  
*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в наследии И. С. Баха

Местоположение хорала	Номер по BWV
Кантаты	104/6, 112/5
Отдельные обработки	260
«Лейпцигские хоралы»	662, 663, 664
«Третьи клавирные упражнения»	675, 676, 677
Отдельные хоралы	711, 715, 716. 717

### КАНТАТЫ

Одна из самых важных составляющих церковной музыки Баха — кантаты на праздничные и рядовые дни церковного года.

Как уже упоминалось, в кантатах Иоганн Себастьян Бах использовал только мелодию Дециуса, а текст принадлежит другому гимнотворцу.

В 104-й кантате «Du hirte, Israel, höre» [*Слушай, Израиль*] (Лейпциг, 1724), предназначенной для второго воскресенья после Пасхи, мелодия хорала звучит в заключительном хоре. Сравнительно с оригиналом ( $\frac{3}{4}$ , G-dur) хорал изменен: размер  $\frac{4}{4}$ , A-dur.

**№ 6. Choral.** (Mel: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“)

Soprano.  
Der Herr ist mein ge - treu - er Hirt, dem ich mich ganz ver - trau - e!  
zur Weid' er mich, sein Schäflein, führt, auf schö - ner, grü - ner Au - e!

Alto.  
Der Herr ist mein ge - treu - er Hirt, dem ich mich ganz ver - trau - e!  
zur Weid' er mich, sein Schäflein, führt, auf schö - ner, grü - ner Au - e!

Tenore.  
Der Herr ist mein ge - treu - er Hirt, dem — ich mich ganz vertraue!  
zur Weid' er mich, sein Schäflein, führt, auf — schöner, grüner Au - e!

Basso.  
Der Herr ist mein ge - treu - er Hirt, dem ich mich ganz ver - trau - e!  
zur Weid' er mich, sein Schäflein, führt, auf schö - ner, grü - ner Au - e!

zum fri-schen Was-ser leit' er mich, mein' Seel' zu la-ben  
zum fri-schen Was-ser leit' er mich, mein' Seel' zu la-ben  
zum fri-schen Was-ser leit' er mich, mein' Seel' zu la-ben  
zum fri-schen Was-ser leit' er mich, mein' Seel' zu la-ben

kräf-tig-lich durch's sel-ge Wort der Gna-den.  
kräf-tig-lich durch's sel-ge Wort der Gna-den.  
kräf-tig-lich durch's sel-ge Wort der Gna-den.  
kräf-tig-lich durch's sel-ge Wort der Gna-den.

Пример 1. Кантата 104: Заключительный хорал

Напев хорала поручен сопрано, что вполне обычно для лютеранских церковных гимнов. Можно отметить небольшие интонационные коррективы, внесенные в обработку:

- *распевание* — введение внутрислогового распева, меняющего количество звуков, приходящихся на один слог. Это привычный, часто используемый прием, делающий мелодию более гибкой и пластичной и несколько не влияющий на ее узнаваемость. В данном случае заполнены терцовые скачки в затакте и в начале второй строки хорала, благодаря чему на этих позициях силлабическое пение сменяется распетыми слогами: на каждый из них приходится по две восьмых:

Der Herr ist mein zur Weid' er mich,  
dem ich mich ganz ver auf schön-er, grün-er

Пример 2. Кантата 104: Внутрислоговые распевы в хорале

- *варьирование кадансов*. В напеве хорала «кадансовая рифма» охватывает все строки: в *Stollen* они оканчиваются попеременно на III и I ступенях, в *Abgesang* — на II, III и I<sup>6</sup>. В данном случае не только разнится ритм распевания, но и варьируются (по принципу антитезы) распеваящие опоры вспомогательные звуки:

<sup>6</sup> Напомним: форма *бар*, в которой написан хорал, основана на согласовании текста и мелодии с несовпадающей структурой и состоит из двух разделов — *Aufgesang* и *Abgesang*). Первый из них складывается из двух одинаковых или почти одинаковых строф-*Stollen*; второй раздел больше одного *Stollen*, но меньше целого *Aufgesang*. См. : [Кюрегян 2003, 155].

Пример 3. Кантата 104: Соотношение мелодических кадансов в хорале *Илл. 6*.

Заключительный хор 112-й кантаты *Der Herr ist mein getreuer Hirt* [Господь — мой добрый Пастырь] (Лейпциг, между 1729 и 1731 годами), предназначенной, как и кантата 104, для второго воскресенья после Пасхи, тоже написан на мелодию Дециуса. Здесь также использован размер  $\frac{4}{4}$ , однако тональность оригинала — Соль мажор — сохранена<sup>7</sup>. В финальном хоре тональность — С-dur.

Как и в только что рассмотренной кантате 104, есть заполнение интервала между нотой заката и первой нотой первого такта (*соль-ля-си*) и третьего такта *Stollen* (*ля-си-до-си-ля*).

В этом варианте в кадансах *stollen* и *abgesang* появляется пунктирный ритм (восьмая с точкой и шестнадцатая) с добавлением трели. Другой вариант пунктирного ритма — окончание первой фразы *abgesang* — четвертная с точкой и восьмая.

Последняя фигура примечательна еще и тем, что здесь использовано понижение ступени на полтона, придающее звучанию старинной мелодии новую краску.

Екатерина Берденникова в исследовании о духовных кантатах Баха выделяет два типа функционирования хорала :

1) *конклюзивный* (обобщающий) — хорал «проводится в заключительной части произведения или его раздела, подтверждая, подчеркивая его основную мысль» [Берденникова 2008, 63];

2) *пенетративный* (сквозной) — хорал излагается в начале кантаты; в средних частях он «постепенно „проникает“ в ткань произведения или, если

<sup>7</sup> Заметим, что среди баховских обработок напева *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* это единственный случай, когда изменение тактового размера на  $\frac{4}{4}$  не сопряжено с транспозицией в А-dur. Все остальные баховские ля-мажорные обработки хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* имеют тактовый размер  $\frac{4}{4}$ .

угодно, произведение поднимается к хоралу»; в конце кантаты, наступает «полное изложение хорала, чаще всего — в едином движении у всех голосов хора и оркестра» [там же, 86 и 87].

Согласно классификации Е. Берденниковой, эти кантаты относятся к разным типам функционирования хорала:

кантата 104 — к *конклюдивному* типу (с одним проведением хорала в конце сочинения);

кантата 112 — к *пенетративному* типу (с проведением мелодии хорала в первой и в последней частях).

## 2. Изменение мелодии в кадансах.

Еще один вариант хорала, который стоит рассмотреть, — баховская гармонизация (BWV 260):



Пример 4. Гармонизация хорала BWV 260

Этот четырехголосный вариант похож на хоралы, использованные в кантатах. Но если все же варианты различаются. Бах в своей гармонизации дает новый вариант мелодии в кадансах; аккомпанирующие голоса изменены ритмически.

## ТРЕТЬИ КЛАВИРНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ И ЛЮТЕРАНСКИЙ КАТЕХИЗИС

Стоит отметить, что Иоганн Себастьян Бах в третьей части Клавирных упражнений использовал известные, часто употребляемые гимны церкви:

пришедшее из эпохи Средневековья песнопение *Kyrie eleison*, хорал Николауса Дециуса *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, все остальные гимны без исключения принадлежат Мартине Лютере.

Структура третьей части Клавирных упражнений строится причудливым образом. На первый взгляд, последовательность хоралов напоминает богослужение, но в то же время некоторые хоралы — в порядке литургии выглядят лишними

Таблица 4. Порядок богослужения и последовательность хоралов в СÜ-III  
[Милка 2007, 117]

Порядок лютеранского богослужения		Последовательность хоралов в III части клавирных упражнений	
1.	Прелюдия	1.	Прелюдия Es-dur
2.	Господи, помилуй	2.	Kyrie eleison ( <i>Kyrie Gott Vater in Ewigkeit</i> ) ( <i>Christe, aller Welt Trost</i> ) ( <i>Kyrie, Gott Heiliger Geist</i> )
3.	Глория	3.	Gloria ( <i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr'</i> )
4.	Проповедь	4.	Проповедь ( <i>Dies sind die heiligen zehen Gebot</i> )
5.	Символ Веры	5.	Credo ( <i>Wir glauben all an einen Gott</i> )
6.	Свят	6.	
7.	Отче Наш	7.	Отче Наш ( <i>Vater unser im Himmelreich</i> )
		8.	Крещение ( <i>Christ unser Herr, zun Jordan kamm</i> )
		9.	Исповедь/покаяние ( <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> )
8.	Причастие	10.	Причастие ( <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> )
		11.	Duetto
9.	Благословение		
10.	Постлюдия	12.	Постлюдия (Фуга Es-dur)

Из приведенной таблицы видно, что начала лютеранского богослужения и сборника И. С. Баха совпадают, но уже начиная с середины третьей части Клавирных Упражнений порядок различается.

Лютеранскую литургию можно условно разделить на две составляющие:

1. Литургия Слова
2. Литургия Таинства

Литургия Слова включает в себя покаянный чин (*Kyrie eleison*), прославление (*Gloria*) и назидательную часть (Проповедь). Литургия Таинства обращается исключительно к Евхаристическому канону, который включает в

себя молитву Отче Наш, песнопения Свят и Агнец Божий (*Vater unser, Sanctus, Agnus Dei*) Таблица 1 хочется отметить, что в сборнике Иоганна Себастьяна Баха можно проследить первый раздел богослужения, то есть Литургию Слова. Предположение, что Литургия Таинства есть в Третьем Клавирном Упражнении, логично по своей сути, так как присутствуют хоралы *Vater unser* и *Jesus Christus, unser Heiland*, но порядок богослужения нарушен, возникают гимны, которые, имея отношение к лютеранскому богословию, не представлены в рядовом богослужении.

Исходя из этого, теперь можно сравнить катехизис Мартина Лютера со сборником И. С. Баха.

Таблица 5. Катехизис М.Лютера и последовательность хоралов СÜ-III  
[Милка 2007, 117]

Катехизис Мартина Лютера (Малый Катехизис)	Последовательность хоралов в третьей части клавирных упражнений
1. Десять заповедей	1. Прелюдия Es-dur
2. Символ веры	2. Kyrie eleison ( <i>Kyrie Gott Vater in Ewigkeit</i> ) ( <i>Christe, aller Welt Trost</i> ) ( <i>Kyrie, Gott Heiliger Geist</i> )
3. Отче Наш	3. Gloria ( <i>Allein Gott in der Höh sei Her</i> )
4. Таинство Крещения	4. Проповедь ( <i>Dies sind die heiligen zehen Gebot</i> )
5. Исповедь	5. Credo ( <i>Wir glauben all an einen Gott</i> )
6. Таинство Причастия	6. Отче Наш ( <i>Vater unser im Himmelreich</i> )
	7. Крещение ( <i>Christ unser Herr, zum Jordan kamm</i> )
	8. Исповедь/покаяние ( <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> )
	9. Причастие ( <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> )
	10. Duetto
	11. Постлюдия (Фуга Es-dur)

Из данной таблицы видно, что во второй половине третьей части Клавирных упражнений просматривается порядок Малого Катехизиса Мартина Лютера: комментарий к десяти Заповедям, к Символу Веры, к молитве *Отче наш*; объяснение таинств Святого Крещения, Исповеди и Святого Причастия; четыре молитвы, завершающие Катехизис.

Принимая во внимание вышеизложенное, можно сделать вывод, что третья часть Клавирных упражнений основывается на двух порядках: богослужении и Катехизисе. Более того, литургия и вероучение причудливым образом переплетаются в сборнике Баха. Причем сказать точно, где заканчи-

вается один раздел и начинается другой, невозможно, так как несколько хоралов могут относиться как к богослужению, так и к Катехизису.

### ХОРАЛЫ ТРЕТЬИХ КЛАВИРНЫХ УПРАЖНЕНИЙ

Одна из интересных особенностей этих трех хоральных обработок — направленная смена тональностей и тактовых размеров. Что касается первого фактора, то отталкиваясь от *Kyrie* в ми миноре, мажорные тональности обработок хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* последовательно «продвигаются» по ступеням тетрахорда: *(e)–f–g–a*. Что же до тактовых размеров, то в обработках постепенно меняется их природа — от простого трехдольного к сложному двухдольному:  $\frac{3}{4}$  —  $\frac{6}{8}(=\frac{3}{8} \times 2)$  —  $\frac{4}{4}$ :



BWV 675



BWV 676



BWV 677

Пример 5. Начальные фрагменты хоральных обработок BWV 675–677

### *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* BWV 675

Прелюдия BWV 675 представляет собой трехголосную хоральную обработку без участия педали, в Фа мажоре, в размере  $\frac{3}{4}$ . Форма пьесы, как и самого хорала, — бар. Крайние голоса пьесы образуют канон <sup>8</sup>, мелодия которого предвосхищает напев *cantus firmus*, стабильно находящегося в альте.

<sup>8</sup> Сначала в нижнюю кварту, потом в верхнюю квинту (точнее, дуодециму, то есть на позициях темы и ответа.

Хорал в этом произведении предстает как яркий контраст по отношению к канону, мелодия которого фигурирована триолями. Этот ритм придает крайним голосам изящество и легкость, подобно полету ангелов. Хорал же показан в своем «натуральном» виде, максимально способствующем соблюдению ритма и комфортному пению во время службы. На фоне прихотливой мелодической линии и разнообразного ритма сопровождающих голосов *cantus firmus* выделяется сравнительно крупными длительностями (половинные, четвертные и только во «внутрислоговых» распевах — восьмые).

Canto fermo in Alto. (a 3 voci)

Пример 6. Хоральная обработка BWV675: начало канона и первая строка хорала в кантус фирмусе

С появлением *Abgesang* сопрано и бас меняются местами: теперь пропостой канона, соответствующего пятой строке хорала, становится бас. Расстояние вступления сохраняется (1 т.), а интервал вступления значительно расширяется. Если вначале он составлял нисходящую чистую кварту (сопрано-бас:  $f^1-c^1$ ), то теперь движение линии в басу начинается от  $c$ , а в сопрано — дуодецимой выше, от  $g^1$ . *Cantus firmus* вступает через 8 тактов.

Т. 28 — единственное место в пьесе, где сопрано и альт перекрещиваются; возможно, поэтому ритмический рисунок хорального напева именно в этом месте, всего на одну четвертную, изменяется: в нем появляются триоли, составляющие характерную черту мелодических линий канона.

### *Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 676*

Хоральная обработка BWV676 написана в технике трио-фактуры с облигатной pedalю и напоминает шесть знаменитых трио-сонат Баха BWV 525–530. Тональность

обработки Соль мажор, размер —  $\frac{6}{8}$ , форма — бар. Второй Stollen основан на перестановке материала первого Stollen в двойном контрапункте (Jv=—19), поэтому текст второго Stollen выписан полностью.

В отличие от обработки BWV 675, здесь предваряющая вступление *cantus firmus* тема в сопрано развернута (4 такта) — это непрерывный поток равномерного движения шестнадцатыми. Сопровождающая тему педаль, напротив, отмечает главным образом сильные доли. Но и здесь, как в предыдущей обработке, хорошо прослушивается начало хорала. Далее с этим же материалом, но, естественно, в тональности доминанты вступает альт. Сам же хорал вступает в альте в затакте к т. 13 в Соль мажоре. Как и в хоральной обработке BWV 675, хорал легко узнаваем благодаря крупным длительностям и подчеркнутым специфическими украшениями кадансам. И здесь тоже встречается изменение мелодического рисунка *cantus firmus*: в темо-ответной паре проведений заключительной строки хорала у альта и сопрано (соответственно в тт. 100 и 105) формула прохождения фигурирована в стиле сопровождающих голосов.

Необходимо отметить, что в данной обработке *cantus firmus* мигрирует из голоса в голос: первый штоллен излагает альт, второй — сопрано, первые строки *Abgesang* (то есть 5–6 строки хорала) излагаются канонически, заключительная же 7-я строка торжественно утверждается четырехкратным проведением попеременно во всех голосах.

### *Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 677*

Данная хоральная обработка является двойной фугеттой с отдельной экспозицией. Сравнительно с предшествующими обработками BWV 675–676 она очень коротка — всего 20 тактов. Пьеса трехголосная, в Ля мажоре, в размере  $\frac{4}{4}$  и предназначена только для мануалов.

Первая тема, в равномерном движении восьмыми, протяженностью в 5 четвертных, основана на первой строке хорала (ее начальный мотив  $a^1-ais^2-d^2-e^2$  хорошо слышен в верхнем скрытом голосе темы). Тема проводится во всех трех голосах (фактурный план вступлений — сопрановый: I–II–III, тональный план — стандартный: A–E–A) и дополнительно в басу в тональ-

ности доминанты (добавляя еще один рабочий регистр инструмента). Вся эта расширенная экспозиция вместе с двумя интермедиями занимает 7 тактов. Данный раздел фугетты можно условно считать аналогом первого Stollen.

В т. 8 вводится новая тема, в разноритмичном движении (шестнадцатые и восьмые); начало второй строки хорала завуалировано здесь синкопами и фигурой шестнадцатых (зато эта фигура вместе с последующими восьмыми почти точно совпадает с первой строкой Abgesang). Эта тема излагается пять раз, образуя контур минимальной двухголосной фуги (II–I–III–II–I, A–E—cis–cis–A), занимающей (также с двумя интермедиями) 8 тактов. Этот раздел тоже можно считать условным аналогом второго Stollen.

В т. 16 начинается заключительная часть: сначала бас проводит первую тему, а затем сопрано и альт — обе темы, вступающие синхронно. Это единственное их совместное проведение, и в минимальной фуге это не воспринимается как нарушение норм. В тт. 19–20 в новом — самом верхнем — регистре сопрано появляется начало первой темы — распев инициального мотива хорала:

1	2	3	4	6	7	8	9	10	11	12	13	14	16	17	18	19
Г'	О'	Т'		О'		Т''	О''		инолад. провед-я		Т''		Т'	Т''+О'		Т' <sub>н</sub>
Г'	II'	III'	И <sub>1</sub>	III'	И <sub>2</sub>	II'	I''	И <sub>3</sub>	III''	II''	I''	И <sub>4</sub>	III'	I'' II'		I'' <sub>н</sub>
Экспозиция Т'				Экспозиция и средняя часть Т''									Заключит. часть			

Схема 1. Структура хоральной обработки BWV 677

Продолжая аналогии с формой бар, заключительную часть фугетты следовало бы считать аналогом Abgesang, но ее масштабы явно не соответствуют развороту трехстрочного раздела формы. Становится ясно, что в фугетте, при всей ее миниатюрности, принципы строения иные: это структура более высокого уровня сложности.

Выводы: обработки хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в Третьих клавирных упражнениях образуют единый малый цикл (как и малый цикл *Kyrie*). Три хоральные обработки объединяются:

- а) устойчиво соблюдаемым трехголосием (цикл этих обработок обрамлен многоголосными пьесами);
- б) тональным планом (F–G–A);



## ЛЕЙПЦИГСКИЕ ХОРАЛЫ

Наравне со сборником Третьих клавирных упражнений сборник Лейпцигских хоралов широко известен и популярен. Существует мнение, что эти восемнадцать хоралов изначально задумывались как самостоятельное собрание. Однако это предположение остается недоказанным, хотя нет никаких сведений о том, что эти хоралы были частью каких-либо других сборников Баха (см. [Стинсон 2001, 29]).

Известно, что когда Бах покидал Веймар, получив должность капельмейстера в Кётене, в багаже композитора должны были находиться автографы ранних версий хоралов, которые впоследствии будут названы Лейпцигскими. Как пишет Расселл Стинсон в своем труде о Лейпцигских хоралах, должность Баха в Кётене не обязывала его сочинять или играть на органе, но это не означает, что в течение шести лет Бах не прикасался к этим хоралам.

Новое назначение на пост кантора церкви Св. Фомы в Лейпциге тоже не предписывало Баху обязательно сочинять органную музыку. Скорее всего, интерес Баха к созданию лейпцигских хоралов связан с ранней версией хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, которая была сделана его учеником Генрихом Николаусом Гербером.

Ниже приводится таблица хоралов:

Таблица 6. Лейпцигские хоралы и даты их созданий

Номер по BWV	Название хорала	Приблизительная дата создания ранних версий
651	<i>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott</i>	1714
652	<i>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott</i>	1707–1708
653	<i>An Wasserflüssen Babylon</i>	1712–1714
654	<i>Schmücke dich, o liebe Seele</i>	1712–1714
655	<i>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</i>	1712–1714
656	<i>O Lamm Gottes, unschuldig</i>	1707–1708
657	<i>Nun danket alle Gott</i>	1714
658	<i>Von Gott will ich nicht lassen</i>	1714
659	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	1711–1713
660	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	1715–1716
661	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	1714
662	<i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr'</i>	1711–1713
663	<i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr'</i>	1712–1714
664	<i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr'</i>	1712–1714
665	<i>Jesus Christus, unser Heiland</i>	1707–1708
666	<i>Jesus Christus, unser Heiland</i>	1707–1708

667	<i>Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist</i>	1709–1717
668	<i>Vor deinen Thron tret ich hiermit</i>	Дата не указана

Три обработки хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в «Лейпцигских хоралах» — две четырехголосные и одна трехголосная, все три для двух мануалов и педали — следуют, как и в Третьих клавирных упражнениях, одна за другой и тоже образуют малый цикл. Однако это цикл другого рода. Тональный план пьес и их тактовые размеры свидетельствуют о трехчастной композиции: A-dur,  $\frac{4}{4}$  – G-dur,  $\frac{3}{2}$  – G-dur,  $\frac{4}{4}$ . Рассмотрим пьесы подробнее.

### *Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 662*

Одним из способов разработки хорального напева является обильное украшение его мелодической линии. Украшения могут быть настолько плотными, что напев хорала оказывается зашифрован в музыкальной ткани, и безошибочно распознать гимн удастся не каждому слушателю. Как правило, органные хоральные обработки с колорированным *cantus firmus* пишутся для двух мануалов (и педали), чтобы выделить солирующий напев красивым регистром.

В четырехголосной обработке BWV 662 *cantus firmus* колорирован. Он украшен многочисленными мордентами, группетто, трелями с нахшлагами, широким спектром ритмических добавлений (триоли, задержания с последующими пассажами и др.).

Существует мнение, что обработка BWV 662 написана Бахом под влиянием сочинений Георга Бёма (см. например: [Швейцер 2004, 201]).

Пьесу открывает имитация на тему, в которой можно распознать зашифрованную первую строку хорала. Облик этой темы напоминает первую тему фугетты BWV 677, тоже ля-мажорной и тоже на  $\frac{4}{4}$ . (Различия при этом существенны: если в фугетте BWV 677 спуск по трезвучию вписан между тонами хорального мотива, то в обработке BWV 662 он пересекается с ними и вуалирует их. Но при внимательном вслушивании мерное восхождение четвертных к вершине начальной фразы хорала в середине первого такта воспринимается вполне отчетливо.) Эта тема будет сопровождать хорал на протяжении всей обработки.

В качестве основного рисунка избрана мелодическая фигура, с которой начинается ответное вступление темы у верхнего сопровождающего голоса и которая многократно повторяется в обеих нетематических линиях:



*Пример 7.* Мелодическая фигура украшения сопровождающих голосов в обработке BWV 662

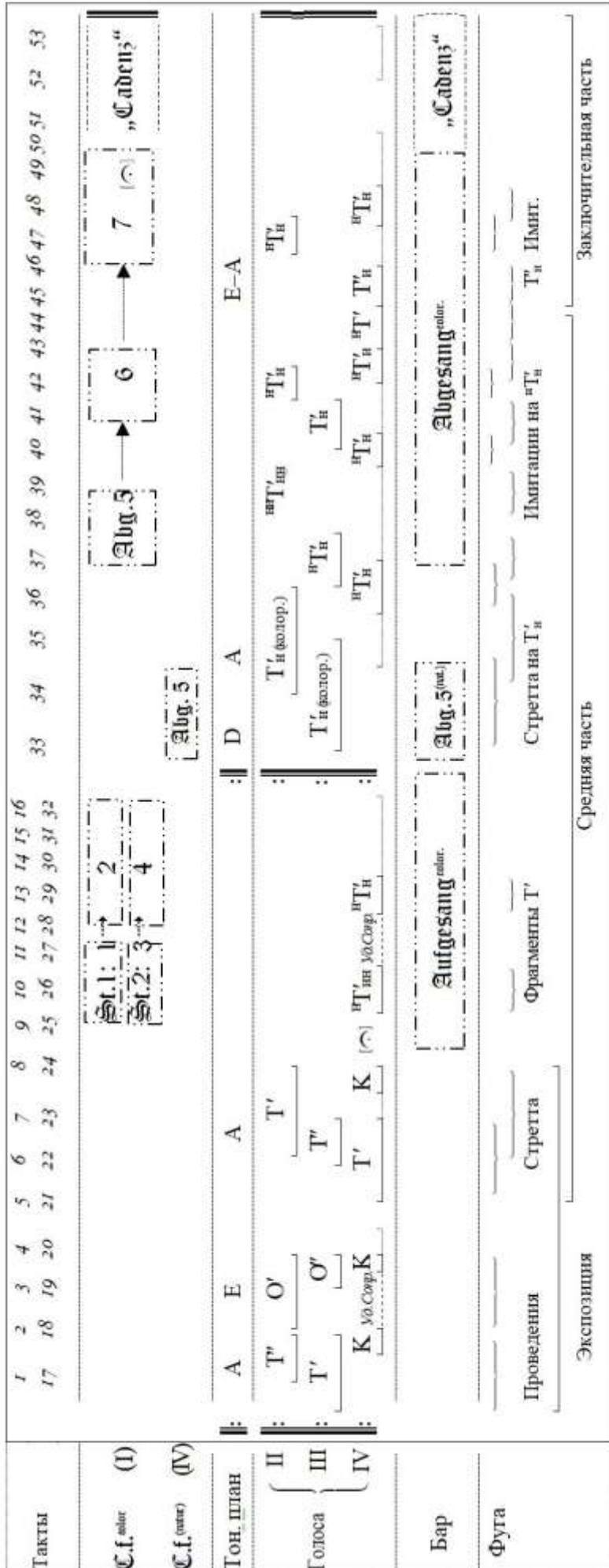


Схема 3. И. С. Бах. Двуплановая композиционная структура обработки хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 662*

В хоральной обработке имеется каденция. После одновременного завершения колорированного *cantus firmus* в сопрано и неполного проведения темы обработки в басу; после резкого поворота к альтерированной субдоминанте ( $\Pi_6^{\sharp 3}$ ) солирующему хоральному голосу поручены две драматические реплики, развернутые в виртуозные пассажи (тт. 36–38).

Трехголосный контрапункт к хоралу представляет собой имитационную форму, ориентированную на структуру двойной фуги с совместной экспозицией и с сопровождением, но выполненную настолько свободно, что границы разделов однозначно не определяются.

Поскольку в свободной части соединение тем отсутствует, можно рассматривать данную

композицию как фугато — по классификации А. П. Милки это фугато первого рода (см.: [Милка 2016, 213]).

### *Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 663*

Еще одна хоральная обработка для двух мануалов и педали с *cantus firmus* в басу. В абгезанге к нему подключаются средние голоса, образуя фактически каноническую секвенцию и даже более последовательно излагая мелодию хорала. В этом разделе повторение строк и их фрагментов как в «белых нотах», так и в «черных» создает эффект динамического развития.

На фоне сопровождающих его голосов хорал выделяется ритмически: это в основном целые и половинные длительности; либо отмеченная орнаментацией ступень или вершина пассажа. Однако на протяжении всей обработки педаль выполняет свою обычную функцию гармонического фундамента, и среди такого материала хорал может быть услышан не сразу. Верхние же голоса, со своей стороны, «оплетают» вьющимися линиями фрагменты хорала, так что и в мануалах он тоже может быть услышан с некоторым трудом. Такое погружение напева в глубины достаточно напряженного диалога голосов, постоянные вычленения небольших фраз и мотивов заставляют не столько следить за развертыванием хорального напева, сколько слушать, как на него отзывается текучая многоголосная ткань.

Тем не менее, сопровождающие голоса очерчивают достаточно определенные контуры фуги со средней (иноладовые проведения) и заключительными частями. По количеству проведений она могла бы быть трехголосной, но практически в проведениях участвуют только два голоса; зато интермедий здесь много, и развитие в них очень активно.

Можно отметить сходство данной обработки с BWV 676 из Третьих клавирных упражнений. Обе пьесы — соль-мажорные; обе в трехдольном размере (BWV 676 — на  $\frac{6}{8}$ , а BWV 663 — на  $\frac{3}{2}$ ).

Основное различие между ними заключается в том, что в первой из них (BWV 676) имитационные вступления сопровождающих голосов продолжают на протяжении всего хорала, тогда как в обработке BWV 663 баховская тема повторяется только в *Stollen*, и в *Abgesang* она уже не появляется: голоса мануалов включаются в разработку хорального напева. Да и сама ме-

лодия хорала целиком открыто и рельефно не проводится: например, вторая строка *Stollen* не показывается совсем.

### *Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 664*

Последняя обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в «Лейпцигских хоралах» обозначена как трио на хорал. Она написана в Ля мажоре и сопоставима с последним, ля-мажорным хоралом BWV 677 из Третьих клавирных упражнений.

Но гораздо важнее то сходство, которое обнаруживают между собой первая и третья обработки *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в самих «Лейпцигских хоралах». Единство тональности делает это сходство рельефным, убедительным и поучительным.

Дело в том, что в основу обработки лег один и тот же материал, только в первом случае он чуть проще и скромнее по масштабу:

The image displays two musical systems. The first system, labeled BWV 662, shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system, labeled BWV 664, shows a more complex treble clef staff with rapid sixteenth-note passages and a bass clef staff with a supporting line. Both systems are in G major (one sharp) and common time (C).

Пример 8. Хоральные обработки BWV 662 и BWV 664:  
Первоначальные соединения сопровождающих голосов

Сходство этих фрагментов можно показать и схематически (см. далее *схему 4a-b*).

В основе обоих вариантов лежит одно и то же построение — мелодия первой строки хорала и поддерживающие ее два голоса: имитационно откликающееся на нее сопрано и подтверждающий ее, кадансирующий с нею бас, представленный в двух версиях:

В обработке с колорированным *cantus firmus*, сохраняющей структуру бар (BWV 662), линия баса прямолинейна и проста: это кадансовый оборот.

А в Трио (BWV 664) это завершение удержанного сопровождения (в *примере 9* оно опущено), и последование гармоний в нем более размеренно и неторопливо



Пример 9. Построение, лежащее в основе хоральных обработок BWV 662 и BWV 664

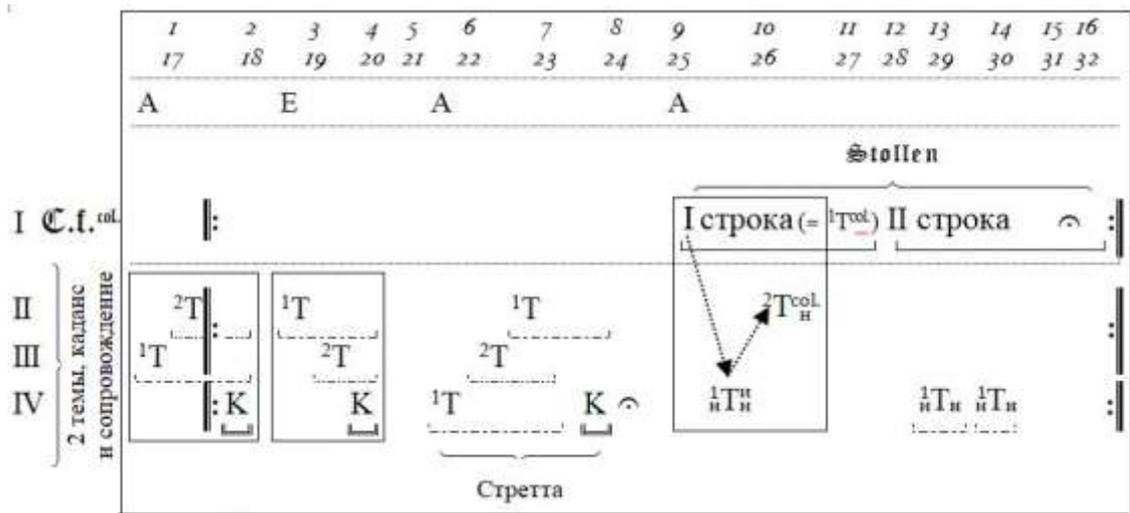


Схема 4a. BWV 662, основная часть экспозиции и Aufgesang

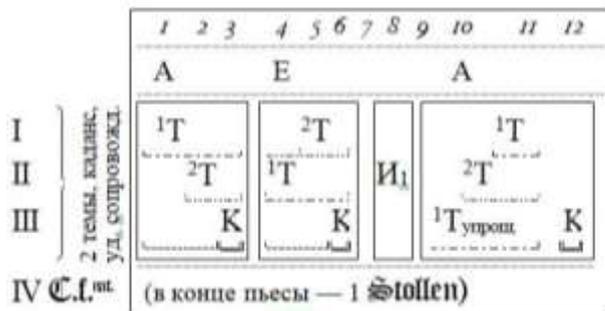


Схема 4b. Трио BWV 664, основная часть экспозиции

Выводы: сопоставление обработок хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в третьей части Клавирных упражнений и в «Лейпцигских хоралах» обнаруживает определенное сходство между этими собраниями:

- оба они, как было сказано, содержит по три обработки хорала Дециуса, образующие единую группу; при этом

- в двух первых обработках из Третьих клавирных упражнений (F-dur BWV 675 и G-dur и BWV 676) хорал представлен в изначальном виде с минимальными изменениями. Напротив, в «Лейпцигских хоралах» ля-ма-

жорная обработка BWV 662 представляет хорал в колорированном виде, а соль-мажорная BWV 663 — с различными изменениями, с вычленением и секвенцированием мотивов;

- во всех этих четырех пьесах сопровождающие хорал голоса опираются на темы, основанные на его мелодии; в трех случаях (BWV 675–676 и BWV 663) она фигурирована, в одном (BWV 664) — колорирована;

- две первые обработки в каждом собрании сохраняют форму бар, присущую исходному напеву;

- «последние» обработки хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в обоих сборниках (BWV 677 и BWV 664) существенно отличаются от двух предыдущих: оба произведения построены в фугированных формах и обозначены автором как *трио* и *фугетта на хорал* (*Trio super...*, *fughetta super...*). Обработка BWV 677 является *хоральной фугеттой* (она написана на материале хорала, но без *santus firmus*), обработка же BWV 664 оказывается в самом конце *фугой на хорал*, поскольку здесь появляется *santus firmus* с одним *Stollen* хорала.

Обе хоральные обработки можно условно разделить на три раздела:

Такты	1–6	7–15	17–19
Разделы	I	II	III

Схема 5. Разделы обработки BWV 677

В этой пьесе первый раздел образует расширенная экспозиция первой темы (4 проведения), весь раздел не выходит за пределы Ля мажора. Второй раздел содержит неполную (двухголосную) экспозицию второй темы и ее свободную часть (включая иноладовые проведения), а также проведение первой темы в доминантовой тональности. Заключительный раздел фугетты занимает совместное проведение обеих тем.

Такты	1–25	26–79	80–96
Разделы	I	II	III

Схема 6. Разделы обработки BWV 664

Первый раздел Трио содержит многократные проведения темы обработки в основной и доминантовой тональностях. В тт. 20–22 голоса образуют канон. Проведение темы в Ре мажоре открывает обширный второй раздел,

который включает в себя два виртуозных проведения, одинаковых по смыслу, но в которых голоса меняются местами. Первое проведение — в Ля мажоре (тт. 35–55), второе — в Ре мажоре (тт. 56–70). Заключительный раздел — это реприза первого раздела. Одно из различий между первым и третьим разделами заключается в появлении хорала в басу в тт. 85–96. Это единственное проведение *Stollen* в обработке.

### **ОТДЕЛЬНЫЕ ХОРАЛЬНЫЕ ОБРАБОТКИ**

Четыре сочинения не входят в какой-либо конкретный баховский сборник. Более того, объединить эти четыре пьесы в цикл кажется невозможным: несмотря на общий источник и общую тональность (Соль мажор), эти обработки слишком разные.

#### ***Хоральная обработка BWV 711***

Это двухголосная обработка хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, в которой *cantus firmus* проводится в сопрано, а аккомпонемент — в басу. Как и в уже рассмотренных сочинениях, его вступительные фигуры предвосхищают появление *cantus firmus*, поскольку их метрически-опорная линия опирается на ту же мелодию.

#### ***Хоральная обработка BWV 715***

Уникальность этой хоральной обработки состоит в ее «двойной сущности». С одной стороны, это обычная четырехголосная гармонизация хорала с добавлением орнаментики. С другой — тиратообразные пассажи, характерные скорее для северонемецкой органной школы. Естественно, тираты — не новшество для музыки эпохи барокко. Но среди всех баховских обработок данного хорала BWV 715 — единственная пьеса, в которой используется этот прием. Но если рассматривать обработку с точки зрения певцов, то эти пассажи — своеобразная пауза, позволяющая им взять дыхание между отдельными строками хорала.

**Хоральная обработка BWV 716**

Это трехголосная двойная хоральная фугетта с отдельной экспозицией (вторая — неполная). В качестве тем фуги выступают две строки хорала, составляющие *Stollen*. Первая развернута по всем голосам и выходит за рамки экспозиции; вторая появляется в середине фуги (тт. 40–44) и в совместном проведении, образующем заключительную часть:

1	5	9	13	17	19	22	40	44	56	60	64	70	78	79+82
G	D		G		C		G		G	D		G		G
I'	II'	I <sub>1</sub>	III'	I <sub>2</sub>	III'	I <sub>3</sub>	III''	I <sub>4</sub>	II'	I'	I <sub>5</sub>	III'	I <sub>6</sub>	III''+I'

Схема 7. Строение обработки BWV 716

**Хоральная обработка BWV 717**

Эту обработку начинает темо-ответная пара пред-имитаций, основанных, как и обычно в баховских обработках хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, на его напеве. В отличие от других пьес, в которых материал пред-имитаций повторяется на протяжении всей обработки, здесь они только предвосхищают вступление *cantus firmus* и в дальнейшем не появляются.

## ХОРАЛЬНЫЕ ОБРАБОТКИ ДРУГИХ МУЗЫКАНТОВ

Естественно, что хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* — немецкая Глория — на протяжении своей пятисотлетней истории привлекал внимание композиторов.

Самым полным источником, располагающим сведениями о композиторах, в чьем творчестве есть *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* является сайт [bach-cantatas.com](http://bach-cantatas.com). Преимущественно это были композиторы-органисты, поскольку органист обязан прелюдировать/импровизировать/ исполнять вступление перед игрой хора. Также этот хорал (четырёхголосная гармонизация) использовался как часть кантат или месс.

Ниже приведены сведения о созданных различными композиторами сочинениях, основанных на *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*<sup>9</sup>: исполнительский состав указан далеко не во всех случаях:

Таблица 7. Сочинения на хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*  
композиторов XVI–XX веков

Автор	Даты жизни	Вид обработки	Исполнит. состав
XVI– XVIII столетия			
Валентин Шуман [Valentin. Schumann]	?	Гармонизация	
Леонхард Шрётер [Leonhard Schröter]	1540–1595	Хорал	
Ян Питерзон Свелинк [Jan Pieterszoon Sweelinck]	1562–1621	Хоральные вариации	Орган или клавиры
Ханс Лео Хасслер [Hans Leo Hassler]	1564–1612	Хорал	
Михаэль Преториус [Michael Praetorius]	1571–1621	Мотет	
Иоганн Джиип [Johann Jeep]	1582–1644	Хорал	
Питер Хассе [Peter Hasse]	1585–1640	Вариации	Орган
Генрих Шютц [Heinrich Schütz]	1585–1672	гармонизация	Певцы и континуо

<sup>9</sup> Сведения взяты в материалах сайта [www.bach-cantatas.com](http://www.bach-cantatas.com) (дата последнего обращения 26.03.2018).

Иоганн Германн Шейн [Johann Hermann Schein]	1586–1630	Кантата Гимн Мотет (10-голосн.)	Голоса и континуо
Самуэль Шейдт [Samuel Scheidt]	1587–1654	3 хорала	Орган
Иоганн Андреас Хербст [Johann Andreas Herbst]	1588–1666	Кантаты, мотеты, хоральные концерты	
Мельхиор Шильдт [Melchior Schildt]	1592/1593–1667	Прелюдия	Орган, клави́р
Готтфрид Шейдт [Gottfried Scheidt]	1593–1661	прелюдия	Орган, клави́р
Андреас Дюбен [Andreas Düben]	1597–1662	вариации	Орган
Иоганн Крюгер [Johannes Crüger]	1598–1662	хорал	
Виллем Каргес [Wilhelm Karges]	1613/1614–1699	вариации	
Себастьян Леммль [Sebastian Lemmle]	?	гармонизация	
Крато Бютнер [Crato Bütner]	1616–1679	хорал	Скрипка, альт, виолончель
Николаус Хассе [Nikolaus Hasse]	1617–1672	прелюдия	Орган
Георг Каспар Векер [Georg Caspar Wecker]	1632–1695	кантата	Камерный оркестр
Кристиан Гайст [Christian Geist]	1640–1711	прелюдия	Орган
Иоганн Кристоф Бах [Johann Christoph Bach]	1642–1703	прелюдия	Орган
Иоганн Георг Конради [Johann Georg Conradi]	1645–1699	хорал	
Иоганн Михаэль Бах [Johann Michael Bach]	1648–1694	прелюдия	Орган
Иоганн Кригер [Johann Krieger]	1652–1735	гармонизация	
Иоганн Пахельбель [Johann Pachelbel]	1653–1706	2 прелюдии	Орган
Кристиан Генрих Ашенбреннер [Christian Heinrich Aschenbrenner]	1654–1732	гармонизация	
Георг Бём	1661–1733	прелюдия	Орган

[Georg Böhm]			
Фридрих Виллем Цахау [Friedrich Wilhelm Zachow [Zachau]	1663–1712	Прелюдия прелюдия	Хор и орган
Иоганн Генрих Буттштетт [Johann Heinrich Buttstett]	1666–1727	прелюдии	Орган
Николаус Веттер [Nicolaus Vetter]	1666–1734	партита	
Иоганн Николаус Бах [Johann Nicolaus Bach]	1669–1753	месса	
Андреас Армсдорф [Andreas Armsdorff]	1670–1699	Прелюдия (трио)	
Вольфганг Фёртш [Wolfgang Förtsch]	1675–1743	кантата	
Иоганн Георг Рейнхардт [Johann Georg Reinhardt]	1676/77–1742	Рождеств. кантата	
Иоганн Людвиг Бах [Johann Ludwig Bach]	1677–1731	месса	
Георг Фридрих Кауфман [Georg Friedrich Kauffmann]	1679–1735	прелюдия	Орган
Георг Филипп Телеман [Georg Philipp Telemann]	1681–1767	Прелюдии Хорал-кантата  хорал	Орган Скрипка, виола, континуо
Иоганн Готфрид Вальтер [Johann Gottfried Walther]	1684–1748	прелюдия	
Иоганн Бальтазар Кристиан Фрайслих [Johann Balthasar Christian Freiblich]	1687–1764	хорал	Хор
Иоганн Питер Кельнер [Johann Peter Kellner]	1705–1772	вариации	Орган
Вильгельм Фридеман Бах [Wilhelm Friedemann Bach]	1710–1784	трио	Орган
Иоганн Людвиг Кребс [Johann Ludwig Krebs]	1713–1780	Прелюдия Хорал	Орган
Годфрид Август Хомилиус [Gottfried August Homilius]	1714–1785	Прелюдия	Орган
XIX–XX столетия			
Август Эдуард Грель [August Eduard Grell]	1800–1886	Прелюдия и хорал 2 хоральные	Орган

		прелюдии	
Феликс Мендельсон-Бартольди [Felix Mendelssohn-Bartholdy]	1809–1847	Хоральные гармонизации	Хор
Эммануэль Готлоб Фридрих Файст [Immanuel Gottlob Friedrich Faist]	1823–1894	гармонизация	
Эмиль Деркс [Emil Dercks]	1849–1911	хорал	Орган
Макс Регер [Max Reger]	1873–1916	Хоральные прелюдии	Орган
Арнольд Шёнберг [Arnold Schoenberg]	1874–1951	Хоральная аранжировка	Скрипка, альт, виолончель и фортепиано
Шарль Томлинсон Гриффс [Charles Tomlinson Griffes]	1884–1920	Хоральная прелюдия	Орган
Эрнст Пеппинг [Ernst Pepping]	1901–1981	Хоральная месса	
Герберт Гадш [Herbert Gadsch]	1913–?	гармонизация	
Джон Карл Хиртен [John Karl Hirten]		гармонизация	Орган
Айвар Калейс [Aivars Kalējs]	Род. 1951	Токката	Орган

## ВЫВОДЫ

С самого момента создания хорал активно использовался церковными музыкантами, которые гармонизовали его для хорового пения. Первые хоральные гармонизации В.Шумана, Л.Шретера, Х.Л.Хасслера появились в XVI веке; в XX веке также возник вариант гармонизации хорала, выполненная Г.Гаджем.

С хоралом *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* работали преимущественно композиторы — органисты, поскольку хорал активно использовался в богослужении. Подавляющее большинство пьес — хоральные прелюдии, значительно реже вариации и партиты.

Вокальных хоральных обработок много в кантатах, мессах и мотетах — это многочастные произведения, включающие в себя хорал Дециуса.

Интересно, что хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* использует Август Готфрид Риттер в своем сборнике Органная школа [Искусство органной игры; Риттер, 61] Хорал приводится как один из примеров для прелюдии и исполнения.

Ниже будут рассмотрены несколько обработок композиторов, которые оказались так или иначе связаны с Бахом: Георга Бёма, творчество которого, как полагают многие авторы, оказало влияние на Баха; Николауса Веттера, чью хоральную партитуру долгое время считали принадлежащей перу Баха, и Иоганна Готфрида Вальтера, современника Баха, его родственника и друга.

### ГЕОРГ БЁМ (1661–1733)

Известно, что творчество Георга Бёма оказало значительное влияние на молодого Иоганна Себастьяна Баха. По утверждению Карла Филиппа Эмануэля Баха, его отец изучал и почитал творчество органиста из Люнебурга [Георга Бёма].

В хоральной обработке Бёма, как и во многих обработках И. С. Баха, функционируют два тематических материала: один основан на первой строке хорала, второй — авторский. Обработка сочетает две формы: бар (Auf- и Abgesang) и двойной фуги с совместной экспозицией: каждый Stollen содержит экспозицию и контрэкспозицию и завершается проведением подряд одна за другой обеих строк Stollen (первая по-прежнему в контрапункте с темой Бёма). Далее первую строку Abgesang проводит удвоенный в терцию канон между нижними и верхними голосами («основные» пропоста и риспоста — бас и альт); ко второй строке, в большей своей части совпадающей с первой строкой хорала, здесь снова присоединяется контра пунктирующая тема Бёма, а третья строка повторяет окончания обоих Stollen, добавляя к этому несколько заключительных пассажей:

<i>1</i>	<i>5</i>	<i>9</i>	<i>14</i>	<i>18</i>	<i>22</i>	<i>27</i>	<i>31</i>	:	
35	40	44	49	53	57	61	65	:	69–85
G	D	G	D	G	D	G		:	G
<sup>x</sup> II	<sup>x</sup> I	<sup>x</sup> IV	<sup>x</sup> II	<sup>x</sup> III	<sup>x</sup> IV	<sup>x</sup> I	I <sub>1</sub>	:	Abgesang
<sup>т</sup> III	<sup>т</sup> II	<sup>т</sup> II	<sup>т</sup> III	<sup>т</sup> I	<sup>т</sup> I	<sup>т</sup> IV	(2 <sup>я</sup> строка Stollen)	:	

Схема 8. Г. Бём. Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*: совместная экспозиция и контрэкспозиция тем в Stollen

Условные обозначения:

x — тема, основанная на первой строке хорала; т — тема Бёма

## НИКОЛАУС ВЕТТЕР (1666–1734)

Немецкий композитор, находившийся под влиянием Иоганна Пахельбеля, с которым учился в Эрфурте до 1690 года. Примечательно, что хоральную партиту Николауса Веттера *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* долгое время приписывали (не полностью) Иоганну Себастьяну Баху (в BWV она значилась под номером 771).

На хорал Дециуса существует три пьесы Веттера: две хоральные прелюдии и одна хоральная партита.

Обе хоральные прелюдии написаны в Соль мажоре, в размере  $\frac{3}{4}$ . Первая прелюдия — на четыре голоса, вторая — на три; в обеих *cantus firmus* располагается в басу. Также в обеих фактура сопровождения фигурационная.

В первой прелюдии каждой строке хорала предшествует пред-имитация в трех верхних голосах, готовящая соответствующий материал баса. Во второй прелюдии строки хорала излагаются подряд, без перерывов, и сопровождающие голоса предвосхищают только начальный мотив напева.

Наиболее интересна хоральная партита Веттера, некоторые вариации из которой (например, III и VI) сопоставлялись с произведениями Баха (в частности, с Каноническими вариациями BWV 769)/

Цикл содержит 17 вариаций

Первая вариация — трехголосная; размер  $\frac{3}{2}$ . Хорал проводится в сопрано в своем изначальном виде и поддерживается педалью в том же самом ритме, образуя мелодию, которая будет удержана во многих вариациях.

Вторая вариация также написана для трех голосов; размер  $\frac{3}{2}$ . Хоральная мелодия поручена педали. Она выписана крупными длительностями (целыми и половинными) и противопоставлена аккомпанементу в более мелких длительностях.

Третья вариация — трехголосная; размер  $\frac{3}{4}$ . Это первая вариация партии, в которой хорал фигурирован и прерывается паузами между строками. Каждая из них вступает как имитация к среднему голосу.

Четвертая вариация — по-прежнему трехголосная; размер  $\frac{4}{4}$ . *Cantus firmus* проходит в сопрано. В этой вариации появляются тридцатьвторые и намного более сложный ритм, что требует виртуозной подготовки исполнителя.

Пятая вариация — снова трехголосная; размер  $\frac{4}{4}$ . Cantus firmus по-прежнему проводится в сопрано. Заметим, что в басовой партии разрабатывается контрапункт к хоралу из первой вариации.

Шестая вариация — трехголосная; размер  $\frac{4}{4}$ . Хорал проводится более быстро (в основном четвертными). Он расположен в сопрано и вступает как имитация среднего голоса. Партия педали основана на материале контрапункта к хоралу из первой вариации и тоже движется в более живом темпе..

Седьмая вариация также является трехголосной; размер  $\frac{3}{4}$ . Cantus firmus проходит в сопрано.

Восьмая вариация — четырехголосная хоральная фугетта на материале первой строки хорала; размер  $\frac{3}{4}$ . Это единственная вариация в цикле, в которой не выдержана форма бар.(Эта вариация близко напоминает баховскую обработку BWV 716). Вступление темы в этой фугетте можно представить следующей схемой:

<i>1</i>	<i>5</i>	<i>10</i>	<i>15</i>	<i>21</i>	<i>29</i>	<i>39</i>	<i>46</i>
G	D	G	D	G	D	G	D
I	II	III	IV	IV	I	II <sub>n</sub>	IV

Схема 9. Вступления темы в восьмой вариации

Девятая вариация — двухголосная; размер  $\frac{12}{8}$ . Хорал проводится в педали. Строки хорала разделяются паузами длиной в 1 такт. В сопровождающем голосе — гармоническая фигурация в триолях.

Десятая вариация — трехголосная; размер  $\frac{3}{4}$ . Эта вариация настраивает на ожидание канона, однако каждая строка хорала в сопрано вступает как имитация к среднему голосу, который прекращает ведение напева, как только вступает cantus firmus.

Одиннадцатая вариация — трехголосная; размер  $\frac{3}{4}$ . Хорал проходит в среднем голосе в контрапункте с педалью, как в первой вариации.

Двенадцатая вариация — двухголосная; размер  $\frac{3}{4}$ . Здесь разрабатывается мелодия басового контрапункта к хоралу. Верхний голос фигурирован.

Тринадцатая вариация — трехголосная; размер  $\frac{3}{4}$ . Cantus firmus в сопрано, Педаль повторяет свою партию из первой вариации. Данная вариация

аналогична одиннадцатой: по сути, они различаются только местоположением фигурированного триолями аккомпанемента.

Четырнадцатая вариация — трехголосная; размер  $\frac{3}{4}$ . Cantus firmus «зашифрован» в фигурациях сопрано. Бас напоминает партию баса первой вариации.

Пятнадцатая вариация — двухголосная; размер  $\frac{3}{4}$ . Она обозначена как Variatio Harpeggio — эту функцию выполняет верхний голос. Педаль исполняет свой контрапункт к хоралу из первой вариации.

Шестнадцатая вариация — трехголосная; размер  $\frac{3}{4}$ . Хорал проводится в сопрано. Басу поручены фигурации шестнадцатыми.

Семнадцатая вариация — трехголосная; размер  $\frac{3}{4}$ . Cantus firmus проводится в педали.

## **Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748)**

Хоральная партита (8 versus) *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* Иоганна Готфрида Вальтера привлекательна для анализа, поскольку, с одной стороны, она создана в годы жизни И.С. Баха (любопытно рассмотреть произведение, написанное на один и тот же хорал в один и тот же период), а с другой стороны — это партита, и ее можно сопоставить с только что рассмотренной партитой Николауса Веттера.

Как уже упоминалось, прелюдия состоит из 8 вариаций (каждая имеет обозначение *versus*), написана в Соль мажоре и почти до конца на  $\frac{3}{2}$ .

В первом versus cantus firmus проводится в сопрано, а сопровождающие голоса образуют сначала канон, а дальше на протяжении всей пьесы — имитации. И каноны, и имитации предвосхищают материал cantus firmus.

Cantus firmus второго versus проводится в теноре. Мелодический материал сопровождающих голосов во многом близок музыке первого versus.

Versus третий, в отличие от двух предыдущих, построен как fuga на cantus firmus, проходящий в сопрано. Экспозиция фуги выдержана точно, в дальнейшем тональный план вступлений диктует хорал.

Versus четвертый очень похож на баховские обработки. Пяти строкам хорала в *cantus firmus* предшествуют пред-имитации, а вторая строка *Stollen* вступает как имитация к среднему голосу.

В пятом *versus* активно разрабатываются фактурные позиции *cantus firmus*: сначала *Stollen* (целиком) поочередно исполняют сопрано и педадь, а далее, в *Abgesang*, они исполняют каждую строку каноном (сопрано — пропоста, педадь — риспоста).

Что касается сопровождения, — альт и тенор в начале вариации начинают как будто канон в обращении, но на самом деле реализуют только зеркальную имитацию. Однако фактически всё сопровождение первой строки хорала образует с ней первоначальное соединение, которое при вступлении педали будет преобразовано в тройном контрапункте.

В шестом *versus* хорал поручен педали.

Versus седьмой — хоральная фугетта на первую строку хорала, причем первые два и последнее проведения исполняются каноном. Вступления темы можно представить следующей аналитической схемой:

1	2	7	8	12	20	30	34	38	46	51	52
G		D	G		D	G	D	G	D		G
I		II									I
III		III	IV	IV	I	I	III	II			IV

Схема 10. Вступления темы в седьмой вариации

Versus восьмой, финальный. Хорал проводится в педали в достаточно оживленном движении четвертными. Верхние голоса образуют пред-имитации на материале хорала к строкам *Stollen* и к началу *Abgesang*.

## СВЕДЕНИЯ О КОМПОЗИТОРАХ (ПРЕИМУЩЕСТВЕННО НЕМЕЦКИХ), СОЧИНЯВШИХ ПЬЕСЫ НА *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*<sup>10</sup>

Валентин **Шуман** [Valentin. Schumann] (?–?) — композитор и публицист. Даты жизни неизвестны; ориентировочный период деятельности — первая половина XVI века. Был широко известен в Лейпциге.

Леонхард **Шрётер** [Leonhard Schröter] (1540–1595) — ученик Иоганна Вальтера, сподвижника Мартина Лютера. Работал преимущественно над гармонизациями хоралов для церкви. Его аранжировки псалмов и хоралов послужили развитию раннего протестантского мотета.

Ян Питерзон **Свелинк** [Jan Pieterszoon Sweelinck] (1562–1621) — нидерландский композитор. Оказал сильное влияние на северонемецкую клавирную музыку XVII века

Ханс Лео **Хасслер** [Hans Leo Hassler] (1564–1612) — композитор, в творчестве которого сочетаются немецкие и итальянские (венецианская школа) традиции.

Михаэль **Преториус** [Michael Praetorius] (1571–1621) настоящее имя Михаэль Шульц — композитор и теоретик. Написал свыше 1000 пьес на основе протестантских хоралов, а также музыку для лютеранской литургии на латинские тексты. Автор трактата *Syntagma musicum*.

Иоганн **Джиип** [Johann Jeep] (1582–1644) — немецкий композитор и капельмейстер. Автор псалмов и нескольких сборников светских песен.

Питер **Хассе** [Peter Hasse] (1585–1640) — композитор и органист. Работал в Мариенкирхе в Любеке. Писал органную и вокальную музыку.

Генрих **Шютц** [Heinrich Schütz] (1585–1672) — в его наследии преобладает духовная музыка на библейские тексты в немецких переводах. Развил итальянскую модель духовного вокально-инструментального концерта. Творчество Шютца — наиболее совершенное для своего времени воплощение

---

<sup>10</sup> Источники сведений: Baker's biographical dictionary of musicians / revised by Nicolas Slonimsky, edition fifth. New York (s. a.); Музыкальный энциклопедический словарь. М, 1990; Музыкальный словарь Гроува / под ред. Л. О. Акопяна. М., 2007; Macmillan encyclopedia, 1938; NGD-2001; www.Bach-cantatas.com.

протестантской и гуманистической идеи «поэтической музыки», что способствовало утверждению немецкого языка как богослужебного.

Иоганн Герман **Шейн** [Johann Hermann Schein] (1586–1630) — композитор (в основном вокальной музыки) и капельмейстер. Его сборник *Opella nova* (I часть) содержит духовные концерты, основанные, главным образом, на напевах лютеранских хоралов.

Самуэль **Шейдт** [Samuel Scheidt] (1587–1654) — композитор и органист. Работал во многих инструментальных и вокальных жанрах. Среди пьес для клавишных инструментов преобладают полифонические хоральные обработки.

Иоганн Андреас **Хербст** [Johann Andreas Herbst] (1588–1666) — композитор, творчестве которого выделяются вокальные произведения.

Мельхиор **Шильдт** [Melchior Schildt] (1592/1593–1667) — композитор и органист. Его творчество включает кантаты, а также музыку для органа и клавесина.

Готтфрид **Шейдт** [Gottfried Scheidt], младший брат Самуэля Шейдта (1593–1661) — композитор и органист. Работал преимущественно в вокальном жанре.

Андреас **Дюбен** [Andreas Düben] (1597–1662) — композитор и органист. Работал при дворе короля Швеции. Сочинял светскую и духовную музыку.

Иоганн **Крюгер** [Johannes Crüger] (1598–1662) — Автор многочисленных лютеранских гимнов.

Виллем **Каргес** [Wilhelm Karges] (1613/1614–1699) — композитор и органист.

Себастьян **Леммль** [Sebastian Lemmle] (?–?) — немецкий музыкант, жил и работал в Бреслау.

Крато **Бютнер** [Crato Bütner] (1616–1679) — композитор и органист, работавший в Данциге.

Николаус **Хассе** [Nicolaus Hasse] (1617–1672) — композитор и органист. Главная его работа — сборник сочинений «*Deliciae Musicae*» (1656).

Георг Каспар **Веккер** [Georg Caspar Wecker] (1632–1695) — органист, композитор, педагог. Ему принадлежит сборник церковных кантат, названных *Духовными концертами* (Spiritual concertos).

Кристиан **Гайст** [Christian Geist] (1640–1711) — композитор и органист, автор духовных кантат и органных сочинений.

Иоганн Кристоф **Бах** [Johann Christoph Bach] (1642–1703) — композитор и органист. Работал преимущественно в вокальном жанре.

Иоганн Георг **Конради** [Johann Georg Conradi] (1645–1699) — один из авторов ранней немецкой оперы. Служил капельмейстером в Баварии.

Иоганн Михаэль **Бах** [Johann Michael Bach] (1648–1694) — органист и композитор, писавший вокальную и инструментальную духовную музыку.

Иоганн **Кригер** [Johann Krieger] (1652–1735) — композитор и органист, оказавший большое влияние на творчество Георга Фридриха Генделя.

Иоганн **Пахельбель** [Johann Pachelbel] (1653–1706) — композитор и органист. Большую часть его творчества занимают сочинения для органа. Широкую известность получили Магнификат-версеты; сохранившиеся издания под названием *Магнификат-фуги*

Кристиан Генрих **Ашенбрэннер** [Christian Heinrich Aschenbrenner] (1654–1732) — композитор и скрипач, автор пьес для голоса с инструментальным сопровождением.

Георг **Бём** [Georg Böhm] (1661–1733) — композитор, органист и клавесинист. Большую часть его наследия составляют пьесы для органа.

Фридрих Виллем **Цахау** [Friedrich Wilhelm Zachow (Zachau)] (1663–1712) — композитор и органист. Известен своими органными хоральными прелюдиями, а также сочинениями для хора (месса, кантата).

Иоганн Генрих **Буттштетт** [Johann Heinrich Buttstett] (1666–1727) — органист, композитор и педагог. Ему принадлежат два трактата по сольмизации, а также несколько месс и органных прелюдий.

Николаус **Веттер** [Nicolaus Vetter] (1666–1734) — композитор и органист. Многие его органные сочинения были утеряны в годы Второй мировой войны.

Иоганн Николаус **Бах** [Johann Nicolaus Bach] (1669–1753) — органист и композитор. Известен как строитель органа и клавесина. В число его сочинений входят сюиты для органа и клавесина и духовная музыка.

Андреас **Армсдорф** [Andreas Armsdorff] (1670–1699) — органист и композитор. Писал светскую и духовную музыку.

Вольфганг **Фёртш** [Wolfgang Förtsch] (1675–1743) — известна только одна его работа — кантата на хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*.

Иоганн Георг **Рейнхардт** [Johann Georg Reinhardt] (1676/77–1742) — композитор, живший и работавший при дворе в Вене (Австрия). Сочинял оперы, балеты и духовную музыку.

Иоганн Людвиг **Бах** [Johann Ludwig Bach] (1677–1731) — автор множества кантат, двенадцать из которых были переписаны И. С. Бахом.

Георг Фридрих **Кауфман** [Georg Friedrich Kauffmann] (1679–1735) — композитор и органист. Сочинял вокальную и органную духовную музыку.

Георг Филипп **Телеман** [Georg Philipp Telemann] (1681–1767) — композитор и органист. Его обширное творчество включает органную и вокальную музыку — кантаты, пассионы.

Иоганн Готфрид **Вальтер** [Johann Gottfried Walther] (1684–1748) — теоретик, лексикограф, композитор и органист. Его наследие включает большое количество сочинений для органа.

Иоганн Бальтазар Кристиан **Фрайслих** [Johann Balthasar Christian Freißlich] (1687–1764) — композитор. Писал произведения для хора: в число его работ входят кантаты, страсти, магнификат.

Иоганн Питер **Кельнер** [Johann Peter Kellner] (1705–1772) — ученик И. С. Баха, композитор, органист, знаменитый педагог. Известен своими пьесами для органа и клавира.

Вильгельм Фридеман **Бах** [Wilhelm Friedemann Bach] (1710–1784) — старший сын И. С. Баха, композитор, органист, контрапунктист.

Иоганн Людвиг **Кребс** [Johann Ludwig Krebs] (1713–1780) — ученик И. С. Баха, композитор, органист. Автор многочисленных органнх произведений.

Готфрид Август **Хомилиус** [Gottfried August Homilius] (1714–1785) — ученик И. С. Баха, композитор, органист. В его творчестве преобладает духовная музыка.

Август Эдуард **Грель** [August Eduard Grell] (1800–1886) — композитор, теоретик. Считался самым образованным контрапунктистом своего времени. Известен благодаря своим сочинениям для органа.

Феликс **Мендельсон-Бартольди** [Felix Mendelssohn-Bartholdy] (1809–1847) — композитор, органист, пианист. В его творчестве представлены произведения для органа, кантаты, оперы.

Эммануэль Готлоб Фридрих **Файст** [Immanuel Gottlob Friedrich Faißt] (1823–1894) — органист и композитор. В первую очередь был известен, как концертирующий исполнитель.

Эмиль **Деркс** [Emil Dercks] (1849–1911) — французский композитор и органист. Сочинял музыку для органа и мотеты.

Макс **Регер** [Max Reger] (1873–1916) — композитор, теоретик, органист. Его творчество представлено практически всеми жанрами.

Арнольд **Шёнберг** [Arnold Schoenberg] (1874–1951) — австрийский композитор, теоретик. Глава Новой венской школы. В его наследии имеются оперы, инструментальная музыка, произведения для солистов, хора и оркестра.

Шарль Томлинсон **Гриффс** [Charles Tomlinson Griffes] (1884–1920) — американский композитор.

Эрнст **Пеппинг** [Ernst Pepping] (1901–1981) — композитор. Писал, главным образом, духовную музыку.

Герберт **Гадш** [Herbert Gadsch] (1913–?) — церковный музыкант, композитор. Сочинял как светскую, так и духовную музыку.

Джон Карл **Хиртен** [John Karl Hirten] (?—?) — американский композитор, органист. Известен своими органными сочинениями, среди которых выделяется *Короткая органная месса* (Little Organ Mass) с использованием лютеранских хоралов.

Айвар **Калейс** [Aivars Kalējs] (род. 1951) — латышский композитор и органист.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* явился первым лютеранским гимном. За основу его мелодии Николаус Дециус взял средневековые литургические Пасхалии. Как показала практика, и в дальнейшем почти все гимнотворчество XVI века опиралось на старинные церковные напевы.

Обрабатывать хоральные напевы композиторы начали практически сразу после создания хорала. Первая гармонизация приходится на 40-е годы XVI века. Пьесы на данный хорал создавались в продолжение XVI–XX веков (относительно XXI века сведения пока отсутствуют). На протяжении этих столетий можно видеть некоторые тенденции и даже закономерности. Так, в XVI веке обработки хорала представляли собой преимущественно гармонизацию мелодии, как хоровую, так и органную. Эпоха барокко — пик сочинений на хорал. Это преимущественно органные хоральные прелюдии (что естественно, так как большинство композиторов эпохи барокко служили церковными органистами); но нельзя забывать и о кантатах и мессах. В эпоху романтизма наблюдается значительный спад интереса к хоралу; в XX веке возрождается интерес к гармонизации хорала.

В большинстве баховских обработок хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* вступления сопровождающих — комментирующих — голосов предвосхищают вступление *cantus firmus* на основе его же материала.

Как правило, хоральные обработки Баха построены в форме BAR — форме самого хорала. Исключение составляют пьесы в фугированной форме. Это чаще хоральные фугетты или фуги, а их темы обычно ограничены первой строкой напева.

Будучи разделом литургии, хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* нередко составлял часть цикла (III клавирные упражнения).

Хоральные обработки Баха, включенные в сборники (III клавирные упражнения и «Лейпцигские хоралы»), образуют малые циклы, в обоих случаях по три пьесы. Они образуют одно целое, со своей внутренней динамикой, основанной на тональном плане обработок, их фактуре и форме. К

важным составляющим относятся расположение *cantus firmus* в различных голосах обработки, сохранение его в первоначальном виде или разработка разными способами (колорированием, фигурированием, изменением темпа исполнения и тактового размера), что тоже связывает три пьесы в один цикл.

В богослужении, разделом которого служит *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, главной составляющей хорала является текст. Изначально Дециус сочинил свой хорал на старонемецком языке, о чем свидетельствует акцентное положение слова *Gott*. В ходе изменения немецкого языка (чему активно способствовал Лютер) оно сдвинулось с сильной метрической позиции и пришлось на проходящую ноту. Примечательно, что в переводах на другие языки (например, на английский и на финский) ударение приходится на это слово, как и в первоначальной версии Дециуса на старонемецком.

На мелодию хорала известно несколько текстов (в частности, лютеровский, а также использованные Бахом в кантатах 104 и 112).

В наше время хорал сохраняет актуальность. Он переведен на разные языки мира и активно используется в церквях лютеранского вероисповедания в качестве богослужебной Глории.

## ЛИТЕРАТУРА

*Условные сокращения*

- NGD: The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 vol. / ed. by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. – 2<sup>nd</sup> ed. — New York : Oxford Univ. Press, 2001.
- MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart: In 29 Bde / hrsg. von Ludwig Finscher. — Kassel : Stuttgart, 1999–2008.
- Андреева 1987: *Андреева Е. А.* Композиционные типы органных хоральных фуг Баха : дипломн. работа / Е. А. Андреева. — Петрозаводск, 1987. — 86, XII с. (машинопись).
- Балтер 1976: *Балтер, Г. А.* Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий / Г. Балтер. — М. : Сов. композитор, 1976. — 484 с.
- Бегби 2000: *Begbie, J.* Theology, Music and time / Jeremy S. Begbie. — Cambridge, New-York : Cambridge Univ. Press, 2000. — 317 p.
- Бейкер: Baker's biographical dictionary of musicians/ revised by Nicolas Slonimsky. — Ed. 5<sup>th</sup>. — New York: G. Schirmer. — 1999 p.
- Берденникова 2008: *Берденникова, Е.* Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха / Екатерина Берденникова. — Киев: «Музична Україна», 2008. — 204 с.
- Библия 2006: Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — М. : Российское библейское общество, 2006. — 1234 с.
- Биллетер 2010: *Billeter, B.* Bach's Klavier- und Orgelmusik / Bernhard Billeter. — Winterthur/Schweiz : Amadeus Verlag, 2010. — 805 S.
- Брехер 1876: *Brecher, A.* Decius Nicolaus / Adolf Brecher // Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Bd. 4. — Leipzig : Duncker & Humblot, 1876. — S. 791–793.
- Вольф 1983: *Wolff, Chr.* Bach family / Christoh Wolff, Walter Emery, Richard Jones, Eugene Helm, Ernest Warburdon, Ellwood S. Derr. — New York, London : W. W. Norton and C<sup>o</sup>, 1983. — 372 p.
- Вязкова 2015: *Вязкова, Е. В.* Дискуссионные вопросы бахианы: «Clavierübung III» // Проблемы музыкальной науки. — 2015, I (18). С. 43–49.

- Гейрингер 1966: Geiringer K. Johann Sebastian Bach: The culmination of an era/ Karl Geiringer in coloboration with Irene Geringer. — New York: Oxford Univercity Press, 1966. — 381 p.
- Горохова 2016: *Горохова, И.Д.* Клавирное упражнение (Clavierübung) как разновидность инструментальных сборников эпохи барокко : выпускная квалификационная работа магистра искусств и гуманитарных наук / И. Д. Горохова. — СПб. : СПбГУ, 2016. — 97 с. (компьют. набор).
- Дикинсон *Dickinson, E. Music in the History of the Western Church / Edward Dickinson.* — New York: Haskell house publishers Ltd., 1969. — 428 p.
- Евдокимова 1986: *Евдокимова Ю.К.* Органные хоральные обработки Баха / Ю.К.Евдокимова // Русская книга о Бахе : сб. статей / сост. Т.Н. Ливанова, В. В. Протопопов. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1986. — С. 221–247.
- Загер 2007: *Music and Theology : essays in honor of Robin A. Leaver / ed. by Daniel Zager.* — Lanham etc. : the Scarecrow Press. Inc, 2007. — 281 p.
- Кон 1994: *Кон Ю.Г.* Бах в свете неориторики // Кон Ю.Г. Избранные статьи о музыкальном языке. — СПб. : Композитор, 1994. — С. 95–104.
- Кюрегян 2003: *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков / Т.С. Кюрегян. — М. :Композитор, 2009. — 312 с.
- Ливер 1983: *Lever, R.* Bachs theologische bibliothek (Bach`s Theological library)/ Robin A. Leaver. — Neuhusen-Stuttgart: Hänsser-Verlag, 1983. — 194 p.
- Ливер 2007: *Leaver, R. A.* Luter`s Liturgical Music: Principals and Implications / Robin A. Leaver. — Michigan ; Cambrige (UK) : William B / Eerdmans Publishing Company Grand Rapids, 2007. — 487 p.
- Лихи 2011: *Leahy, A.* J.S. Bach`s «Leipzig» Chorale Preludes: music, text, theology / Anne Leahy, Robin A. Leaver. — Lancham etc.: The Scarecrow press. inc., 2011. — С. 179–218.
- Макмиллан 1938 : *The Macmillan encyclopedia of music and musicians in one volume.* — 1938. — 2090 p.
- Милка 1996: *Милка, А.П.* Баховские «шестерки» (Принципы организации баховских сборников в контексте особенностей барокко) / ред.-сост. Л.Н. Березовчук // Музыкальная коммуникация : сборник научных трудов вып. 8 . — СПб. : Российский институт истории искусств, 1996. — С. 220–238.

- Милка 2007: *Милка, А. П.* Четыре авторские версии Clavier Übung III И. С. Баха / А. Милка // Иоганн Себастьян Бах. Произведения для органа. Том 4: Клавирные упражнения III. Уртекст Neue Bach-Ausgabe. — М.: Русское музыкальное издательство, 2007. — С.116–123.
- Милка 2009: *Милка, А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации / А. Милка. — СПб.: Композитор, 2009. — 454 с.
- Милка 2016: *Милка, А. П.* Полифония: учеб. для музык. вузов. Часть II / А. Милка; науч. ред. К. Южак. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. — 248 с.
- Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ, ред. и доп. Л. О. Акопяна. — 2-е русск. изд., доп.—М.: Практика, 2007. — 1105 с.
- Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 672с.
- Мюллер 1986: *Мюллер Т. Ф.* Хорал в кантатах Баха / Т. Ф. Мюллер // Русская книга о Бахе: сб. статей / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1986. — С. 204–220.
- Рид 2003: *Рид, Л. Д.*: Лютеранская литургия / Лютер Д. Рид. — USA, Duncanville: World wide printing, 2003. — 638 с.
- Ридель 1958: *Riedel, J.* St. Paul: Lutheran Society for Worship, music and the arts / Johannes Riedel. — 1958. — 233 p.
- Сапонов 2015: *Сапонов, М. А.* Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись): монография / М. Сапонов. — М.: Московская консерватория, 2015. — 200 с.
- Соколов 1977: *Соколов О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века: сб. статей / под ред. В. Цендровского. — Горький: Волго-Вятское книжн. изд-во, 1977. — С. 12—58.
- Стинсон 2001: *Stinson, R.* J. S. Bach's great eighteen organ chorales / Russell Stinson. — Oxford: Univ. Press, 2001. — 173 p.
- Тексты 1986: Texte zu den Kantaten, Motetten, Messen, Passionen und Oratorien von Johann Sebastian Bach / vorgelegt von Christine Fröde. — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1986. — 507 S.

- Терри 1921: *Terry, Ch. S.* Bach's chorals hymns and hymn melodies of the organ works part III / Charles Sanford Terry. — Cambridge : University Press, 1921. — S. 96–101.
- Уилсон-Диксон 2003: *Wilson-Dickson, A.* The story of Christian Music / Andrew Wilson-Dickson. — Minneapolis : Fortress Press, 2003. — P. 58–63.
- Франтова 1991: *Франтова Т. В.* Хоральная обработка / Т. Франтова // Полифонические жанры и формы эпохи барокко. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991. — С. 63–94.
- Шалк 1988: *Schalk, C.* Luther on music paradigmes of praise / Carl Schalk. — Saint Louis, Missouri : Concordia Academic Press, 1988. — 298 p.
- Шалк 2004а: Key words in church music: definition essays on concepts, practices and movements of thought in church music/ ed. by Carl Schalk, revised and enlarged edition. — St. Louis: Concordia publishing house, 2004. — 587p.
- Шалк 2004б: *Schalk, C.* Music in early Lutheranism: shaping the tradition (1524–1672). / Carl Schalk. — Saint Louis, Missouri : Concordia Academic Press, 2004. — 206 S.
- Швейцер 2004: *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер ; пер. с нем. Я. С. Друскин и Х. А. Стрекаловская. — М.: Классика-XXI, 2004. — 816 с.
- Эскина 1983: *Эскина, Н. А.* Принцип «комментирования» и хоральная обработка барокко // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.) : сб. ст. Вып. 65. — М. : ГМПИ, 1983. — С. 113–132.
- Янкус 2018: *Янкус, А. И., Южак, К. И.* Фугетта : учеб. пособие по курсу «Полифония» / А. Янкус, К. Южак ; Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; Каф. теории музыки. — СПб. : Скифия-принт, 2018. — 75 с.

#### **ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ**

[www.bach-cantatas.com](http://www.bach-cantatas.com)  
[www.bach-chorals.com](http://www.bach-chorals.com)  
[www.imslp.org](http://www.imslp.org)  
[www.in-liturgy-and-song.blogspot.ru](http://www.in-liturgy-and-song.blogspot.ru)

**НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ**

- 20 Choralbearbeitungen der Norddeutschen Schule / hrsg. Von Claudia Schumacher. — Mainz etc.: Edition Schott, 2013. — 76 S.
- Achtzig Choralvorspiele deutscher Meister des 17. Und 18. Jahrhunderts / hersg. Von Hermann Keller. — Leizig/Dresden : Edition Peters, 1937. — 125 S.
- Evangelisches kirchen gesangbuch: ausgabe für die Nordische Evangelisch-Lutherische Kirche, — Hamburg : Friedrich Witting Verlag, 1987. — 734 S.
- Liber usualis: missae et officii pro dominicis et festis duplicibus. — Romae: Tornaci edition sollsmensis, 1904. — 1248 p.
- Liedboek voor de kerken. — Gravenhage: Interkerkelijke Stichting voor het Kerklied, 1973. — 805 P.
- Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirja/ nuottien piirtaminen Timo Leskela, Kannen suunnittelu Martti Mykknen. — Helsinki:kirkon keskusrahasto, 1988. — 924 P.
- Бах: Bach J.S. Orgelwerke, B. VI / neu durchgesehen von Hermann Keller. — Leipsig.: Edition Peters, s.a. — 113 s.
- Бах: Бах Иоганн Себастьян Произведения для органа: т.4 Клавирные упражнения III/Подготовка текста и комментарии Манфреда Тессмера. — М.: Русское музыкальное издательство, 2005. — 127 с.
- Бём: Georg Böhm Sämtliche Werke für Tasteninstrument / hersg. Von Klaus Beckmann // Choralarbeiten und Anhang, band 2. — Wiesbaden etc.:Breitkopf & Hartel, s.a. — 153 S.
- Бутштетт: Johann Heinrich Buttstett Sämtliche Orgelwerke / hersg von Klaus Beckmann // Mitteldeutsche Orgelmeister, band 4. — Mainz etc.: Edition Schott, 2006. — 130 S.
- Вальтер: Walther Johann Gottfried Samtliche Orgelwerke / hersg. von Klaus Beckmann, band II, choralbearbeitungen A—G. — Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel, s.a. — 154 p.
- Веттер: Nikolaus Vetter Sämtliche Orgelwerke / hersg von Klaus Beckmann // Mitteldeutsche Orgelmeister, band 5. — Mainz etc.: Edition Schott, 2006. — 108 S.

Риттер: Praktische Orgelschule [Kunst des Orgelspiels] von A.G. Ritter/ Neue Ausgabe von Alfred Glaus. — Leipzig: C. F. Peters.—135 p.

Свелинк: Swelinck Sämtliche Orgel- und Clavierwerke: Choralbearbeitungen, teil 1 / hersg von Sielbert Rampe. — Kassel etc.:Bärenreiter, s.a. — 97 S.

Цахау: Friedrich Wilhelm Zachow Sämtliche Orgelwerke / hersg von Klaus Beckmann // Mitteldeutsche Orgelmeister, band 2. — Meinz etc.: Edition Schott, 2006. — 108 S.

Шильдт: Melchior Schildt Sämtliche Orgelwerke / hersg von Klaus Beckmann // Meister der Norrdeutschen Orgelschule, band 5. — Meinz etc.: Edition Schott, 2003. — 108 S.

# **НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ**

## СОДЕРЖАНИЕ

I. *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* В ОБРАБОТКАХ И. С. БАХА

Кантата BWV 104/6. . . . .	63
Кантата BWV 112/5. . . . .	64
BWV 260 . . . . .	65
BWV675 . . . . .	65
BWV 676 . . . . .	66
BWV 677 . . . . .	69
BWV 662. . . . .	69
BWV 663 . . . . .	71
BWV 664 . . . . .	73
BWV 711 . . . . .	75
BWV 715 . . . . .	76
BWV 716 . . . . .	77
BWV 717 . . . . .	78

II. *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* В ОБРАБОТКАХ ДРУГИХ МУЗЫКАНТОВ

Ян Питерзон Свелинк (1562–1621) и его школа . . . . .	79
Мельхиор Шильдт (1592/1593–1667) . . . . .	87
Иоганн Генрих Бутштетт (1666–1727) Партита . . . . .	87
Хоральная обработка . . . . .	90
Николаус Веттер (1666–1734). Хоральная партита . . . . .	93
2 Хоральные обработки . . . . .	100, 101
Фридрих Вильгельм Цахау (1663–1712). . . . .	102
Кристиан Гайст (1650–1711) . . . . .	103
Георг Бём (1661–1733). Хоральная прелюдия . . . . .	104
Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748) Хоральная партита . . . . .	106
Хоральная обработка. . . . .	112
Иоганн Пахельбель (1653–1706).. 2 Хоральные обработки . . . . .	113, 114
Иоганн Питер Кельнер (1705–1772) . . . . .	116
Георг Филипп Телеман (1681–1767). 2 Хоральные обработки TWV31:4 и 31:3 . . . . .	118, 119
Иоганн Кристоф Бах (1642–1703) . . . . .	122
Иоганн Людвиг Кребс (1713–1780). krebs-WV500 . . . . .	124
Андреас Армсдорф (1670/1699) . . . . .	128
Ханс Лео Хасслер (1564–1612) . . . . .	129
Михаэль Преториус (1571–1621) . . . . .	130
Иоганн Германн Шейн (1586–1630) . . . . .	131

# I. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'

В ОБРАБОТКАХ И. С. БАХА

КАНТАТА BWV104/6 [www.imslp.org]

**CHORAL.** (Melodies „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“)

**Soprano.**  
Oboe I., Violino I.  
col Soprano.

**Alto.**  
Oboe II., Violino II.  
col'Alto.

**Tenore.**  
Taille e Viola  
col Tenore.

**Basso.**

**Continuo.**

Der zur Herr ist mein ge-treu-er Hirt, dem zur Weid' er mich, sein Schäf-lein, führt, auf

ich mich ganz ver-trau-er; zum fri-schen Was-ser leift er mich, mein' schö-ner, grü-ner Au-er;

ich mich ganz ver-trau-er; zum fri-schen Was-ser leift er mich, mein' schö-ner, grü-ner Au-er;

ich mich ganz ver-trau-er; zum fri-schen Was-ser leift er mich, mein' schö-ner, grü-ner Au-er;

ich mich ganz ver-trau-er; zum fri-schen Was-ser leift er mich, mein' schö-ner, grü-ner Au-er;

ich mich ganz ver-trau-er; zum fri-schen Was-ser leift er mich, mein' schö-ner, grü-ner Au-er;

Taille.

Seel' zu la-ben kräf-tig-lich durch's sel-ge Wort der Gna-den.

Seel' zu la-ben kräf-tig-lich durch's sel-ge Wort der Gna-den.

Seel' zu la-ben kräf-tig-lich durch's sel-ge Wort der Gna-den.

Seel' zu la-ben kräf-tig-lich durch's sel-ge Wort der Gna-den.

Seel' zu la-ben kräf-tig-lich durch's sel-ge Wort der Gna-den.

Taille.



Two systems of musical notation for BWV 260. Each system consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the other three are instrumental parts. The music is in G major and 3/4 time. The first system contains measures 1-6, and the second system contains measures 7-12. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

## BWV 675 [Bach J. S. Orgelwerke, Ed. Peters, Bd. VI]

Musical score for BWV 675, titled "Canto fermo in Alto. (a 2 voci)". The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and three instrumental parts. The score is divided into five systems, with measures 1-12 shown. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The first system is marked with a "5." and the second system is marked with a "10.".

A page of handwritten musical notation for BWV 676, page 67. The page contains five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

## BWV 676

A page of handwritten musical notation for BWV 676, page 68. The page is numbered '6.' in the top left corner. It contains four systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

The first system of the musical score consists of three systems of music. Each system contains a treble staff and a bass staff. The first system shows a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The second system continues the melodic development with some rests in the treble. The third system features a more active bass line with some melodic fragments in the treble.

The second system of the musical score also consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble and a rhythmic bass line. The second system continues the melodic development with some rests in the treble. The third system features a more active bass line with some melodic fragments in the treble.

The first system of the musical score consists of four systems of staves. Each system contains a piano part (treble and bass clefs) and a bass part (bass clef). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass part provides a steady, rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The overall texture is dense and intricate.

The second system of the musical score also consists of four systems of staves, continuing the piano and bass parts from the first system. The piano part continues its intricate melodic line, with frequent use of slurs and ties to connect phrases. The bass part maintains its rhythmic foundation, with some variations in note values and rests. The notation is consistent with the first system, using a key signature of one sharp and common time. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

BWV 677

10.

This image shows the first four staves of a musical score for BWV 677, starting at measure 10. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

BWV662

9.

Canto fermo in Soprano.  
*Allegro.*

This image shows the first four staves of a musical score for BWV 662, starting at measure 9. The score is for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece is titled 'Canto fermo in Soprano' and is marked 'Allegro'. The music is characterized by a prominent, melodic line in the right hand, often marked with accents and slurs, set against a steady accompaniment in the left hand. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The first system of the musical score consists of four systems of staves. Each system contains a piano part (treble and bass clefs) and a bass part (bass clef). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part features intricate, often sixteenth-note passages, while the bass part provides a steady, rhythmic accompaniment. The first system ends with a double bar line.

The second system of the musical score consists of four systems of staves. Each system contains a piano part (treble and bass clefs) and a bass part (bass clef). The music continues in the same key signature and time signature as the first system. The piano part shows further development of the melodic and rhythmic motifs, with some passages marked with accents. The bass part continues its accompaniment. The second system concludes with a double bar line.

Canto fermo in Tenore.  
Cantabile

8.

The image shows the first system of a musical score for BWV 663, 'Canto fermo in Tenore, Cantabile'. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part consists of a right hand with a steady eighth-note accompaniment and a left hand with a simple bass line. The tempo is marked 'Cantabile'. The number '8.' is written in the left margin.

The image shows the continuation of the musical score for BWV 663, 'Canto fermo in Tenore, Cantabile'. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The tempo is marked 'Cantabile'.

The first system of the musical score consists of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system shows a complex piano part with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a steady eighth-note rhythm. The second system continues the piano's intricate texture. The third system features a similar piano part with some rests in the bass line. The fourth system begins with a section marked *Adagio*, where the piano part becomes more melodic and the bass line has longer note values.

The second system of the musical score consists of four systems of staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same grand staff and bass staff layout. The piano part continues with dense, rhythmic patterns, while the bass line provides a consistent harmonic and rhythmic foundation. The notation includes various articulations and dynamic markings typical of a piano score. The system concludes with a final cadence in the piano part and a sustained bass line.

7.

This block contains the first four systems of musical notation for BWV 664, starting at measure 7. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is in 3/4 time. The first system (measures 7-9) features a complex rhythmic pattern in the top staff with many sixteenth and thirty-second notes, while the middle and bottom staves have simpler, more rhythmic accompaniment. The second system (measures 10-12) continues this pattern. The third system (measures 13-15) shows a change in the top staff's texture. The fourth system (measures 16-18) concludes with a final cadence in the top staff.

This block contains the last four systems of musical notation for BWV 664, starting at measure 19. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is in 3/4 time. The fifth system (measures 19-21) features a complex rhythmic pattern in the top staff with many sixteenth and thirty-second notes, while the middle and bottom staves have simpler, more rhythmic accompaniment. The sixth system (measures 22-24) continues this pattern. The seventh system (measures 25-27) shows a change in the top staff's texture. The eighth system (measures 28-30) concludes with a final cadence in the top staff.

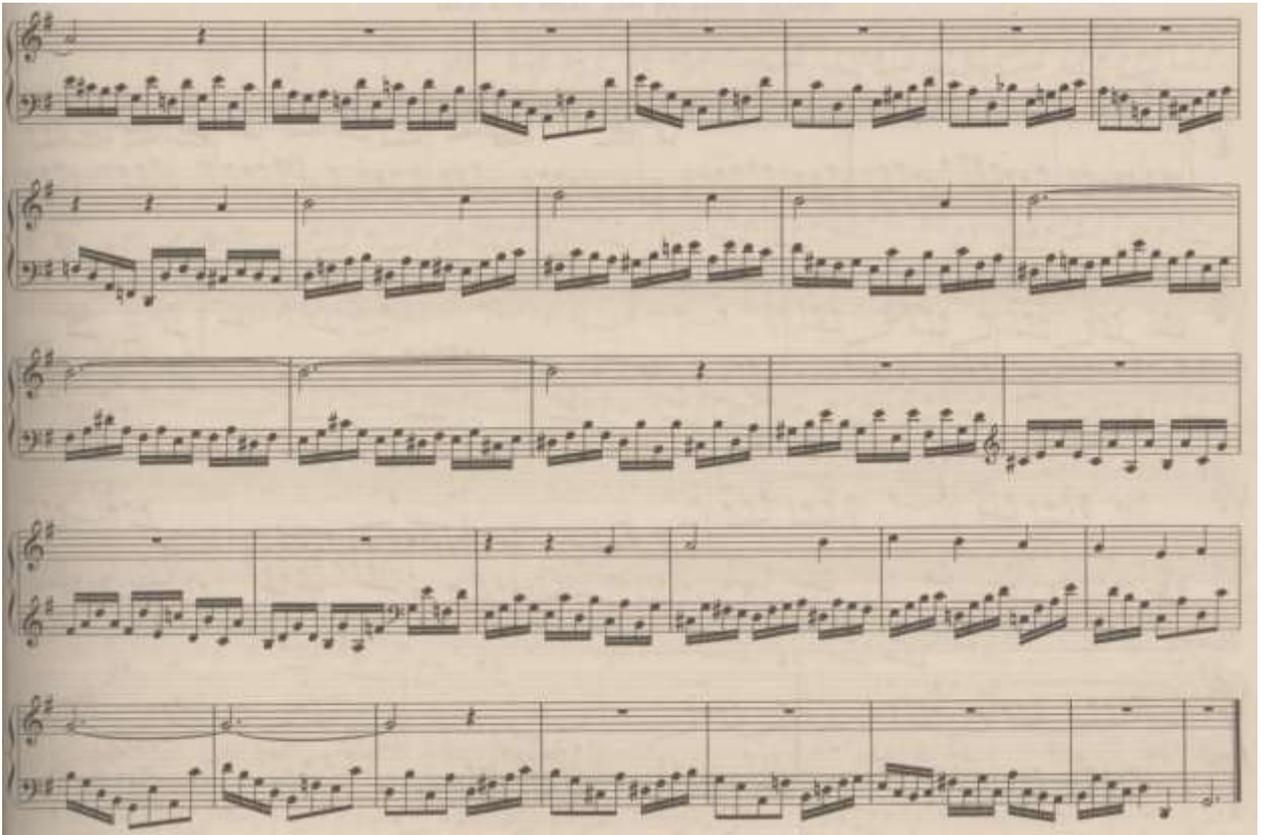
The first system of the musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system shows a complex rhythmic pattern in the treble staff, often with sixteenth-note runs, while the bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The second system continues this pattern, with the treble staff featuring more intricate melodic lines. The third system shows a change in the treble staff's texture, with more sustained notes and a focus on harmonic support in the bass staff.

The second system of the musical score also consists of three systems of piano accompaniment, following the same format as the first system. The key signature and time signature remain consistent. The first system of this section features a more active bass line with frequent eighth-note patterns. The treble staff continues with its characteristic sixteenth-note passages. The second system shows a shift in the bass staff, with more sustained chords and a focus on the harmonic structure. The treble staff maintains its melodic complexity. The third system concludes the system with a final cadence in the treble staff and a sustained bass line.

A musical score for BWV 711, measures 1 through 16. The score is written for two staves, treble and bass clef, in G major and 3/4 time. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The piece is in a single system with a repeat sign at the end.

BWV 711

A musical score for BWV 711, measures 17 through 32. The score is written for two staves, treble and bass clef, in G major and 3/4 time. The music continues the complex rhythmic pattern from the previous system. The piece is in a single system with a repeat sign at the end.



BWV 715



11.

*Pedale.*

*Pedale.*

*Pedale.*

4.

Choral.

## II. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'

### В ОБРАБОТКАХ ДРУГИХ МУЗЫКАНТОВ

#### Sweelinck Sämtliche Orgel- und Clavierwerke

#### ЯН ПИТЕРЗОН СВЕЛИНК (1562–1621) И ЕГО ШКОЛА

AL - lein Gott in der höbe sey ehr/ vnd darsck für sei - ne Gna - de/  
Da - rum daß nun vns fort nicht mehr/ vns rüh - ren kan kein Scha - de/  
Ein wol - ge - falle Gott an vns hat/ nun ist groß fried ohn vn - ser - laß/ all fei - de hat nun ein en - de.

2. Wir loben/ preisen/ anbeten dich/  
für deine Ehr wir dancken :/  
Daß du Gott Vater ewiglich/  
regierst ohn alles wancken/  
gantz vngemessen ist deine macht/  
fort geschicht was dein will hat bedacht/  
wol vns des freisen HERRen.

3. O Jesu Christ/ Sohn eingeborn/  
deines himlischen Vaters :/  
Versörger derer die warn verlorn/  
du stiller vnsers haders/  
Lamb Gottes/ heiliger HEtz vnd Gott/  
nim an die Bitt von vnser noth/  
erbarm dich vnser armen. /

4. O heiligr Geist du grösstes Gut/  
du aller heilsamster tröster :/  
Fürs Teuffels gewaldt fortan behüt/  
die Jhesus Christus erlösete/  
durch grosse Marter vnd bitterm Todt/  
abwend all vnsern Jammer vnd Noth/  
dazu wir vns verlassen.

Quelle / Source: *Motetten Gesangbuch*, Hrsg. von / ed. by Hieronymus Praetorius, Joachim Eckert, Jacob Praetorius, David Scheideemann, Hamburg, 1604, S./pp. 32–34  
(Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Sign. A/129)

M[eister], J[an], P[eterszoon], [Sweelinck] C1

2 Variatio Bicinium M[eister], J[an], P[eterszoon], [Sweelinck]

## 3 Variatio Coral in Tenor.

M[eister], I[an], P[eterszoon], [Sawelick]

Musical score for '3 Variatio Coral in Tenor'. The score is written for two staves (treble and bass clef) and is in 3/4 time. It consists of four systems of music, with measure numbers 9, 16, and 24 indicated at the beginning of the second, third, and fourth systems respectively. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef, with various rhythmic patterns and chordal textures.

## 4 Variatio: Coral in Cantu 4 vocum.

M[eister], I[an], P[eterszoon], [Sawelick]

Musical score for '4 Variatio: Coral in Cantu 4 vocum'. The score is written for two staves (treble and bass clef) and is in 3/4 time. It consists of five systems of music, with measure numbers 8, 14, 19, and 25 indicated at the beginning of the second, third, fourth, and fifth systems respectively. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef, with various rhythmic patterns and chordal textures.

5 Variatio Choral in Cantu  
 Auff 2. Clavier

A[m]t[reus] D[ü]ben.  
 (ca. 1597–1662)

10

18

26

6 Variatio choral in Basso

A[m]t[reus] D[ü]ben.

11

21

30

39

[Pedal]

8 Variatio Choral in Bas[s] 3 Vocum [Martin Dübner?]

10

17

25

32

9 Variatio [Martin Dübner?]

6

14

20

26

10 Variatio Choral in Tenor 3 Vocum

P[eter]. Hasse  
(ca. 1585-1640)

7

11

17

11 Variatio: 3 Vocum Choral inn Bass

P[eter]. Hasse

9

16

21

12. Variatio Bicinium G[ottfried] S[cheidt]  
(1593–1661)

11

20

29

13. Variatio Choral in Cantu G[ottfried] S[cheidt].  
 Auff 2 Clavir

10

18

26

34

14 Variatio 4 Vocum [Gottfried Scheidt?]

3 12 23 34 45

15 Variatio  
Zum Alt Vndt Tenor müssen die Stimmen von 4 fuss gezogen werden

3 10 19 28 36

[Pedal]

1) Vorlage / Source:  2) Originaltext fehlt durch Schreibfehler; Erganzung vom Herausgeber. / Original text missing by the scribe; completion by the present editor.

BA 8485

16 Variatio Choral in cantu  
 Auff 2. Clavir

This musical score is for a chorale variation in C major, 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a whole rest in the treble and a bass line of quarter notes. The second system features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The third system has a treble line with eighth-note runs and a bass line with chords. The fourth system continues with similar patterns. The fifth system concludes with a treble line ending on a whole note and a bass line with chords. Measure numbers 8, 15, 22, and 29 are indicated at the start of their respective systems.

17 Variatio Choral in Tenor

This musical score is for a chorale variation in C major, 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a whole rest in the treble and a bass line of quarter notes. The second system features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The third system has a treble line with eighth-note runs and a bass line with chords. The fourth system continues with similar patterns. The fifth system concludes with a treble line ending on a whole note and a bass line with chords. Measure numbers 10, 18, 27, and 35 are indicated at the start of their respective systems.

**Мельхиор Шильдт (1592/1593–1667) [Melchior Schildt Sämtliche Orgelwerke]**

**Иоганн Генрих Бутштетт (1666–1727) [Johann Heinrich Buttstett Sämtliche Orgelwerke]**

Партита *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (две вариации и хорал)

[Variatio 1] Johann Heinrich Buttstett (1666-1727)

This system of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and D major. The first system (measures 25-29) features a treble staff with whole notes and a bass staff with a sixteenth-note pattern. The second system (measures 30-34) continues the treble staff with whole notes and the bass staff with a similar sixteenth-note pattern. The third system (measures 35-39) shows the treble staff with whole notes and the bass staff with a sixteenth-note pattern. The fourth system (measures 40-44) has the treble staff with whole notes and the bass staff with a sixteenth-note pattern. The fifth system (measures 45-49) concludes with the treble staff having a long note with a fermata and the bass staff with a sixteenth-note pattern.

[Variatio 2]

This system of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and D major. The first system (measures 50-54) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with whole notes. The second system (measures 55-59) continues the treble staff with eighth-note patterns and the bass staff with whole notes. The third system (measures 60-64) shows the treble staff with eighth-note patterns and the bass staff with whole notes. The fourth system (measures 65-69) has the treble staff with eighth-note patterns and the bass staff with whole notes. The fifth system (measures 70-74) concludes with the treble staff with eighth-note patterns and the bass staff with whole notes.

Piano score for measures 1-45. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter and half notes. Measure numbers 10, 15, 40, and 45 are indicated at the start of their respective systems.

[Choral]

Choral score for measures 1-20. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The right hand contains a vocal line with various rhythmic values and rests, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective systems.

This musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a major key and 4/4 time. The first system (measures 25-28) features a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 29-32) continues the melody with some chromaticism. The third system (measures 33-36) shows a more active bass line. The fourth system (measures 37-40) includes a trill in the treble. The fifth system (measures 41-45) concludes with a final cadence. Measure numbers 25, 30, 35, 40, and 45 are clearly marked.

Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

This musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a major key and 4/4 time. The first system (measures 1-5) features a highly rhythmic treble part with sixteenth-note patterns. The second system (measures 6-10) continues this rhythmic pattern. The third system (measures 11-15) shows a more melodic treble part. The fourth system (measures 16-30) concludes with a final cadence. Measure numbers 5, 10, 15, and 30 are clearly marked.



Musical score for measures 1-40. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The right hand (treble clef) contains a melodic line with frequent sixteenth-note runs and rests. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns and chords. Measure numbers 1, 11, 25, and 40 are indicated. The key signature has one sharp (F#).



Musical score for measures 41-75. The score continues the complex texture from the previous system. The right hand (treble clef) features a melodic line with sixteenth-note runs and rests. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns and chords. Measure numbers 40, 45, and 55 are indicated. The key signature has one sharp (F#). A performance instruction *p[edaliter]* is present at the end of the system.

Nikolaus Vetter Sämtliche Orgelwerke

Николаус Веттер (1666–1734)

Хоральная партита *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

Variatio I [Pedaliter]

Variatio II [Pedaliter]

Variatio III [Manualiter]

This image shows two musical staves, Variatio II and Variatio III. Variatio II is titled "[Pedaliter]" and consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The music features a complex, rhythmic melody in the treble and a steady, rhythmic accompaniment in the bass. Variatio III is titled "[Manualiter]" and consists of five systems of music. It has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The treble staff features a complex, rhythmic melody, while the bass staff provides a steady, rhythmic accompaniment. The page number 94 is centered at the top.

This image shows the continuation of the musical score for Variatio III [Manualiter]. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a complex, rhythmic melody, while the bass staff provides a steady, rhythmic accompaniment. The page number 94 is centered at the top.

[Variatio] IV [Manualiter]

Musical score for Variatio IV [Manualiter]. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes measures 1 through 4. The second system includes measures 5 through 8. The third system includes measures 9 through 12. The fourth system includes measures 13 through 16. The piece concludes with a final chord in measure 16.

[Variatio] V [Manualiter]

Musical score for Variatio V [Manualiter]. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes measures 1 through 4. The second system includes measures 5 through 8. The piece concludes with a final chord in measure 8.

Musical score for Variatio VI [Pedaliter]. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes measures 1 through 4. The second system includes measures 5 through 8. The third system includes measures 9 through 12. The piece concludes with a final chord in measure 12.

## [Variatio] VII [Manualiter]

Musical score for Variatio VII [Manualiter]. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of 20 measures. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into four systems of five measures each. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems.

## [Variatio] VIII [Pedaliter]

Musical score for Variatio VIII [Pedaliter]. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of 50 measures. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into five systems of ten measures each. Measure numbers 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated at the beginning of their respective systems.

[Variatio] IX [Pedaliter]

This musical score is for Variatio IX, titled [Pedaliter]. It is written for a single melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The score consists of five systems of two staves each. The melodic line features a continuous eighth-note pattern with various rhythmic accents and dynamics. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and half notes. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

[Variatio] X [Manualiter]

This musical score is for Variatio X, titled [Manualiter]. It is written for a single melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of five systems of two staves each. The melodic line is characterized by a series of eighth-note patterns with frequent rests, creating a rhythmic texture. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 5, 10, 20, and 25 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for Variatio XI [Pedaliter]. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a treble clef staff featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into four systems, each with two staves. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the end of the first, second, third, and fourth systems respectively. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for Variatio XII [Manualiter]. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a treble clef staff featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into four systems, each with two staves. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the end of the first, second, third, and fourth systems respectively. The piece concludes with a double bar line.

A musical score consisting of five systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with measure numbers 20, 25, 30, and 35. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, while the violin part has a more melodic line with some slurs and accents.

[Variatio] XIV [Manualiter]

A musical score for a variation, consisting of four systems with piano (p) and violin (v) staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with measure numbers 5, 10, 15, and 20. The piano part is characterized by a steady, rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, while the violin part features a continuous, flowing melodic line.

## [Variatio] XV. Harpeggio [Pedaliter]

Musical score for Variatio XV, Harpeggio [Pedaliter]. The score is in 3/4 time and D major. It consists of four systems of two staves each. The right hand plays a continuous eighth-note arpeggiated pattern, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective systems.

## [Variatio] XVI [Manualiter]

Musical score for Variatio XVI, Manualiter. The score is in 3/4 time and D major. It consists of four systems of two staves each. The right hand plays a simple harmonic accompaniment, while the left hand plays a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective systems.

[Variatio] XVII [Pedaliter]

This musical score is for a variation in 3/4 time, marked 'Pedaliter'. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef is characterized by frequent sixteenth-note patterns, often beamed in pairs. The bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective systems.

## Две хоральные обработки

1.

[Pedaliter]

This musical score is for two chorale treatments in 3/4 time, marked 'Pedaliter'. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The second system features a more complex treble clef part with sixteenth-note patterns and a bass clef accompaniment. The third system continues with similar complexity. The fourth system concludes with a final cadence. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated at the start of their respective systems.

Musical score for a piano piece, measures 20-35. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music features a complex texture with many chords and arpeggiated figures. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated at the beginning of their respective systems.

2.

Musical score for a piano piece, measures 1-20, labeled "Pedaliter". The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The music features a complex texture with many chords and arpeggiated figures. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems.

Фридрих Вильгельм Цахау (1663–1712) [Friedrich Wilhelm Zachow Sämtliche Orgelwerke]

Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f'.

Alio modo. Pedaliter

The second system is labeled 'Alio modo. Pedaliter' and consists of three staves. It features a more rhythmic and technically demanding texture with frequent sixteenth-note patterns in the upper staves and a steady bass line. The notation includes many beamed notes and rests.

The third system continues the 'Alio modo. Pedaliter' section with three staves. It maintains the intricate sixteenth-note patterns in the upper voices and the consistent bass line, concluding the piece with a final cadence.

**Кристиан Гайст (1650–1711) [20 Choralbearbeitungen der Norddeutschen Schule]**  
 Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

Георг Бём (1661–1733) [Georg Böhm Sämtliche Werke für Tasteninstrument]  
Хоральная прелюдия *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

21

Musical score for measures 21-26. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

Musical score for measures 27-32. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex texture of beamed notes and rests.

33

Musical score for measures 33-37. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). Measure 33 includes first and second endings. The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

38

Musical score for measures 38-42. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex texture of beamed notes and rests.

43

Musical score for measures 43-47. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex texture of beamed notes and rests.

48

Musical score for measures 48-52. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex texture of beamed notes and rests.

Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748) [Walther Johann Gottfried Samtliche  
Orgelwerke]

Хоральная партита *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

Verus 1

5 10 15 20

5 10 15

This system of musical notation contains two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). It begins with measure 20, which features a whole rest in the treble and a rhythmic pattern in the bass. Measures 21-24 show a complex, fast-moving melodic line in the treble with many sixteenth notes, while the bass provides a steady accompaniment. Measure 25 concludes with a whole note chord in the treble and a sustained bass line. Below this system, the text "Versus 3" is written above the first staff of the next system.

This system of musical notation continues the piece with two staves, treble and bass clef, in the same key signature. It starts with measure 20, showing a more active treble line with eighth and sixteenth notes. Measures 25-30 show the treble line moving in a series of eighth-note patterns, with the bass line providing a consistent accompaniment. Measure 35 marks the beginning of "Versus 4", which starts with a whole rest in the treble and a rhythmic bass line. The system concludes with measure 40, featuring a melodic phrase in the treble and a sustained bass line.

Musical score for piano, measures 10-35. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are clearly marked. The piece concludes with a final chord in measure 35.

Musical score for piano, measures 5-15. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 5, 10, and 15 are clearly marked. A 'ped.' (pedal) marking is present below measure 10. The piece concludes with a final chord in measure 15.



Musical score for measures 20-35. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated at the beginning of their respective systems. A 'ped.' marking is present under the Cello/Double Bass staff in measure 22. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Versus 6. Pedaliter



Musical score for Versus 6. Pedaliter. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for measures 25-40. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are clearly marked. The piece concludes with a final chord in measure 40.

*Versus 7. Pedaliter*

Musical score for measures 5-25 of *Versus 7. Pedaliter*. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are clearly marked. The piece concludes with a final chord in measure 25. The word "ped." is written below the bass staff in measures 10 and 20.

This system contains the first 50 measures of a musical piece. It is written for two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. Measure numbers 40, 45, and 50 are clearly visible. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Versus 8

This system contains measures 5 through 15 of a musical piece, labeled "Versus 8". It is written for three staves: treble clef, bass clef, and a second bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is characterized by dense sixteenth-note passages in the treble and bass staves, with a more melodic line in the second bass staff. Measure numbers 5, 10, and 15 are visible. A "ped." (pedal) marking is present under the first bass staff.

This image shows the first system of a musical score, measures 1 through 30. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ped.' (pedal). Measure numbers 20, 22, and 30 are clearly marked at the beginning of their respective measures.

Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

This image shows the second system of a musical score, measures 31 through 45. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ped.' (pedal). Measure numbers 5, 10, 12, 15, 20, and 25 are clearly marked at the beginning of their respective measures.

## Иоганн Пахельбель (1653–1706)

Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* P10

The image displays a musical score for a chorale by Johann Pachelbel, titled "Allein Gott in der Höh' sei Ehr' P10". The score is written for a single melodic line and a basso continuo line, both in the key of D major and 3/4 time. The piece consists of 16 measures, divided into two systems of eight measures each. The first system includes a first ending (marked "1.") at the end of the eighth measure. The second system includes a second ending (marked "2.") at the beginning of the eighth measure. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The basso continuo line provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The overall style is characteristic of the Baroque period, with a focus on harmonic structure and rhythmic complexity.

Two systems of musical notation for a chorale. The first system shows a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system continues the piece with similar notation.

Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* P11

A large block of musical notation for a chorale, consisting of seven systems of treble and bass staves. The notation includes various rhythmic patterns and a 'Ped.' marking at the bottom.

First system of a musical score, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line in G major, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of the musical score, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of the musical score, including a first ending bracket labeled '1.' over the final two measures.

Fourth system of the musical score, including a second ending bracket labeled '2.' over the final two measures.

Fifth system of the musical score, showing further development of the melodic and accompanimental parts.

Sixth system of the musical score, continuing the musical progression.

Seventh system of the musical score, featuring more complex melodic and accompanimental textures.

Eighth system of the musical score, showing the continuation of the piece's themes.

Ninth system of the musical score, concluding the page with a final melodic and accompanimental phrase.

**Иоганн Питер Кельнер (1705-1772)**Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

The image displays a musical score for a chorale setting of "Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" by Johann Peter Kellner. The score is presented in four systems, each containing three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *tr* (trill). The first system shows the beginning of the piece with a vocal line that is mostly silent, followed by piano accompaniment. The second system continues the accompaniment with more complex rhythmic patterns. The third system features a vocal line that begins to sing, with the piano accompaniment providing a steady accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final vocal note and piano accompaniment, including first and second endings marked with "1." and "2.".

This musical score is for a piano piece, spanning measures 10 to 35. It is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is presented in four systems, each containing three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplet figures. Measure 10 begins with a treble staff rest, while the bass staff starts with a rhythmic pattern. The piece concludes at measure 35 with a final cadence in the bass staff.

## Георг Филипп Телеман (1681-1767)

TWV31:4

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Trombone

Bass Trombone

This system shows the first four staves of the score. The top two staves are for Trumpet in C 1 and Trumpet in C 2, both in treble clef. The bottom two staves are for Trombone and Bass Trombone, both in bass clef. The music is in 3/4 time and D major. The Trombone part features trills in the second and third measures.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

This system shows the next four staves. C Tpt. 1 and C Tpt. 2 are in treble clef, while Tbn. and B. Tbn. are in bass clef. The Tbn. part continues with trills in the second and third measures.

10

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

This system starts at measure 10. The instrumentation remains the same. The music continues with various rhythmic patterns across all parts.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

This system shows the final four staves of the score. The Tbn. part features trills in the second and third measures.

22

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

26

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

TWV 31:3

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Trombone

Bass Trombone

7

C Tpt. 1  
C Tpt. 2  
Tbn.  
B. Tbn.

This system contains measures 7 through 13. The key signature is one sharp (F#). The music features four staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn., and B. Tbn. Measure 7 has a fermata over the first note in all parts. Measures 8-13 show various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Accents (>) are placed over several notes in measures 7, 8, and 9.

14

C Tpt. 1  
C Tpt. 2  
Tbn.  
B. Tbn.

This system contains measures 14 through 20. The key signature is one sharp (F#). Measures 14 and 15 are mostly rests for the trumpets. The trombones play a steady eighth-note pattern. Measure 20 ends with a sharp sign (#) on the final note of the C Tpt. 2 staff.

21

C Tpt. 1  
C Tpt. 2  
Tbn.  
B. Tbn.

This system contains measures 21 through 27. The key signature is one sharp (F#). A double bar line is present at the end of measure 21. The C Tpt. 1 staff has a long note with a fermata in measure 21. The C Tpt. 2 staff has a melodic line of eighth notes. The trombones continue with their rhythmic patterns.

28

C Tpt. 1  
C Tpt. 2  
Tbn.  
B. Tbn.

This system contains measures 28 through 34. The key signature is one sharp (F#). The C Tpt. 1 staff has a melodic line of quarter notes. The C Tpt. 2 staff has a melodic line of eighth notes. The trombones continue with their rhythmic patterns.

50

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

42

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

49

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

56

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

## Иоганн Кристоф Бах (1642–1703)

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Trombone

Bass Trombone

Timpani

This system shows the first five staves of a musical score. The top staff is for Trumpet in C 1, which is mostly silent. The second staff is for Trumpet in C 2, which begins playing in the third measure. The third staff is for Trombone, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for Bass Trombone, which is silent. The fifth staff is for Timpani, which is also silent.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

This system shows staves 6 through 10. C Tpt. 1 and C Tpt. 2 both play melodic lines. Tbn. plays a rhythmic pattern. B. Tbn. is silent until the fourth measure, then plays a melodic line. Timp. is silent.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Timp.

This system shows staves 11 through 15. C Tpt. 1 plays a melodic line. C Tpt. 2 plays a melodic line. Tbn. plays a rhythmic pattern. B. Tbn. plays a melodic line. Timp. is silent.

Musical score for measures 17-21. The score is for five parts: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., and Timp. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).  
- C Tpt. 1: Treble clef, melodic line with eighth and quarter notes.  
- C Tpt. 2: Treble clef, melodic line with eighth and quarter notes.  
- Tbn.: Bass clef, melodic line with quarter notes.  
- B. Tbn.: Bass clef, melodic line with quarter notes.  
- Timp.: Bass clef, melodic line with quarter notes, including trills (tr) and a *pp* dynamic marking.

Musical score for measures 22-26. The score is for five parts: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., and Timp. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).  
- C Tpt. 1: Treble clef, melodic line with quarter and eighth notes.  
- C Tpt. 2: Treble clef, melodic line with quarter and eighth notes.  
- Tbn.: Bass clef, melodic line with quarter notes.  
- B. Tbn.: Bass clef, melodic line with quarter notes.  
- Timp.: Bass clef, melodic line with quarter notes, including a *pp* dynamic marking.

Musical score for measures 27-31. The score is for five parts: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., and Timp. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).  
- C Tpt. 1: Treble clef, melodic line with quarter and eighth notes.  
- C Tpt. 2: Treble clef, melodic line with quarter and eighth notes.  
- Tbn.: Bass clef, melodic line with quarter notes.  
- B. Tbn.: Bass clef, melodic line with quarter notes.  
- Timp.: Bass clef, melodic line with quarter notes, including a trill (tr) and a *pp* dynamic marking.

Musical score for measures 34-37, featuring five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., and Timp. The score is in 3/4 time and G major. The C Tpt. 1 and C Tpt. 2 parts play a melodic line with eighth and quarter notes. The Tbn. and B. Tbn. parts play a sustained low note with a long slur. The Timp. part has a trill (tr) on the first measure and a trill (tr) on the fourth measure, with a *pp* dynamic marking.

### Иоганн Людвиг Кребс (1713-1780)

krebs-WV500

Musical score for a single instrument, likely a lute or guitar, measures 1-4. The score is in 3/4 time and G major. The first system shows a treble clef with a 1a marking and a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and trills. The second system continues the melodic line with trills and triplets. The third system shows a more active melodic line with trills and triplets. The fourth system concludes the passage with a final melodic line and a trill.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic patterns and trills in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the intricate melodic and harmonic lines.

Fughetta

Section titled "Fughetta" in 2/4 time, featuring a more regular rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Final system of musical notation, concluding the piece with a final cadence and a fermata on the final note.



1b

Choral  
(alio modo)

1c

## Андреас Армсдорф (1670-1699)

Organ

Ped.

Measures 1-4: Organ and Pedal. The Organ part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a series of chords and moving lines. The Pedal part, in bass clef, provides a simple harmonic accompaniment.

Org.

Measures 5-8: Organ. The Organ part continues with more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Pedal part remains in the bass clef, providing a steady accompaniment.

Org.

Measures 9-12: Organ. The Organ part features a series of eighth notes and sixteenth notes, creating a rhythmic texture. The Pedal part continues with a simple accompaniment.

Org.

Measures 13-16: Organ. The Organ part continues with a series of chords and moving lines. The Pedal part provides a simple accompaniment.

Org.

Measures 17-20: Organ. The Organ part concludes with a series of chords and moving lines. The Pedal part provides a simple accompaniment.

21

Org.

Musical score for Organ, measures 21-24. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with quarter and eighth notes.

25

Org.

Musical score for Organ, measures 25-28. The score continues in G major and 4/4 time. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues with a steady bass line.

29

Org.

Musical score for Organ, measures 29-32. The score continues in G major and 4/4 time. The right hand features a complex melodic passage with many sixteenth notes, and the left hand has a bass line with some rests.

### Ханс Лео Хасслер (1564–1612)

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Trombone

Bass Trombone

Musical score for Brass instruments, measures 1-4. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, Trombone, and Bass Trombone. The trumpets play a melodic line with eighth notes, while the trombones play a bass line with quarter notes.

6  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tbn.  
B. Tbn.

Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tbn.  
B. Tbn.

### Михаэль Преториус (1571–1621)

Diskant.  
Alt.  
Tenor.  
Baß.

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne  
Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne  
Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne  
Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne

8  
Gna - de dar - um daß nun und nim - mer-mehr uns rüh - ren kann kein  
Gna - de dar - um daß nun und nim - mer-mehr uns rüh - ren kann kein  
Gna - de dar - um daß nun und nim - mer-mehr uns rüh - ren kann kein  
Gna - de dar - um daß nun und nim - mer-mehr uns rüh - ren kann kein

18

Scha - - de ein Wohl - ge - fal - len Gott an uns hat nun ist groß

Scha - - de ein Wohl - ge - fal - len Gott an uns hat nun ist groß

Scha - - de ein Wohl - ge - fal - len Gott an uns hat nun ist groß

Scha - - de ein Wohl - ge - fal - len Gott an uns hat nun ist groß

27

Fried ohn Un - ter - laß all Feh - de hat nun ein En - - de.

Fried ohn Un - ter - laß all Feh - de hat nun ein En - de.

Fried ohn Un - ter - laß all Feh - de hat nun ein En - de.

Fried ohn Un - ter - laß all Feh - de hat nun ein En - - de.

### Иоганн Германн Шейн (1586–1630)

In ruhiger Bewegung (♩ = 120).

(Soli) *poco f*

Canto I  
Al - lein - - Gott in der Höh, Gott in der Höh, al - lein Gott  
dar - umb, - darumb daß nun, darumb daß nun, darumb daß

(Soli) *poco f*

Canto II  
Al - lein - - Gott in der Höh, Gott in der Höh sey  
dar - umb, - darumb daß nun, darumb daß nun und

Tenore

Basso instramento  
(Fagotto o Trombone)  
Basso continuo

(Orgel)

In ruhiger Bewegung (♩ = 120).  
*mit sanften Stimmen*

*mf*

*Pod.*

in der Höh sey Ehr, Gott in der Höh,  
nun und nim - mer - mehr, darumb daß nun,

Ehr, al - lein Gott in der Höh sey Ehr, Gott in der Höh,  
mehr, darumb daß nun und nim - mer - mehr, darumb daß nun, Gott in der darumb daß

(a) 3/2 4 5 3/2

Gott in der Höh, al - lein Gott in der Höh sey  
da - rum daß nun, da - rum daß nun und nim - mer -

Höh, al - lein Gott in der Höh sey  
nun, da - rum daß nun und nim - mer -

(a) 3/2 4 5 3/2 rit.

Ehr mehr  
Ehr mehr (Soli oder kleiner Chor)  
Al - lein Gott in der Höh sey  
dar - umb, daß nun und nim - mer -

Etwas ruhiger (♩ = 88). poco dim.

Zeitmaß wie vorher (♩ = 120).  
*poco f*

und Dank für sei - ne Gna - de,  
 uns rüh - ren kann kein Scha - de,  
*poco f* und Dank für sei - ne Gna - de, und Dank für  
 uns rüh - ren kann kein Scha - de, uns rüh - ren

Ehr  
 mehr 7 6 7 6 7 6(♯) 6 5 6 5(♯) 4 5 6 5(♯)

Zeitmaß wie vorher (♩ = 120).  
*mf* *dim.*

*p* *cresc.* *f*

und Dank für sei - ne Gna - de, und Dank für sei - ne Gna -  
 uns rüh - ren kann kein Scha - de, uns rüh - ren kann kein Scha -  
*cresc.* *f* sei - ne Gna -  
 kann kein Scha - de, und Dank für sei - ne Gna -  
 de, uns rüh - ren kann kein Scha - de, uns rüh - ren

7 6 7 6(♯) 6 5 6 5(♯) 4 5 6 5(♯) 5 6 5 7 6(♯) 4

*cresc.* *poco f*

*rit.* Ruhiger (♩ = 88). (Ganzer Chor) *f*

- - - - - de, und  
 - - - - - de, (Ganzer Chor) uns

- - - - - de, (Soli oder kleiner Chor) und  
 - - - - - de, *poco f* (Ganzer Chor) uns

(♯ 3(♯)) und Dank für sei - ne Gna - de, und  
 uns rüh - ren kann kein Scha - de, uns  
 (Ganzer Chor)

*rit.* Ruhiger (♩ = 88). *dim.* *f*

*tenor*  
*mezzo*

rit. **Erstes Zeitmaß (♩ = 120).**

*pp* (Soli)  
ein Wohl.ge. falln Gott

Dank für sei - ne Gna - de;  
rüh - ren kann - kein Scha - de;

Dank für sei - ne Gna - de;  
rüh - ren kann - kein Scha - de;

Dank für sei - ne Gna - de;  
rüh - ren kann - kein Scha - de;

*rit.* **Erstes Zeitmaß (♩ = 120).**

*cresc.*  
an uns hat, ein Wohl.ge. falln Gott an uns hat, ein Wohl.ge. falln Gott an uns

*cresc.*  
an uns hat, ein Wohl.ge. falln Gott an uns hat, ein Wohl.ge. falln Gott an uns

*cresc.*  
hat, ein Wohl.ge. falln Gott an uns hat, ein Wohl.ge. falln, ein Wohlge. falln Gott

*cresc.*  
hat, ein Wohl.ge. falln Gott an uns hat, ein Wohl.ge. fallen, ein Wohl.ge. falln Gott

an uns hat, ein Wohl.ge-falln Gott an uns hat, ein Wohl.ge-falln Gott an uns  
- an uns hat, ein Wohl.ge-falln Gott an uns hat, ein Wohl.ge-falln Gott an uns

hat, ein Wohl.ge-falln Gott an uns hat, ein Wohl.ge-falln, ein Wohl.ge-falln Gott  
hat, ein Wohl.ge-falln Gott an uns hat, ein Wohl-gefallen, ein Wohl.ge-falln Gott

an uns hat, an uns hat,  
- an uns hat, an uns hat,  
(Soli oder kleiner Chor)  
Ein Wohl-ge-falln Gott an uns

*cresc.* *p* *cresc.* *din.* *p* *cresc.* *din.* *p* *cresc.* *cresc.* *rit.* ( $\text{♩} = 88$ )

(♩ = 120)

nun ist groß Fried ohn Un . . ter . . laß, nun ist groß

nun ist groß Fried ohn Un . . ter . laß, ohn Un . . ter . laß, ohn Un . . ter . laß, nun ist groß Fried,

hat,

(♩ = 120)

rit. (♩ = 88)

Fried ohn Un . . ter . . laß,

nun ist groß Fried ohn Un . . ter . laß,

(Soli oder kleiner Chor)

nun ist groß Fried ohn Un . . . ter . .

rit. (♩ = 88)

(♩ = 120) *f*

all Feh . de hat nun ein En . de, all Feh . de hat nun ein En . de,

all Feh . de hat nun ein En . de, all

laß,

(♩ = 120)

Detailed description: This is a page of a musical score, page 137. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into several systems. The first system has a tempo marking of quarter note = 120. The lyrics are in German. The second system includes a 'rit.' (ritardando) marking and a tempo change to quarter note = 88. The third system includes a 'rit.' marking and a tempo change to quarter note = 88. The fourth system has a tempo marking of quarter note = 120 and a dynamic marking of 'f' (forte). The fifth system has a tempo marking of quarter note = 120. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

*ritard.*

all Feh - de hat nun ein En -

Feh - de hat nun ein En - de, all Feh - de hat nun, hat nun ein En -

*ritard.*

*rit.* **Ziemlich bewegt (♩ = 132).** (Ganzer Chor)

de, all Feh.de, all Feh - de, all

de, all Feh.de, all Feh - de, all

all Feh - de hat nun ein En - de, all Feh.de, all Feh -

[all Feh.de, all Feh -

*rit.* **Ziemlich bewegt (♩ = 132).**

*langsam werden - - - Breit.*

*cresc. molto* Feh - de, all Feh - de hat nun, hat nun, hat nun ein En - de, ein En - de.

*cresc. molto* Feh - de, all Feh - de hat nun ein En - de, hat nun ein En - de.

*cresc. molto* de, all Feh - de, all Feh - de hat nun, hat nun ein En - de, hat nun ein En - de.

de, all Feh - de, all Feh - de hat nun ein En - de, hat nun ein En - de.]

*langsam werden - - - Breit.*

*cresc.*