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 *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* 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 *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* 48

Заключение 53

Литература 55

Нотное приложение 61

I. *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в обработках И. С. Баха 63

II. *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* 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, посвсященных:

- 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 «Органные 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 потестантского 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 «Лейпцгские 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 колассификация хоральных обработок, дипломная работа Е. А. Андреевой «Композиционные типы органных хоральных фуг Баха» в которой сформулированы и продемонстрированы принципы подхода к фугированным формам с cantus 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 финнский 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 [1].

Изданный в 1526 году Мартином Лютером документ «Немецкая месса» [Deutsche Messe und Ordnung Gotes Diensts] содержит указания и проведении 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			
Hymn/Psalm Kyrie [x3] [Gloria] Collect	Eplstle Graduale Gospel Credo	Vater unser in Himmelreich Verba Testamenti Sanctus Psalm Agnus Dei	Collect Benediction

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 [2].

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

---

[1] *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].

[2] 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 [3] (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) Градуал (Секвенция) Благая Весть Символ Веры Латинский респонсорий Префация Санктус Слова Установления
Communion Hymns Agnus Dei Deutsch: O Lamm Gottes unschldig (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

[3] За исключением упомянутых двух постов.

НИКОЛАУС ДЕЦИУС — ПЕРВЫЙ ЛЮТЕРАНСКИЙ ГИМНОТВОРЕЦ

Заслуга Мартина Лютера в деле сохранения порядка мессы огромна [1]. 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 неспокойным, 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.[4]

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, слогометрические мелодические формулы постоянных частей мессы.

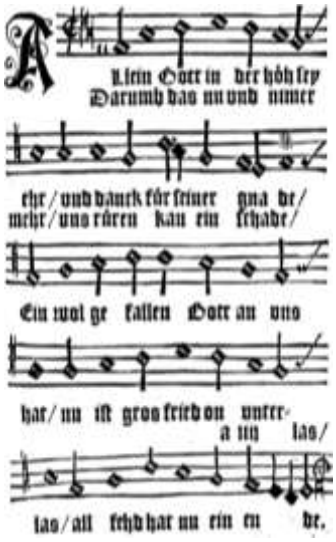
---

[4] Сведения взяты из NGD, статьи Адольфа Бречера и сайта www.bach-cantatas.com.

Основываясь на уже существующих латинских гимнах, религиозной песне и даже светских мелодиях, Дециус сочинял свои хоралы. Как гимнотворец 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 vnschüldich* (*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'*
[ww.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)]

1.Alleyne Godt yn der höge sy eere
vnd danck vor syne gnade
Darumm dath nu vnnd vort nicht meer
vnns rören mach eyn schade
Eyn wolgeual God an vns hatt
nu is groth freed ane vnderlath
alle veyde nu hefft eyn ende.

2.Wy lauen prysen anbeden dy
vor dyn err wy dy dancken
Dat du Godt vader weichlick
regerest an alle wancken
Ganz vngemeten ys dyne macht
vort geschüt wat dyn wyll hefft gedacht
wol vns des fynen Heren.

3.O Jesu Christ söhn eyngebarn
dynes hemmelschen vaders
Vorsöner der de weren vorlarn
du styller vnses haders
Lam Gades hylge Herr vnd God
nym an de bede van vnser noth
Vorbarm dy vnser Amen.

4. O Hyllige geyst du gröteste gudt
dy alder heylsamste tröster
Vor dnels ghewalt vordann behödt
de Jhesus Christus vorlösede
dorch grote marter vnd bytteren dod
affwend all vnsenn yamer vnd nodt
Dar tho wy vns vorlaten.

Скорее всего, текст Николауса Дециуса, написный 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]:

1. Allein Gott in der Höh sei *Ehr*/
Und Danck für seine Gnade:
Darum dass nun und nimmermehr
Uns rühren kan kein Schade.
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat/
Nun ist gross Fried ohn unterlass/
All Fehd hat nun ein Ende.

2. Wir loben/ preisn/ anbeten dich
Für deine Her wir dancken:
Dass du Gott Vater ewiglich
Regierst ohn alles Wancken.
Ganz ungemessn ist deine Macht/
Fort geschicht was dein Will hat bedacht/
Wohl uns des feinen Herren.

3. O Jesu Christ/ Sohn eingebohrn/
Deines himmlischen Vaters:
Versöhner der`r, die warn verlohrn/
Du Stiller unsers Haders/
Lamm Gottes heiliger Herr und Gott/
Nimm an die Bitt von unser Noth/
Erbarm dich unser aller.

1. Прославлен в вышних Бог един,
Хвала Ему за милость,
Чтоб ныне, впредь и никогда
Нас не коснулось горе.
Благоволенье Бога в нас,
И нерушимый мир вокруг,
Вражде конец положен.

2. Тебя мы славим, хвалим, молим,
Во славе Твоей благодарим.
Ты, Бог Отец, для нас навечно
Безтрепетно царишь.
Ты всемогущ безмерно,
Вершится все по помыслу Тобой.
На благо нам Господь наш!

3. Иисусе Христе, Сыне единородный
Всевышнего Отца,
Заблудших Утешитель,
Распрей Умиротворитель,
Агнец Божий, Господи Боже,
Внемли мольбе по нашим
бедам,Помилуй нас, аминь.

4. O heiliger Geist du höchstes Gut/
Du allerheilsamster Tröster/
Furs Teuffels Gwalt fortan behut/
Die Jesus Christus erlöset/
Durch grosse Marter und bittern Tod/
Abwend all unser Jammer und Noth/
Darauf wir uns verlassen.

4. О Дух Святой, Ты высший дар,
Утешитель исцеляющий,
От козней дьявольских укрой.
Иисус Христос спасет нас
Великой мукой и смертью.
Избавь нас от бед и боли!
На это мы уповаем.

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

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*
в переводе на английский язык
[in-liturgy-and-song.blogspot.ru (6.03.2018)]

1. Glory to God alone on high,
And thanks for his mercy,
For now and nevermore
Can harm touch us.
God has goodwill towards us,
Now there is great peace without pause,
All quarrels now have an end.

2.We praise, laud, and worship thee,
We give thanks for thy glory,
That thou, God the Father, eternally
Reign without wavering.
Thy power is completely unmeasured,
It doth whatever thy will considers,
Happy we, for our great Lord.

3.O Jesu Christ, only begotten Son
Of thy heavenly Father,
Reconciler of those who were lost,
Settler of our disputes,
Lamb of God, holy Lord and God,
Accept the prayer from our distress,
Have mercy on us all.

4.O Holy Spirit, thou highest good,
Thou most beneficial comforter,
Guard us henceforth from the devil's power,
From which Jesus Christ released us
By his great agony and bitter death,
Turn away all our misery and distress,
We depend on it.

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*
в переводе на финнский язык [Virsikirja, 1986, *175*]

1. Ainoan Herran Jumalan
Ylistys, kiitos olkoon.
Armon s tähden avaran,
Se omakseme tulkon.
Me saime rauhan riemuisan
Ja ystäväksi Jumalan.
Iloitkon ihmiskunta!

3. Kiitame, Isä, sinua
Laulame kunniasi.
Maa, meri, taivas korkea
Alistuu hllintaasi.
On luomakunta kädessäs,
Se vapise sun edessäs.
On sinun kaikki valta.

2.Oi Kristus, Pioka ainoa
Laupian Jumalamme,
Syntisten ainut auttaja
Ja vapauttajamme,
Karitsa puhdas Jumalan,
Kuningas suuri kunnian,
Armahda, kuule meitä!

4. Oi Pyha Henki, Jumala
Ja parhain lohduttaja,
Totuuteen meitä johdata,
Oikea opettaja.
Suo meille rauha sydämeen
Ja liitä meidät Kristuksen
Nyt, aina, iäisesti.

Хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*
в переводе на голландский язык [Liedboek voor de kerken 1983, *382*]

1. God in der hoog` alleen zij eer
En dank voor zijn genade,
Daarom, dat nu en nimmermeer
Ons deren nood en schade.
God toont zijn gunst aan ons geslacht.
Hij heffet de vrede weergebracht;
De strijd heft thans een einde.

2. O Jesus die de Christus zijt,
Des Vaders Eengeboren,
Gij hebt ons van de torn bevrijd
En redt wie was verloren.
Gij, Lam van God, voor ons geschlacht
Verhoor ons reopen uit de nacht,
Erbarm U over allen.

3. U, Vader, U aanbidden wij,
Wij zingen Uter ere,
Onwrikbaar staat uw heerschappij,
Voorgoerd zult Gij regeen.
Gij hebt onmetelijke macht,
Uw wil wordt onverwijld volbracht.
Die Heer is onze Koning!

4. O Heilge Geest, ons hoogste goed,
Teen Trooster ons gegeven,
Heb dank dat Gij ons delen doet
In Jezus` doot en leven.
Beveiling ons in alle nood,
Blijf ons nabij in angest dood,
Op U steunt ons vertrouwen.

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 неразрыввной 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:

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,
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,

Dein Her wir rühmen stetiglch.
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 Heilgen 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 хорала 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)	Хор (1)
Der Herr ist mein getreuer Hirt,	Der Herr ist mein getreuer Hirt,
Dem ich mich ganz vertraue,	Hält mich in seiner Hute,
Zur Weid er mich, sein Schläflien, führt	Darin mir gar nichts maigeln wird
Auf schöner grünen Aue,	Irgend an einem Gute
Zum frischen Wasser leit`er mich,	Er wiedet mich ohn Unterlaß,
Mein Seel zu laben kräftiglich	Drauf wächst das wohl schmeckend Gras
Durchs selig Wort der Gnaden	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 [5]:

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 himmelan
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!

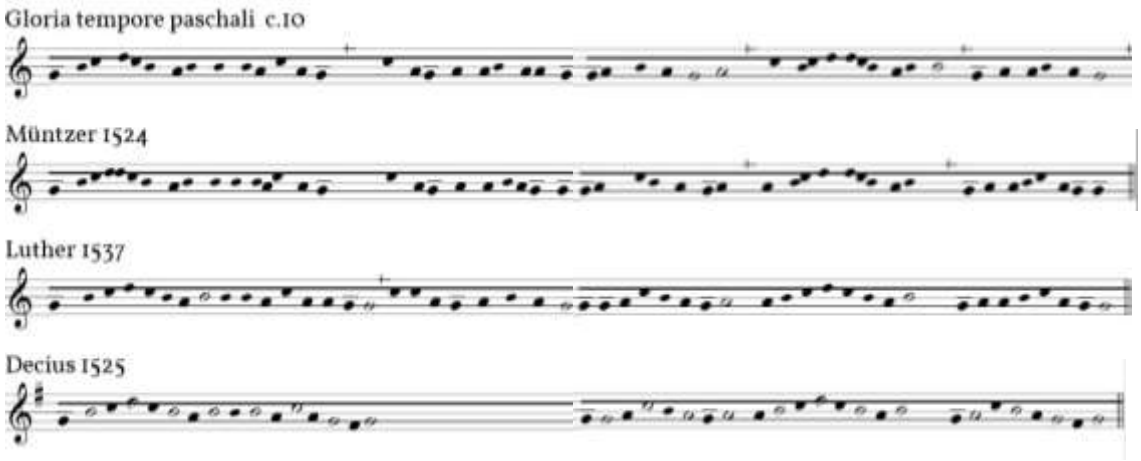
МЕЛОДИЯ ХОРАЛА

Одной из основых 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 среведневековой церковной литургической музыки.

---

[5] 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:

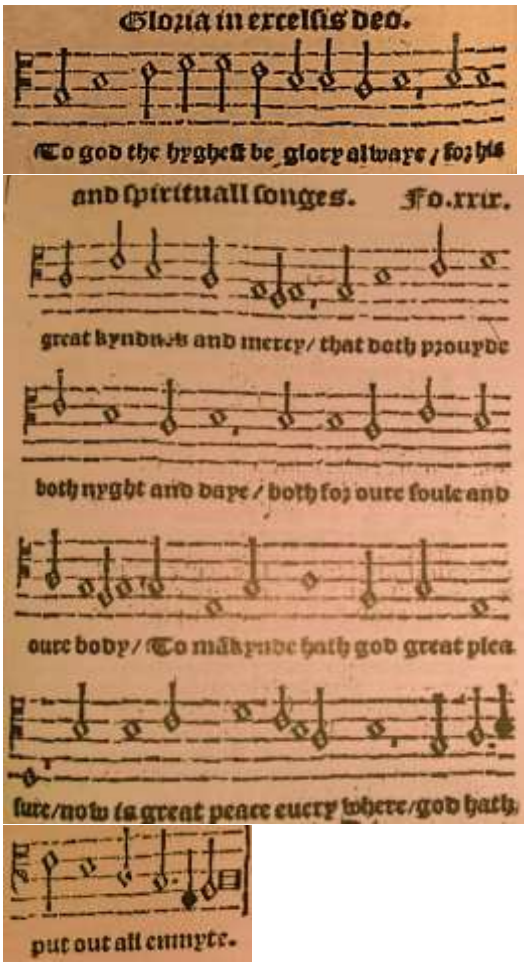


Илл. 2 Параллельное изложение вариантов напева Глории [www.in-liturgy-and-song.blogspot.ru, 10.03.2018]

> 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 мелодику 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 AAB или AA_1B [Stollen-Stollen-Abgesang], где раздел B по объему примерно равен AA или AA_1» [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

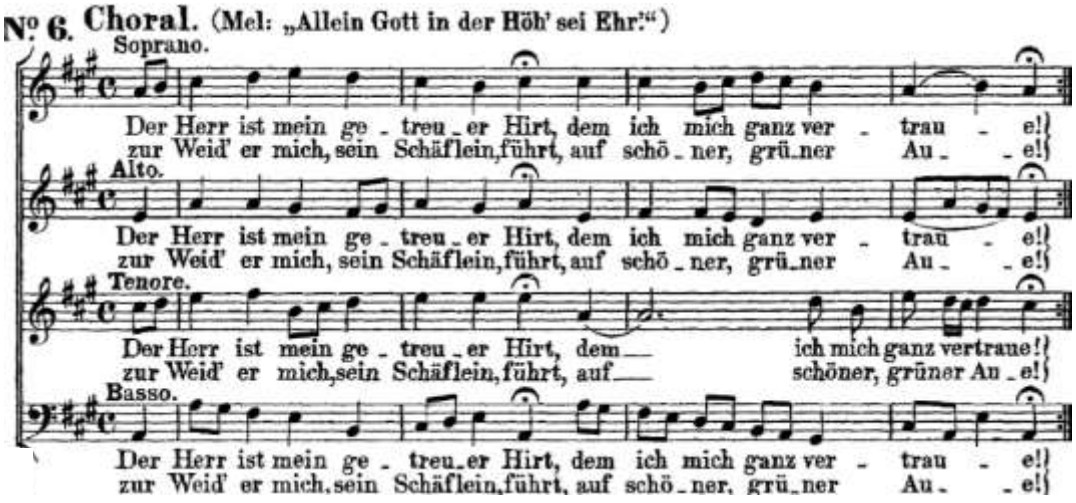
Местоположение хорала	Номер по BWV
Кантаты	104/6, 112/5
Отдельные обработки	260
«Лейпцигские хоралы»	662, 663, 664
«Третьи клавирные упражнения»	675, 676, 677
Отдельные хоралы	711, 715, 716. 717

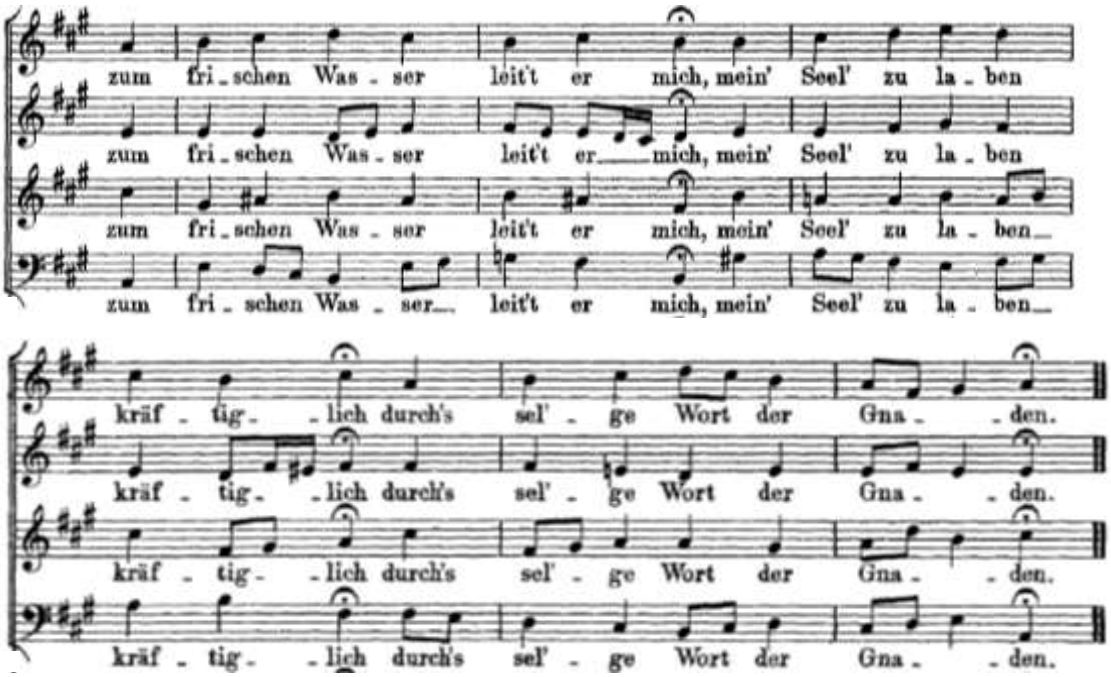
Кантаты

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.

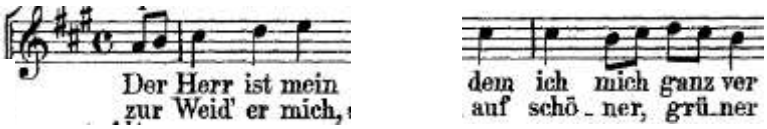




Пример 1. Кантата 104: Заключительный хорал

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 нисколько 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:

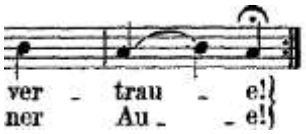


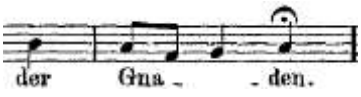
Пример 2. Кантата 104: Внутрислоговые распевы в хорале

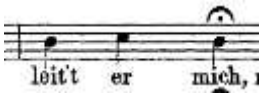
• *варьирование кадансов*. В напеве хорала «кадансовая рифма» охватывает все строки: в Stollen они оканчиваются попеременно на III и I ступенях, в Abgesang — на II, III и I [6]. В данном случае не только разнится ритм распевания, но и варьируются (по принципу антитезы) распевающие опору вспомогательные звуки:

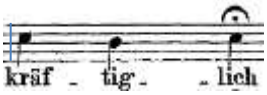
---

[6] 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*].

Конец каждого штоллена 

Конец абгезанга 

1-я фраза абгезанга 

2-я фраза абгезанга 

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, между1729 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 [7]. В финальном хоре тональность — C-dur.

Как и в только что расмотренной кантате 104, есть заполнение интервала между нотой закакта 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

---

[7] 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 A-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*].

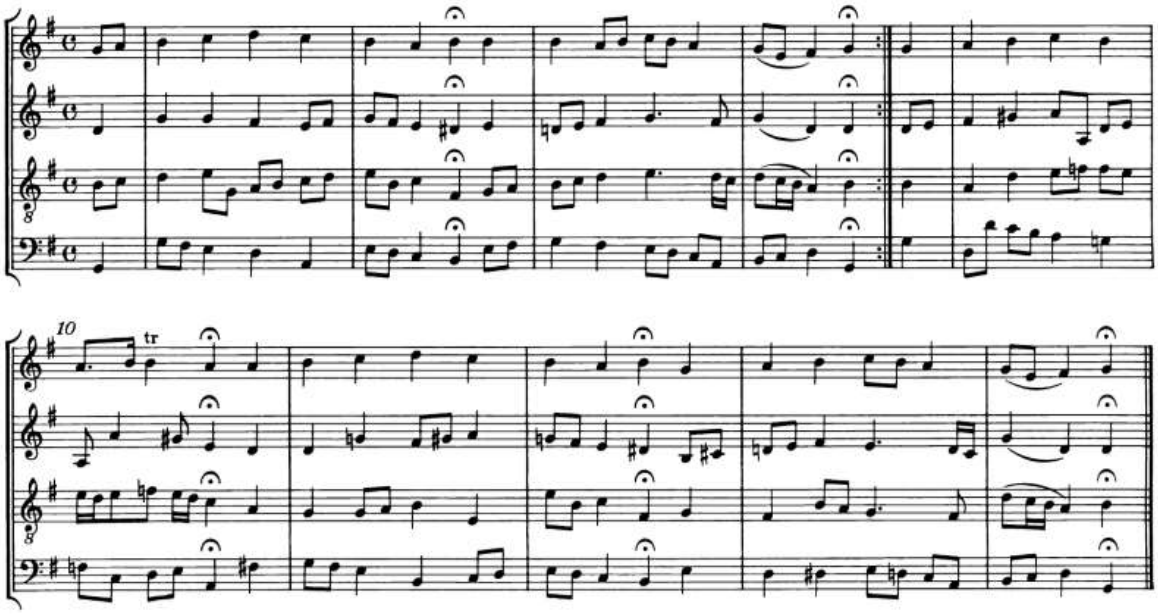
Согласно классификации Е. Берденниковой, эти кантаты относятся к разным типам функционирования хорала:

кантата 104 — к *конклюзивному* 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 CÜ-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 (*Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*) (*Christe, aller Welt Trost*) (*Kyrie, Gott Heiliger Geist*)
3.	Глория	3.	Gloria (*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*)
4.	Проповедь	4.	Проповедь (*Dies sind die heiligen zehen Gebot*)
5.	Символ Веры	5.	Credo (*Wir glauben all an einen Gott*)
6.	Свят	6.	
7.	Отче Наш	7.	Отче Наш (*Vater unser im Himmelreich*)
		8.	Крещение (*Christ unser Herr, zun Jordan kamm)*
		9.	Исповедь/покаяние (*Aus tiefer Not schrei ich zu dir)*
8.	Причастие	10.	Причастие (*Jesus Christus, unser Heiland)*
		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 можэно сравнить катехизис Мартина Лютера со сборником И. С. Баха.

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

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

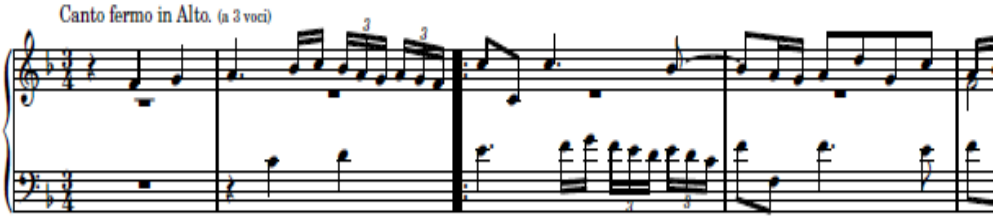
Из данной таблицы видно, что во второй половине третьей части Клавирных упражнений просматнривается порядок Малого Катехизиса Мартина Лютера: комментарий к десяти Заповедям, к Символу Веры, к молитве *Отче наш*; объяснение таинств Святого Крещения, Исповеди и Святого Причастия; четыре молитвы, завершающие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

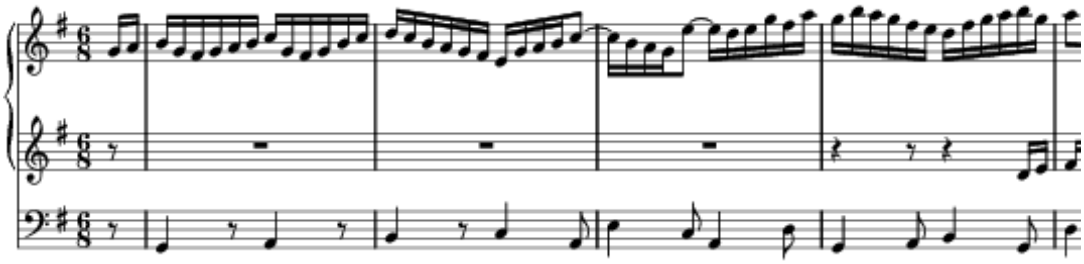
вается один раздел и начинается другой, невозможно, так как несколько хоралов могут относиться как к богослужению, так и к Катехизису.

Хоралы Третьих клавирных упражнений

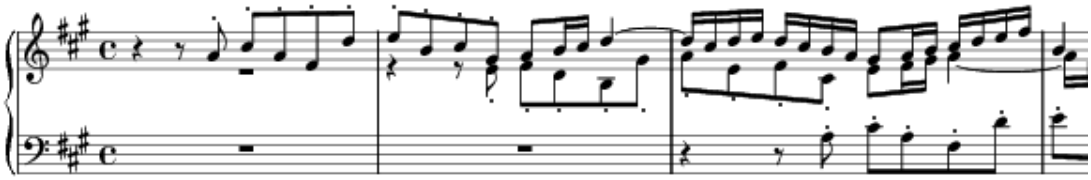
Одна из интересных особенностей этих трех хоральных обработок — направленная смена тональностей и тактовых размеров. Что касается первого фактора, то отталкиваясь от *Kyrie* в ми миноре, мажорные тональности обработок хорала *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* последовательно «продвигаются» по ступеням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



BWV 675



BWV 676



BWV 677

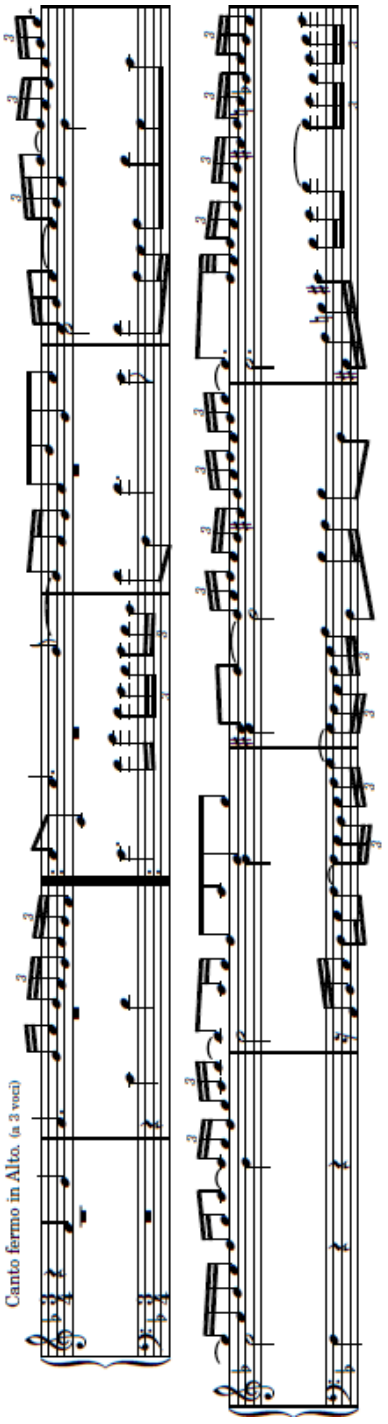
Пример 5. Начальные фрагменты хоральных обработок BWV 675–677

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 [8], мелодия которого предвосхищает напев cantus firmus, стабильно находящегося в альте.

[8] 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).



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 лини канона.

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

Хоральная обработка BWV676 написана в технике трио-фактуры с облигатной педалью 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 первгого 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 в 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 раздельной 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:

Схема1. Строение 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 сблюдаемым трехголосием (цикл этих обработок обрамлен многоголосными пьесами);

б) тональным планом (F–G–A);

в) последовательно меняющимися тактовыми размерами $\frac{3}{4}$ — $\frac{6}{8}$ — $\frac{4}{4}$.

г) возрастающим усложнением композиции: второй Stollen в BWV 675 идентичен первому, в BWV 676 основывается на его перестановке в двойном контрапункте; cantus firmus в BWV 675 стабильно пребывает в одном голосе, в BWV 676 охватывает своими перемещениями все голоса; наконец, простая песенная форма бар уступает место в BWV 677 двойной фугетте.

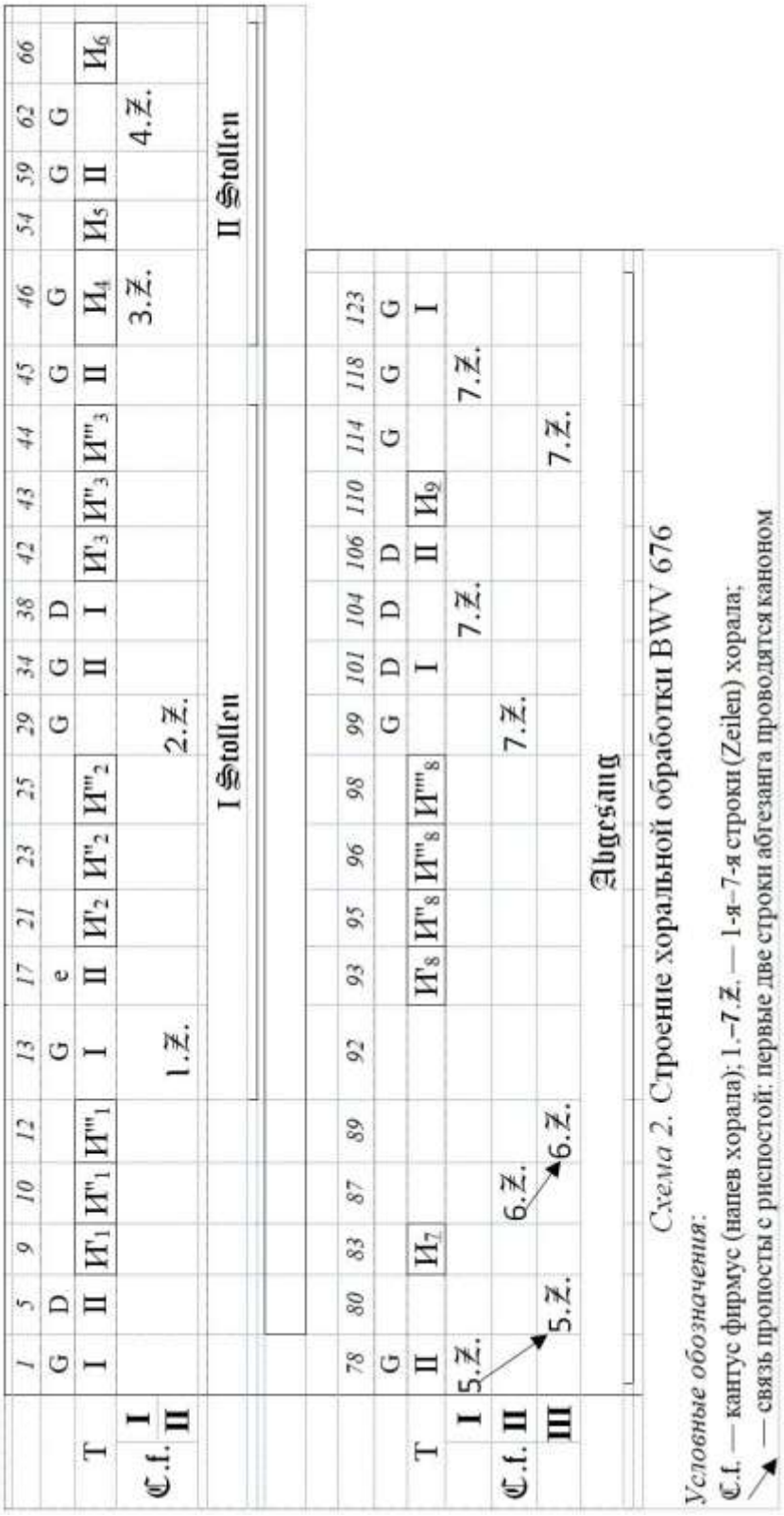


Схема 2. Строение хоральной обработки BWV 676

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

667	*Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*	1709–1717
668	*Vor deinen Thron tret ich hiermit*	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

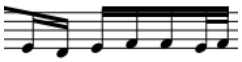
Одним из способов разработки хорального напева является обильное украшение его мелодической линии. Украшения могут быть настолько плотными, что напев хорала оказывается зашифрован в музыкальной ткани, и безошибочно распознать гимн удастся не каждому слушателю. Как правило, органные хоральные обработки 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

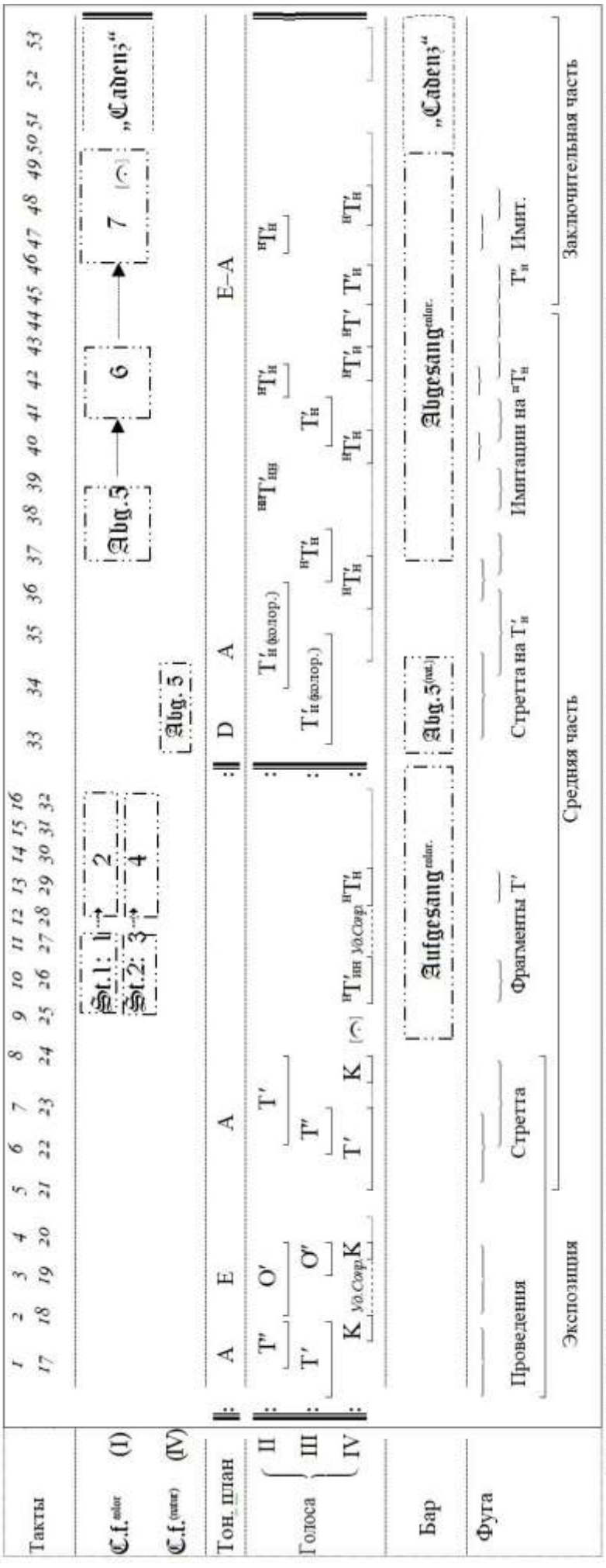


Схема 3. И. С. Бах. **Двуплановая композиционная структура обработки хорала** *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* BWV 662

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 ($II_{6_5}^{+3}$) 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 дотаточно 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 заключительной 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 продолжаются 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-

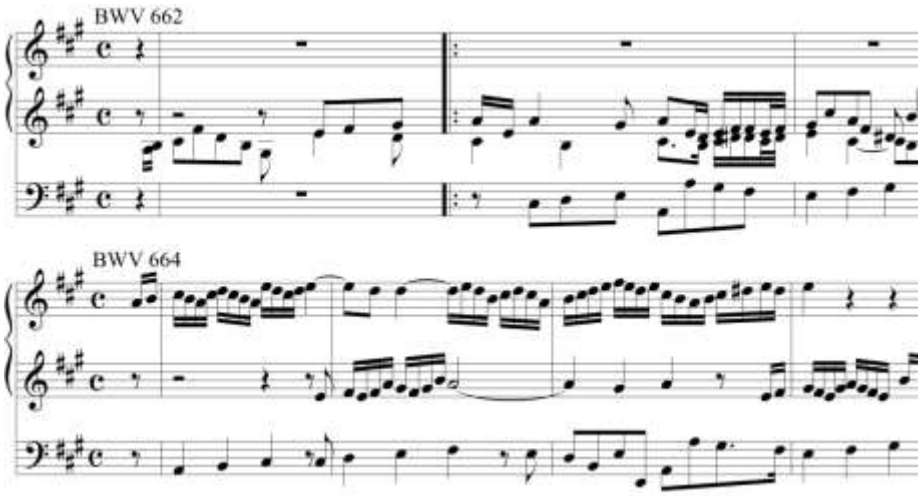
лодия хорала целиком открыто и рельефно не проводится: например, вторая строка Stollen не показывается совсем.

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, убедительныи 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:



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

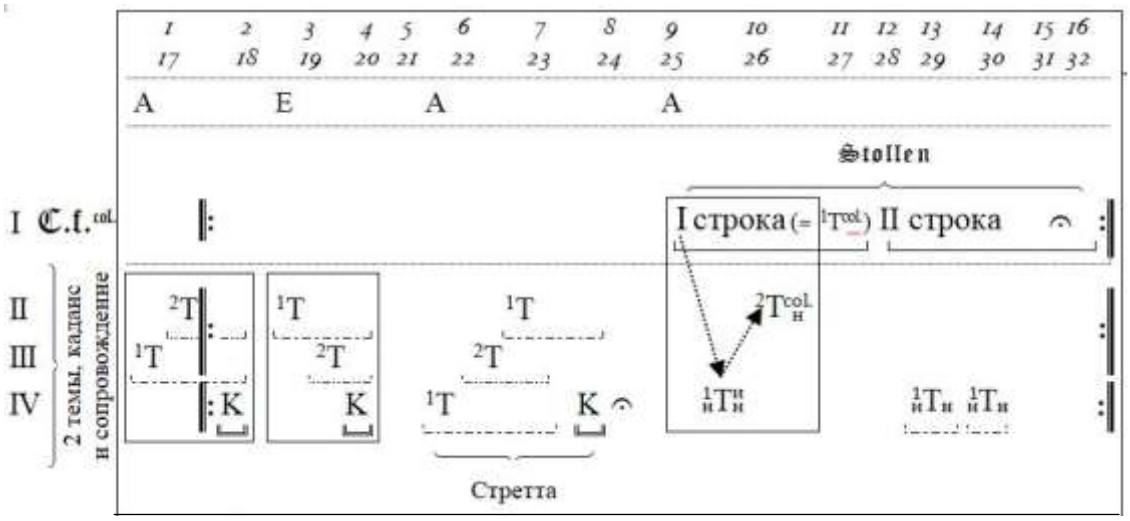


Схема 4a. BWV 662, основная часть экспозиции и Aufgesang

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 колорированнром 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 наего 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 *хоральлной фугеттой* (она написана на материале хорала, но без cantus firmus), обрабобтка же BWV 664 оказывается в самом конце *фугой на хорал*, поскольку здесь появляется cantus 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 втт. 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 фигурации 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 раздельной 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′	И$_1$	III′	И$_2$	III′	И$_3$	III″	И$_4$	II′	I′	И$_5$	III′	И$_6$	III″+I′

Схема 7. Строение обработки BWV 716

Хоральная обработка BWV 717

Эту обработку начинаеет 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. Преимущественно это были композиторы-органисты, поскольку органист обязан прелюдировать/импровизировать/ исполнять вступление перед игрой хорала. Также этот хорал (четырехголосная гармонизация) использовался как часть кантат или месс.

Ниже приведены сведения о созданных различными композиторами сочинениях, основанных на *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* [9]: 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 клавир
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

[9] Сведения взяты в материалах сайта 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, клавир
Готтфрид Шейдт [Gottfried Scheidt]	1593–1661	прелюдия	Орган, клавир
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 Freißlich]	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 Faißt]	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 Грифс [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 прелюдирования 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 партиту долгое время считали принадлежащей перу Баха, и Иоганна Готфрида Вальтера, современника Баха, его родственника и друга.

Георг Бём (1661–1733)

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

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:

1	*5*	*9*	*14*	*18*	*22*	*27*	*31*	:‖	
35	*40*	*44*	*49*	*53*	*57*	*61*	*65*		*69–85*
G	D	G	D	G	D	G		:‖	G
^{x}II ^{т}III	^{x}I ^{т}II	^{x}IV ^{т}II	^{x}II ^{т}III	^{x}III ^{т}I	^{x}IV ^{т}I	^{x}I ^{т}IV	И$_1$ (2^{я} строка Stollen)	:‖	Abgesang

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 многихъ 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 партиты, 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:

1	*5*	*10*	*15*	*21*	*29*	*39*	*46*
G	D	G	D	G	D	G	D
I	II	III	IV	IV	I	$II_н$	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 веденгие 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 чсто 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 предвосхощают 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 фуга 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 актитвно разрабатываются фактурные позиции cantus firmus: сначала Stollen (целиком) поочередно исполняют сопрано и педаль, а далее, в Abgesang, они исполняюткаждую строку каноном (сопрано — пропоста, педаль — 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'* [10]

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

---

[10] 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 сочнений «Deliciae Musicae» (1656).

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

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 изданы под названием *Магнификат-фуги*

Кристиан Генрих **Ашенбреннер** [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 органных 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 концертирущий 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 лля солистов, хора и оркестра.

Шарль Томлинсон **Грифс** [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] (?—?) — америкнский 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 отсуттвуют). 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 финнский) 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. – 2nd 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. — Cambrige, New-York :Cambrige Univ. Press, 2000. — 317 p.

Бейкер: Baker's biographical dictionary of musicians/revised by Nicolas Slonimsky. – Ed. 5th. — 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 Co, 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-Stutgart: 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. — C. 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. — Cambrige : 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 chirch music: definition essays on concepts, practices and movements of throught in chirch 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

www.bach-chorals.com

www.imslp.org

www.in-liturgy-and-song.blogspot.ru

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

20 Choralbearbeitungen der Norddeutschen Schule / hrsg. Von Claudia Schumacher. — Meinz 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: Interkerklijke 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.

Буттштетт: Johann Heinrich Buttstett Sämtliche Orgelwerke / hersg von Klaus Beckmann // Mitteldeutche Orgelmeister, band 4. — Meinz 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 // Mitteldeutche Orgelmeister, band 5. — Meinz 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 // Mitteldeutche Orgelmeister, band 2. — Meinz etc.: Edition Schott, 2006. — 108 S.

Шильдт: Melchior Schildt Sämtliche Orgelwerke / hersg von Klaus Beckmann // Meister der Norrdeutchen 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

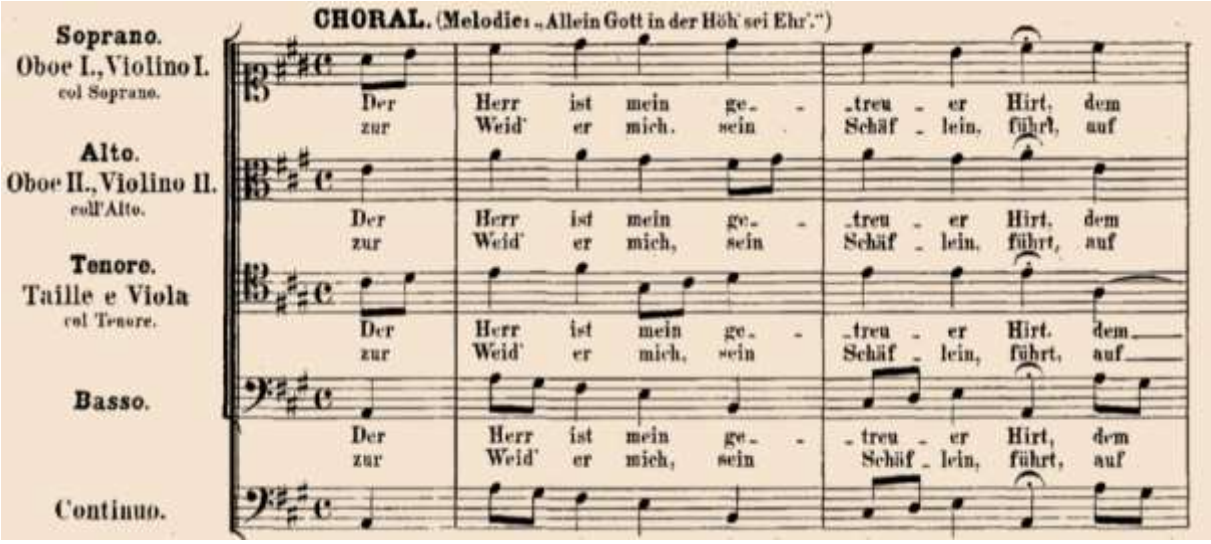
II. *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* в обработках других музыкантов

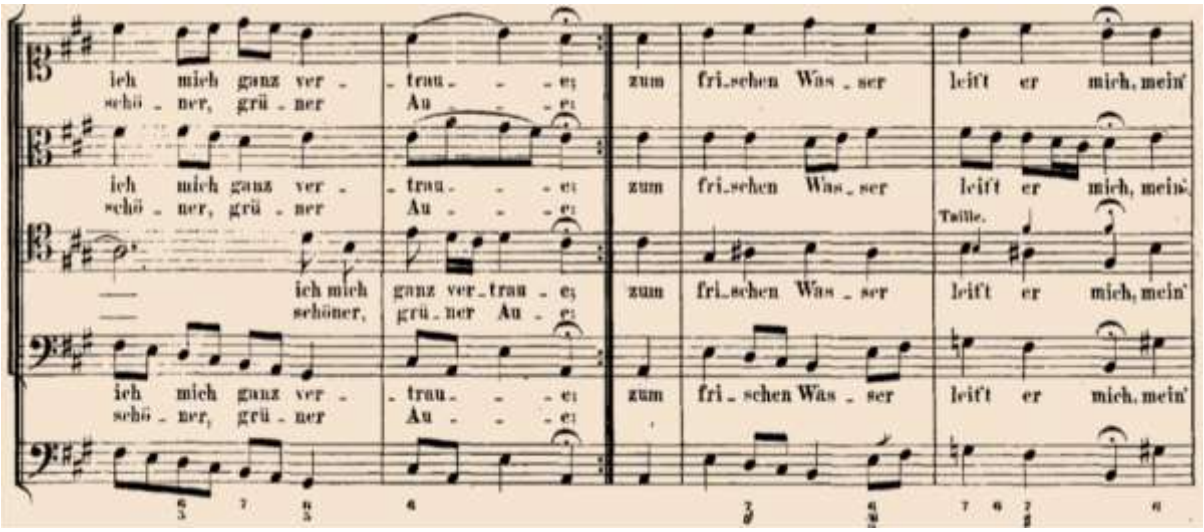
Ян Питерзон Свелинк (1562–1621) и его школа 79
Мельхиор Шильдт (1592/1593–1667) 87
Иоганн Генрих Бутштетт (1666–1727) Партита 87
Хоральная обработка 90
Николаус Веттер (1666–1734). Хоральная партита 93
2 Хоральные обработки 100, 101
Фридрих Вильгельм Цахау (1663–1712). 102
Кристиан Гайст (1650–1711) 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 (16701699) 128
Ханс Лео Хасслер (1564–1612) 129
Михаэль Преториус (1571–1621) 130
Иоганн Германн Шейн (1586–1630) 131

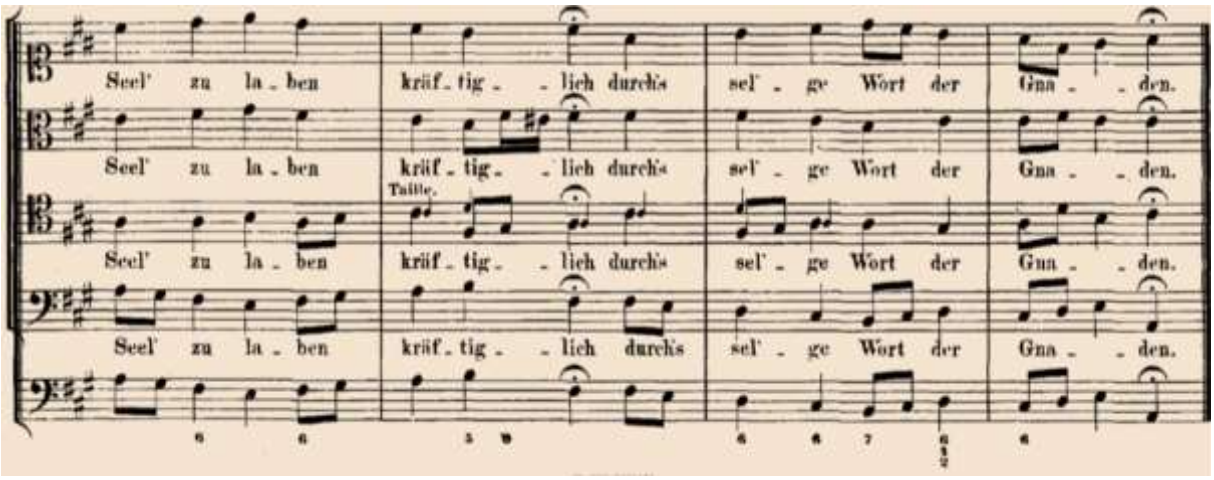
I. *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

В ОБРАБОТКАХ И. С. БАХА

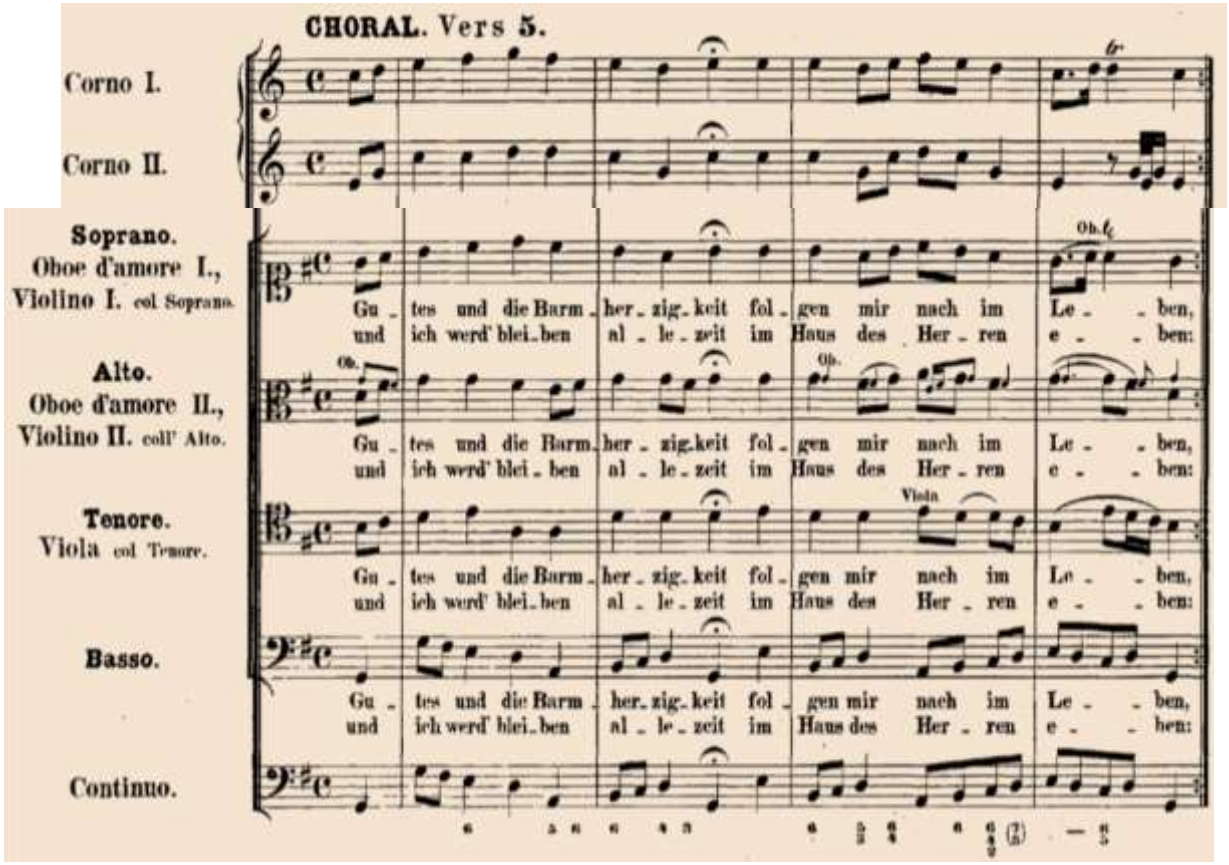
КАНТАТА BWV104/6 [www.imslp.org]

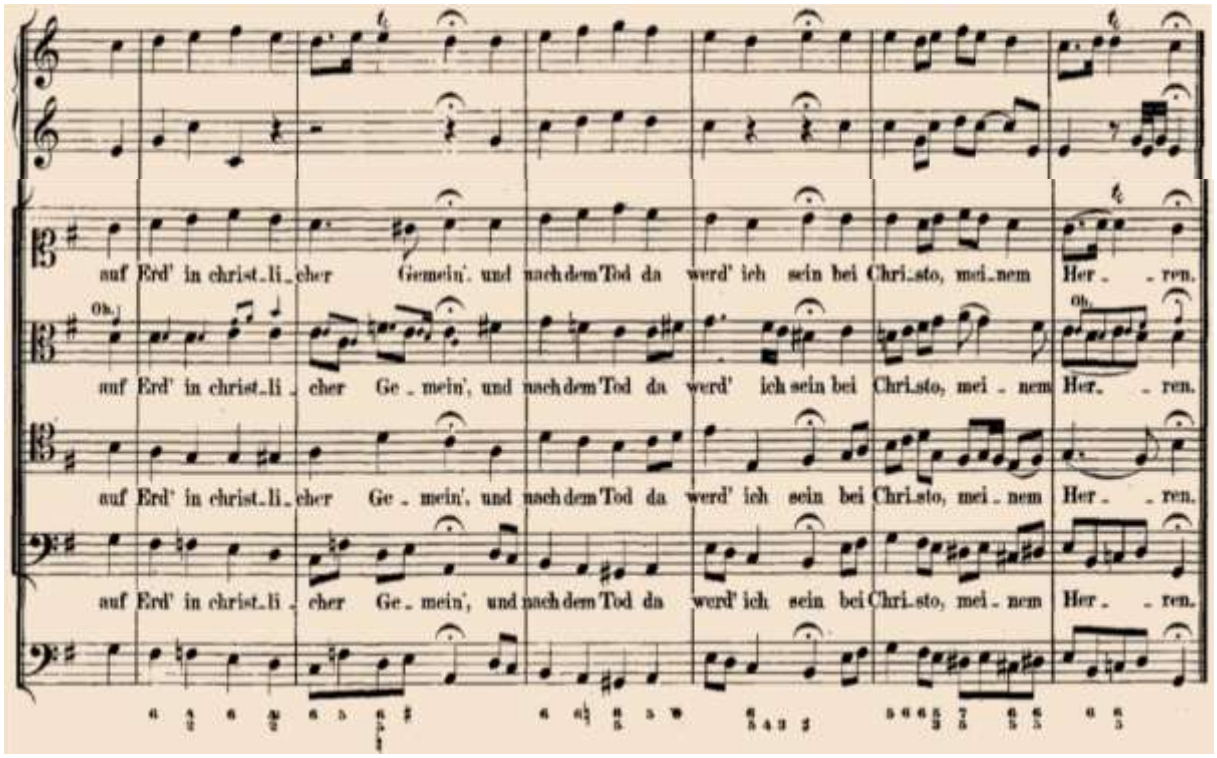




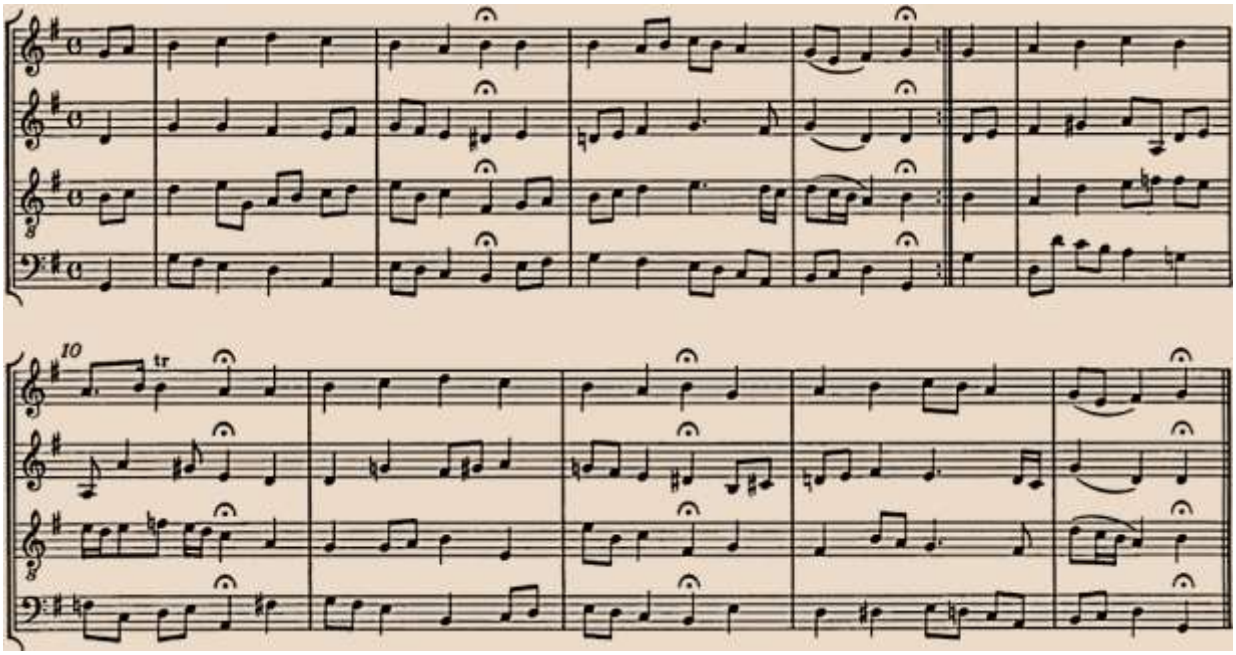


КАНТАТА BWV 112/5

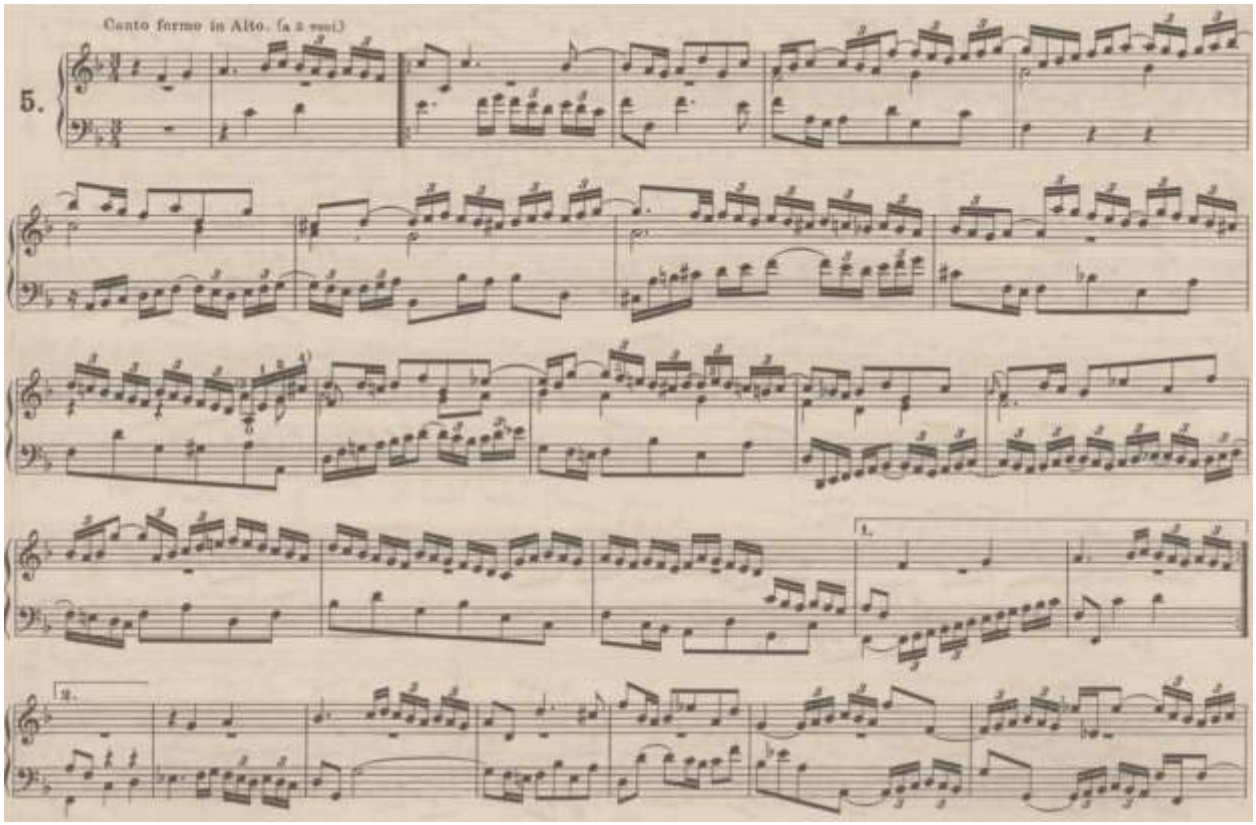


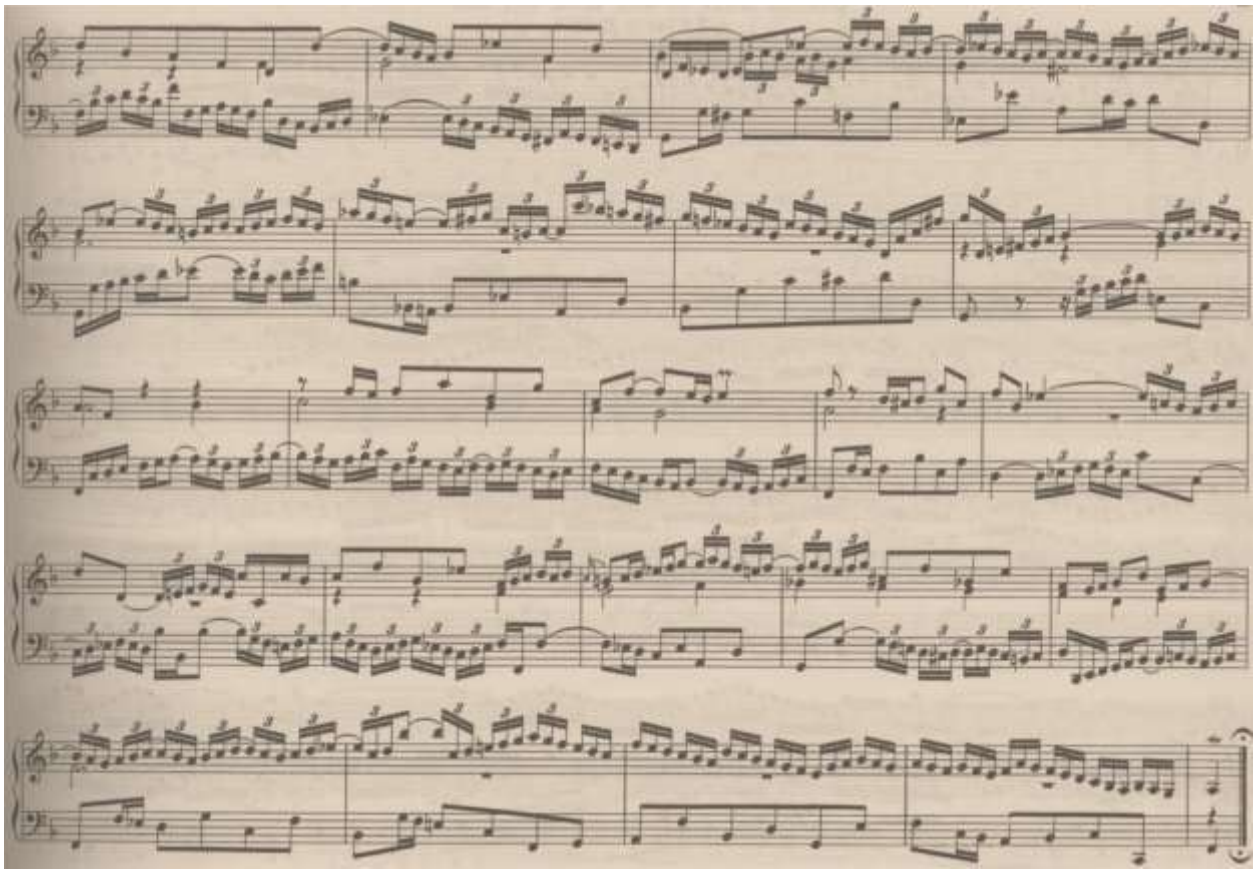


BWV 260 [www.bach-cantatas.com]

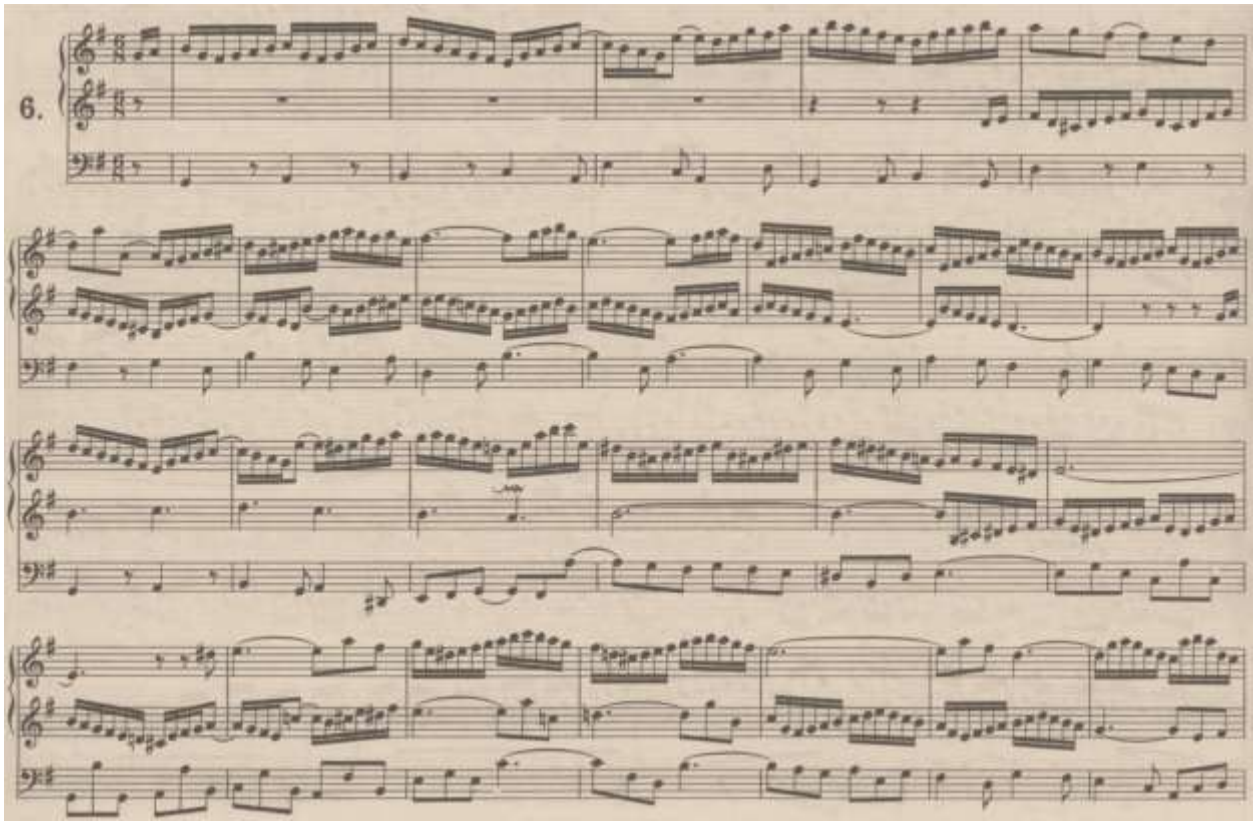


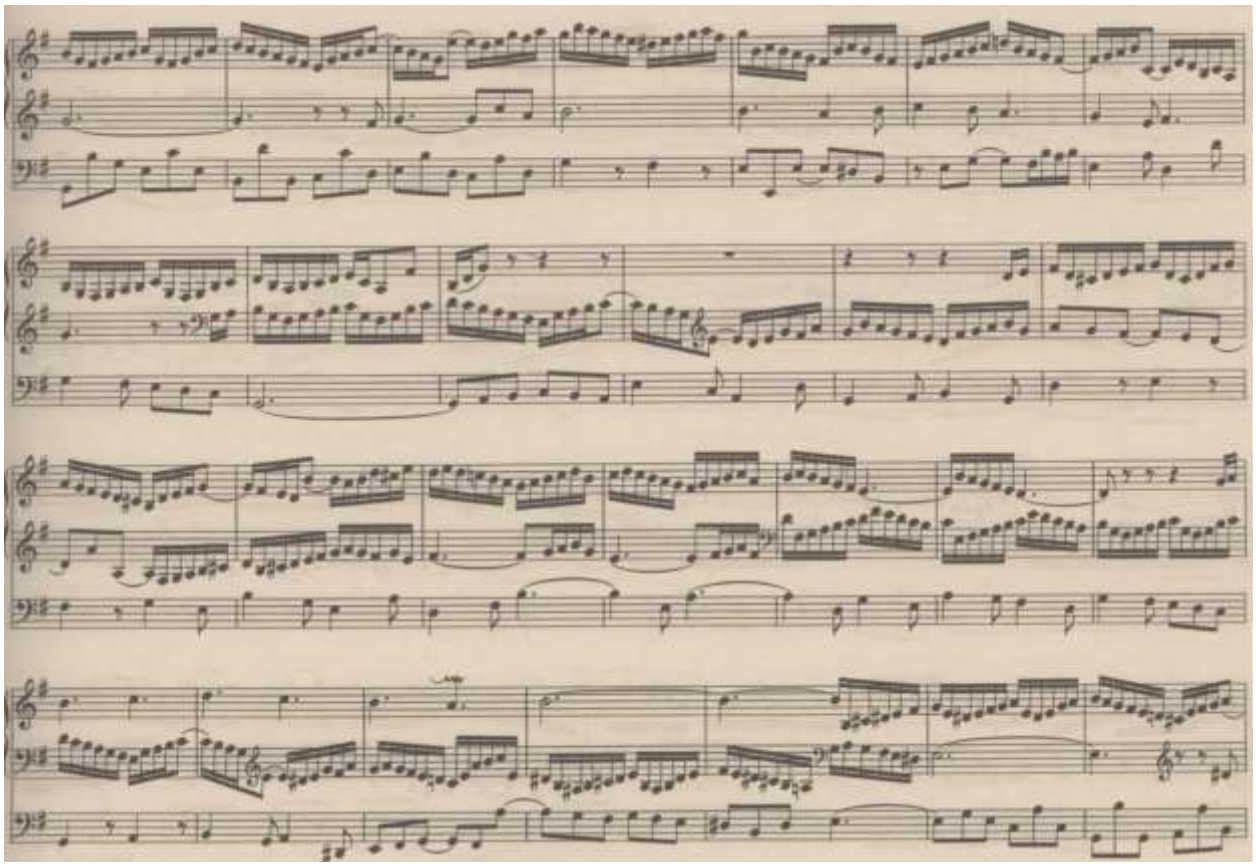
BWV 675 [Bach J. S. Orgelwerke, Ed.Peters, Bd. VI]

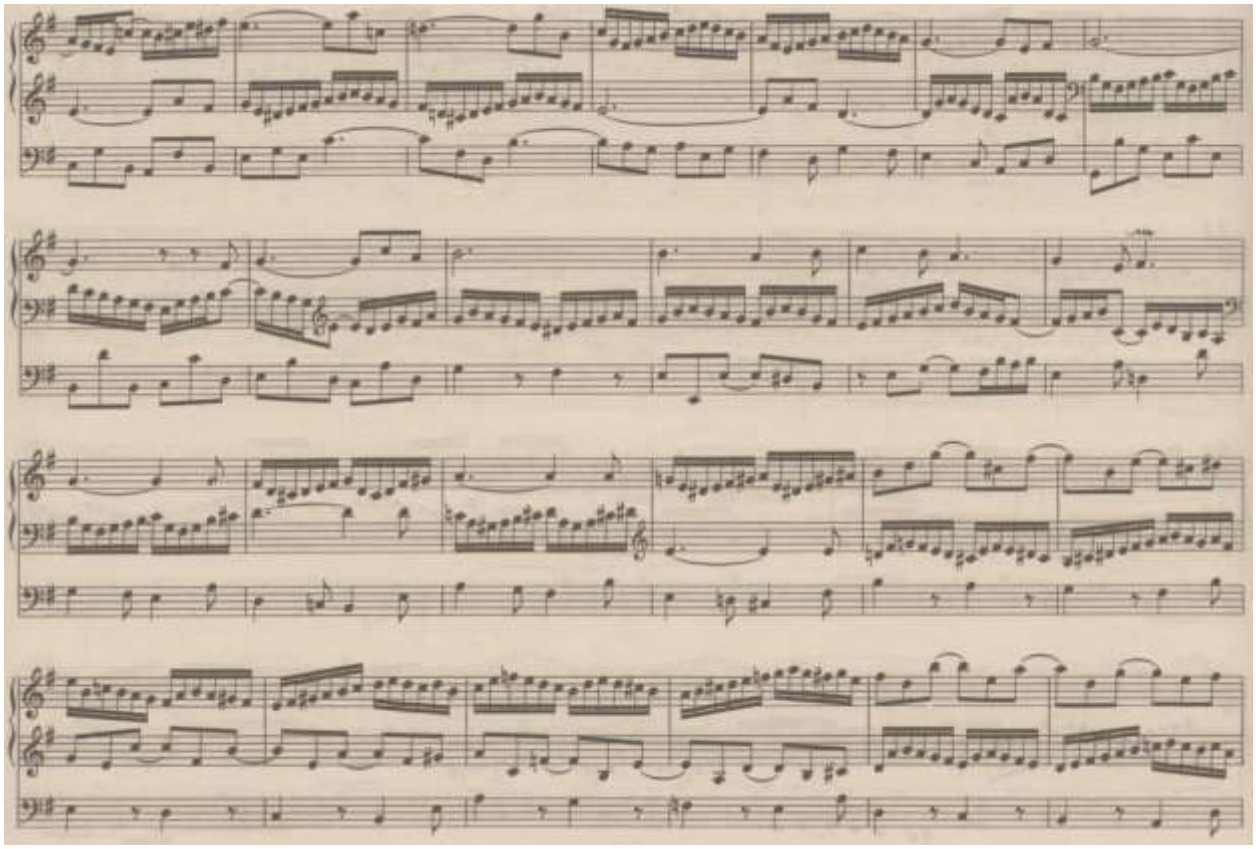


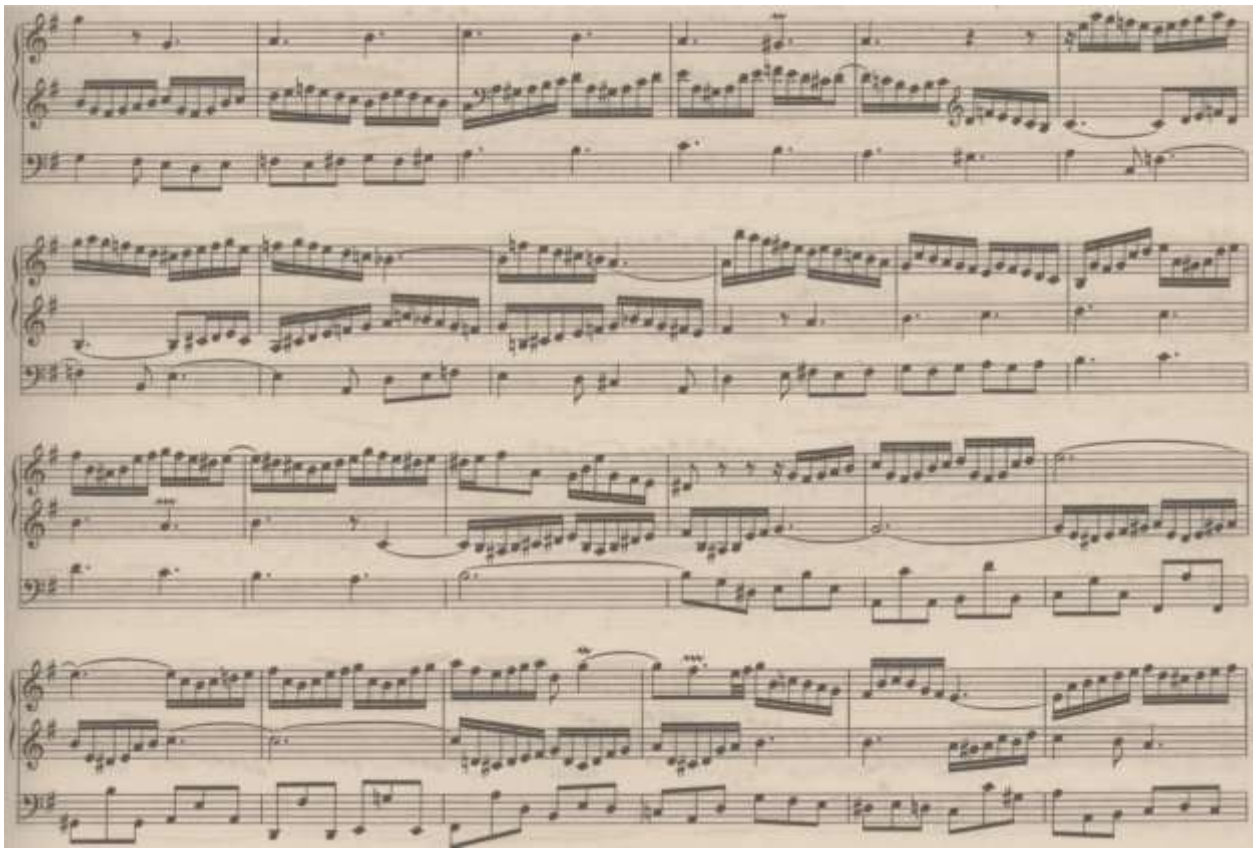


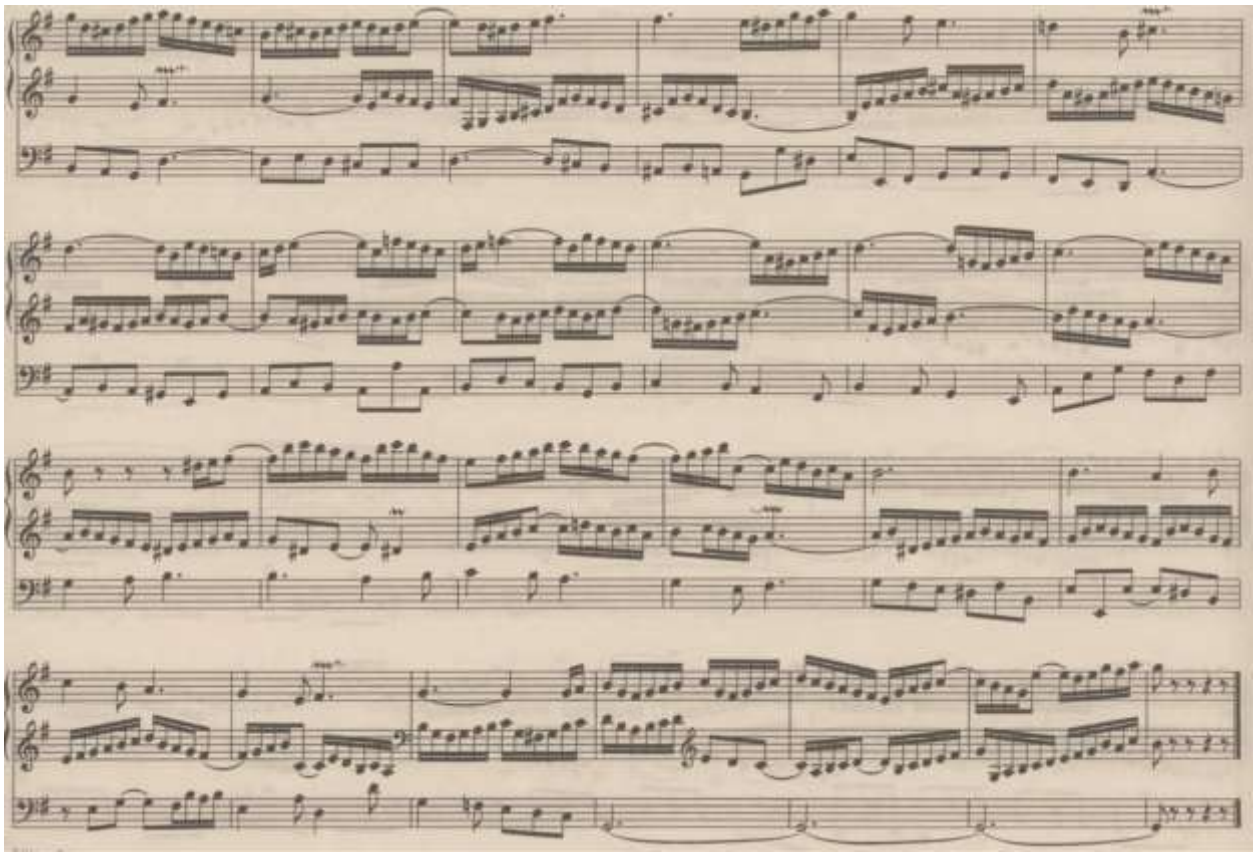
BWV 676



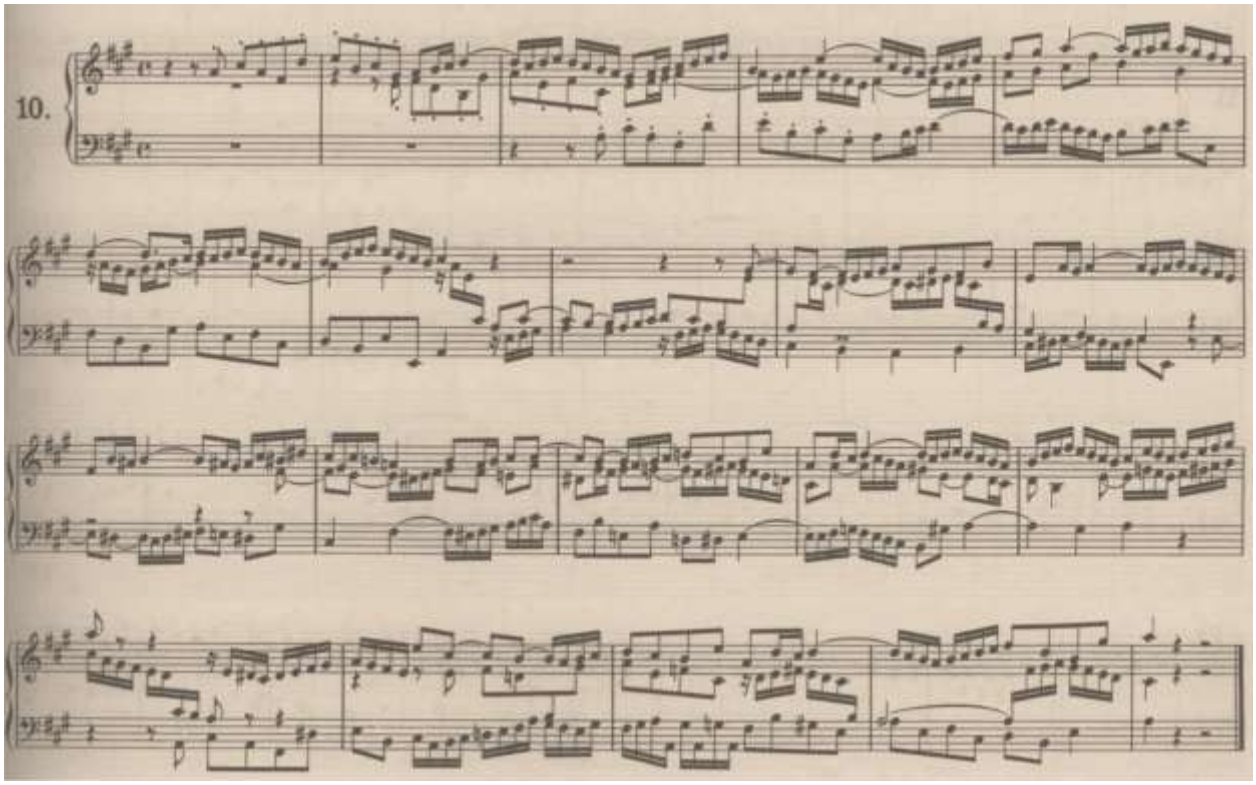




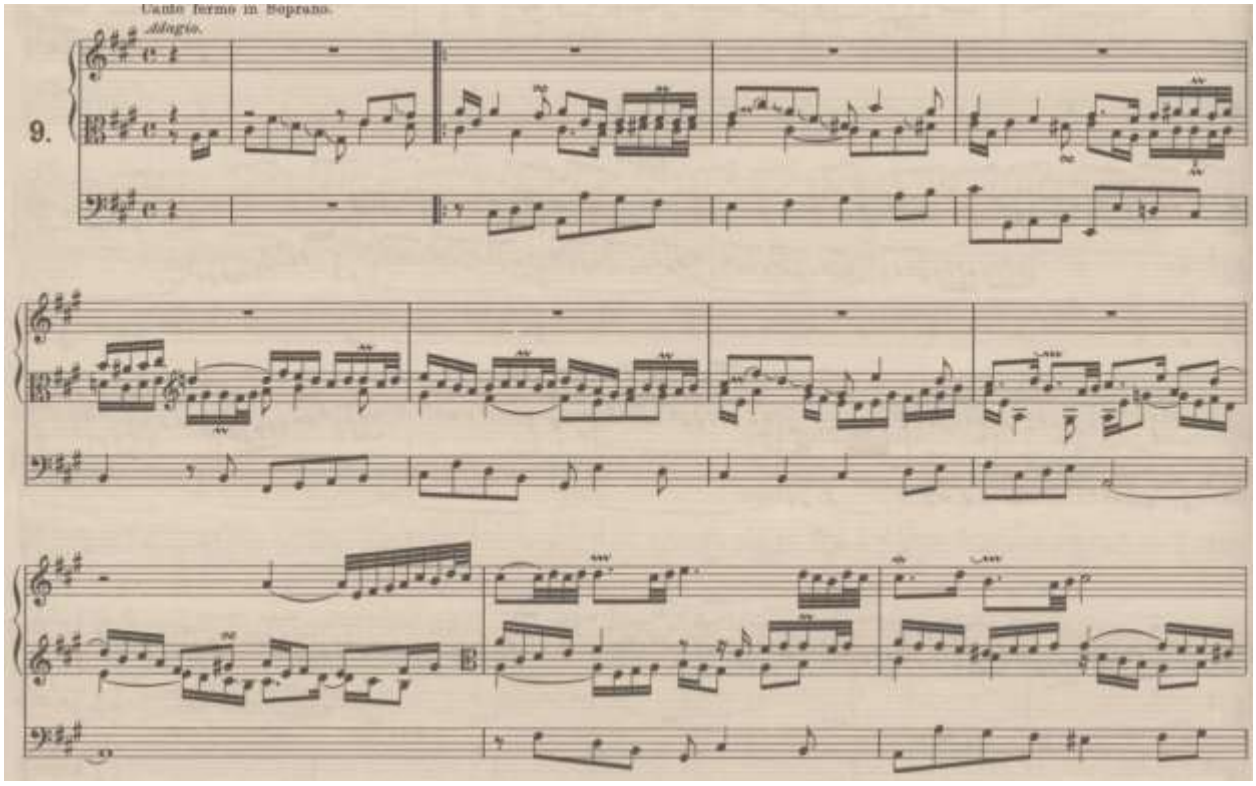


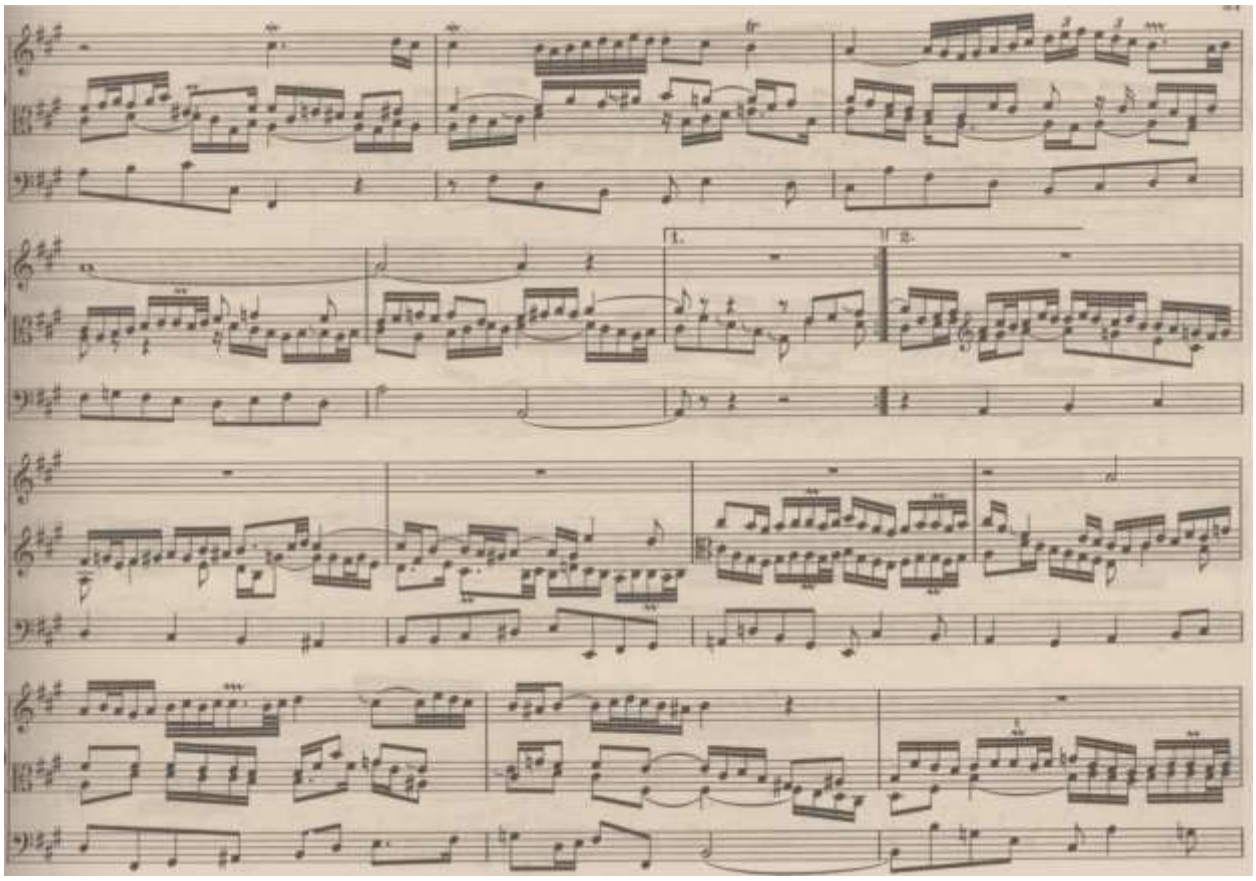


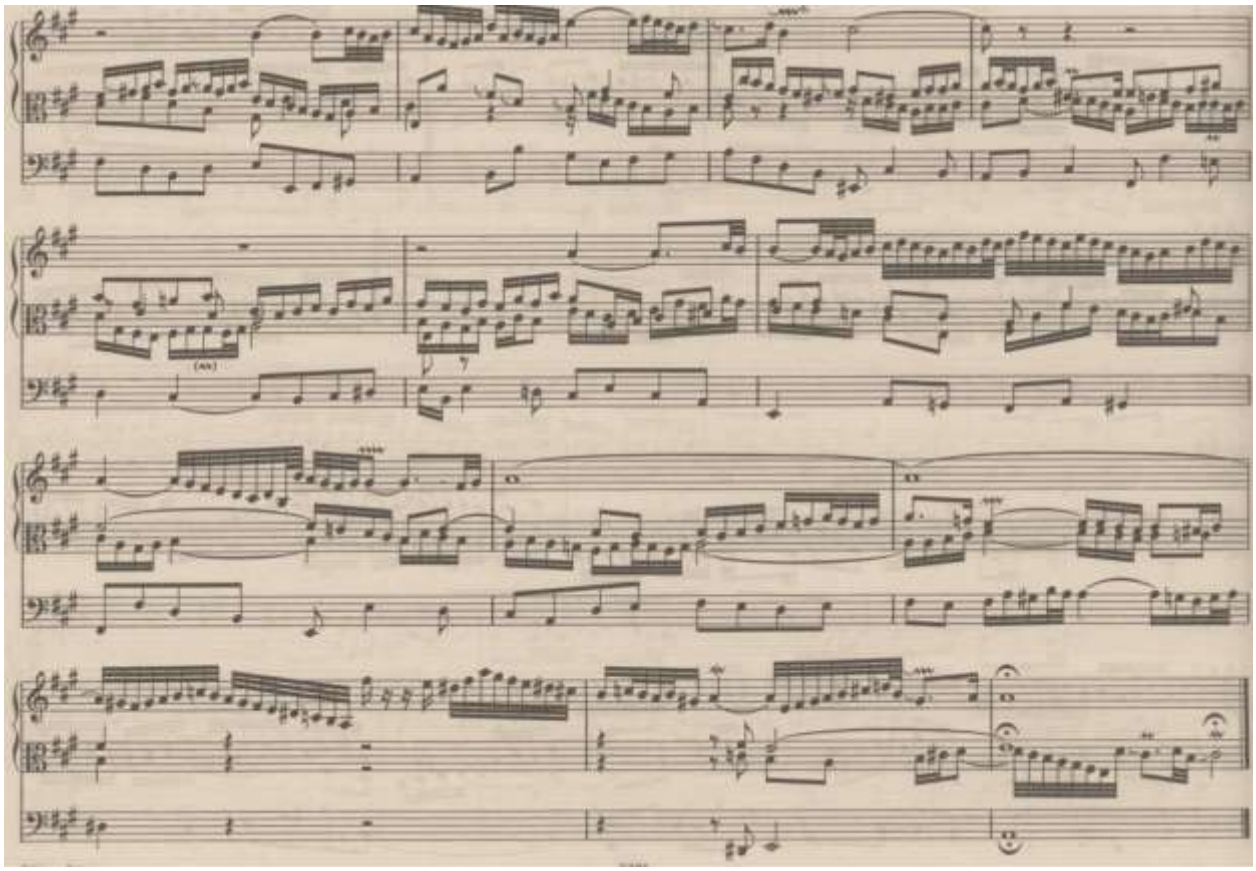
BWV 677



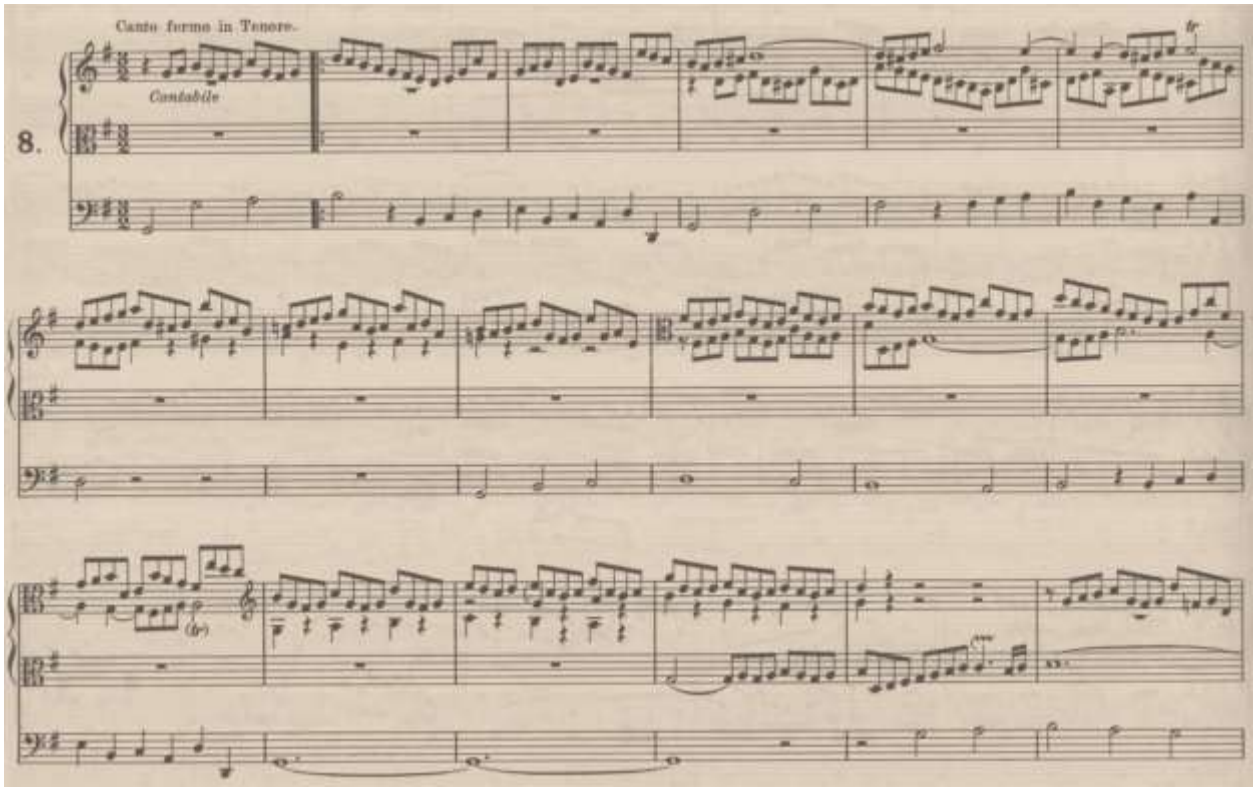
BWV662

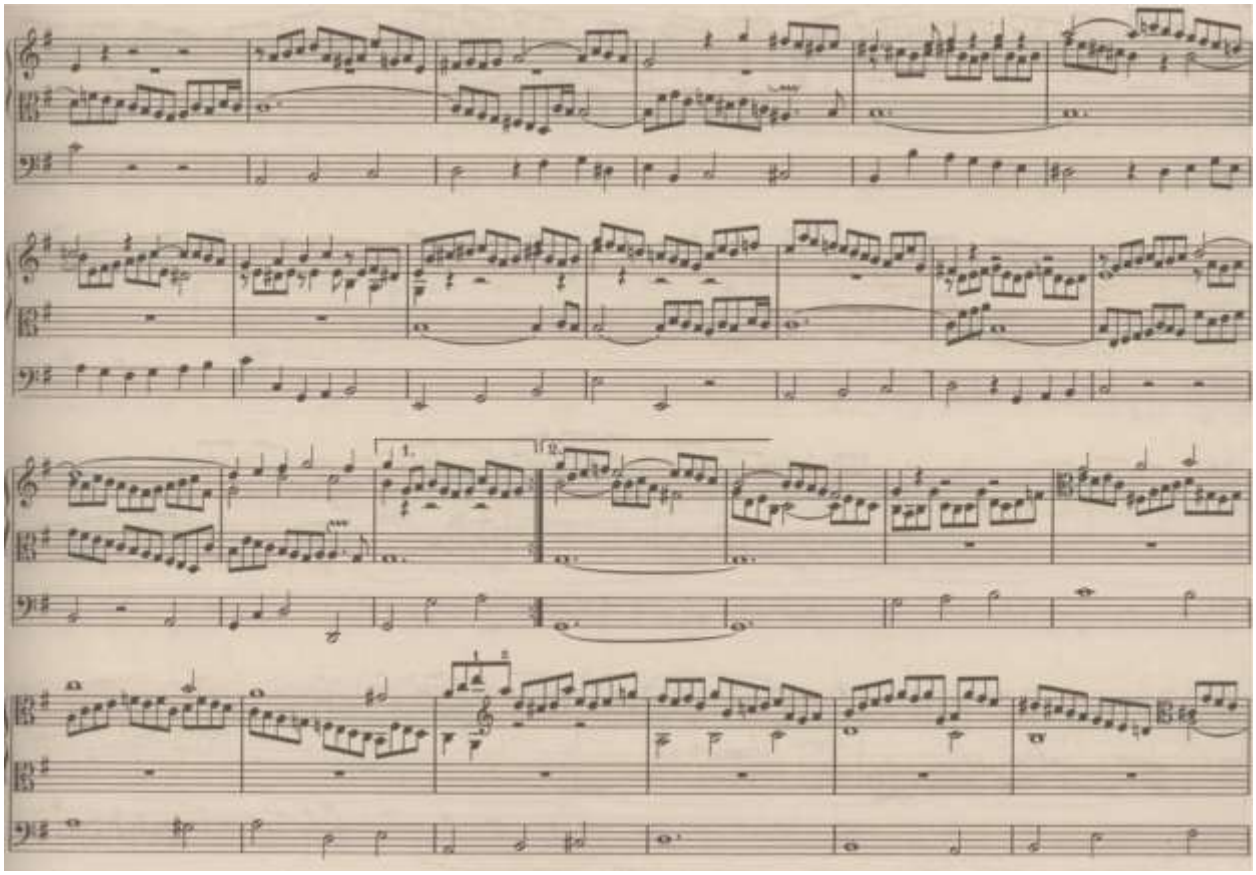


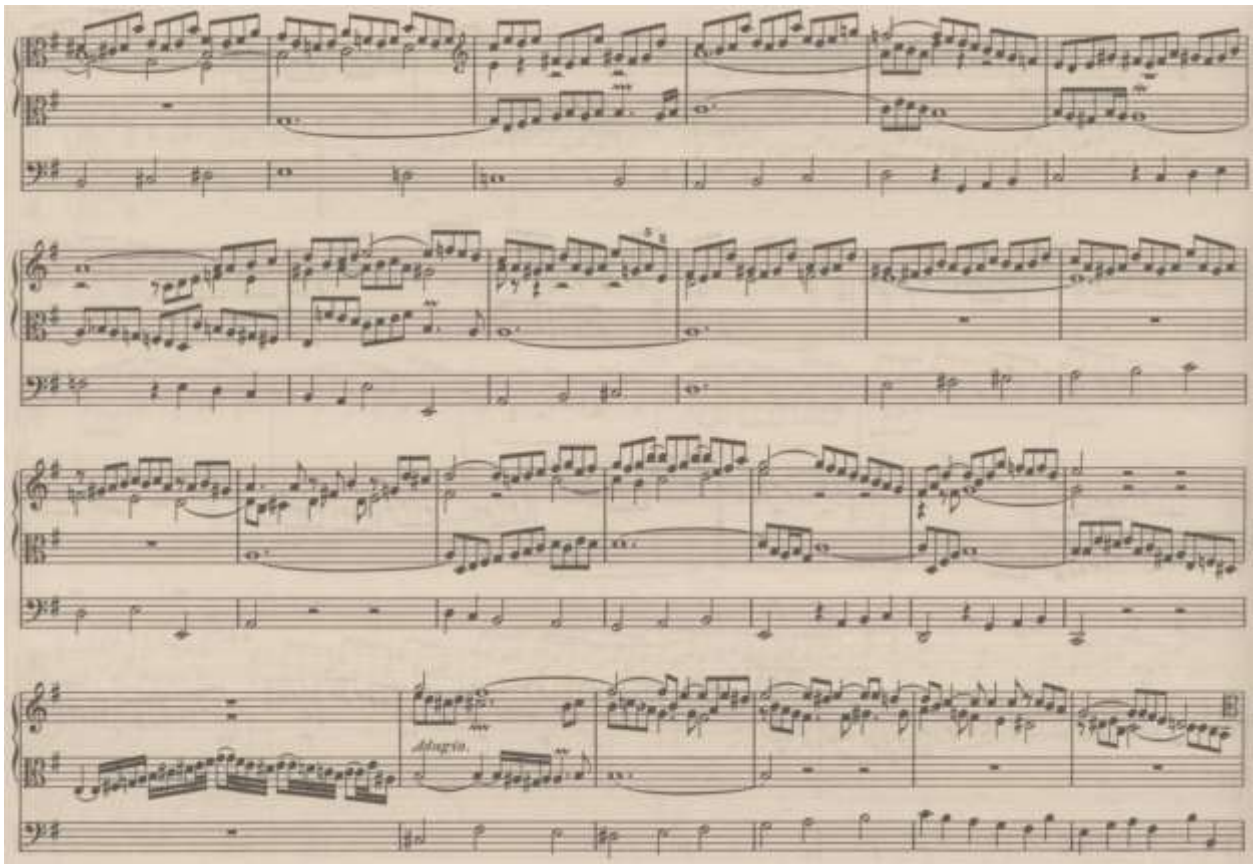


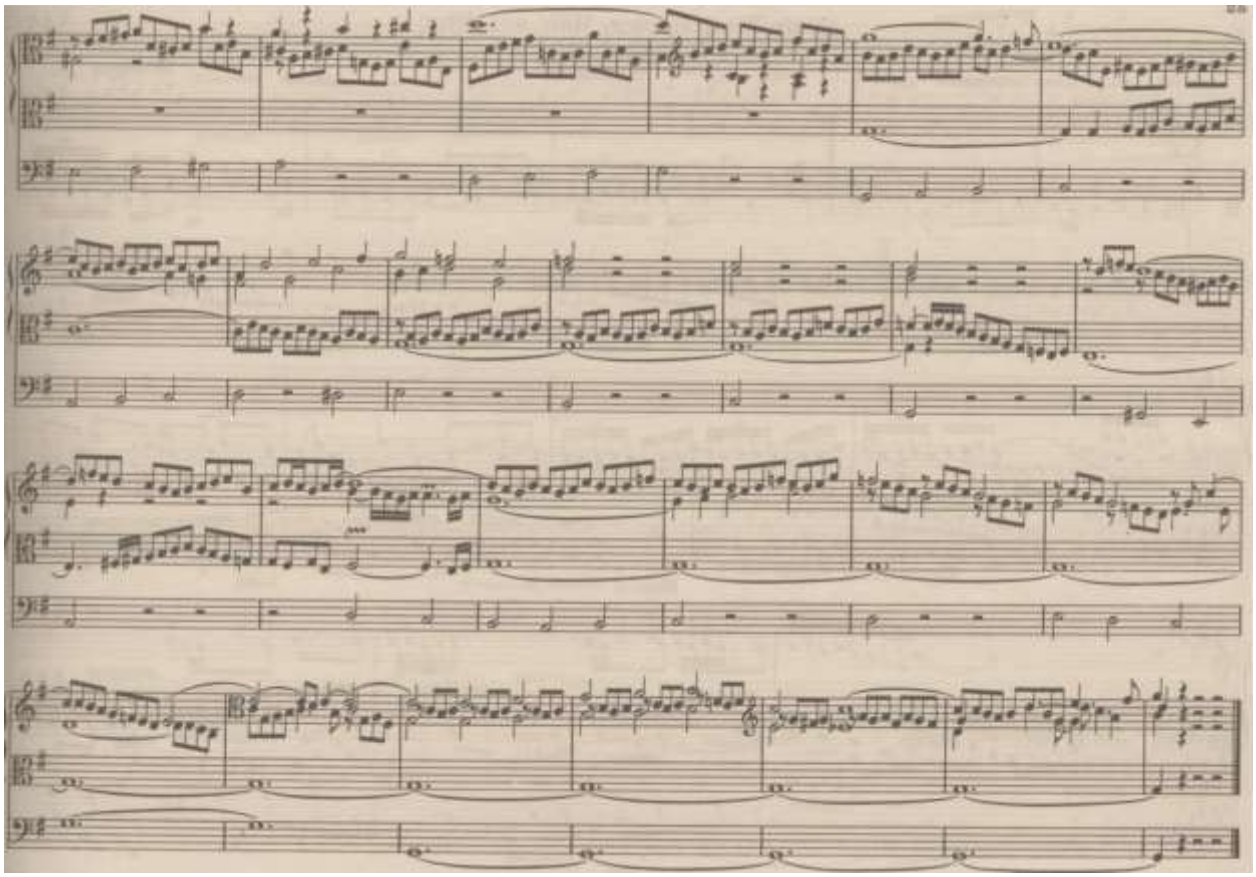


BWV 663

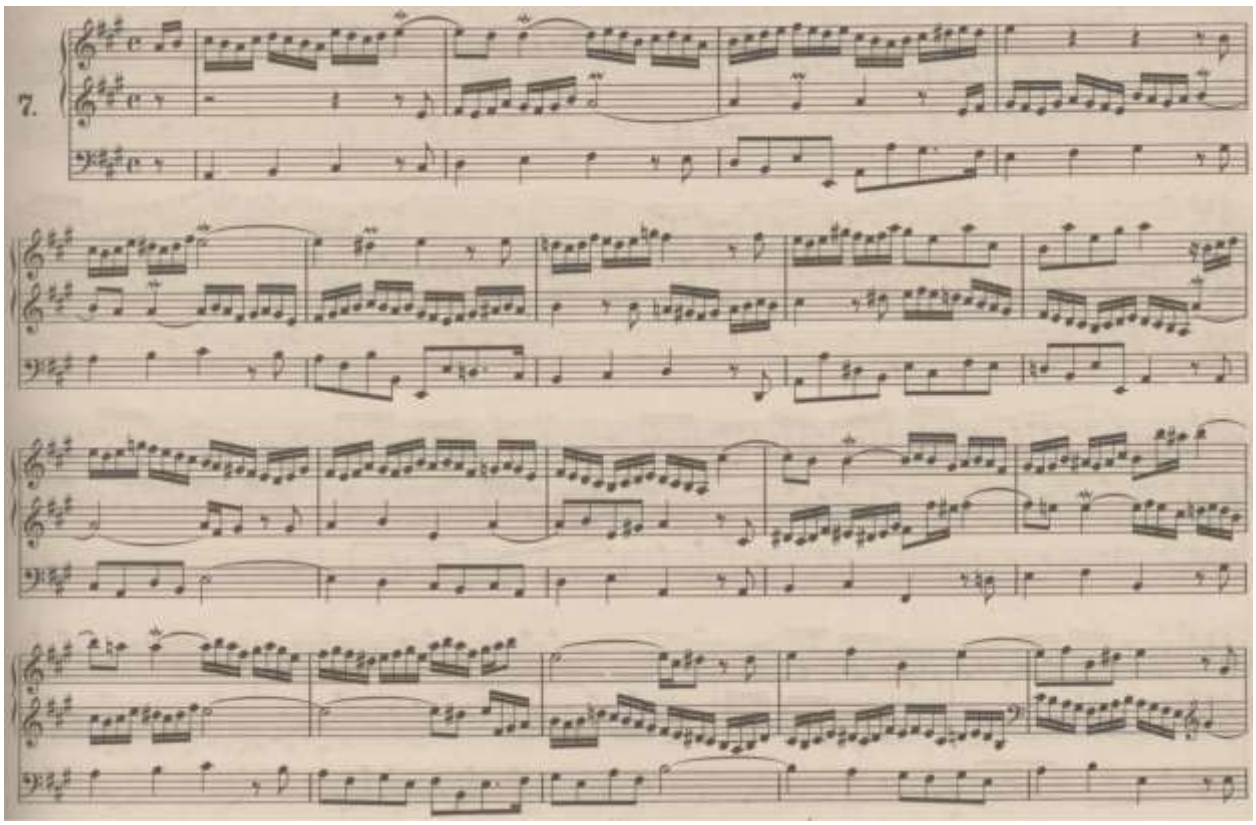


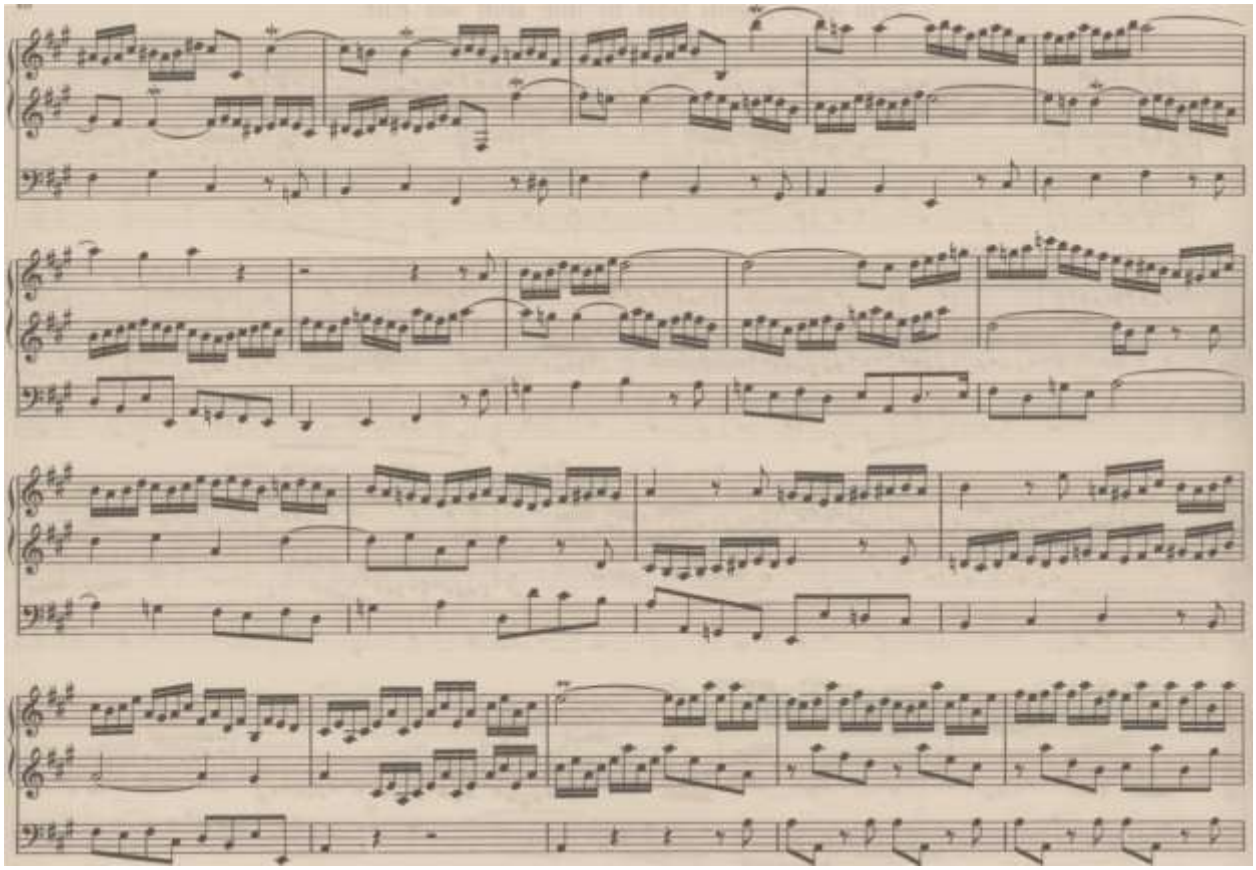


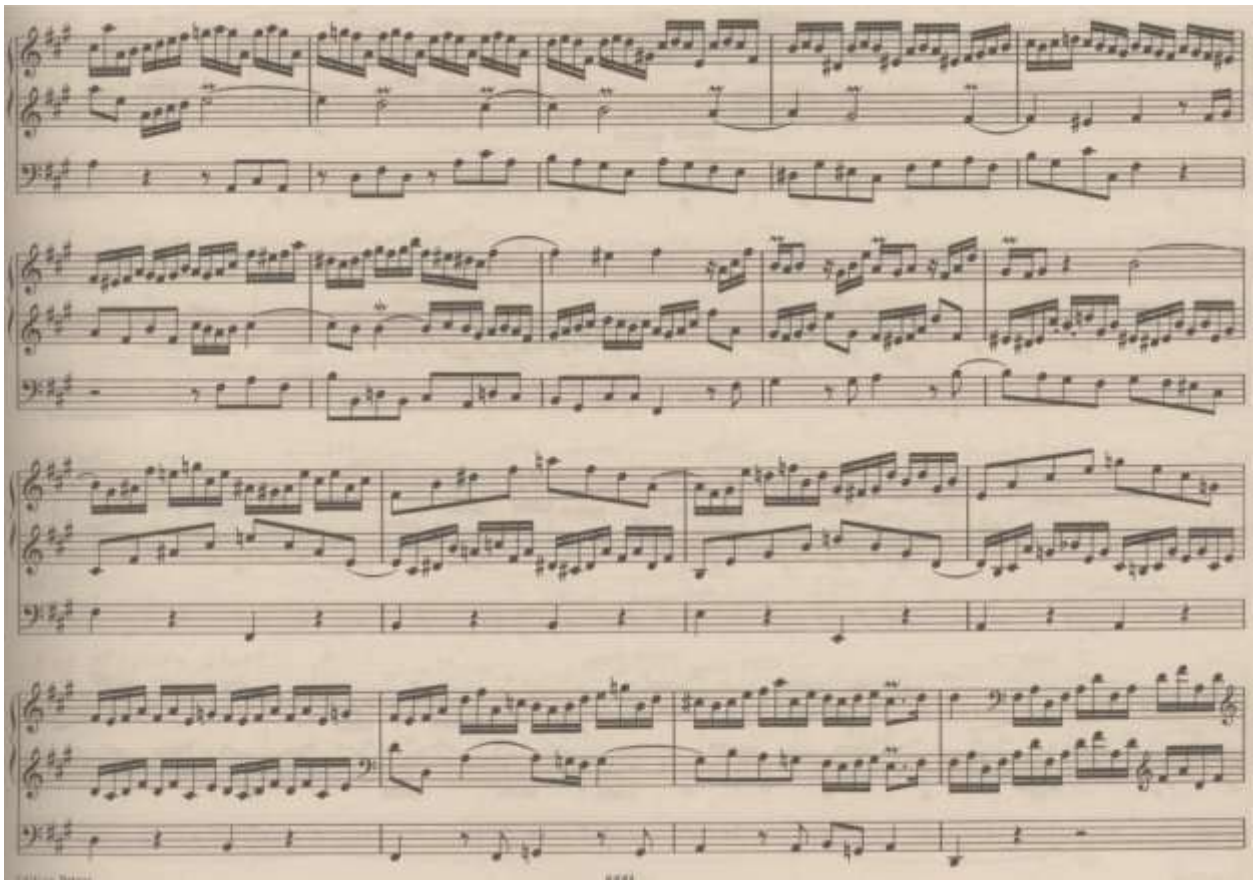

Adagio.

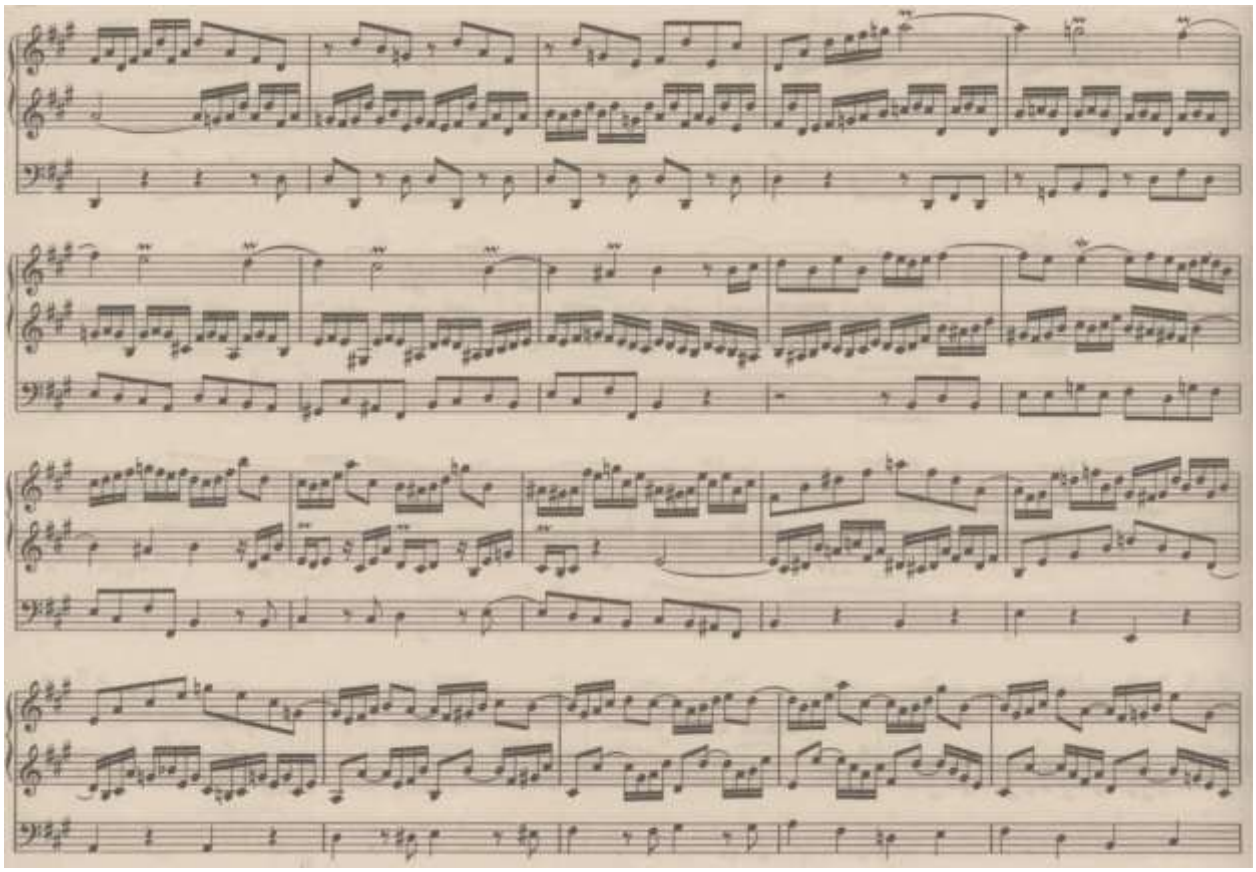


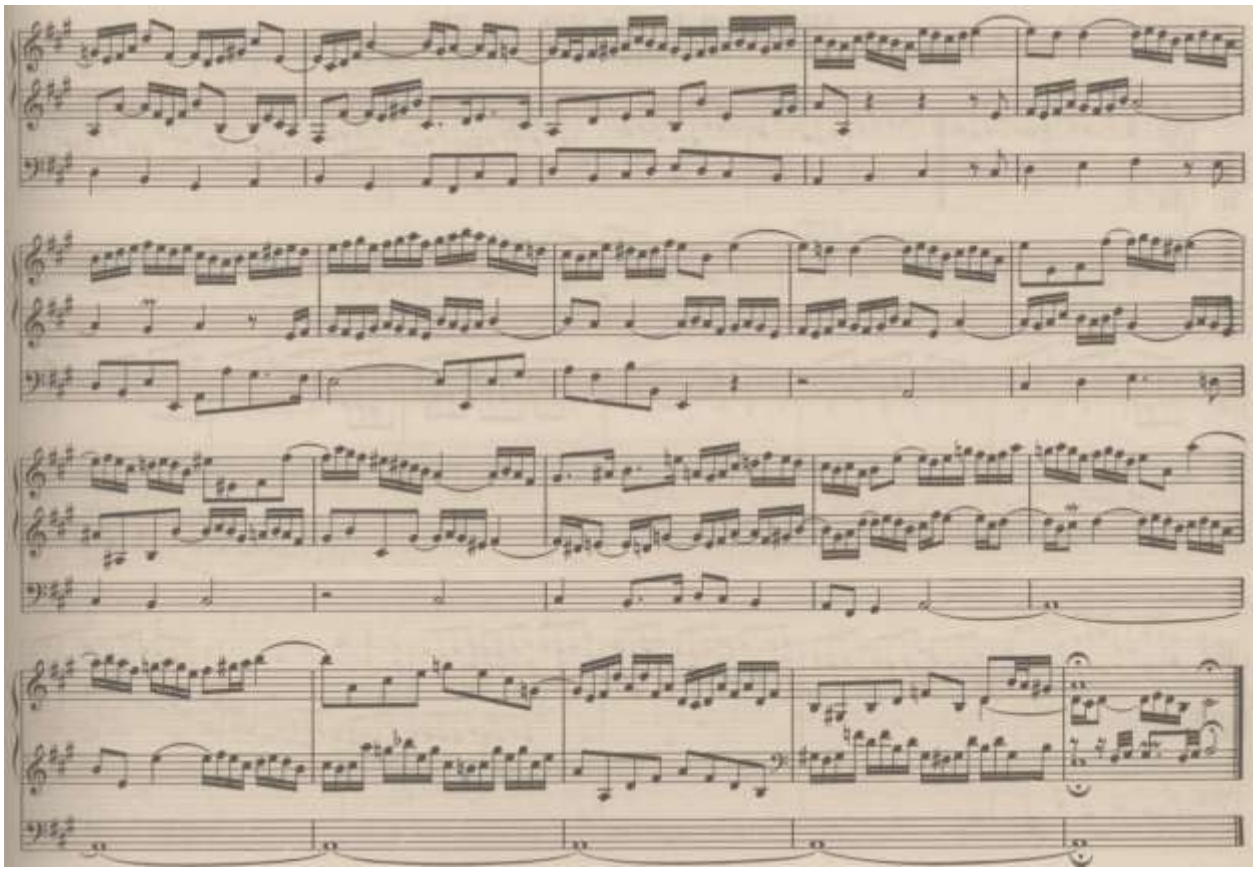
BWV 664



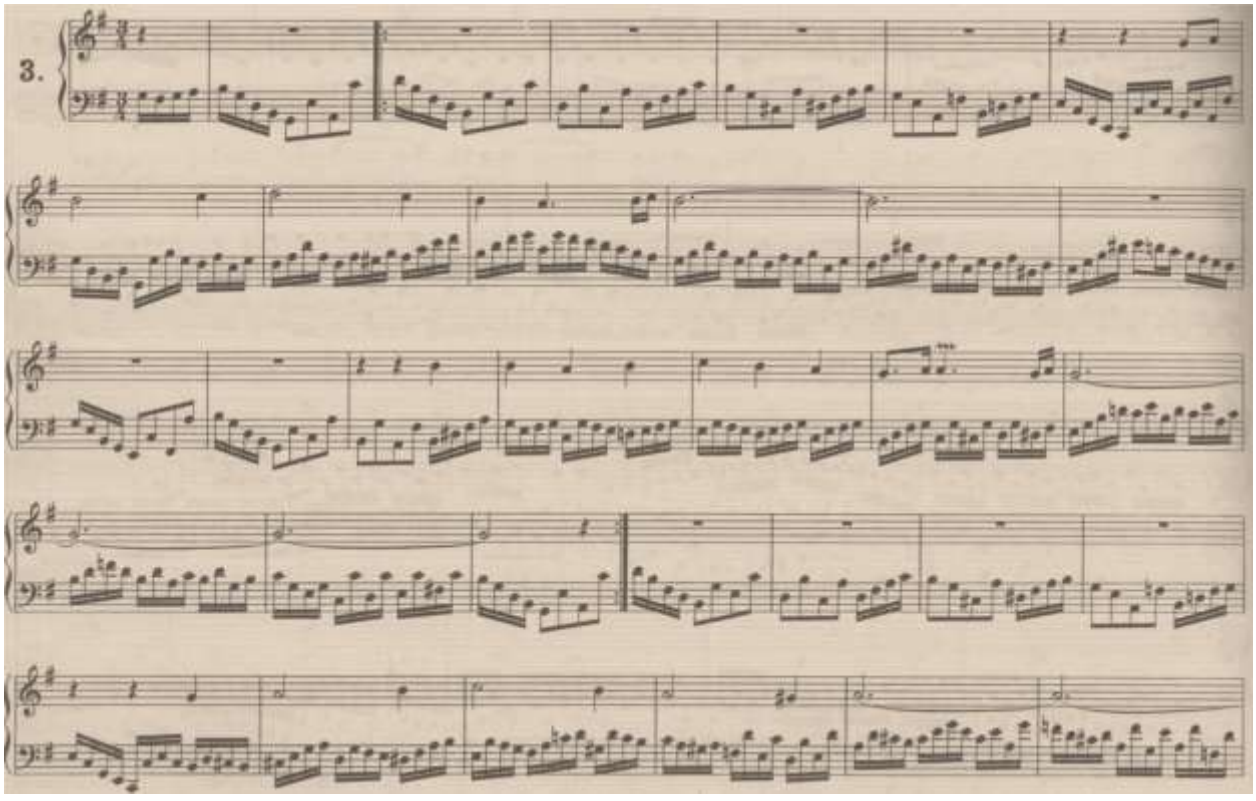


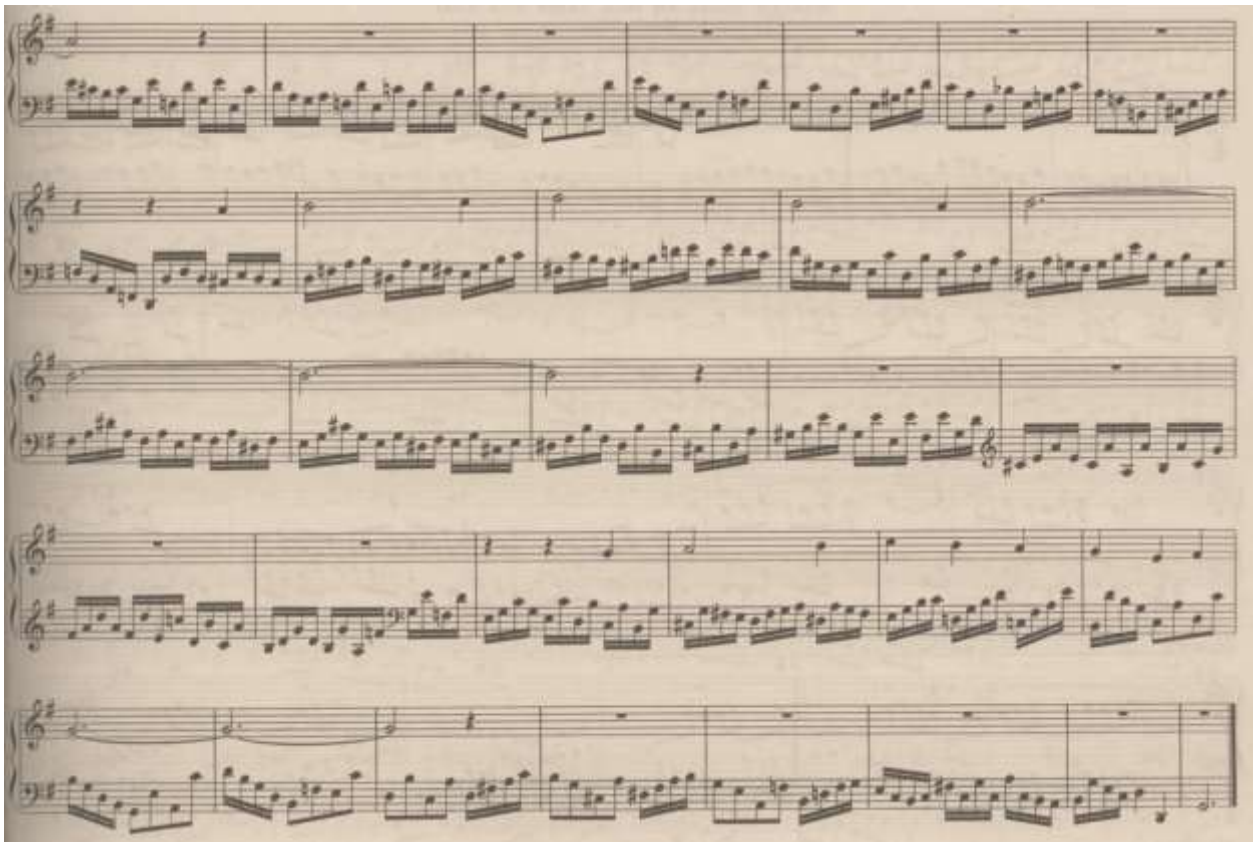




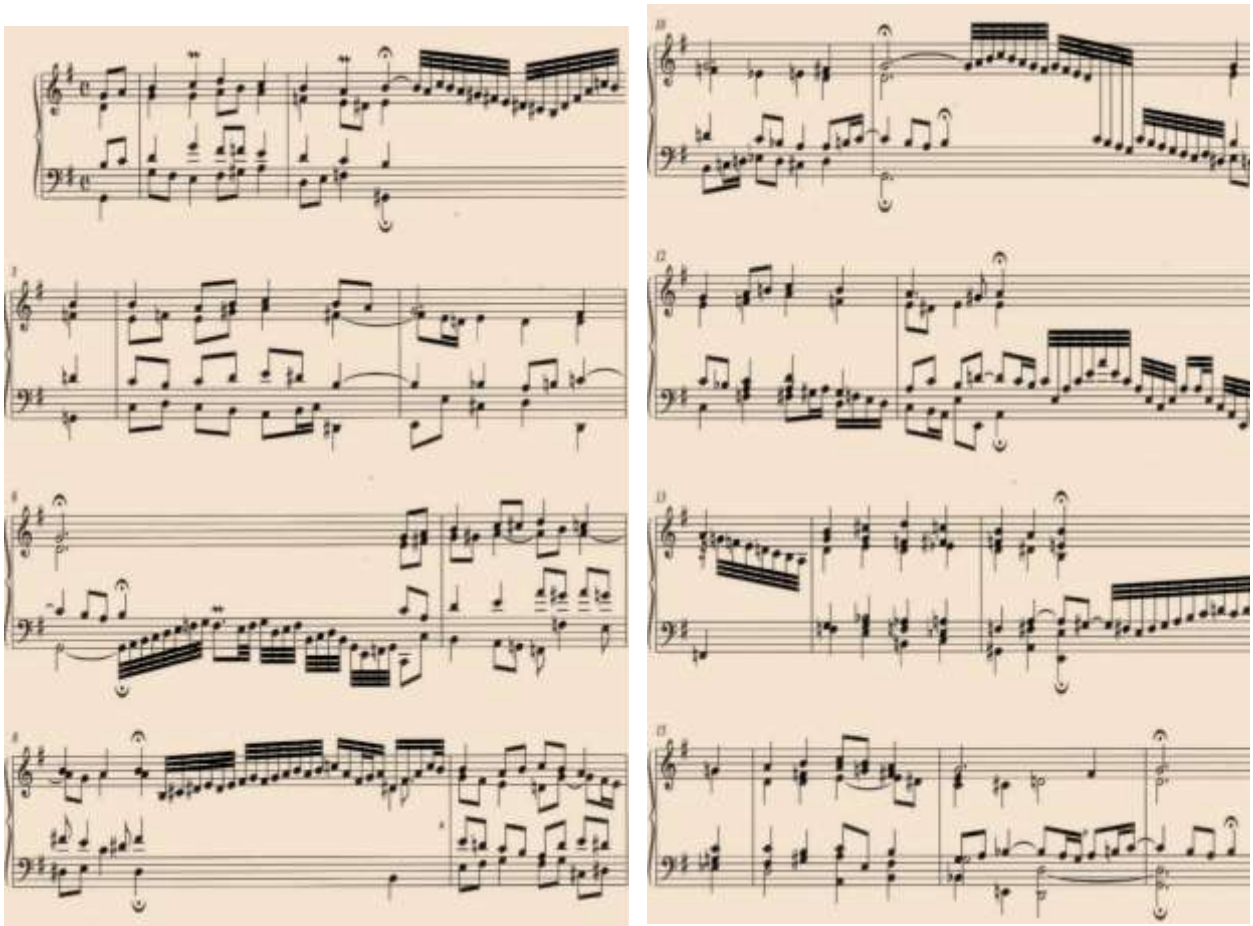


BWV 711

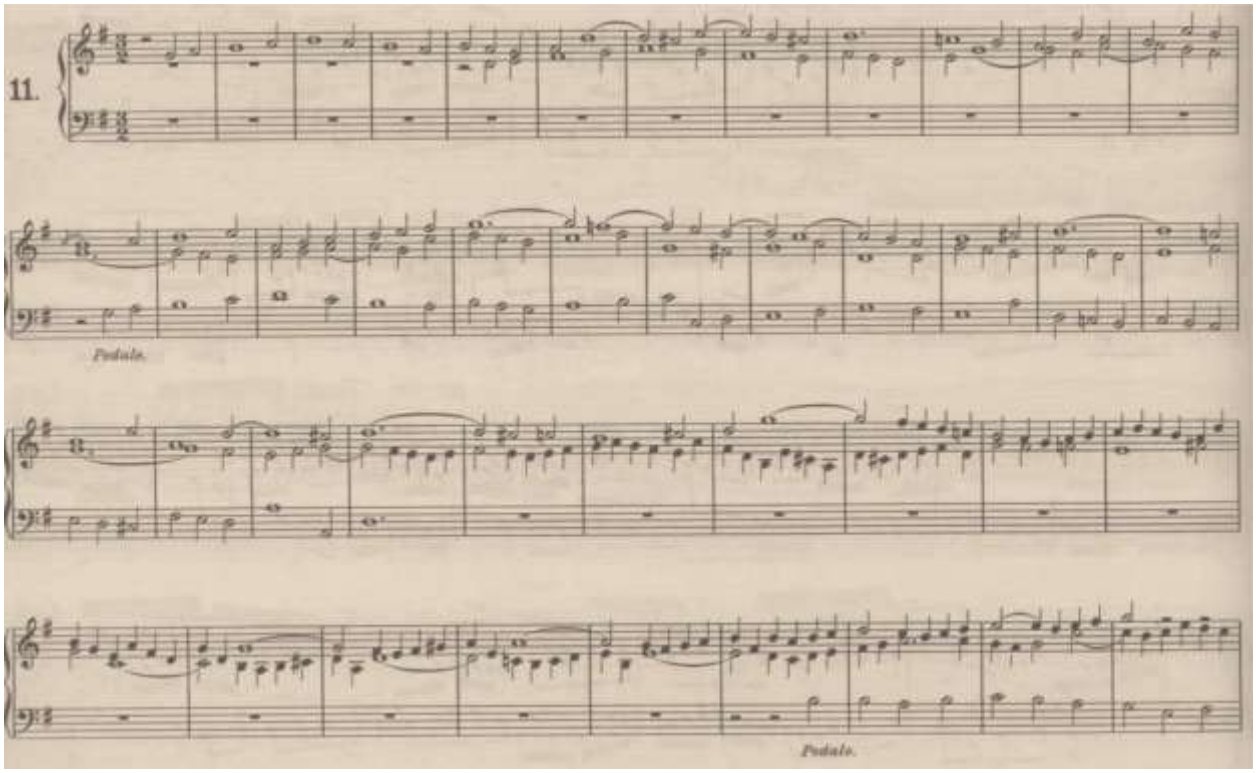


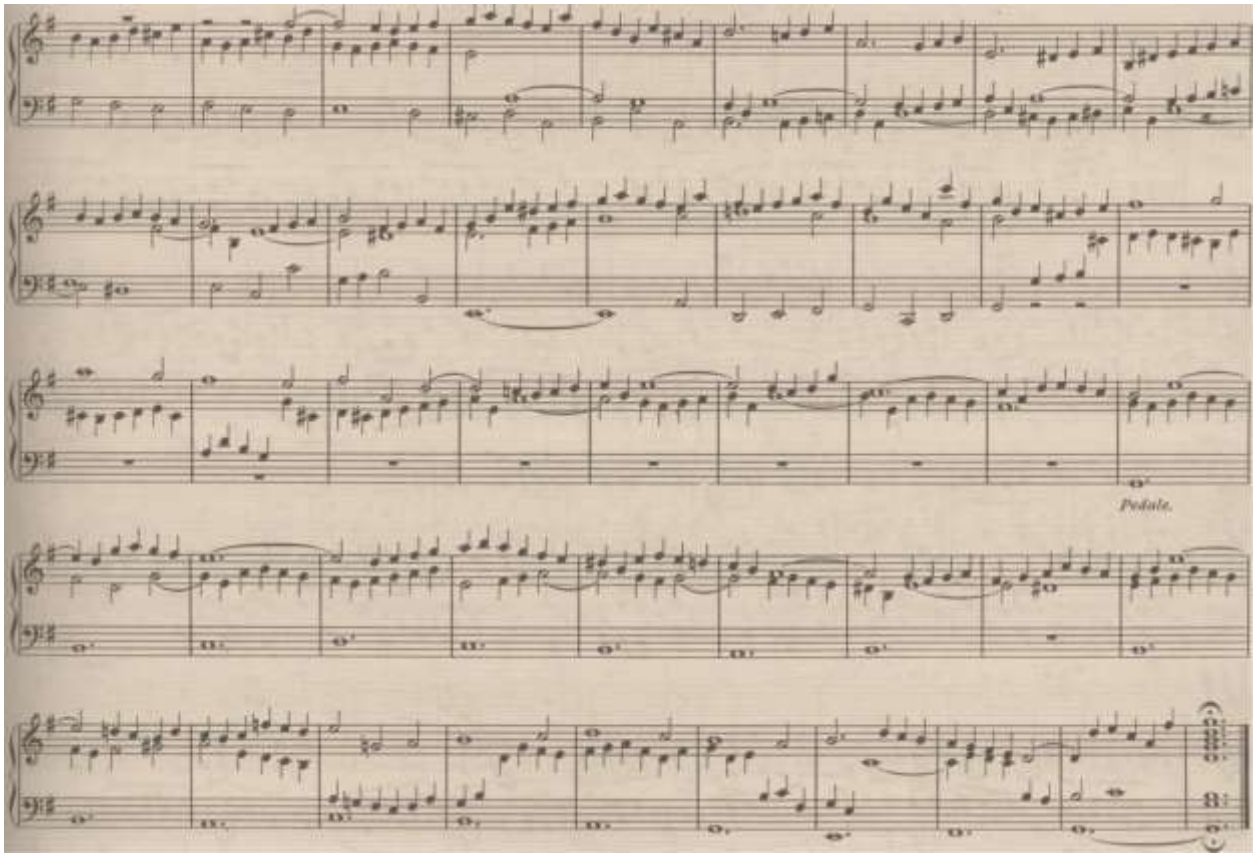


BWV 715

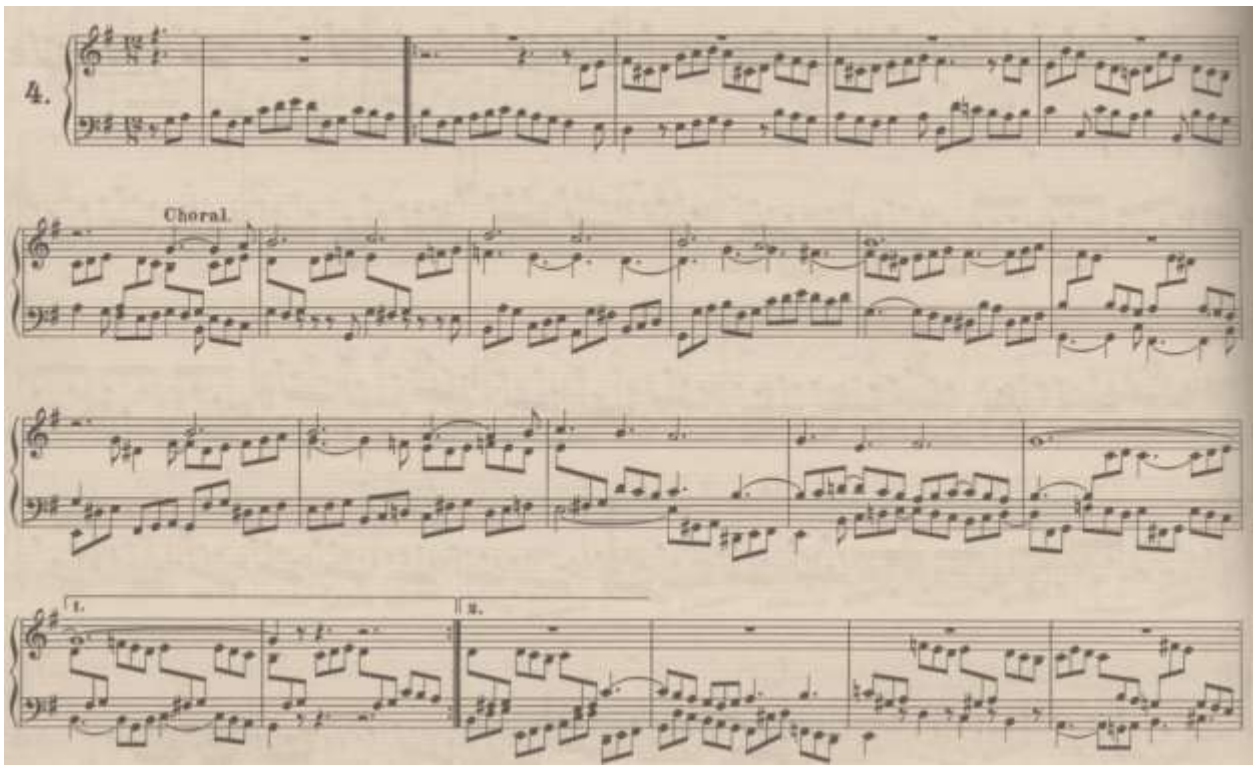


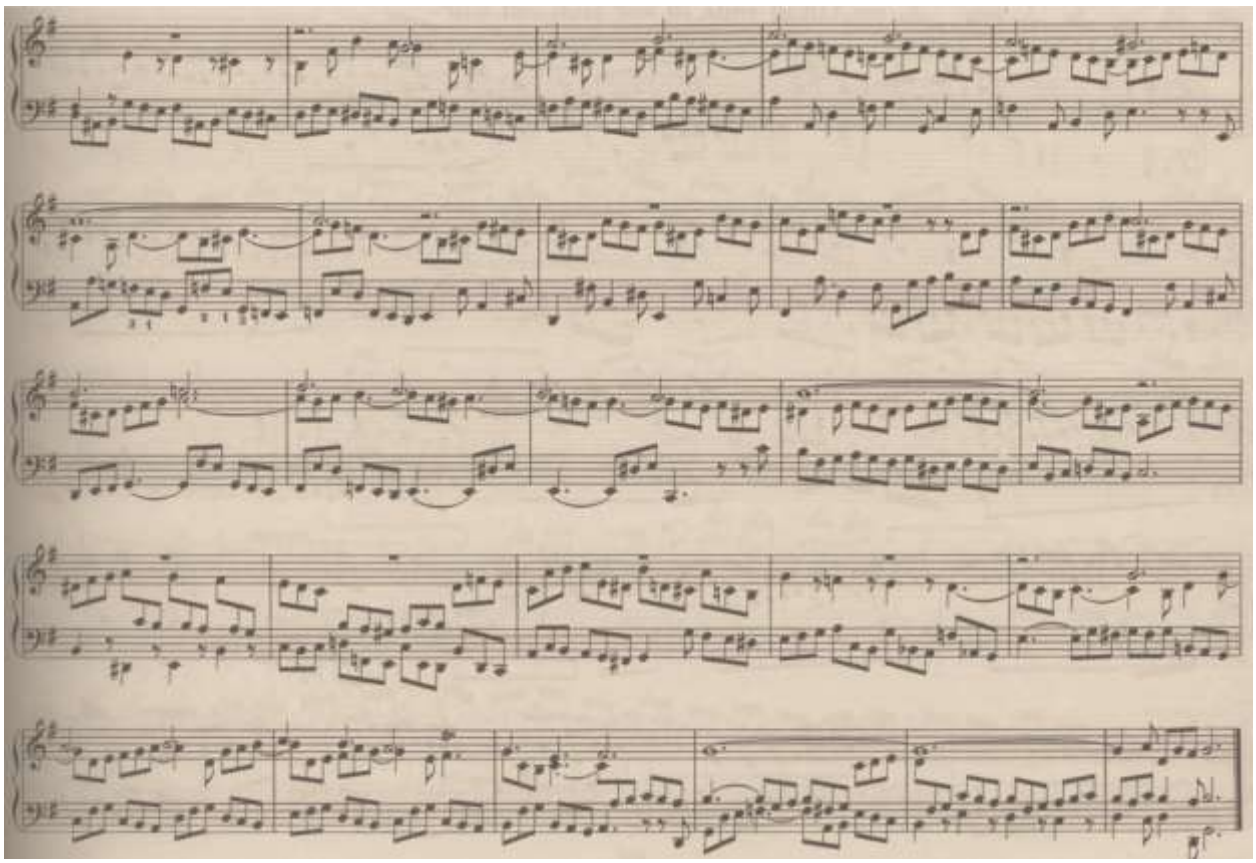
BWV 716





BWV 717



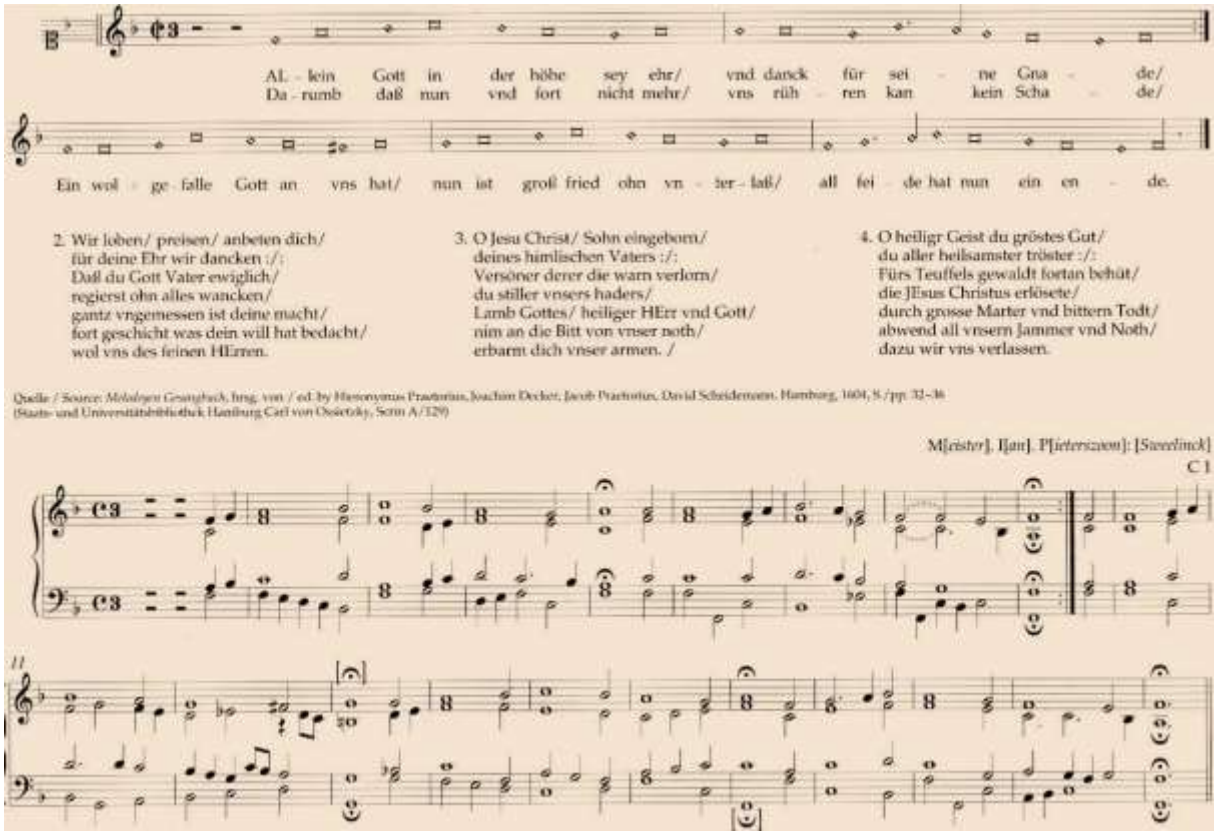


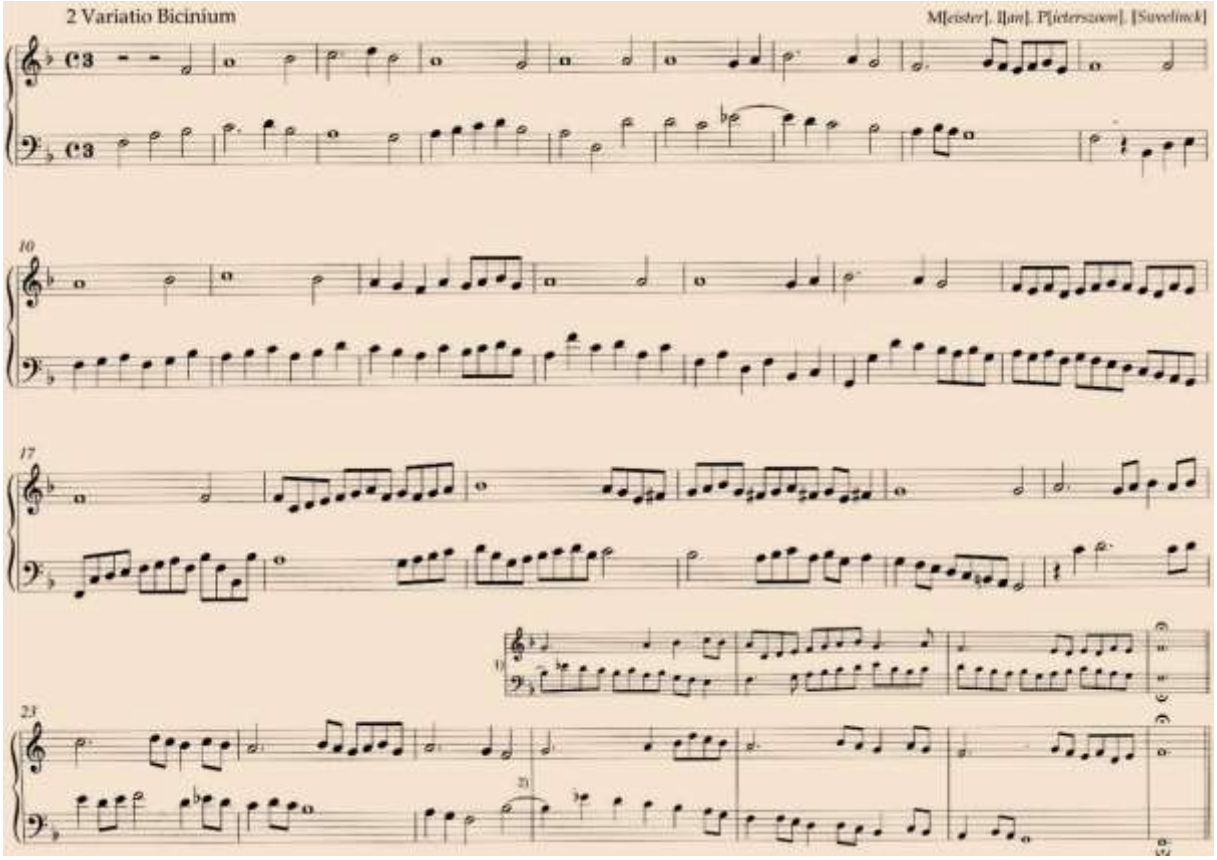
II. *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

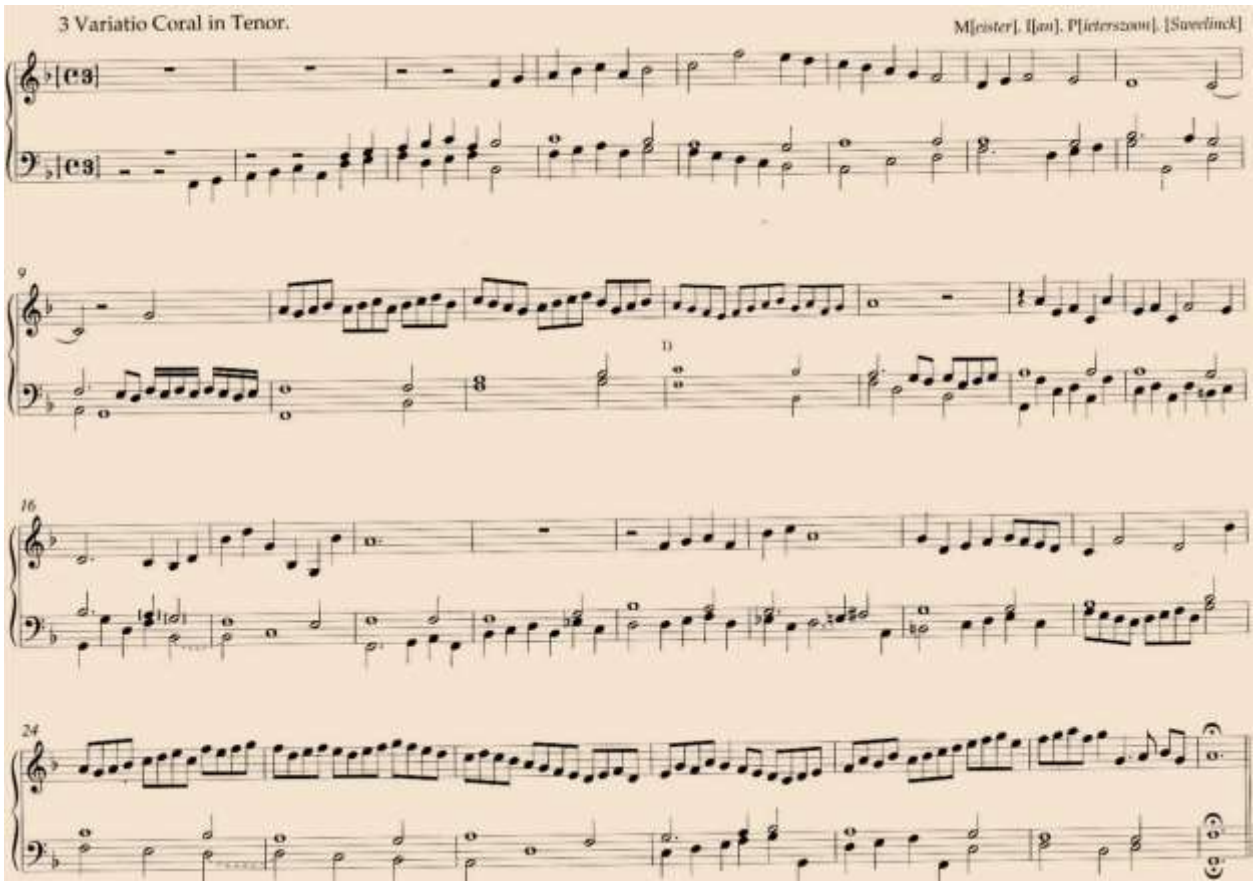
В ОБРАБОТКАХ ДРУГИХ МУЗЫКАНТОВ

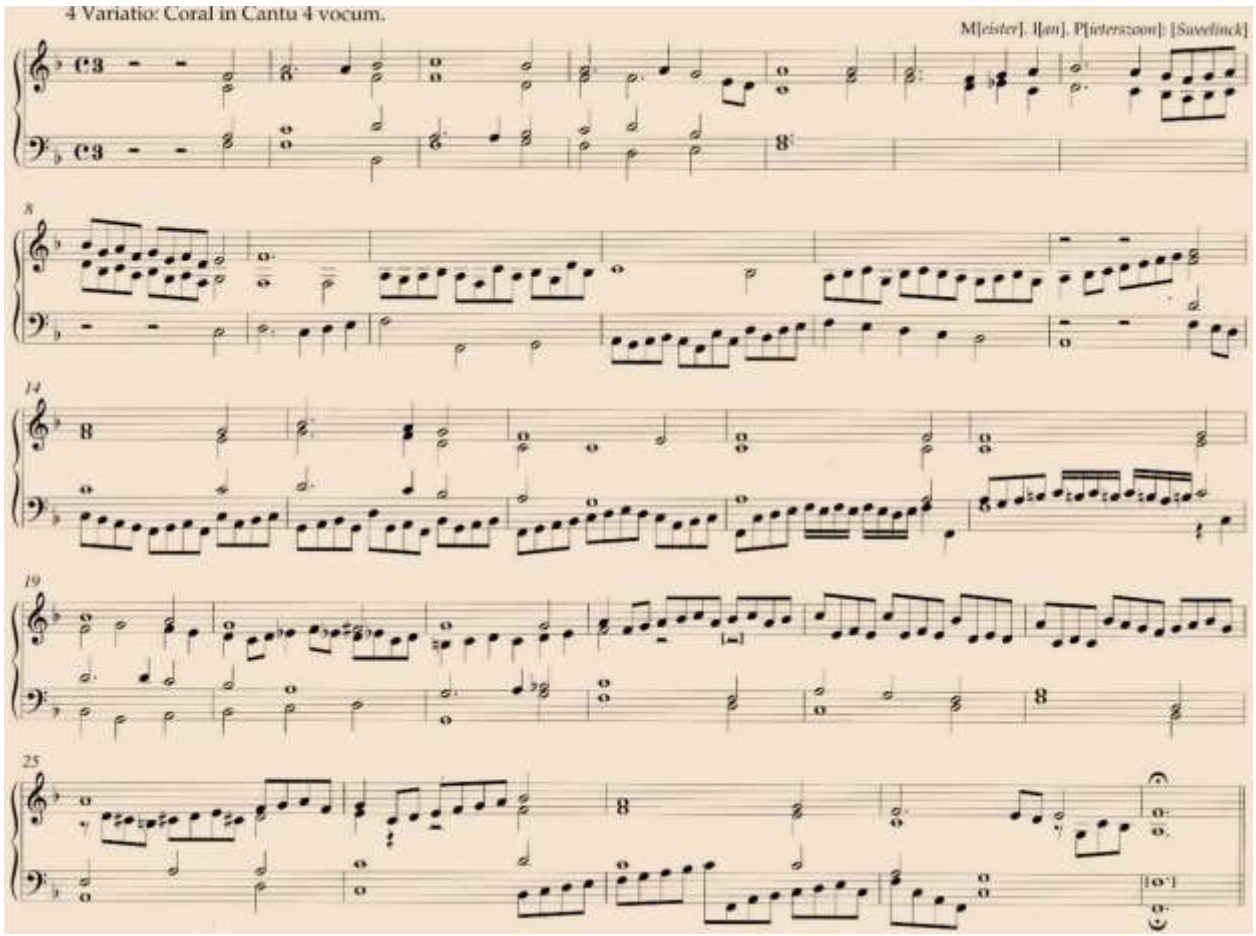
Sweelinck Sämtliche Orgel- und Clavierwerke

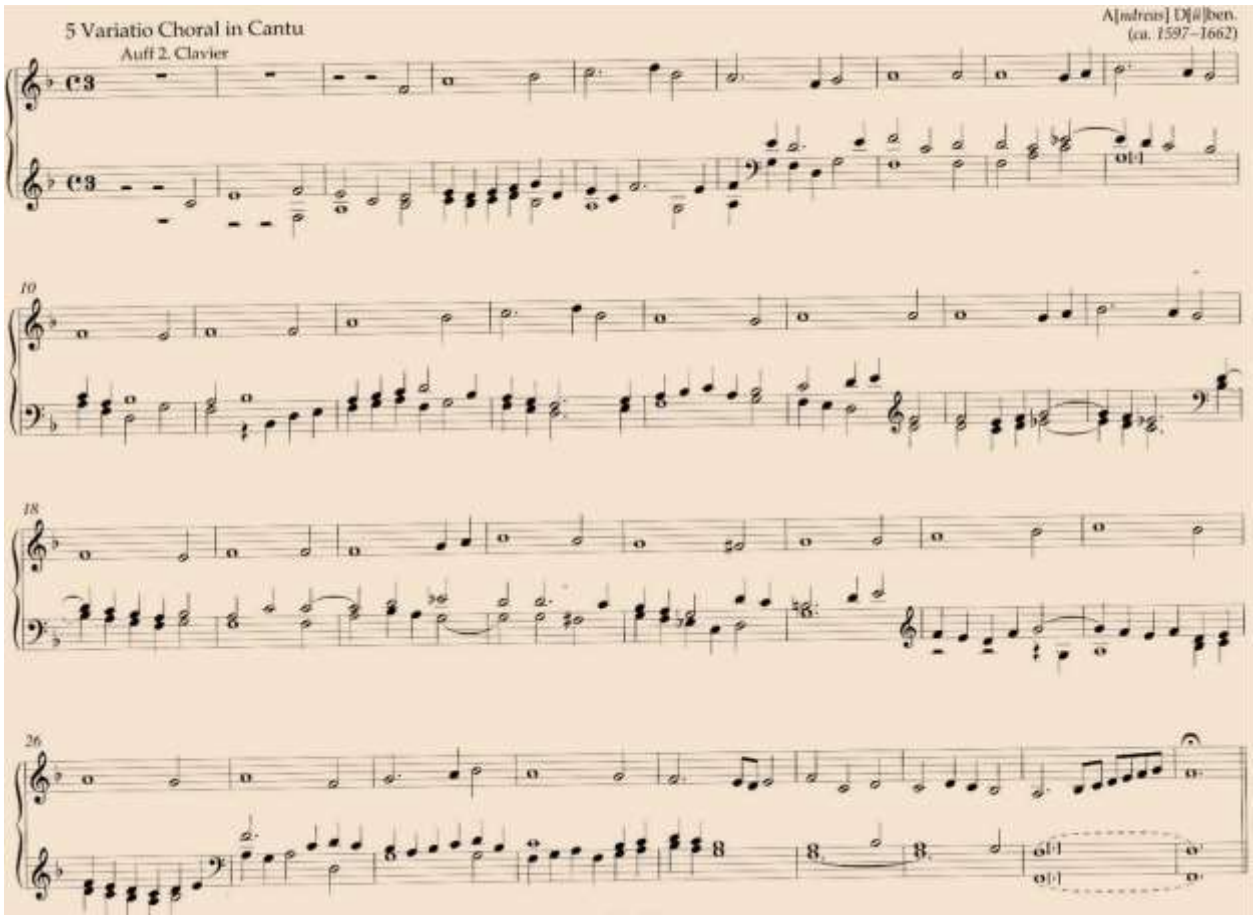
Ян Питерзон Свелинк (1562–1621) и его школа

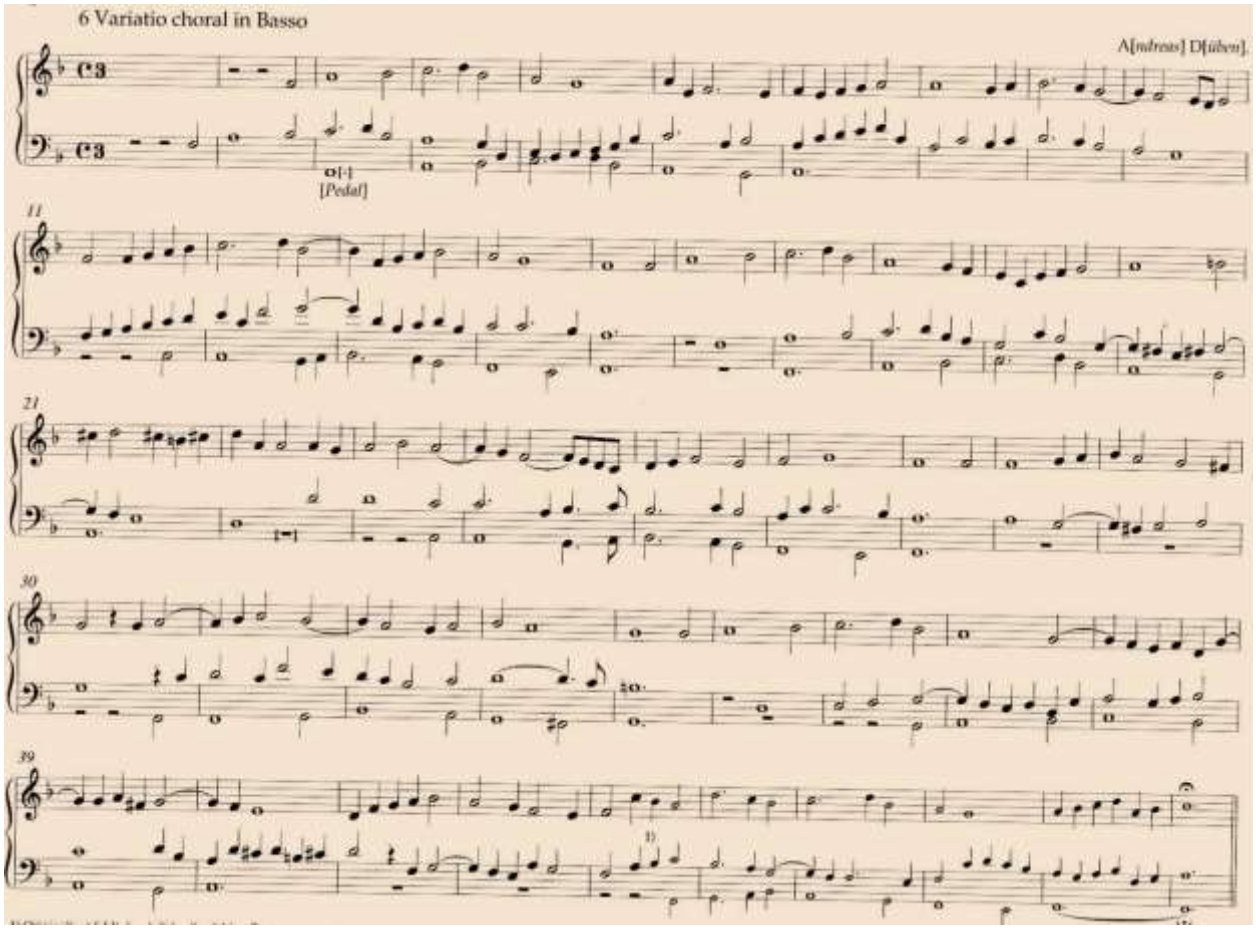


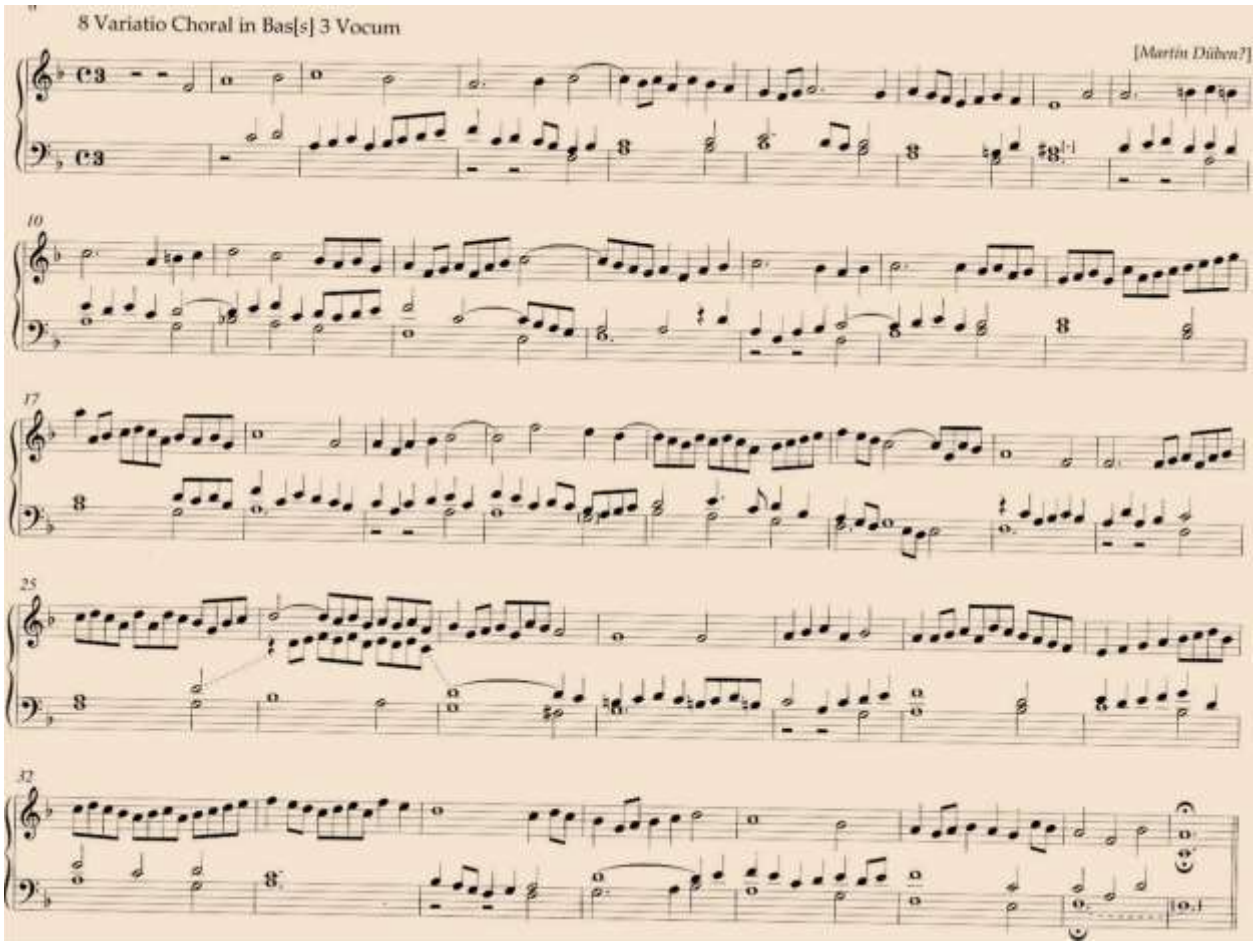


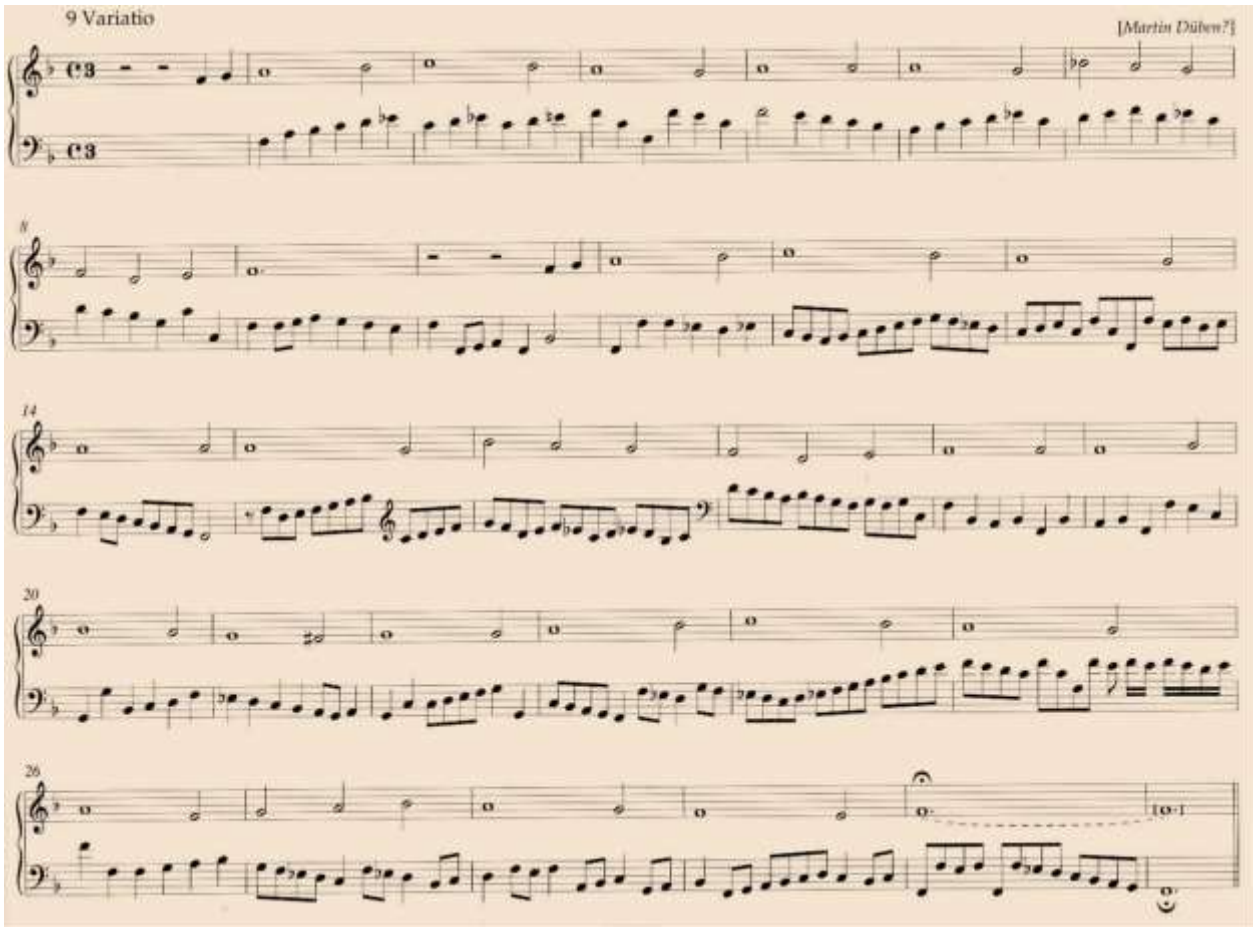

3 Variatio Coral in Tenor.
M[eister]. I[an]. P[ieterszoon]. [Sweelinck]

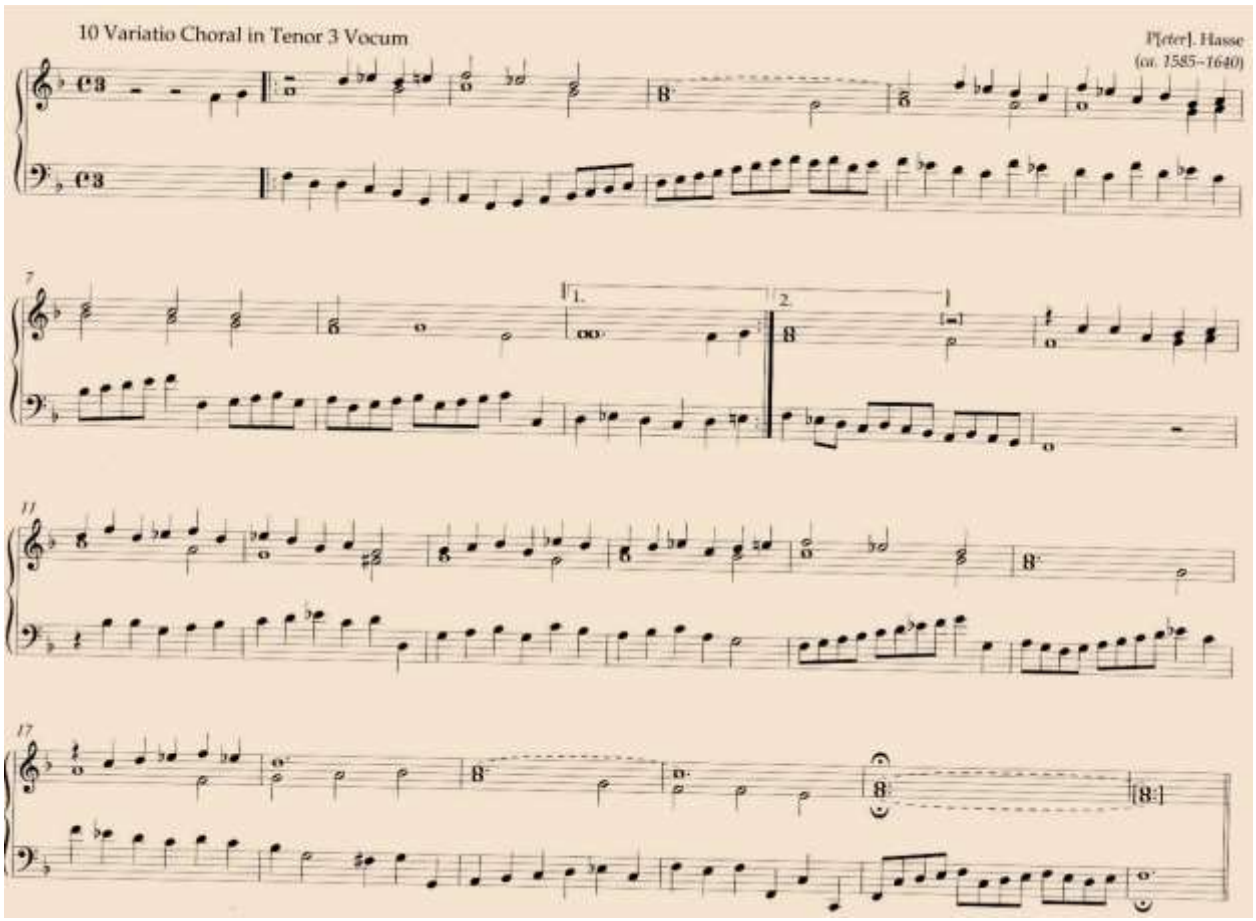

4 Variatio: Coral in Cantu 4 vocum.
M[eister]. I[an]. P[ieterszoon]. [Sweelinck]

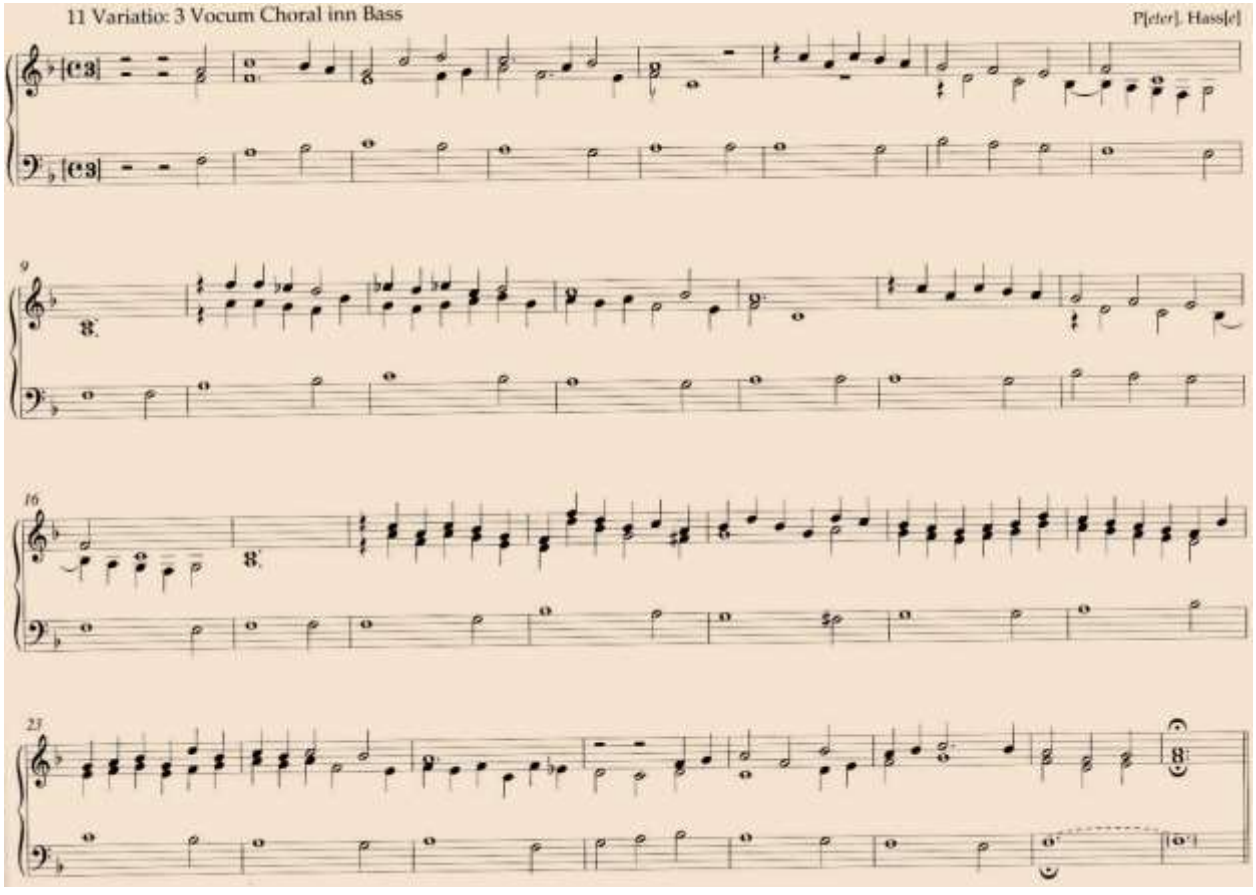

5 Variatio Choral in Cantu
Auff 2. Clavier
A[ndreas] D[ü]ben.
(ca. 1597–1662)

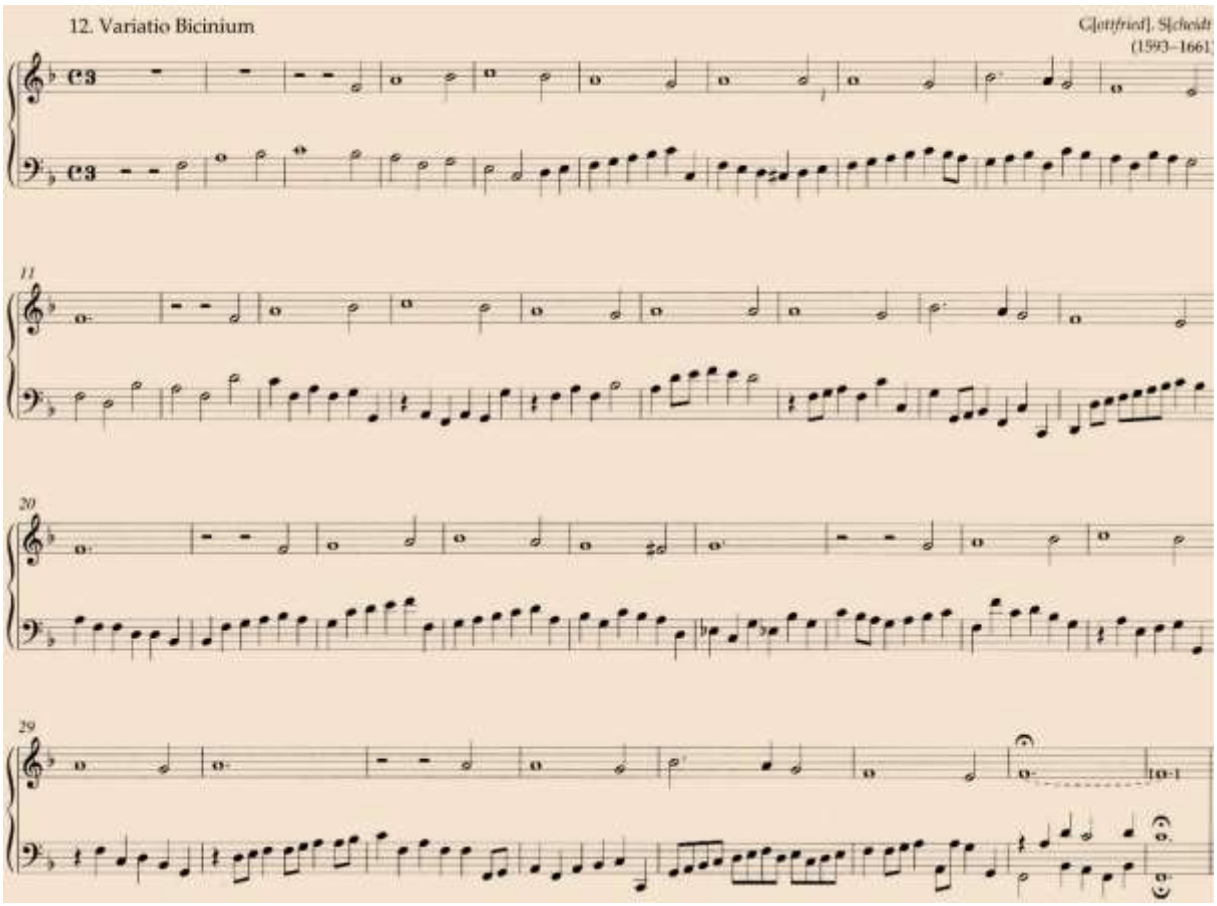

6 Variatio choral in Basso
A[ndreas] D[üben].
[Pedal]

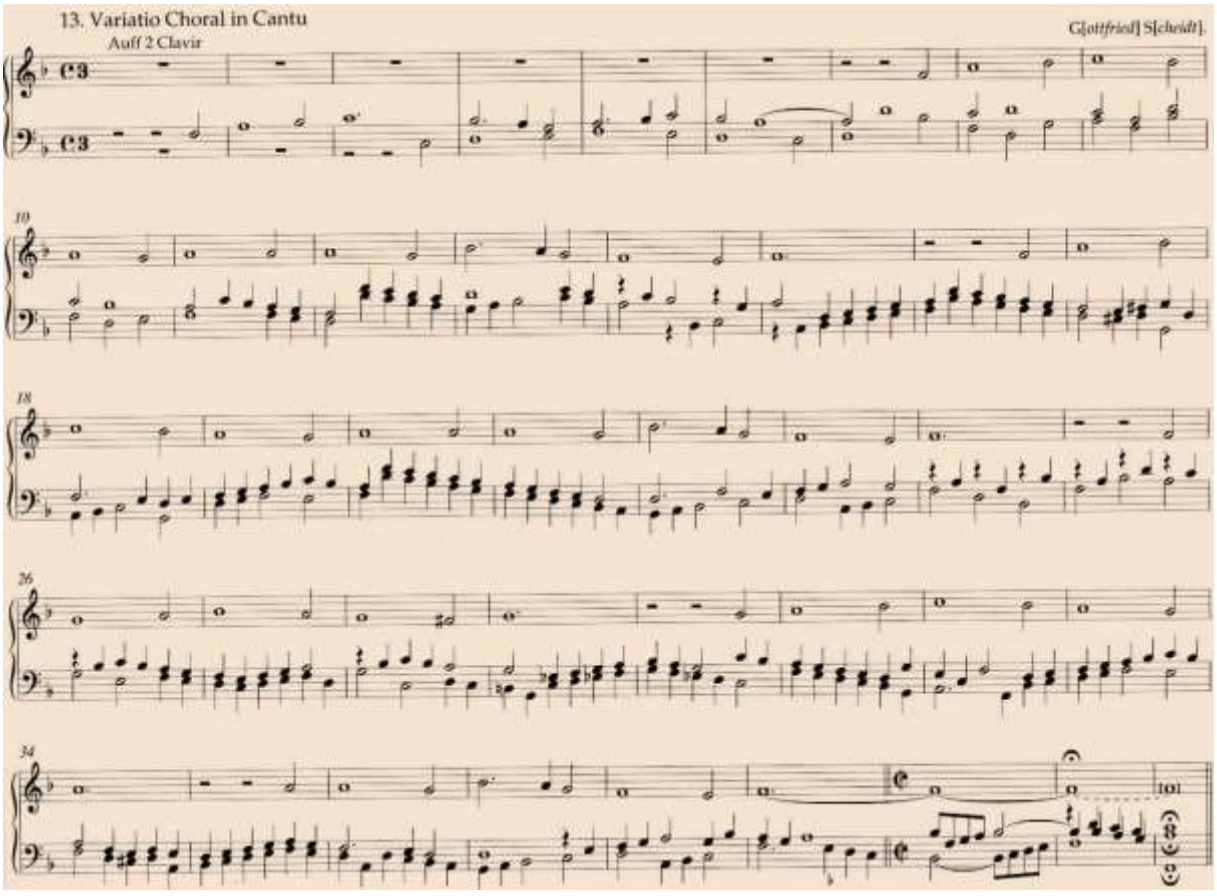

8 Variatio Choral in Bas[s] 3 Vocum
[Martin Düben?]

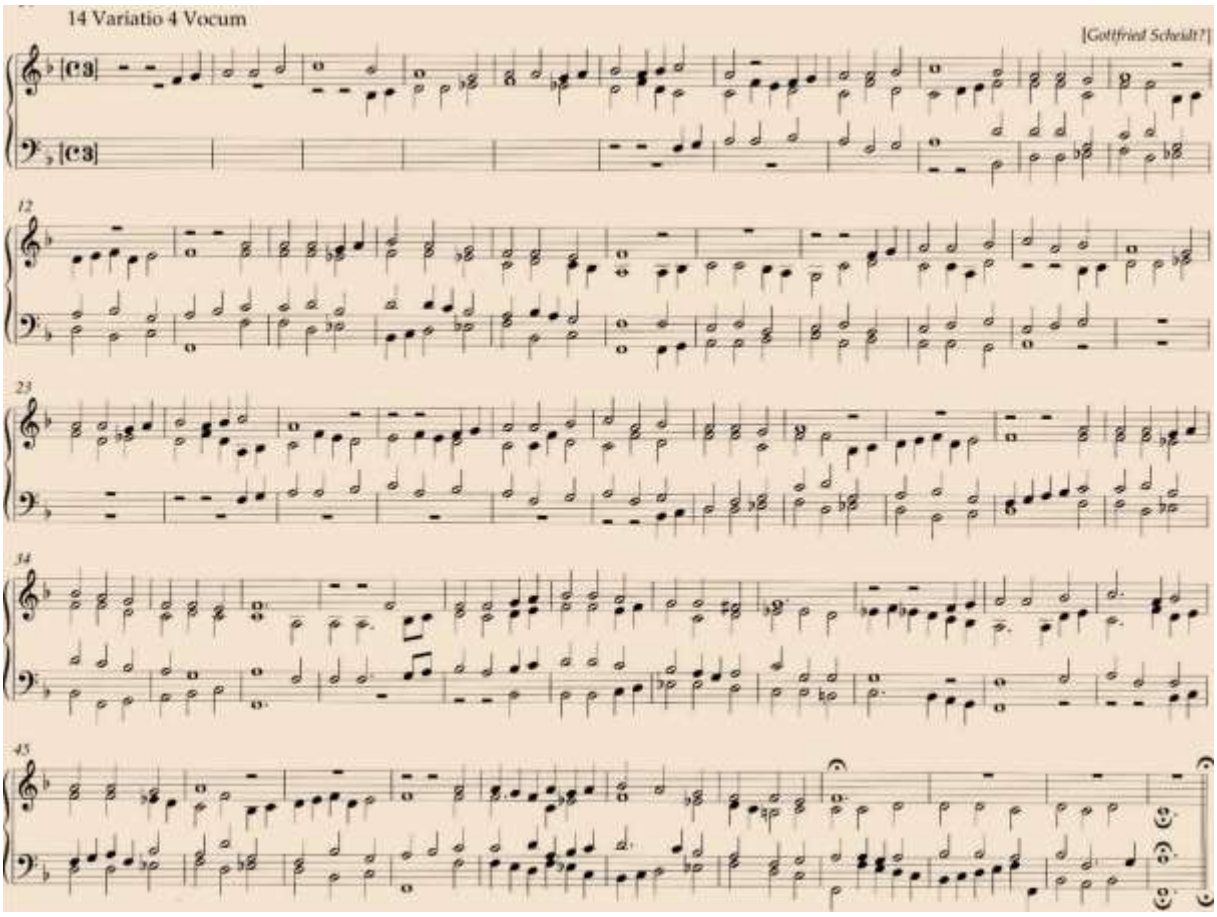

9 Variatio
[Martin Düben?]

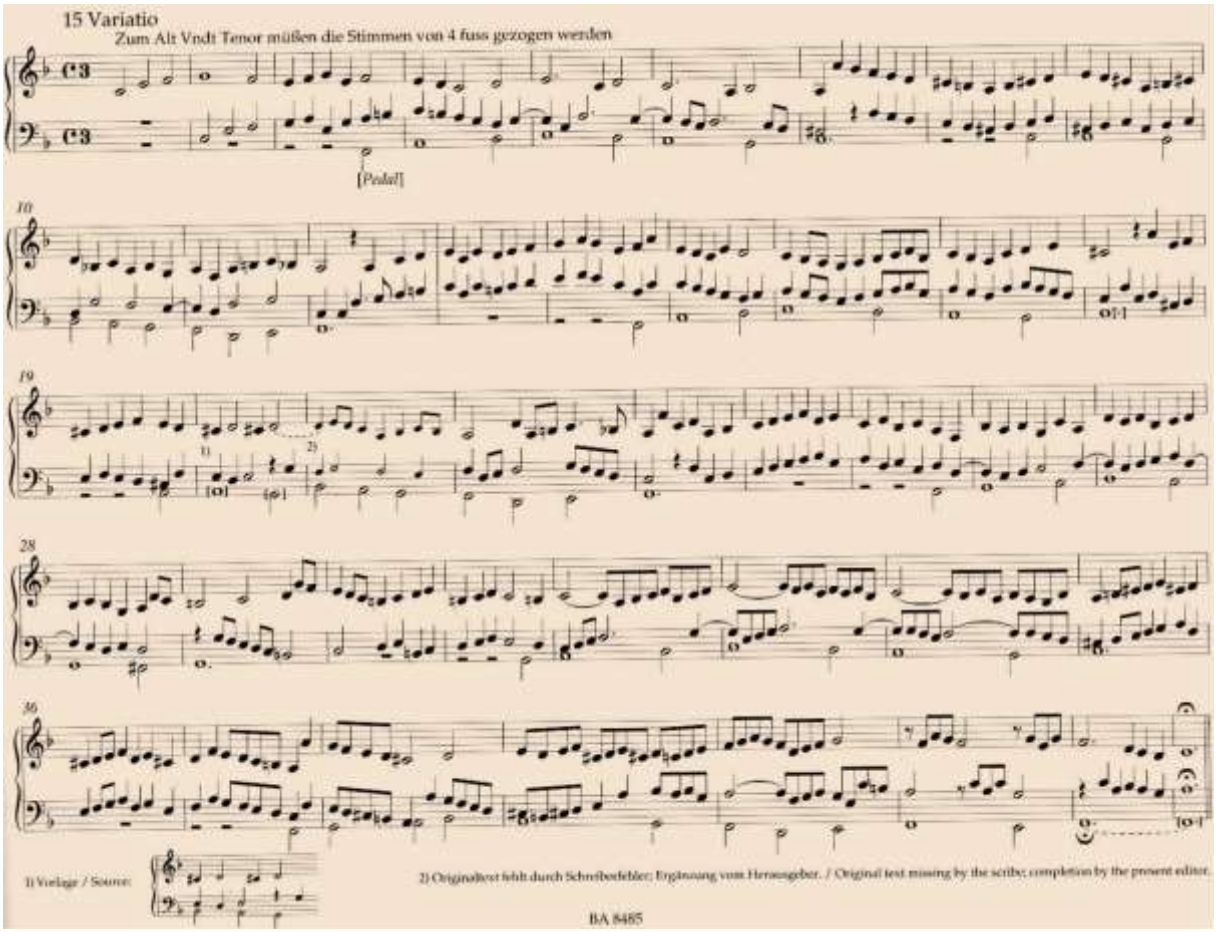

10 Variatio Choral in Tenor 3 Vocum
P[eter]. Hasse
(ca. 1585–1640)
1.
2.

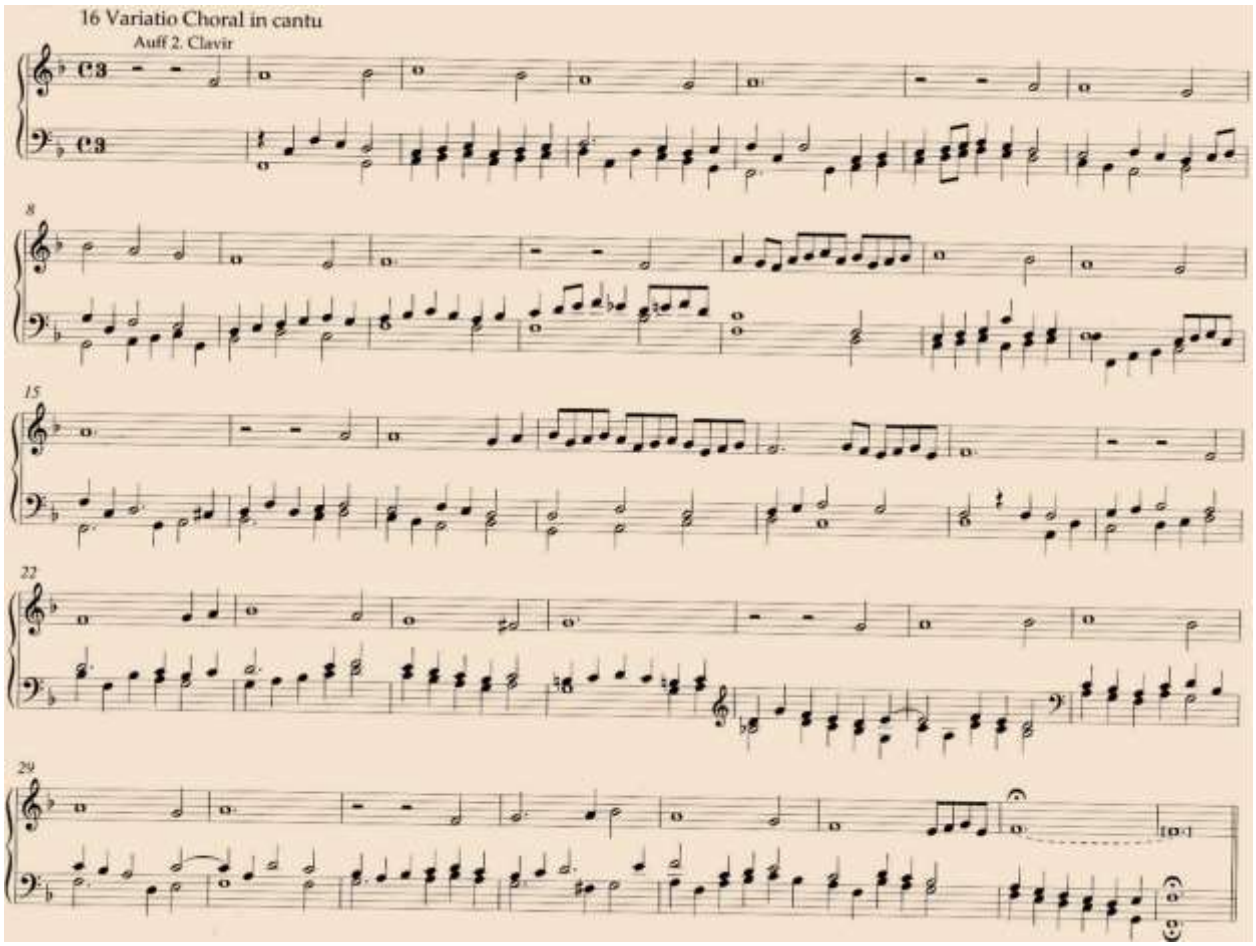

11 Variatio: 3 Vocum Choral inn Bass
P[eter]. Hass[e]

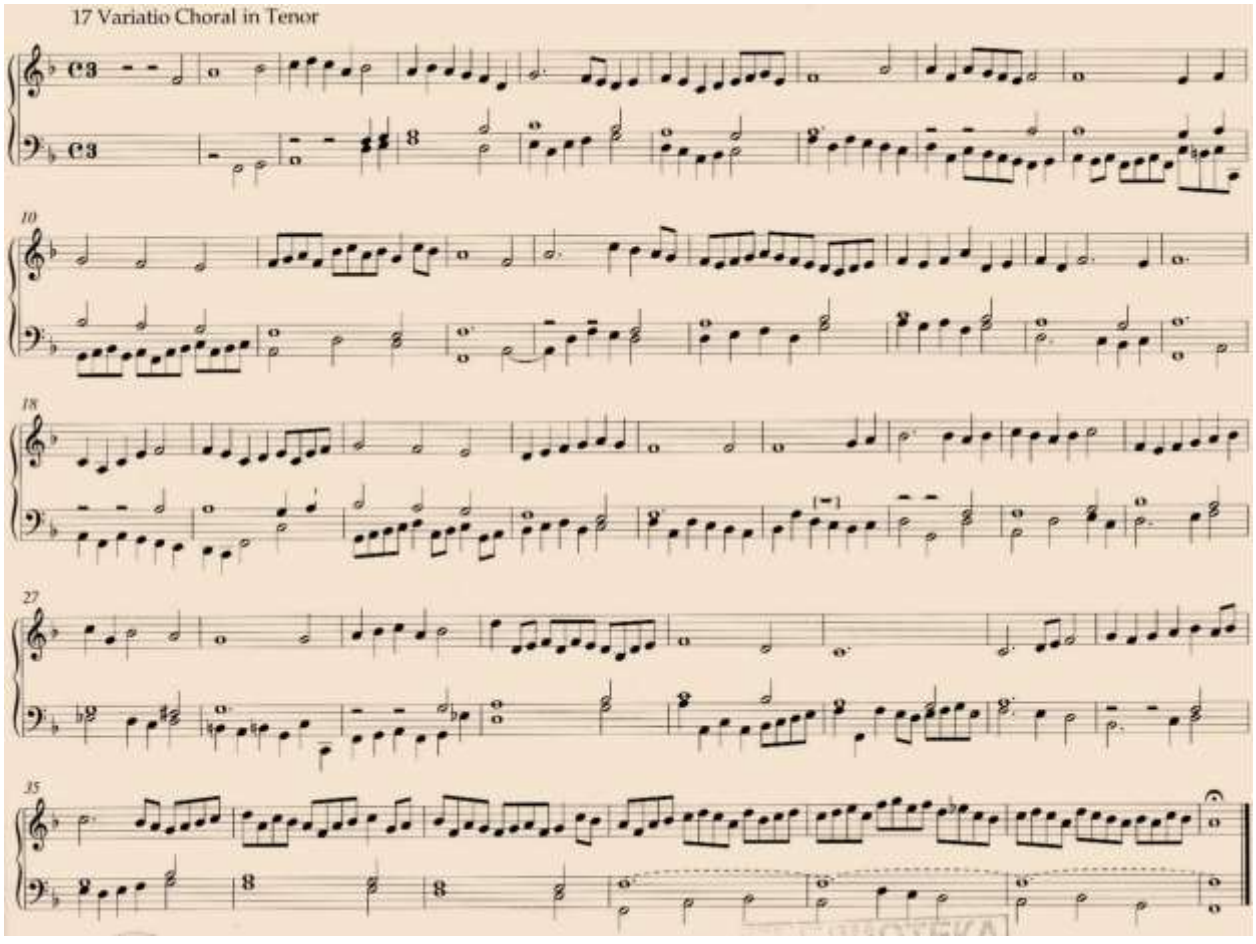

12. Variatio Bicinium
G[ottfried] S[cheidt
(1593–1661)


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

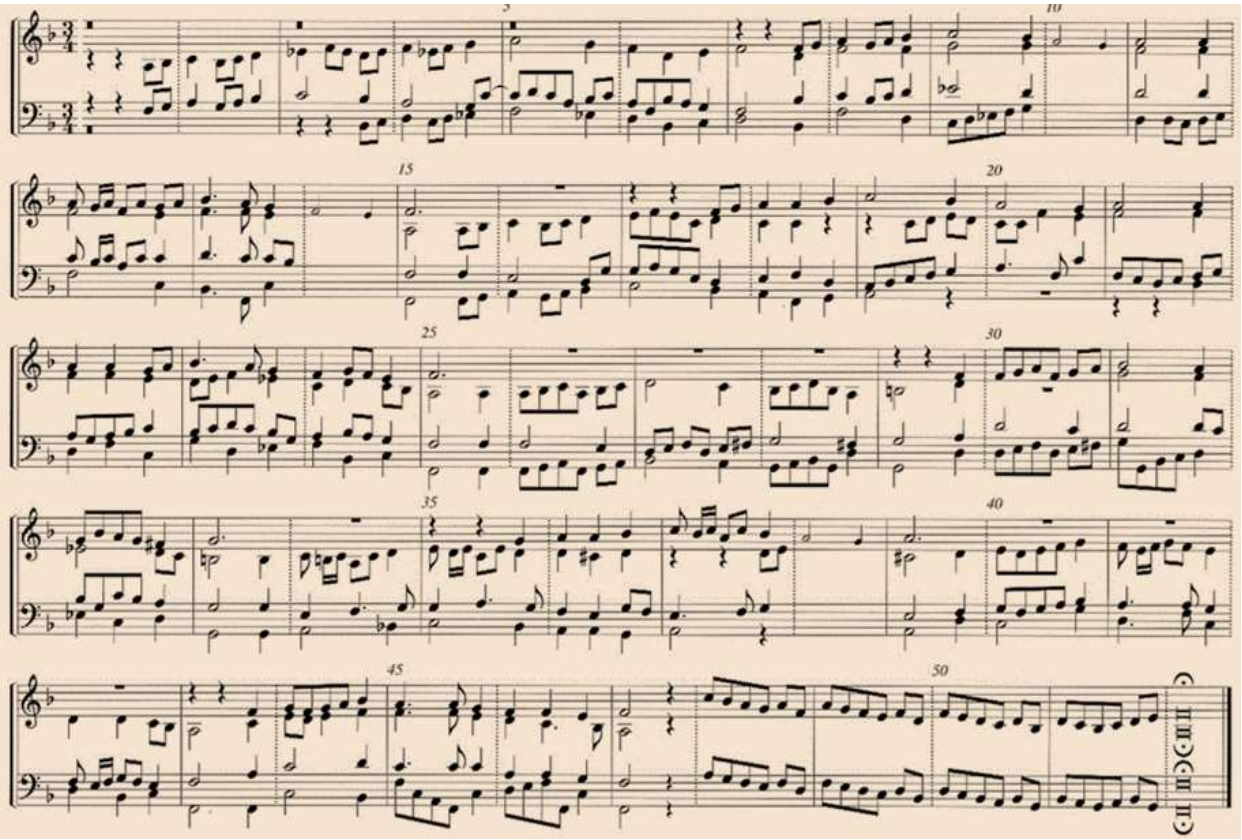

14 Variatio 4 Vocum
[Gottfried Scheidt?]


15 Variatio
Zum Alt Vndt Tenor müßen die Stimmen von 4 fuss gezogen werden
[Pedal]
1) Vorlage / Source:
2) Originaltext fehlt durch Schreibfehler; Ergänzung vom Herausgeber. / Original text missing by the scribe; completion by the present editor.
BA 8485


16 Variatio Choral in cantu
Auff 2. Clavir

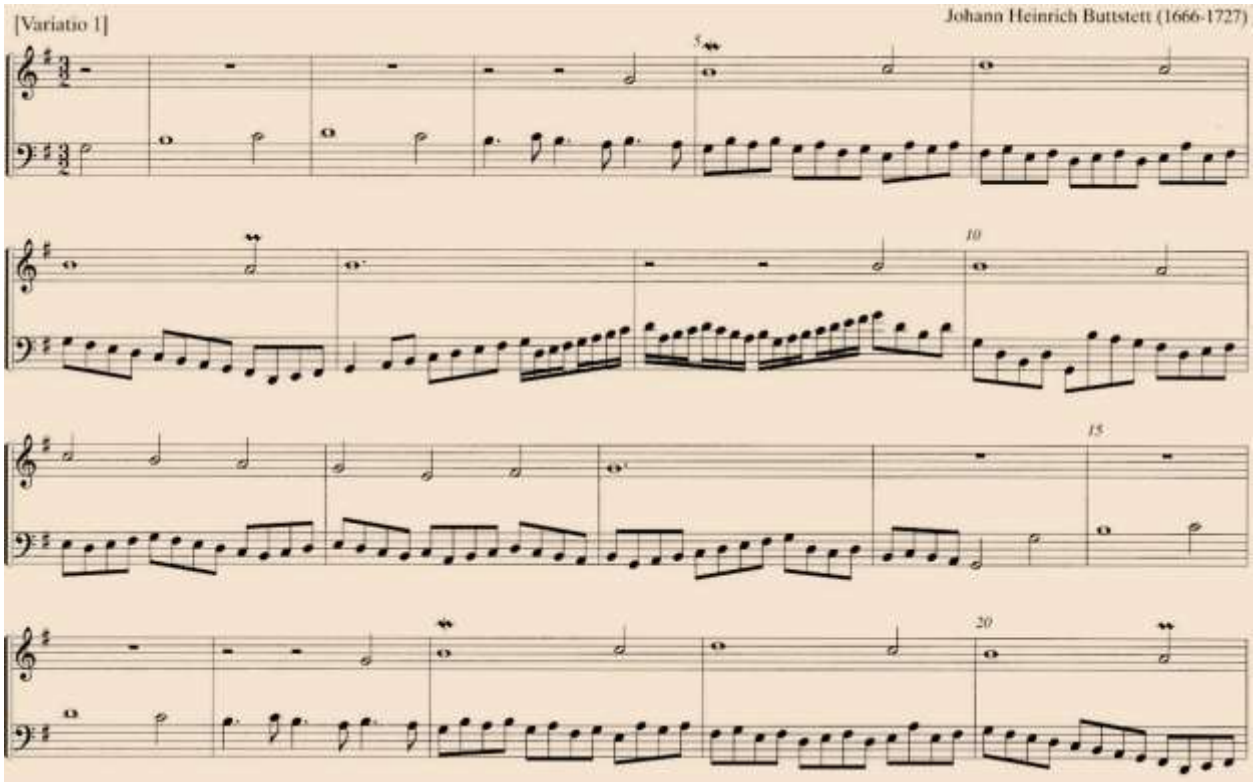

17 Variatio Choral in Tenor

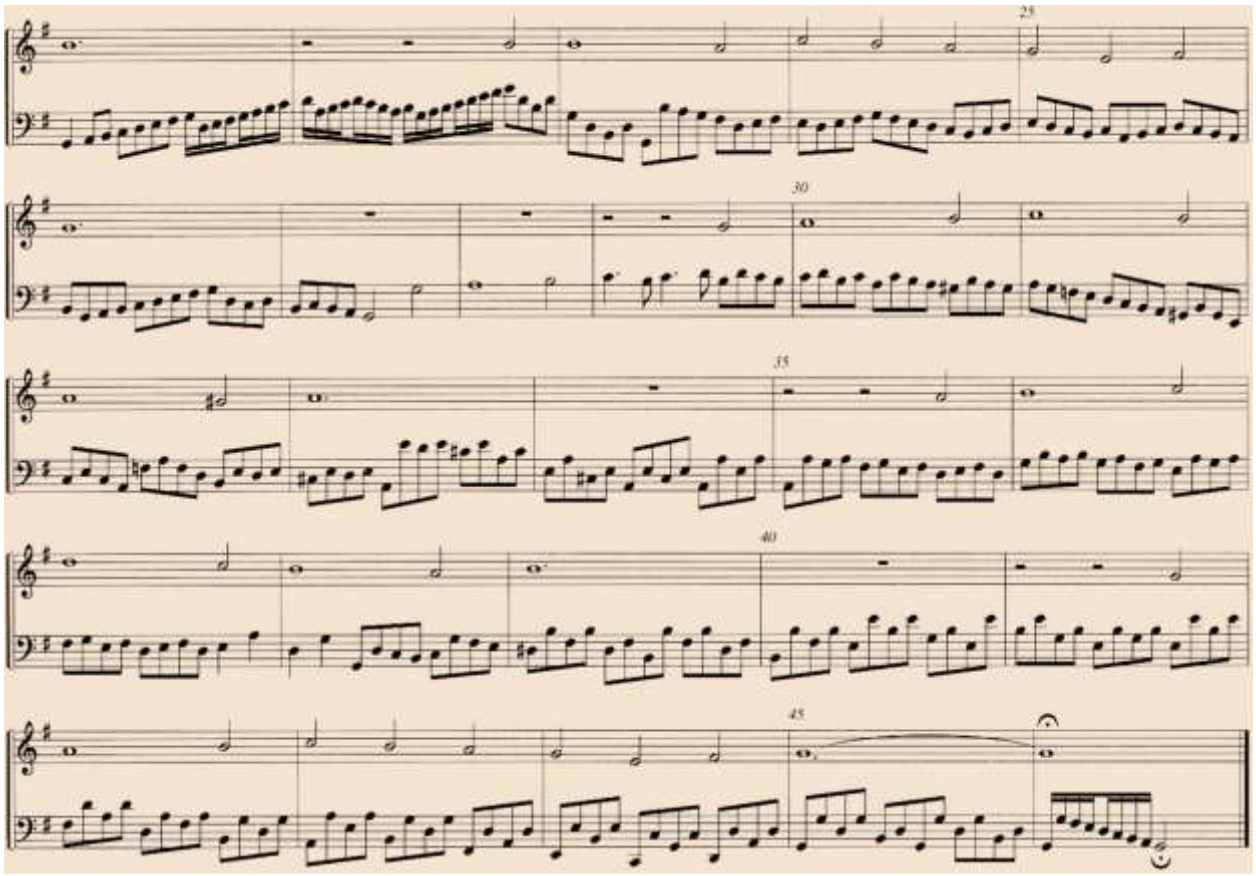
Мельхиор Шильдт (1592/1593–1667) [Melchior Schildt Sämtliche Orgelwerke]

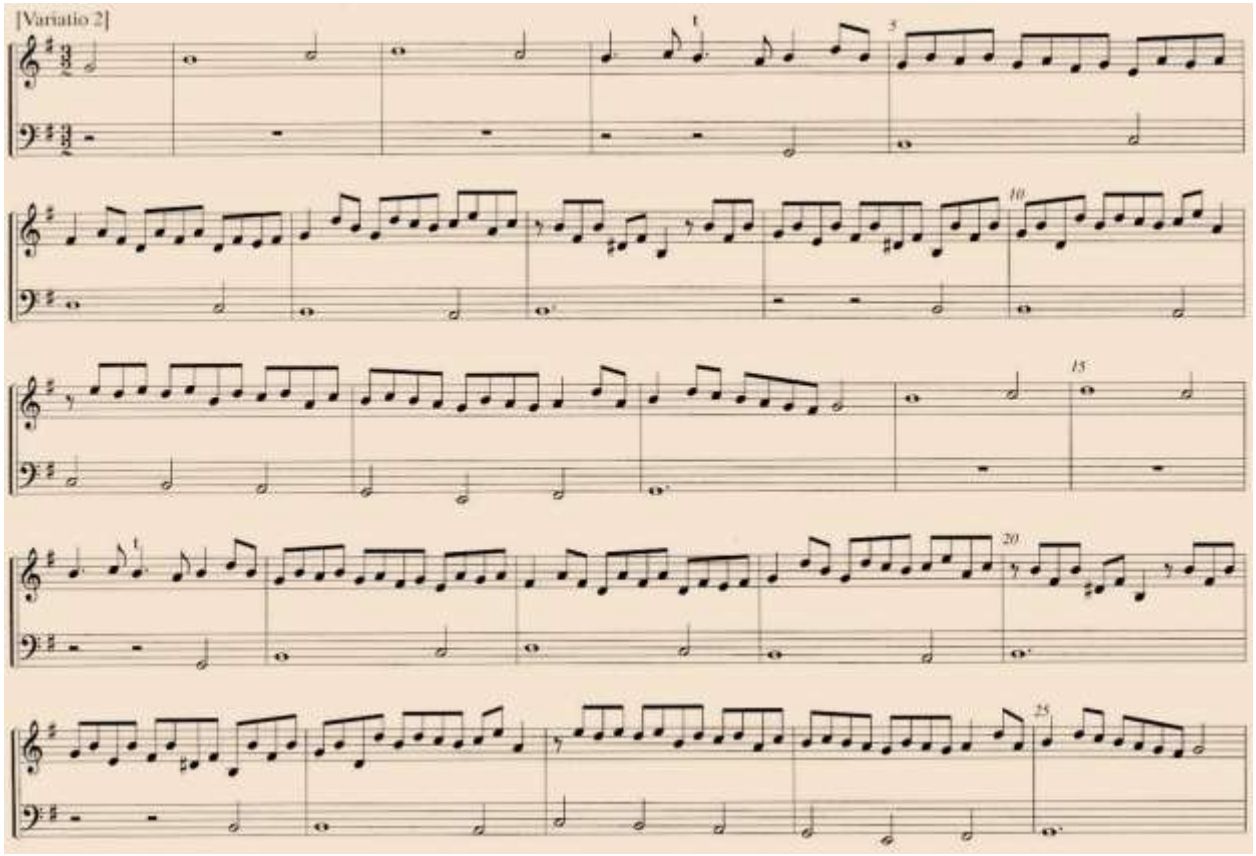


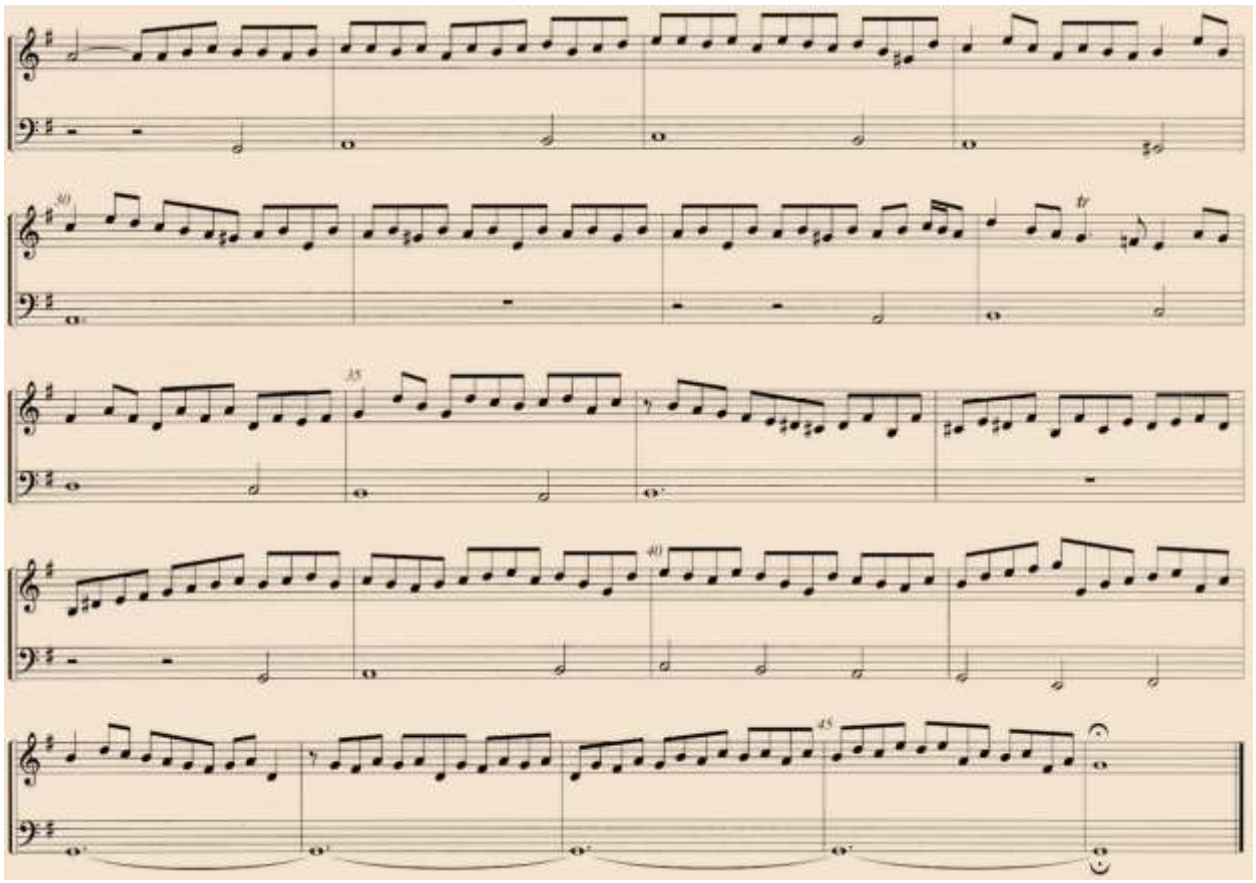
Иоганн Генрих Бутштетт (1666–1727) [Johann Heinrich Buttstett Sämtliche Orgelwerke]

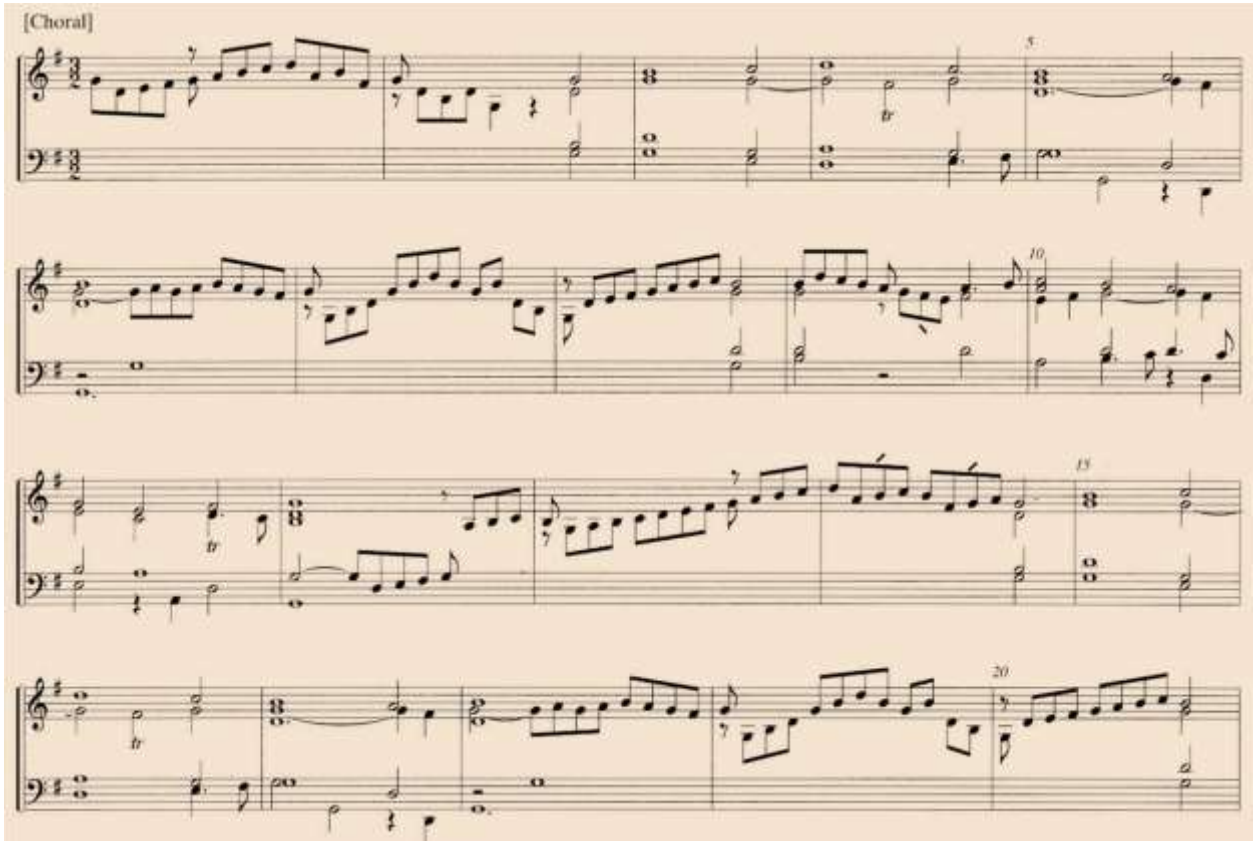
Партита *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (две вариации и хорал)

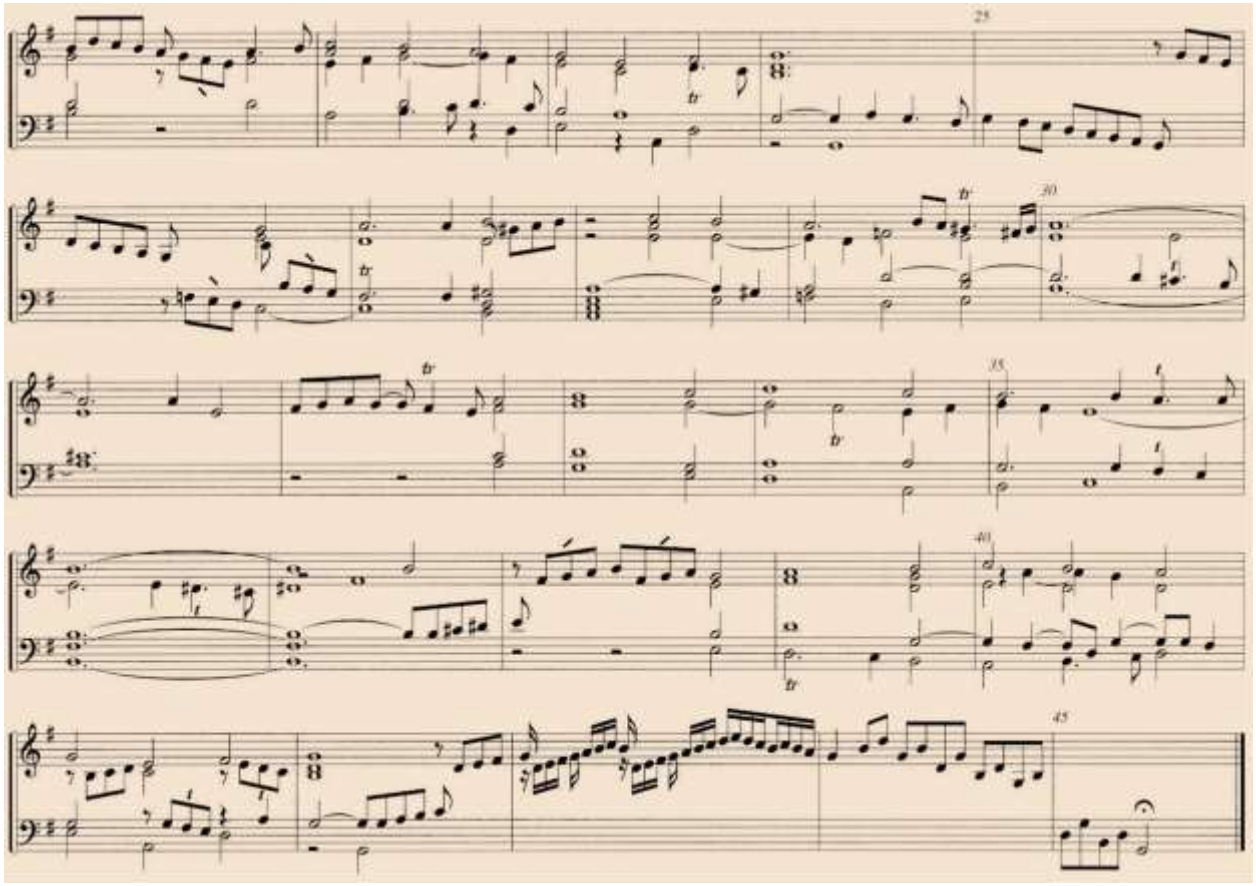



25
30
35
40
45

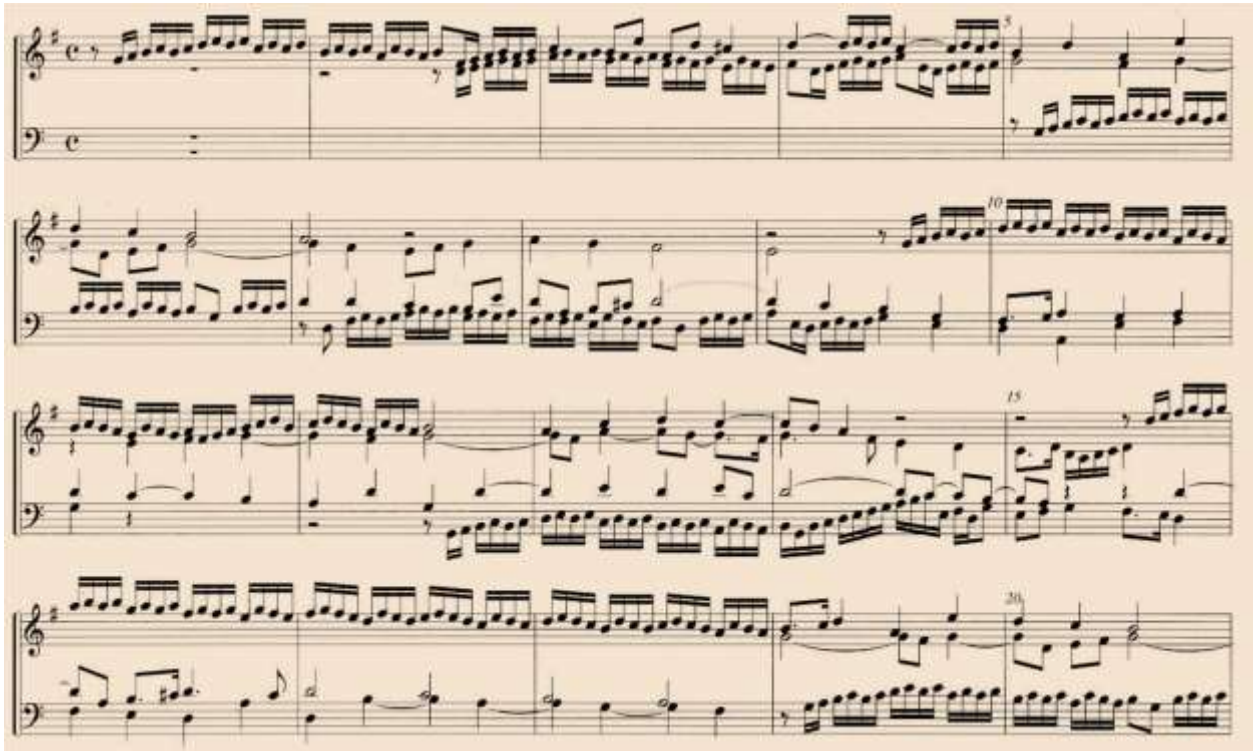

[Variatio 2]
5
10
15
20
25

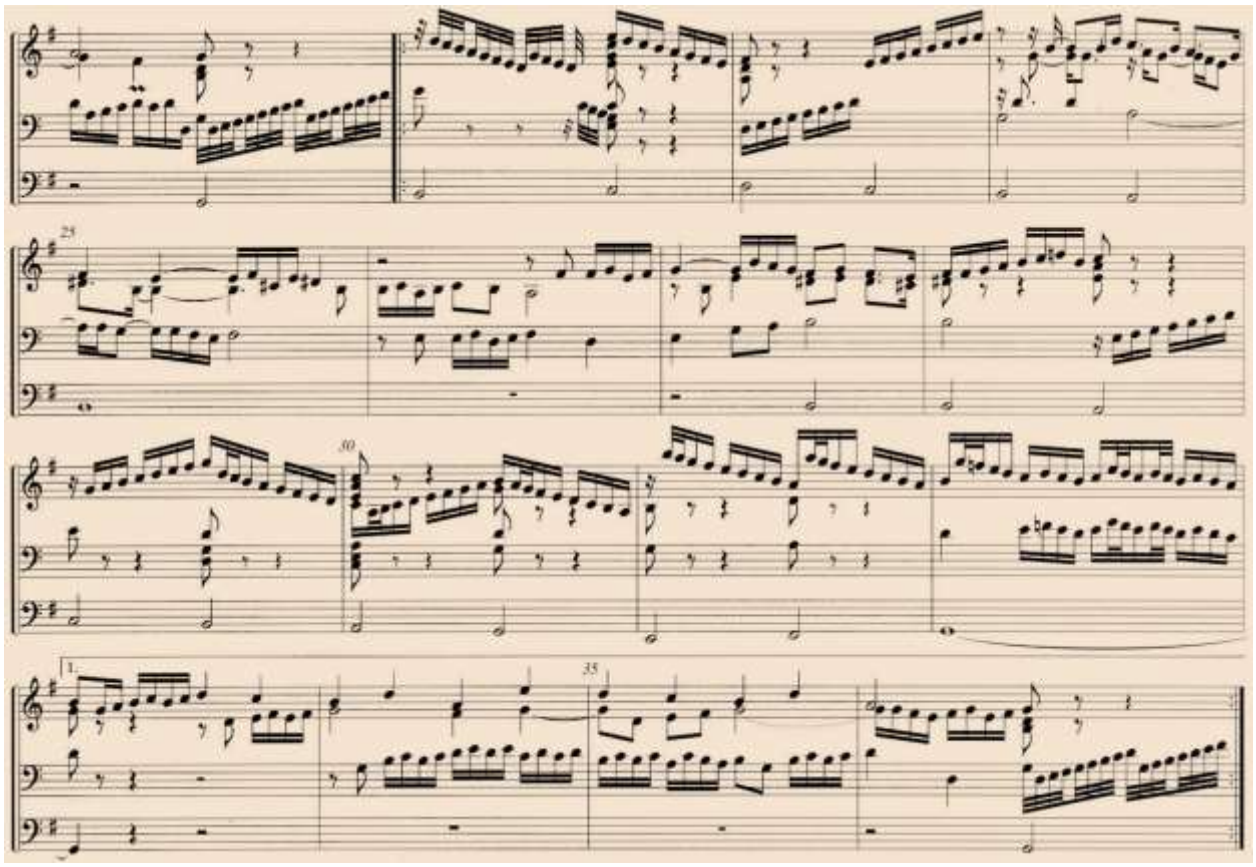


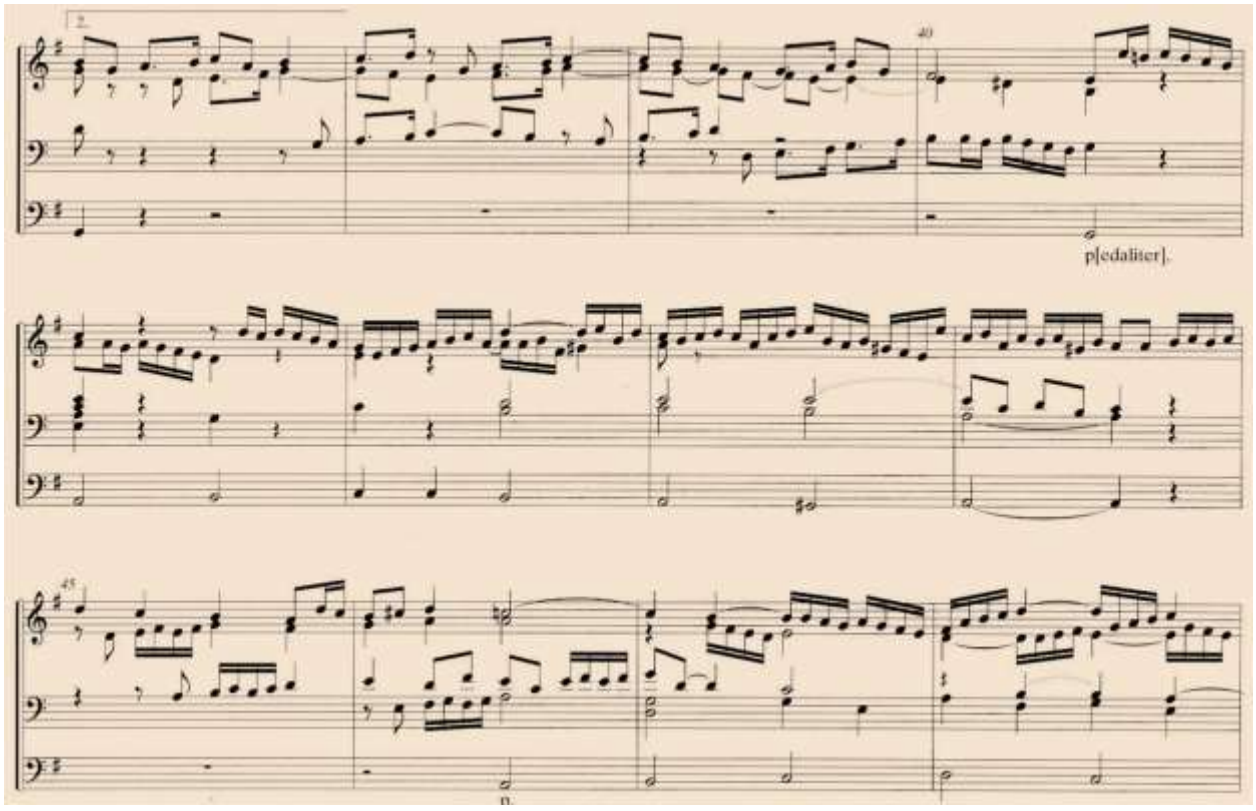

[Choral]

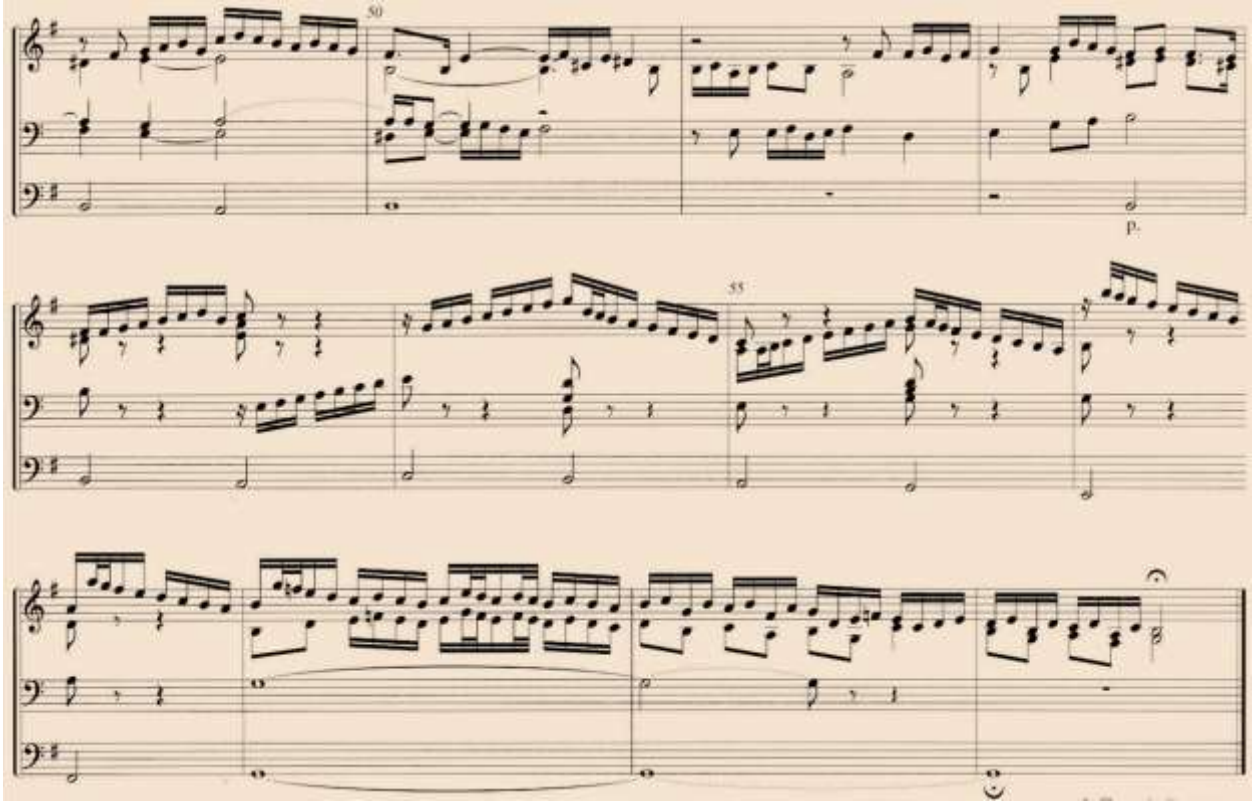


Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*




25
30
1.
35

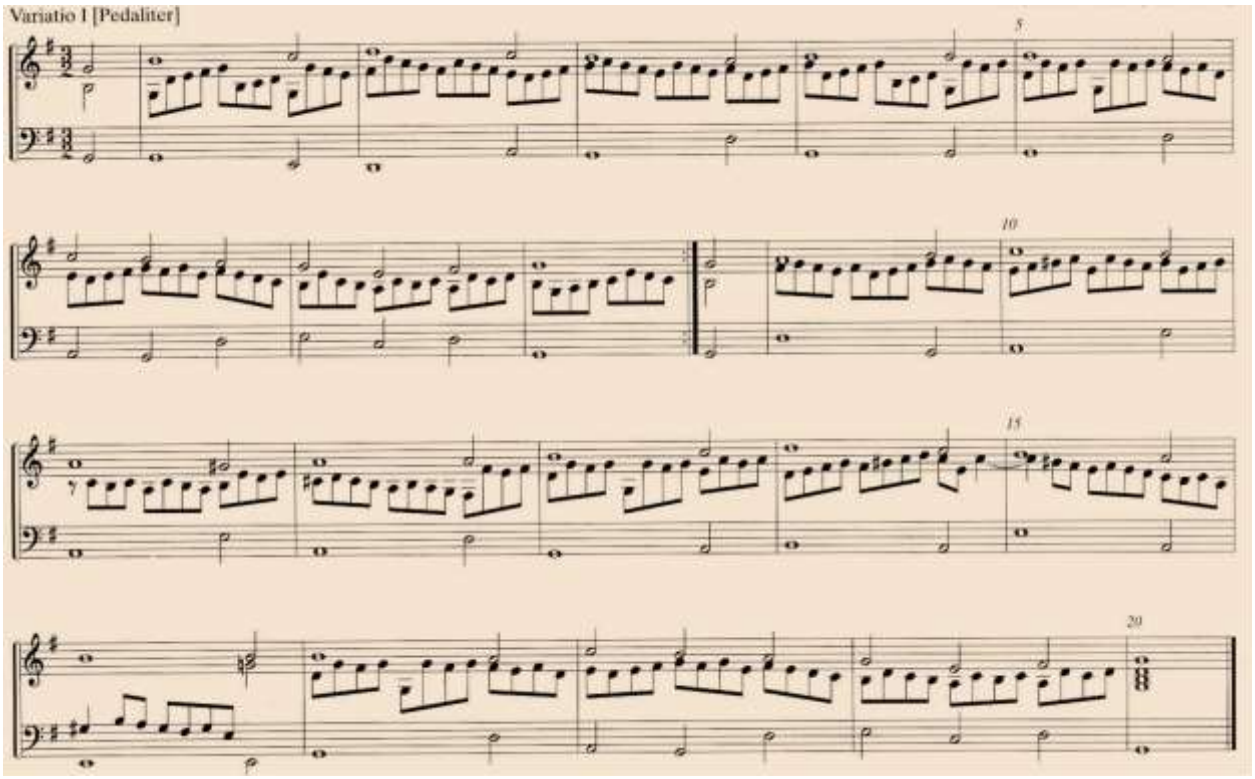

2.
40
p[edaliter].
45

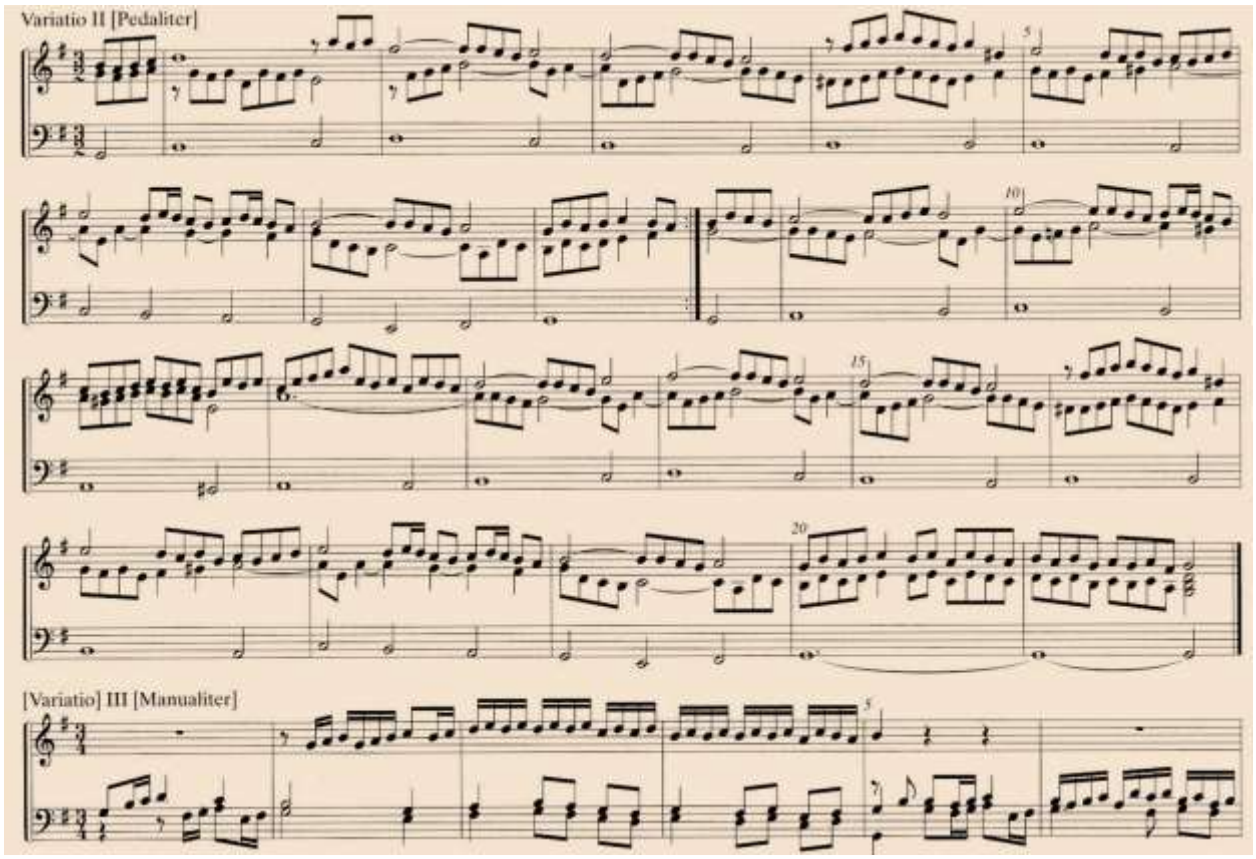


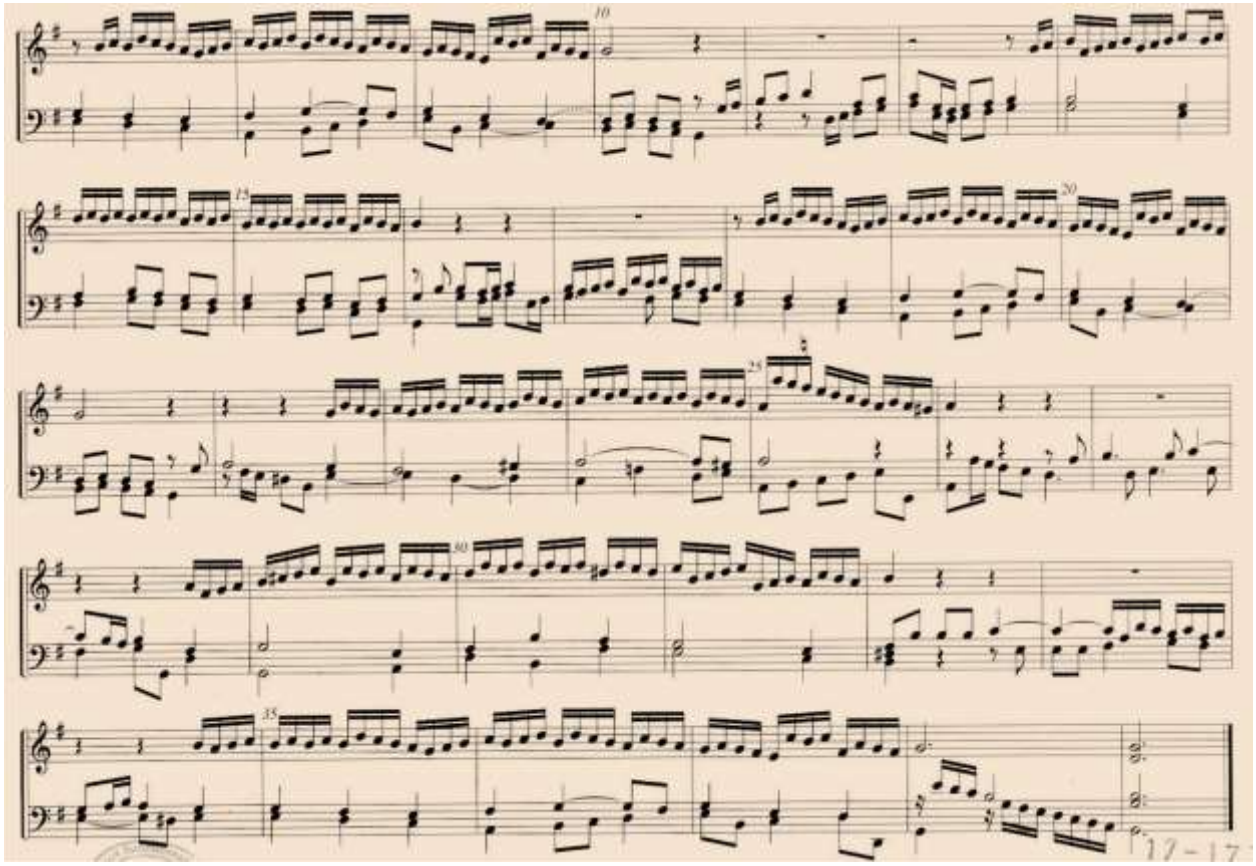
Nikolaus Vetter Sämtliche Orgelwerke

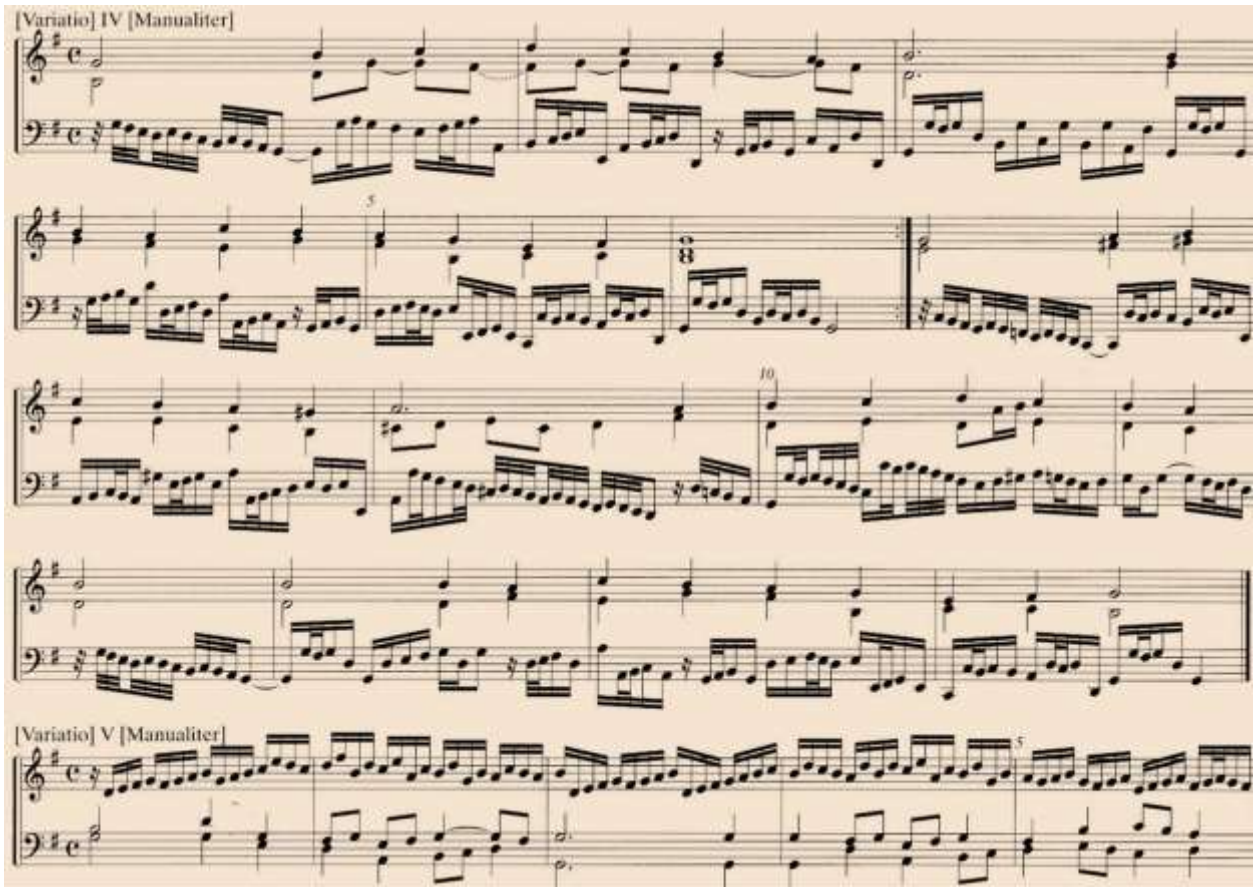
Николаус Веттер (1666–1734)

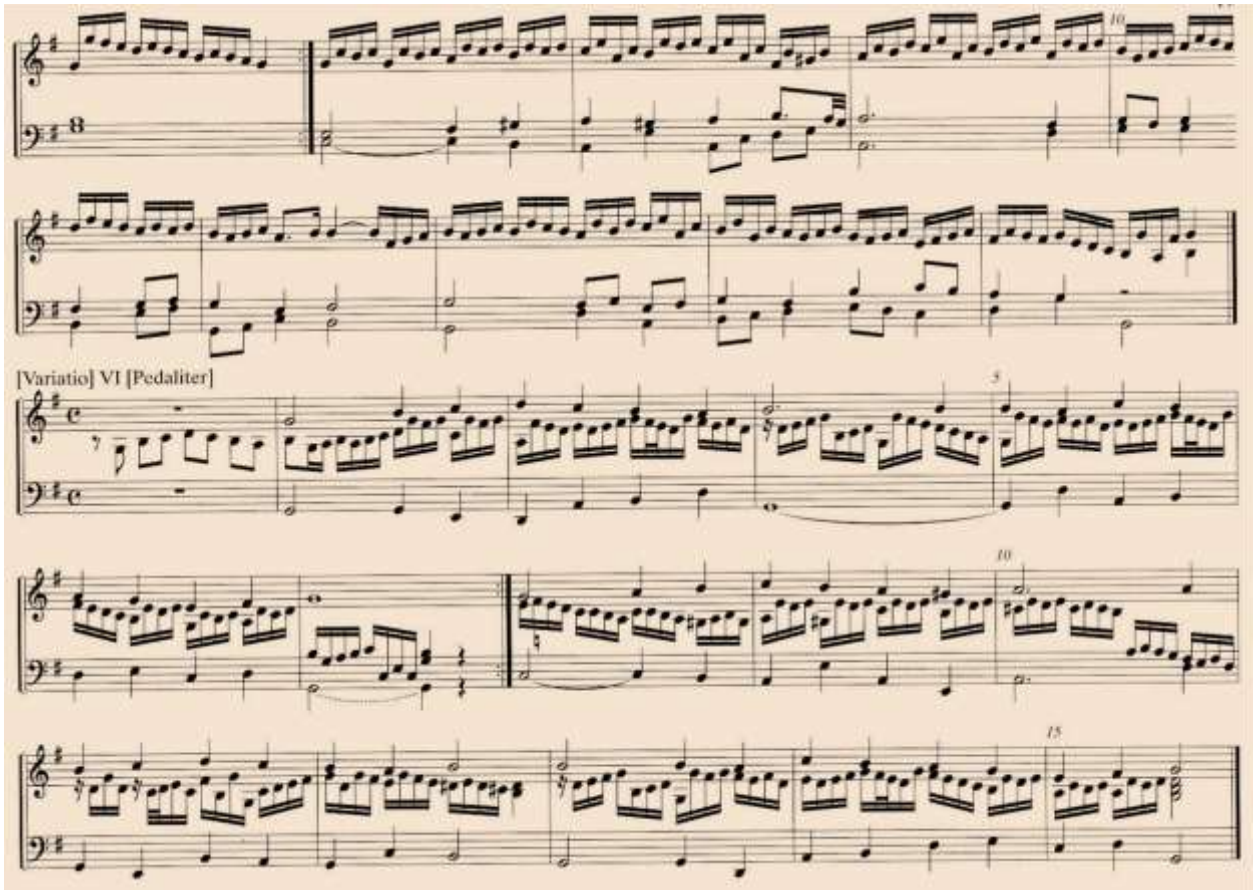
Хоральная партита *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

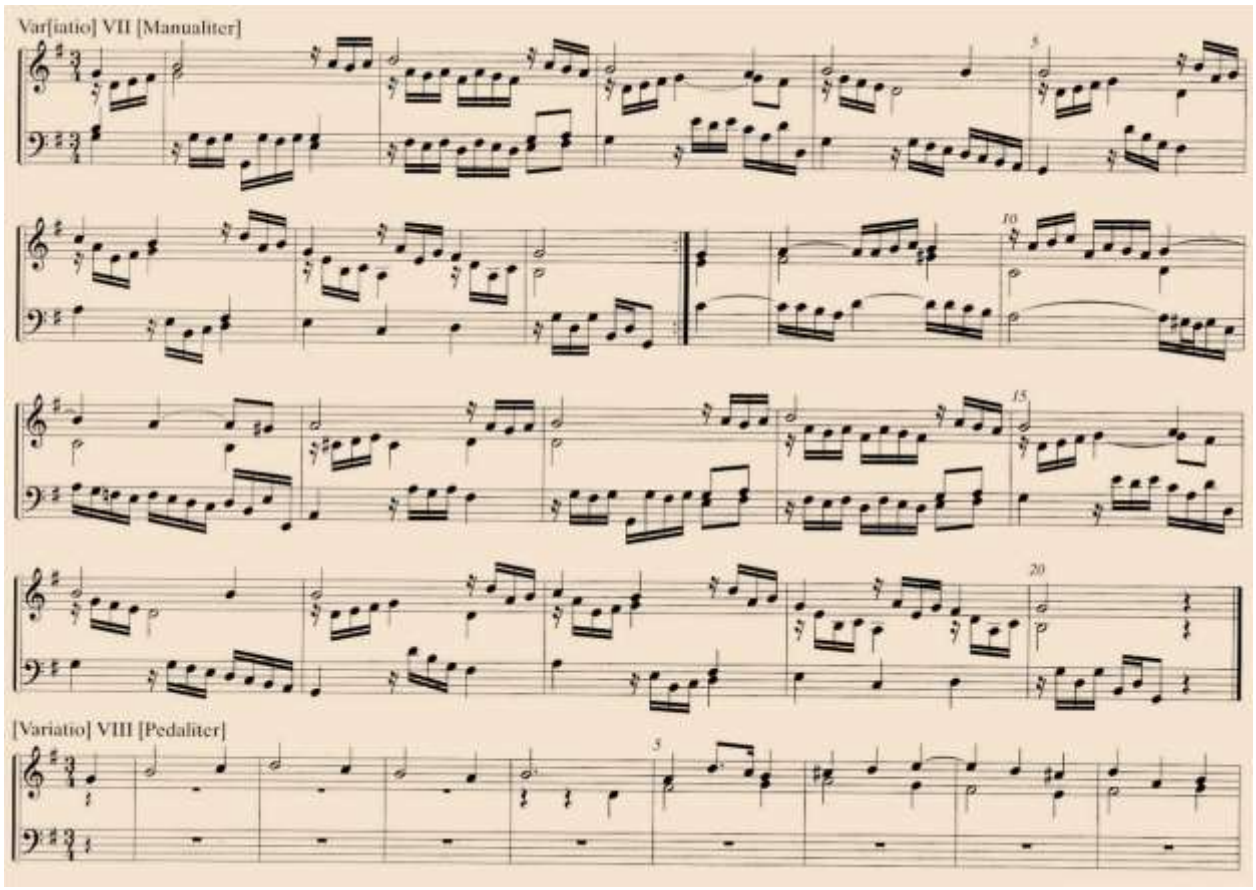


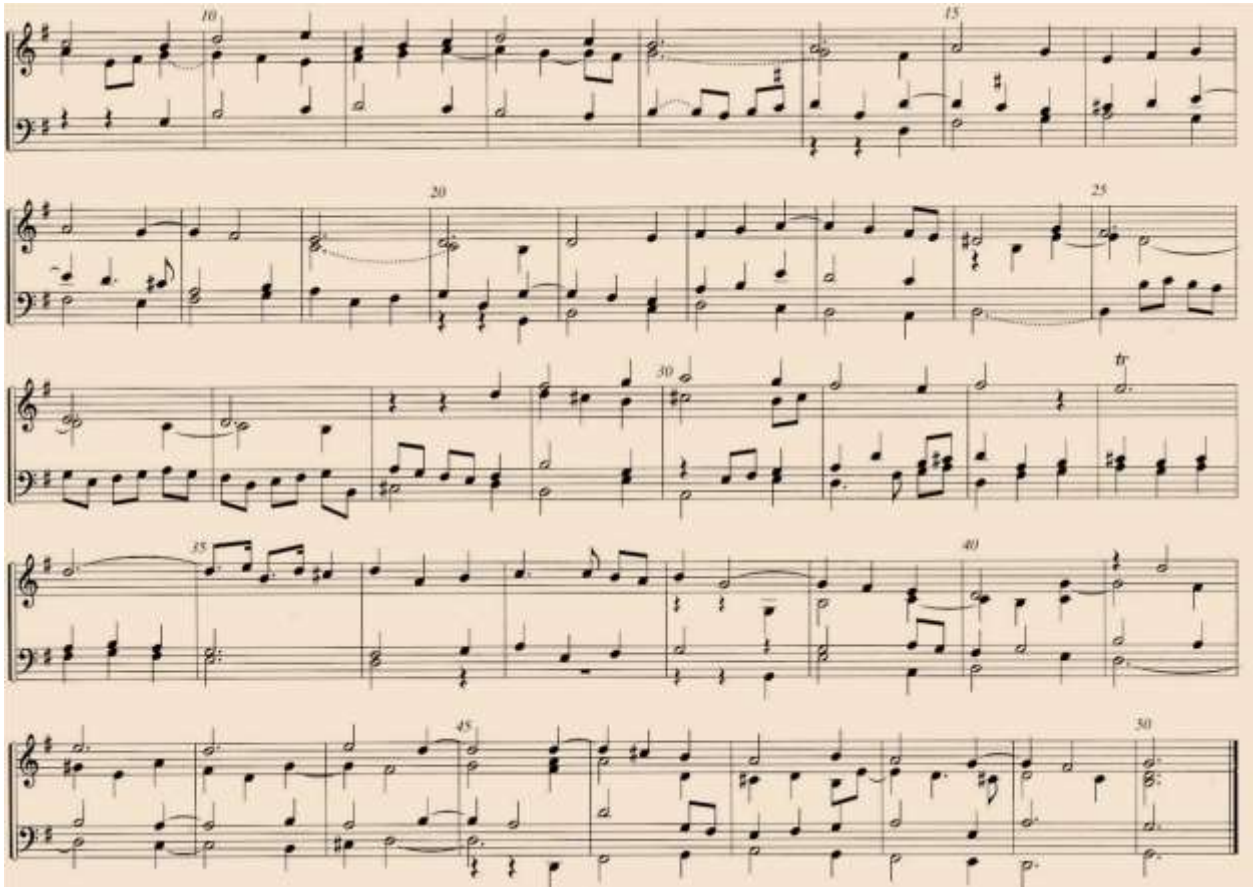

Variatio II [Pedaliter]
[Variatio] III [Manualiter]

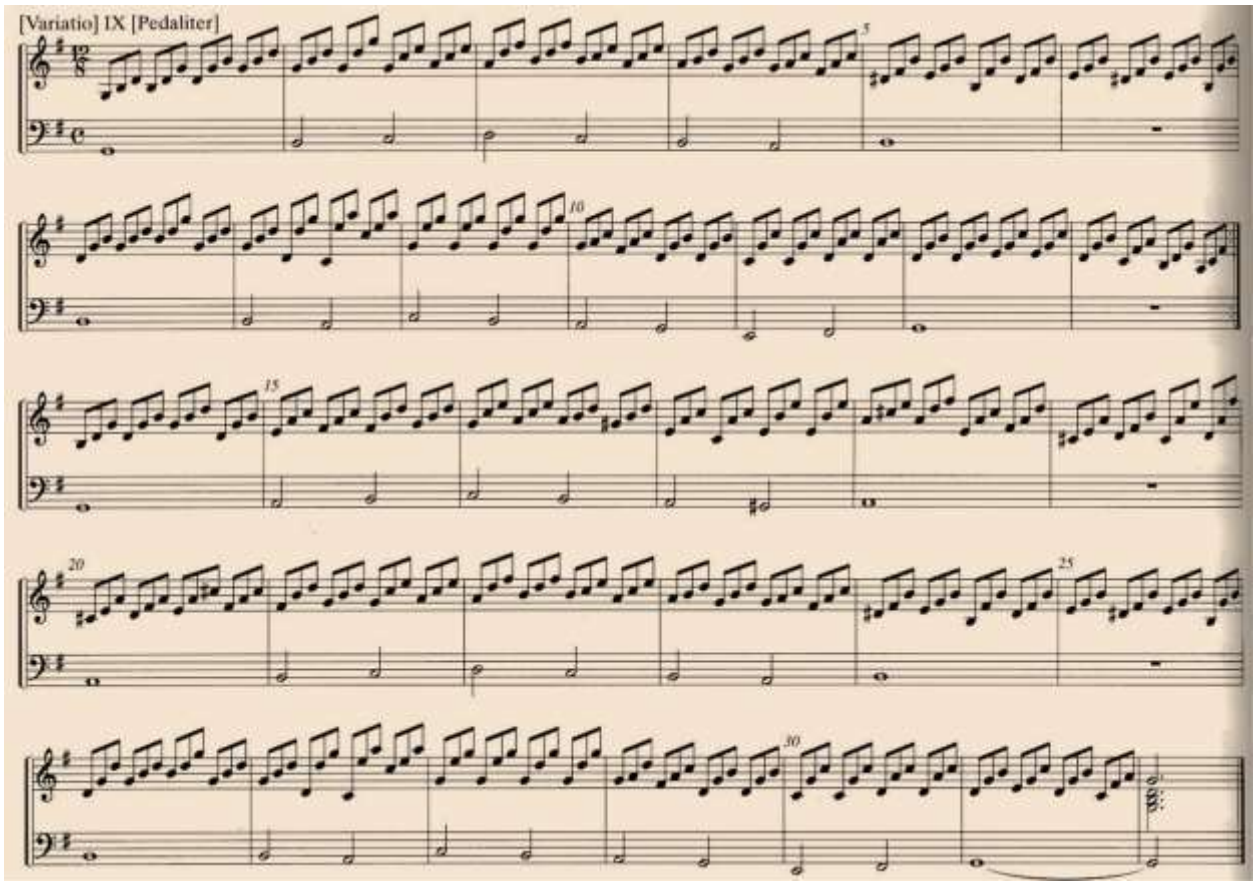


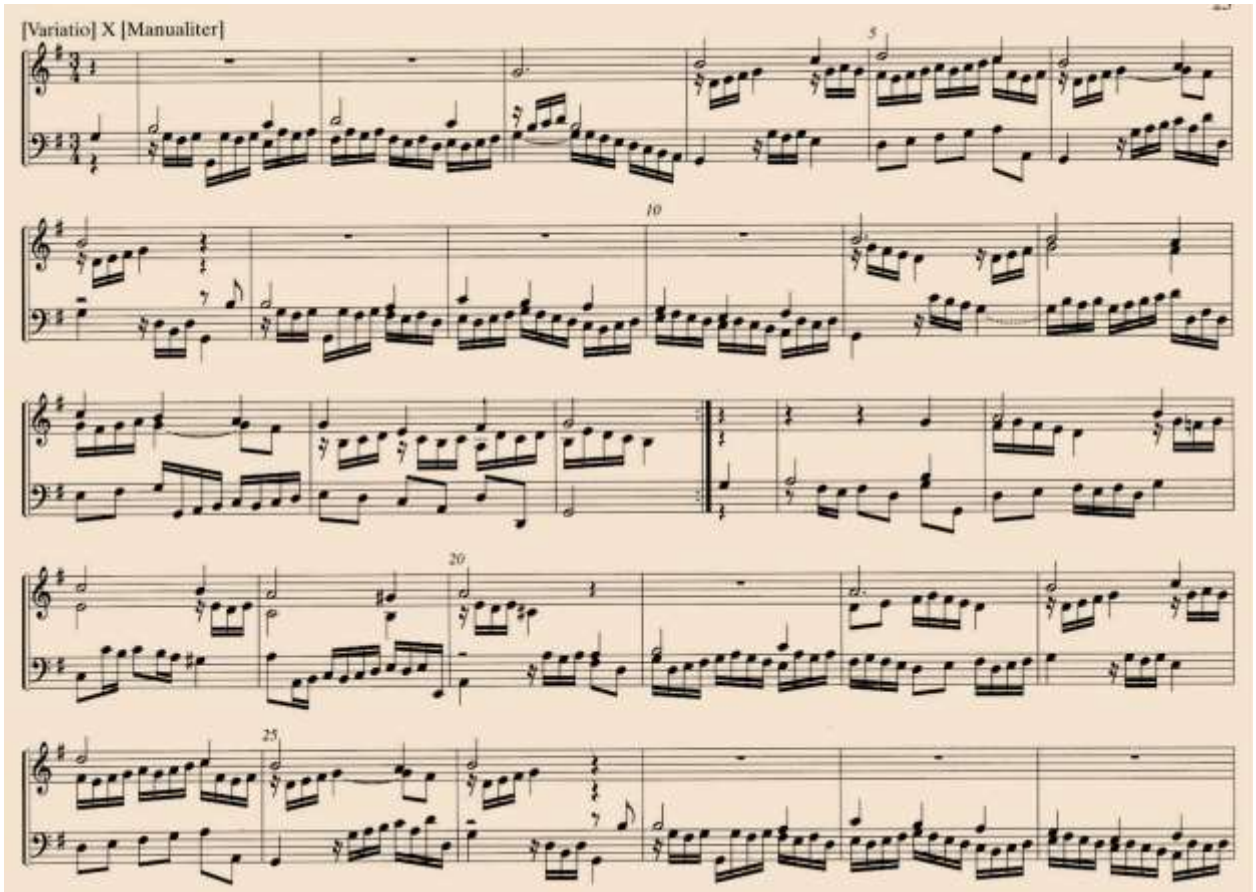

[Variatio] IV [Manualiter]
[Variatio] V [Manualiter]

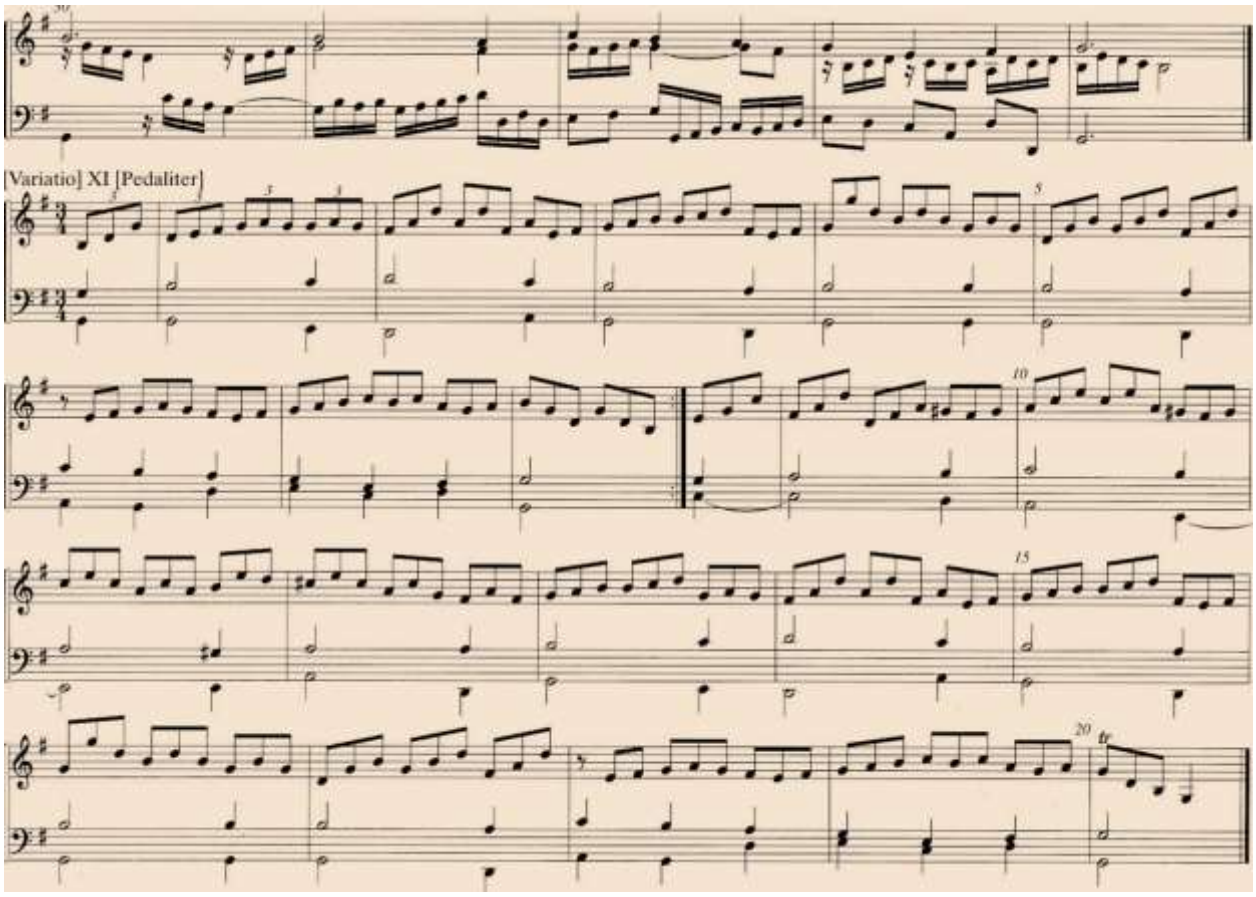

[Variatio] VI [Pedaliter]

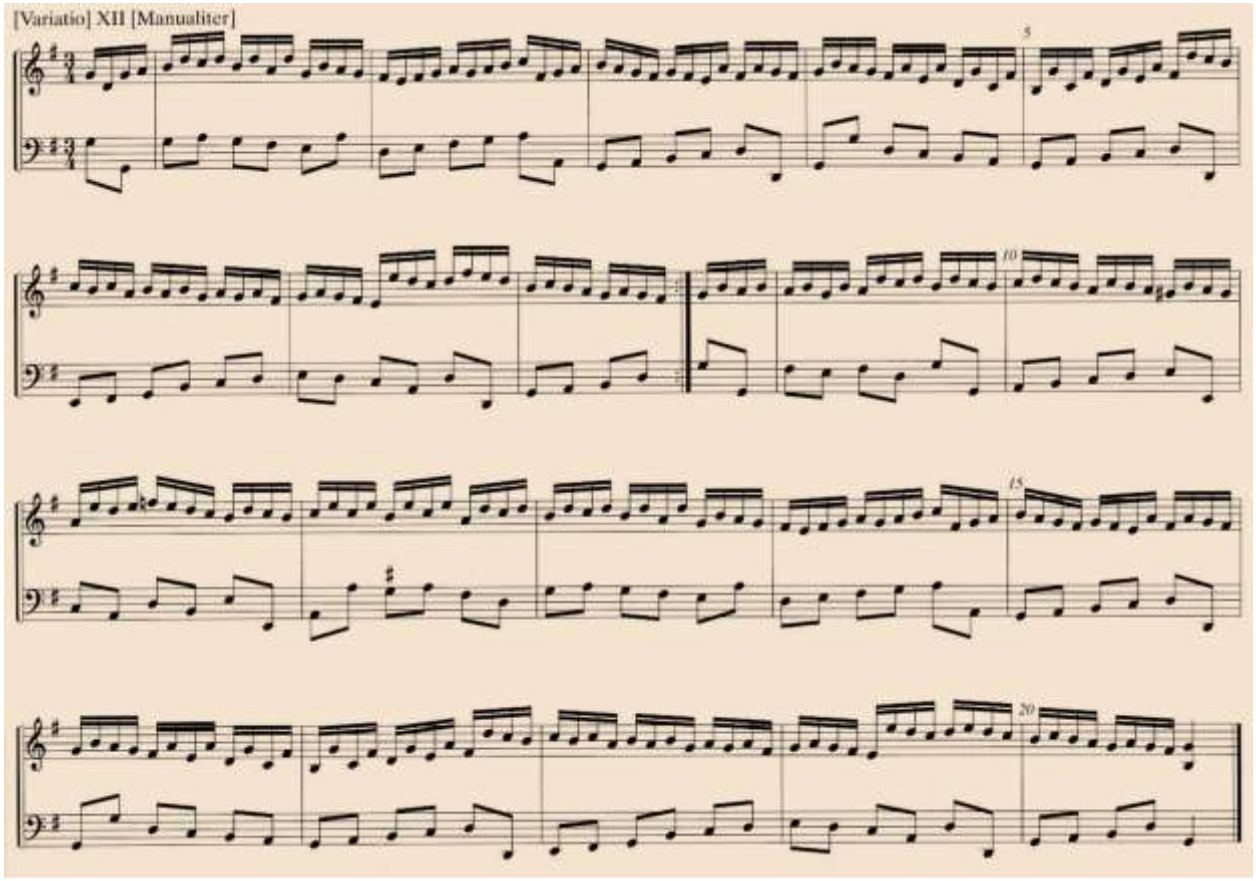

Var[iatio] VII [Manualiter]
[Variatio] VIII [Pedaliter]

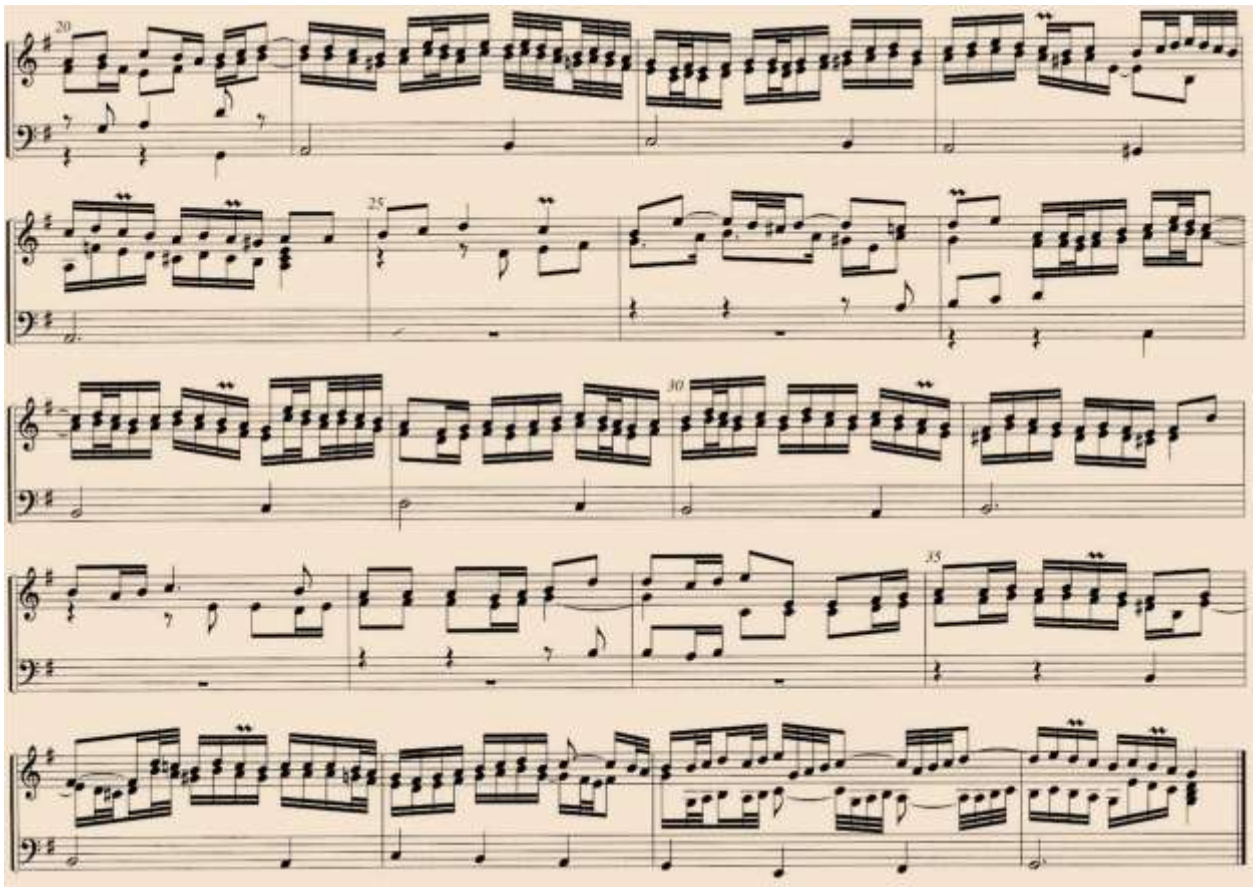


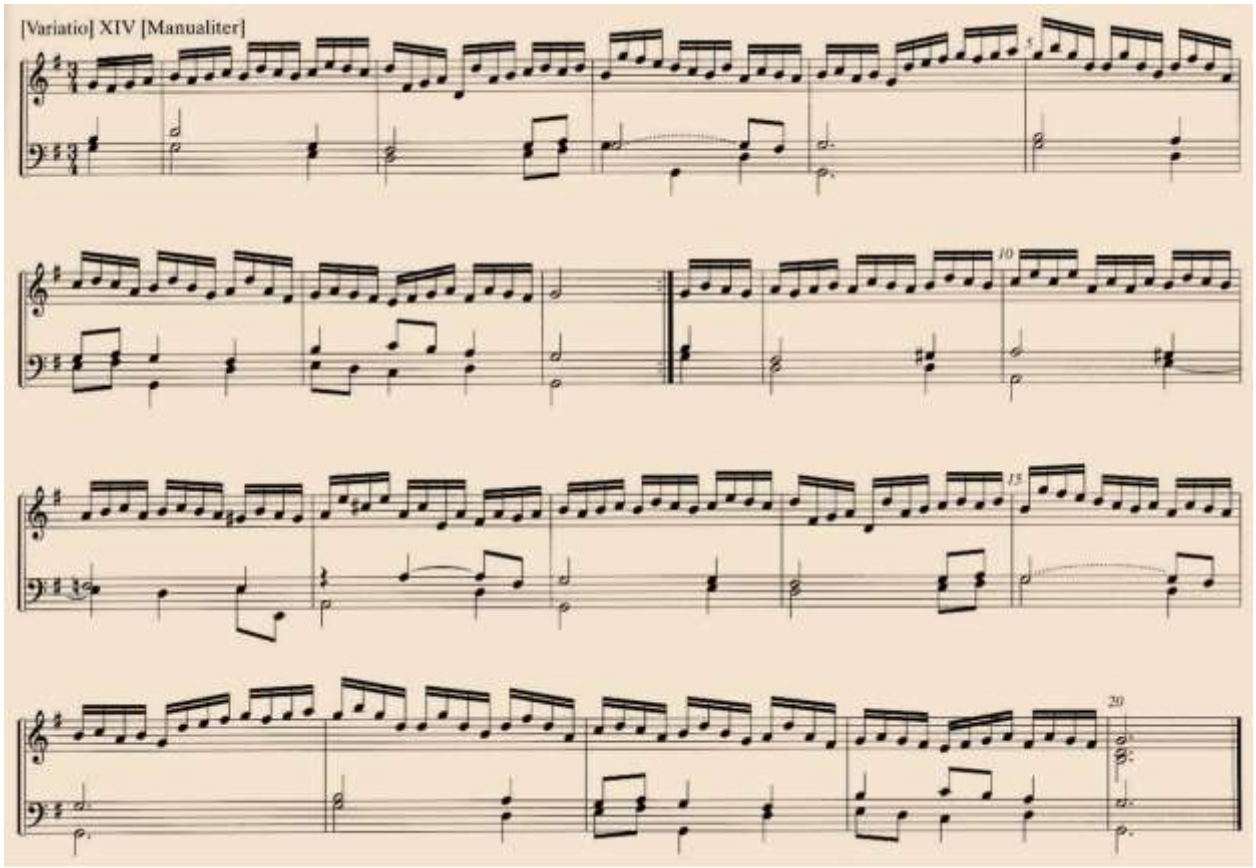

[Variatio] IX [Pedaliter]


[Variatio] X [Manualiter]

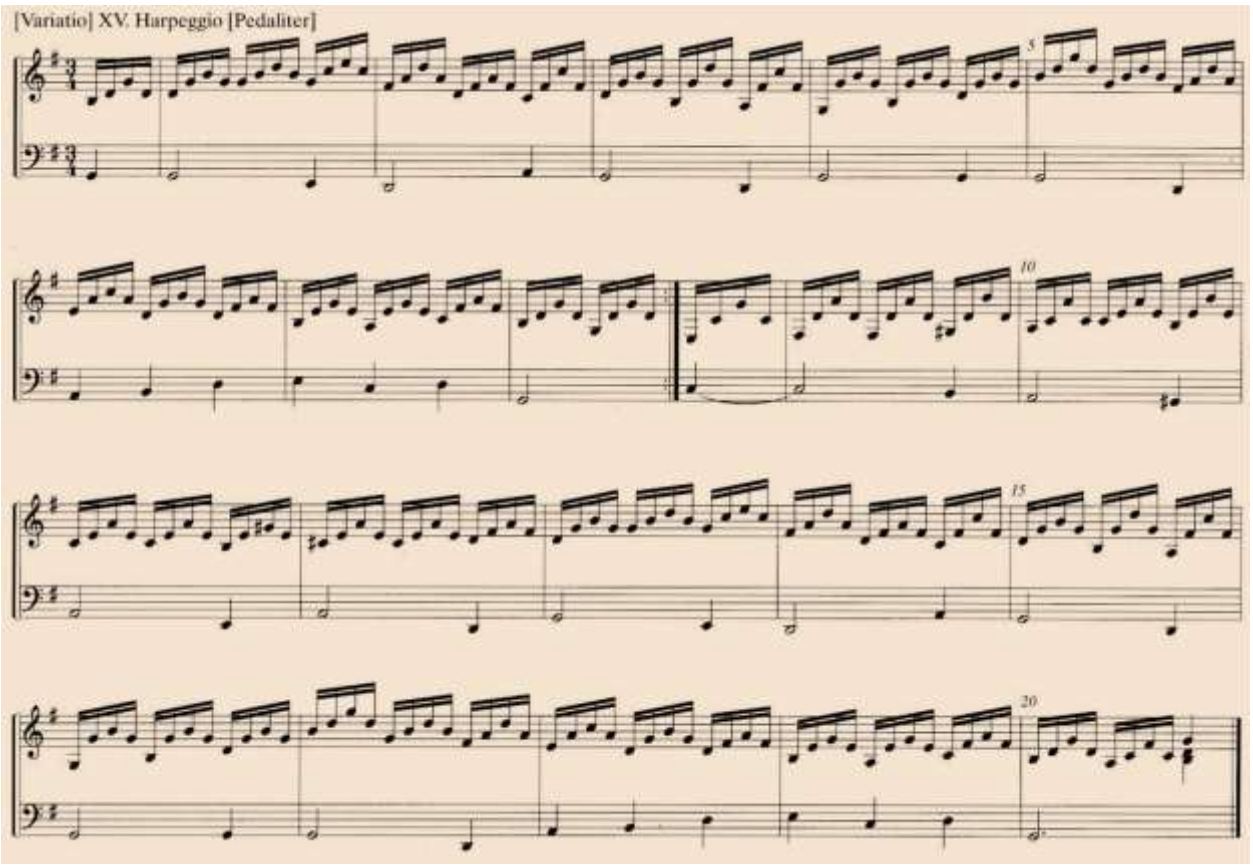

[Variatio] XI [Pedaliter]
5
10
15
20
tr


[Variatio] XII [Manualiter]
5
10
15
20

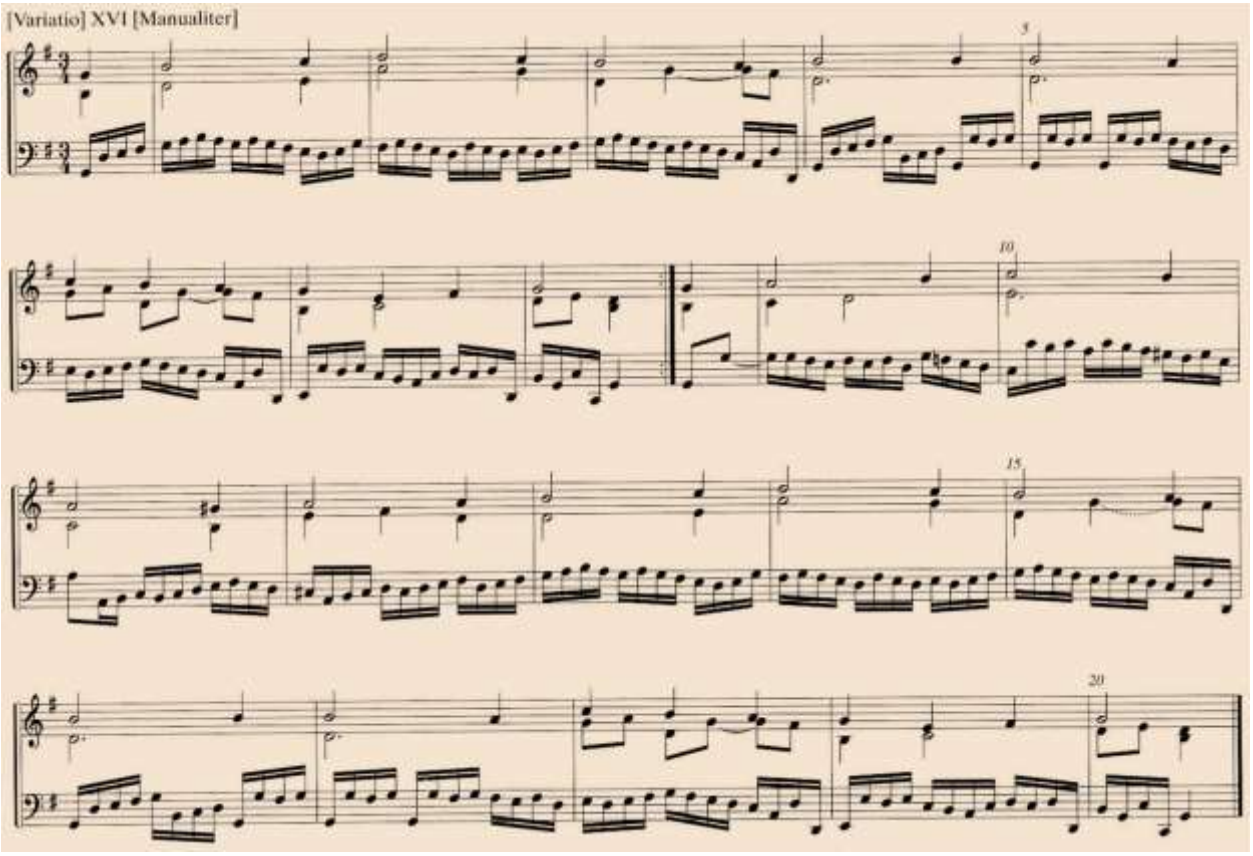

20
25
30
35

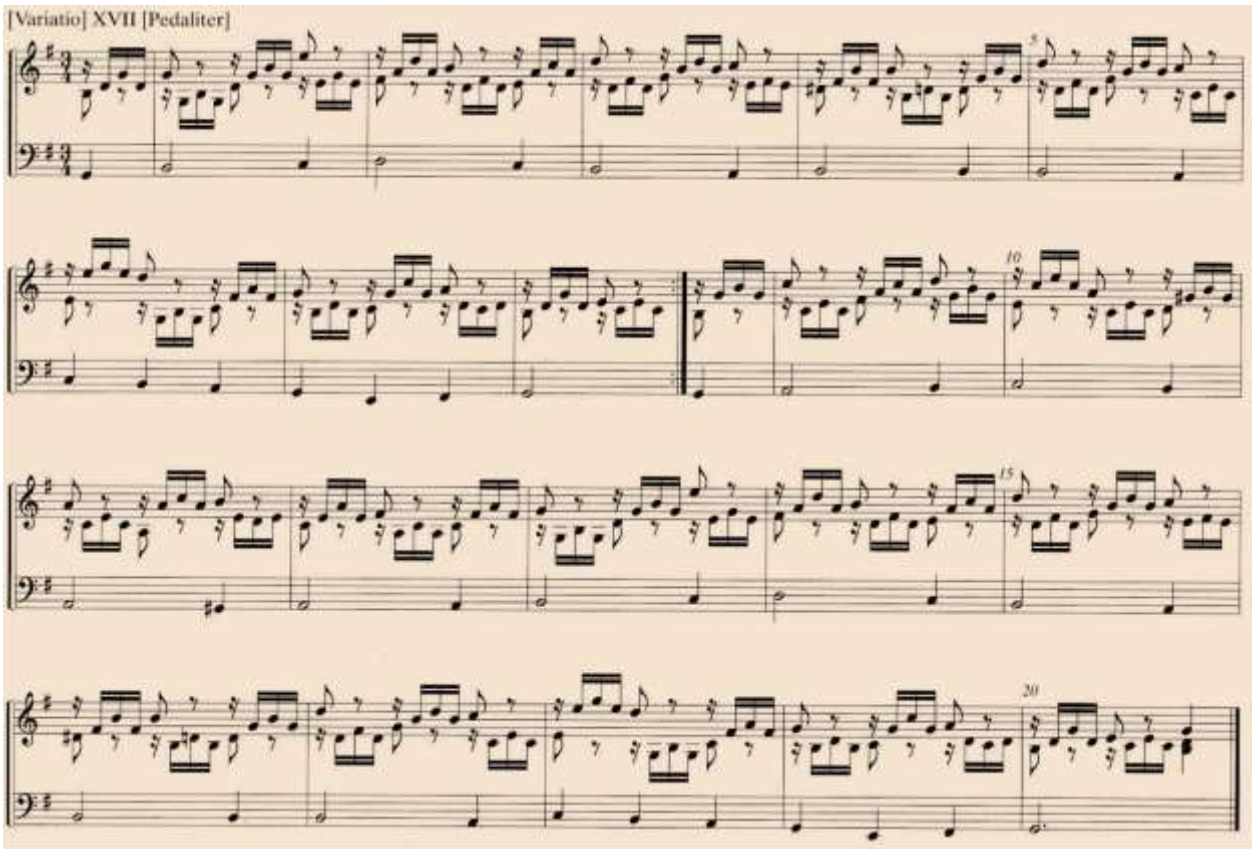

[Variatio] XIV [Manualiter]
5
10
15
20

[Variatio] XV. Harpeggio [Pedaliter]



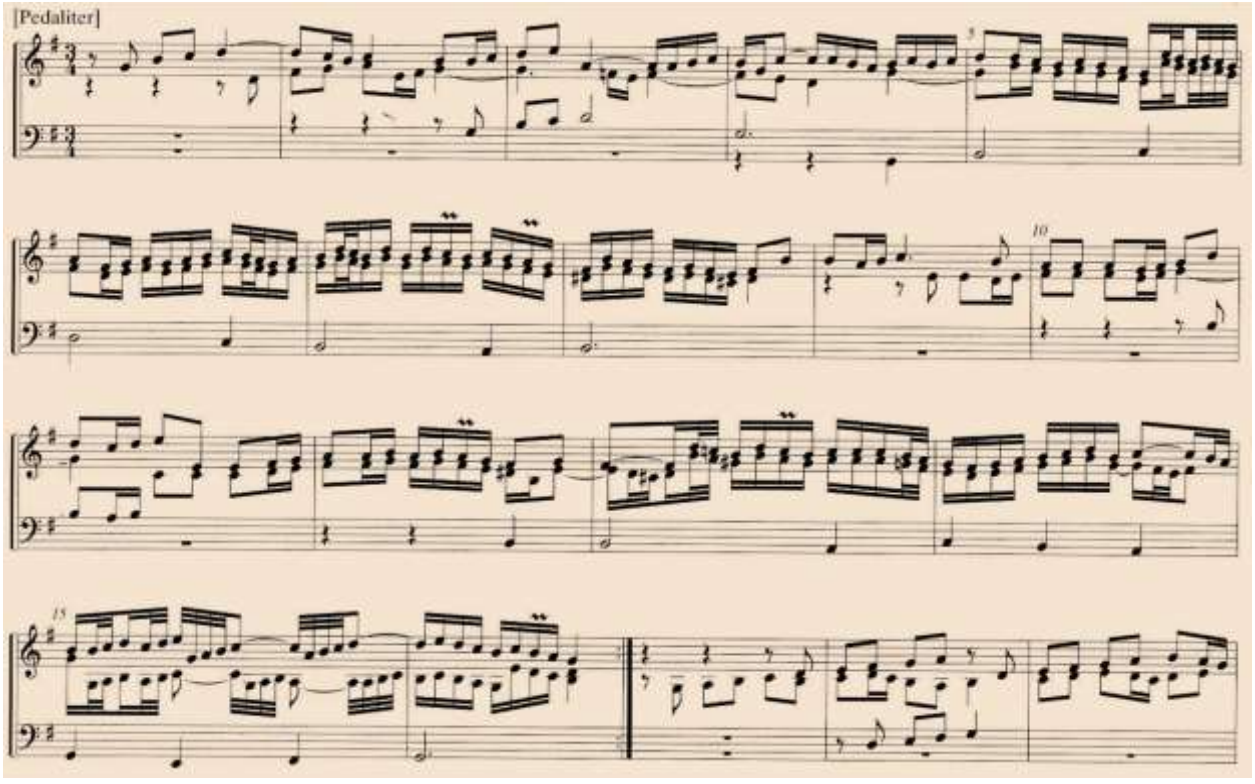
[Variatio] XVI [Manualiter]

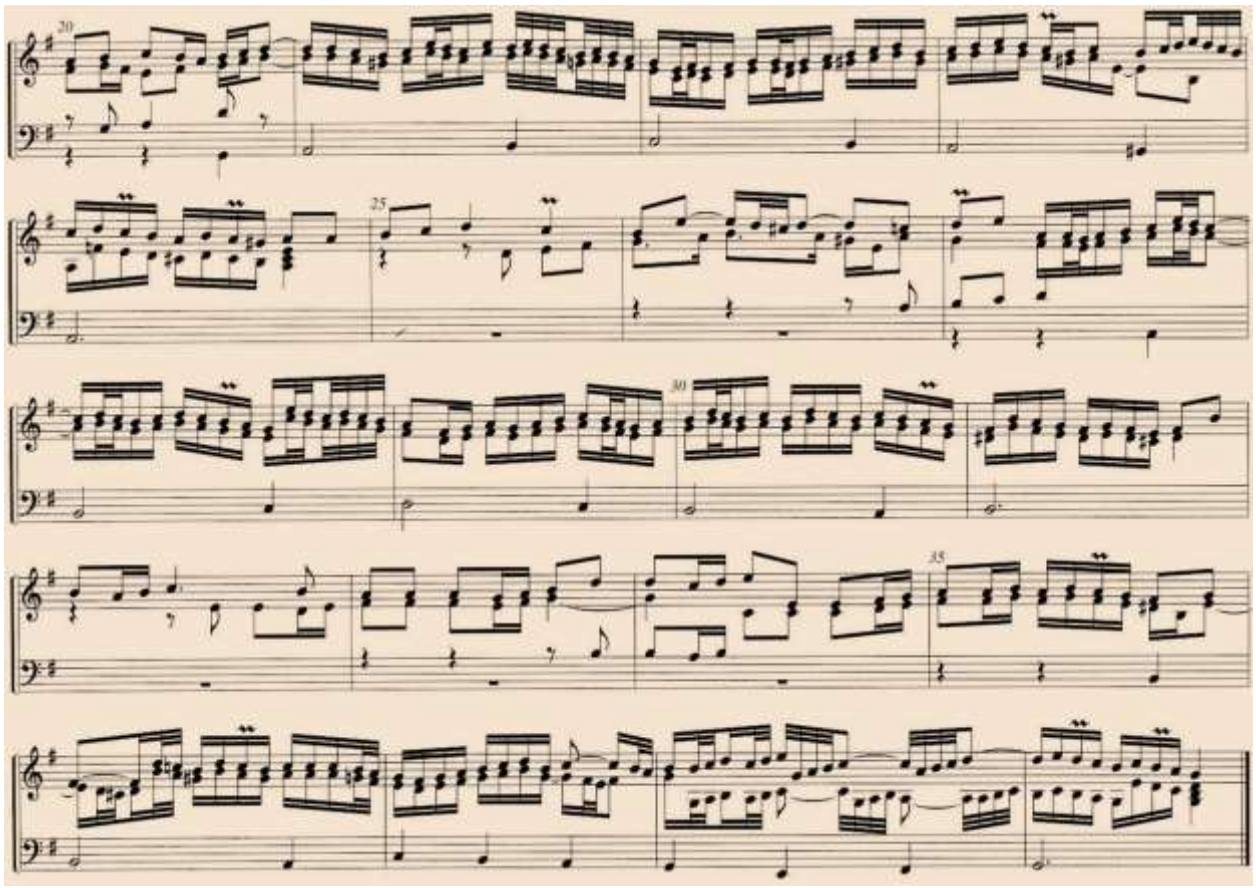




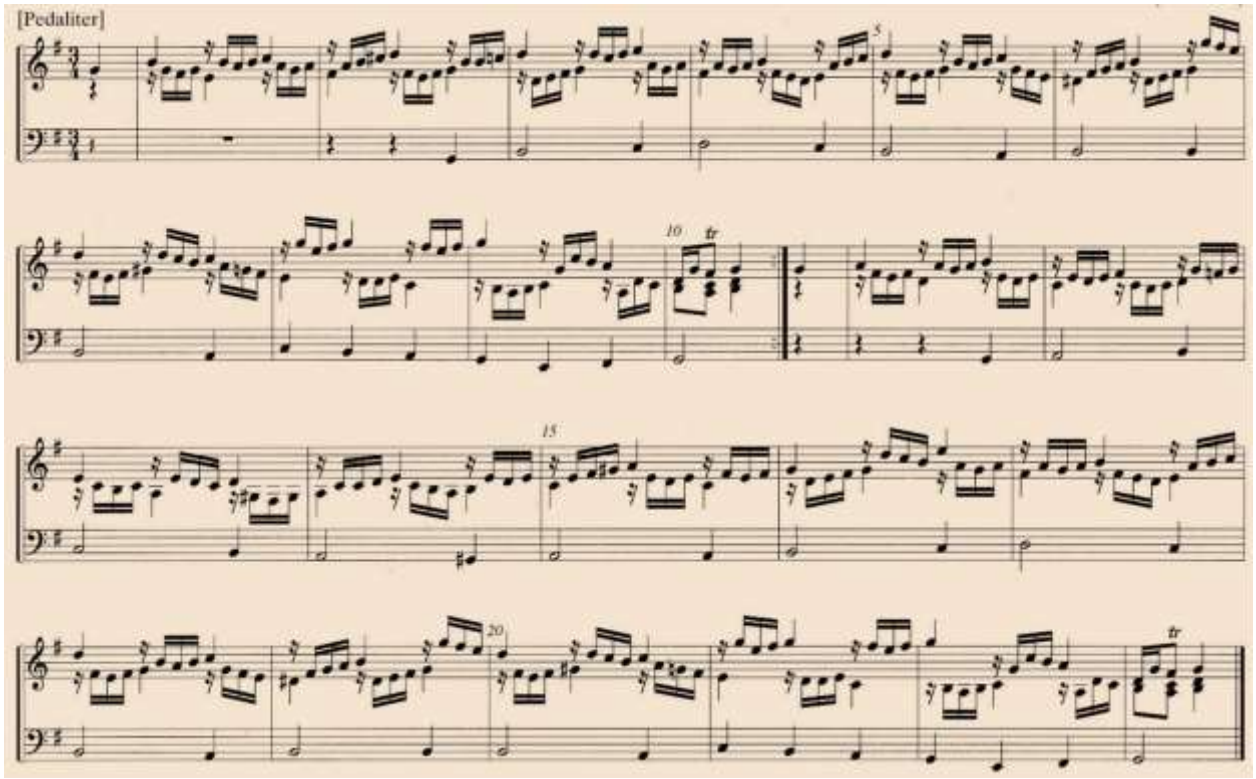
Две хоральные обработки

1.



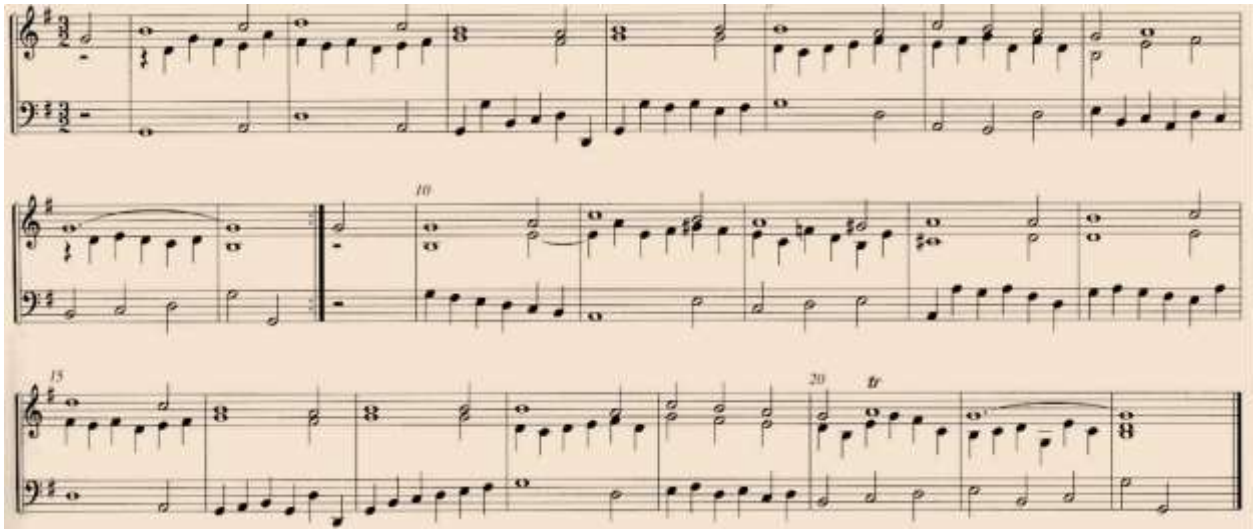


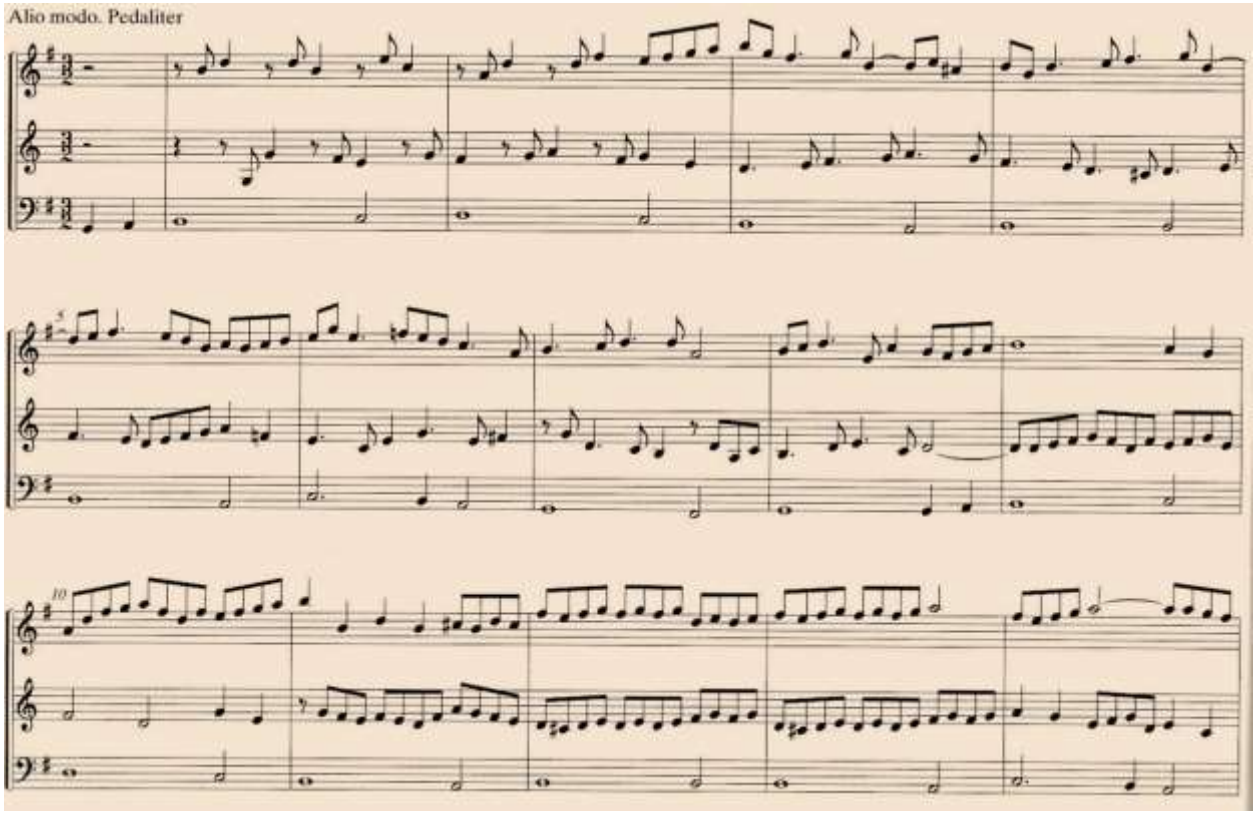
2.

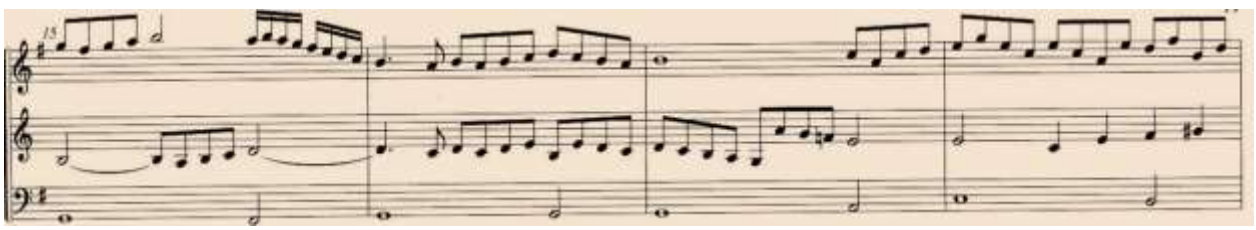


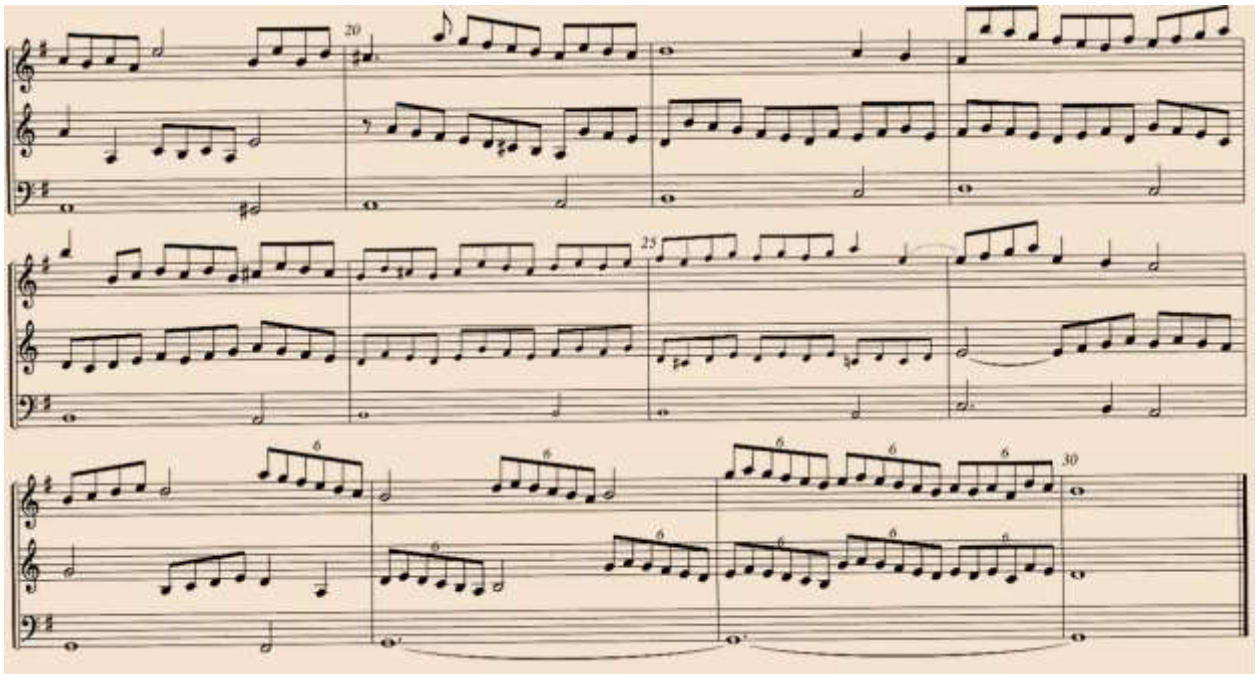
Фридрих Вильгельм Цахау (1663–1712) [Friedrich Wilhelm Zachow Sämtliche Orgelwerke]

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



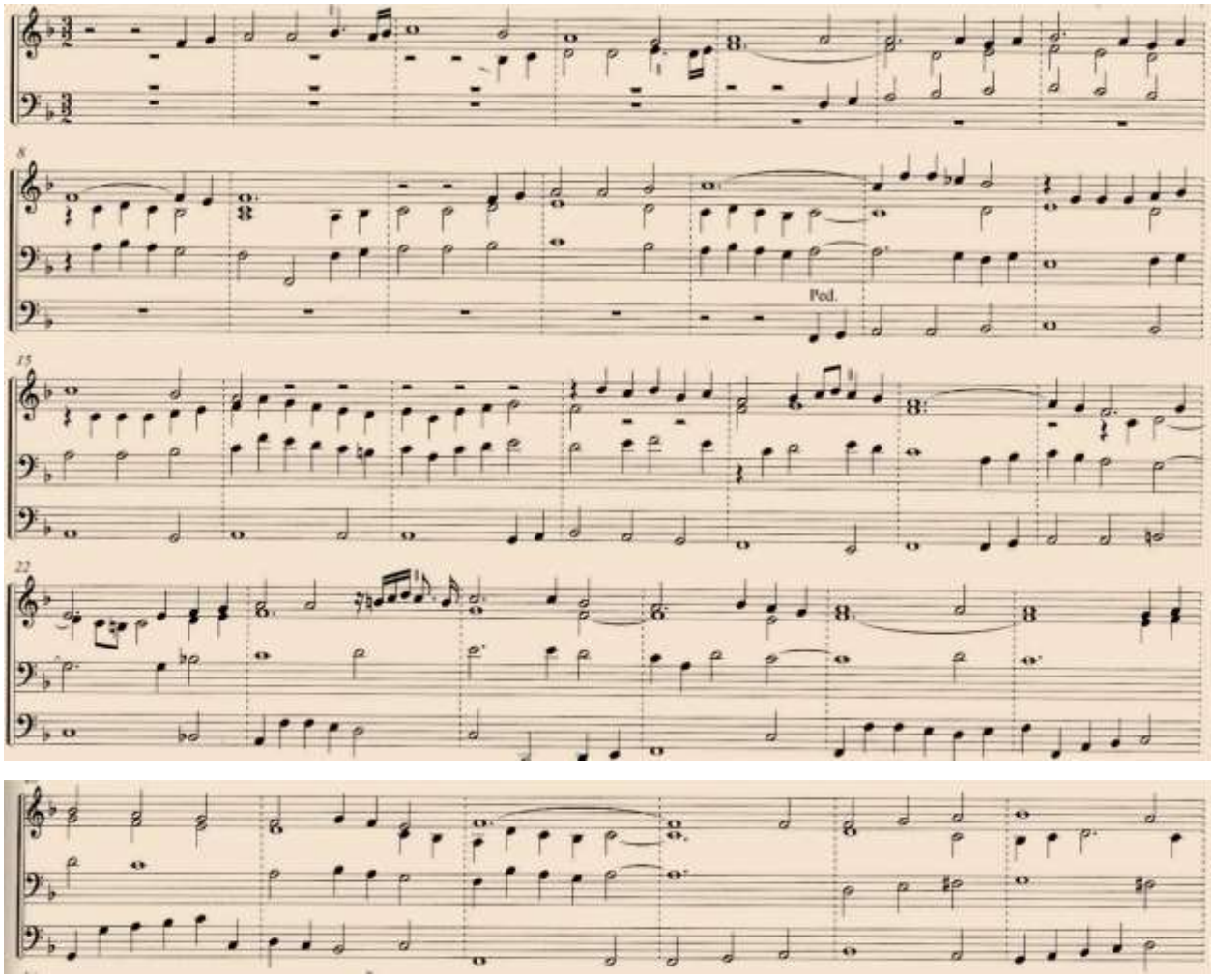


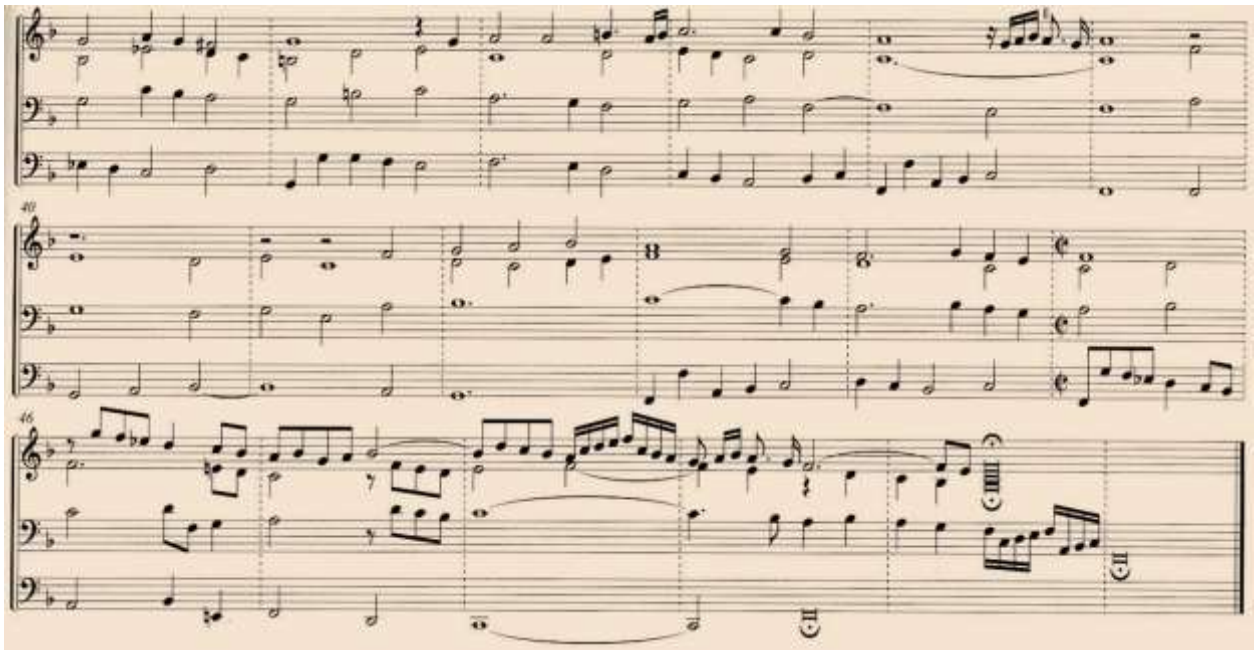




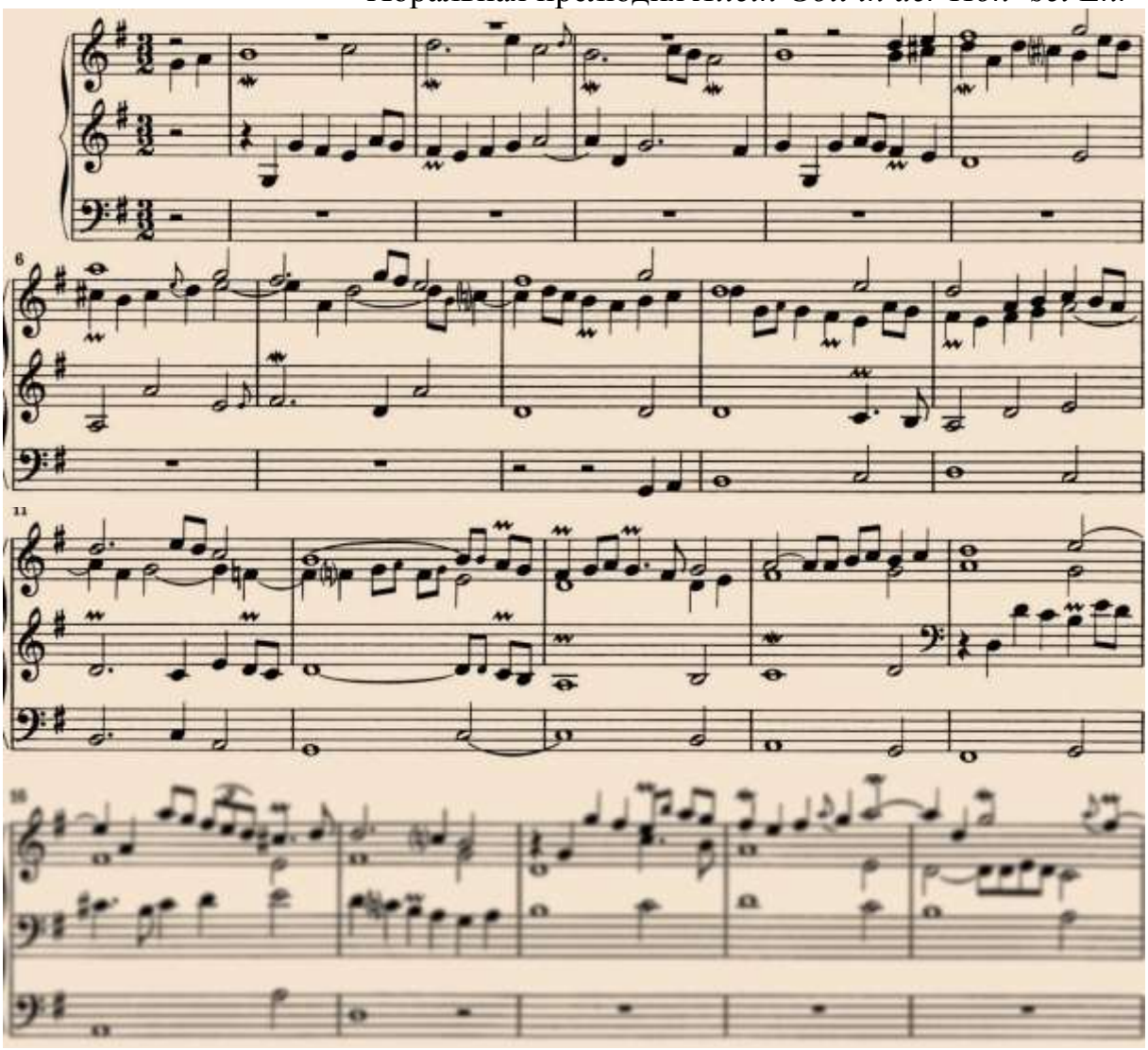
Кристиан Гайст (1650–1711) [20 Choralbearbeitungen der Norddeutschen Schule]

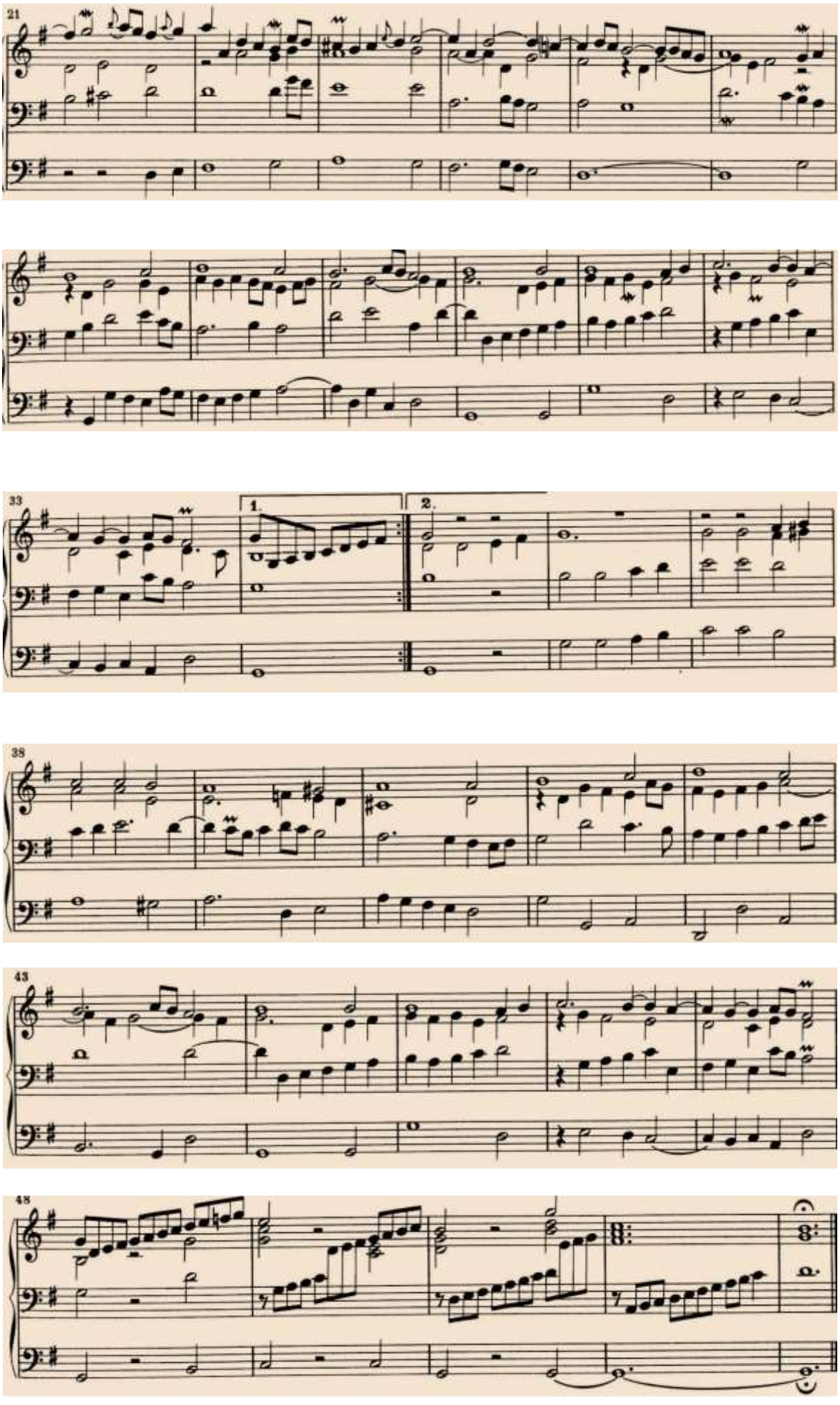
Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*





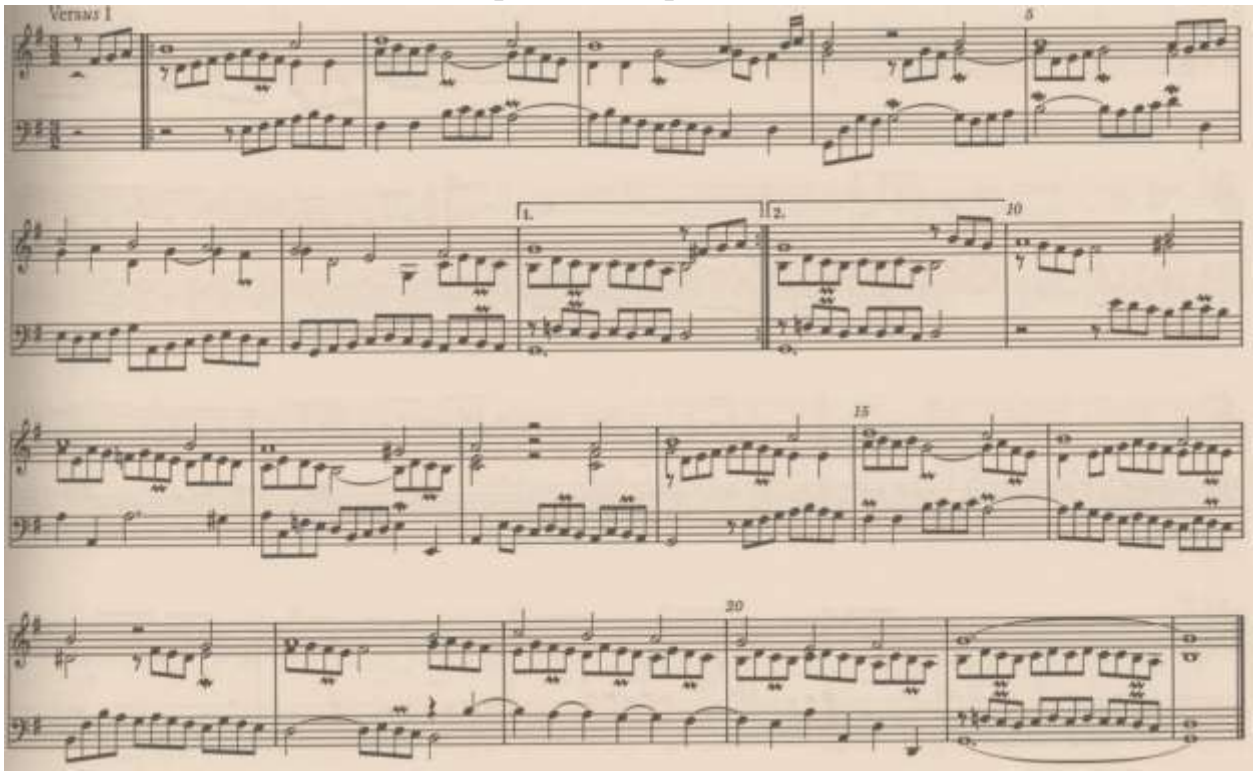
Георг Бём (1661–1733) [Georg Böhm Sämtliche Werke für Tasteninstrument]
Хоральная прелюдия *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

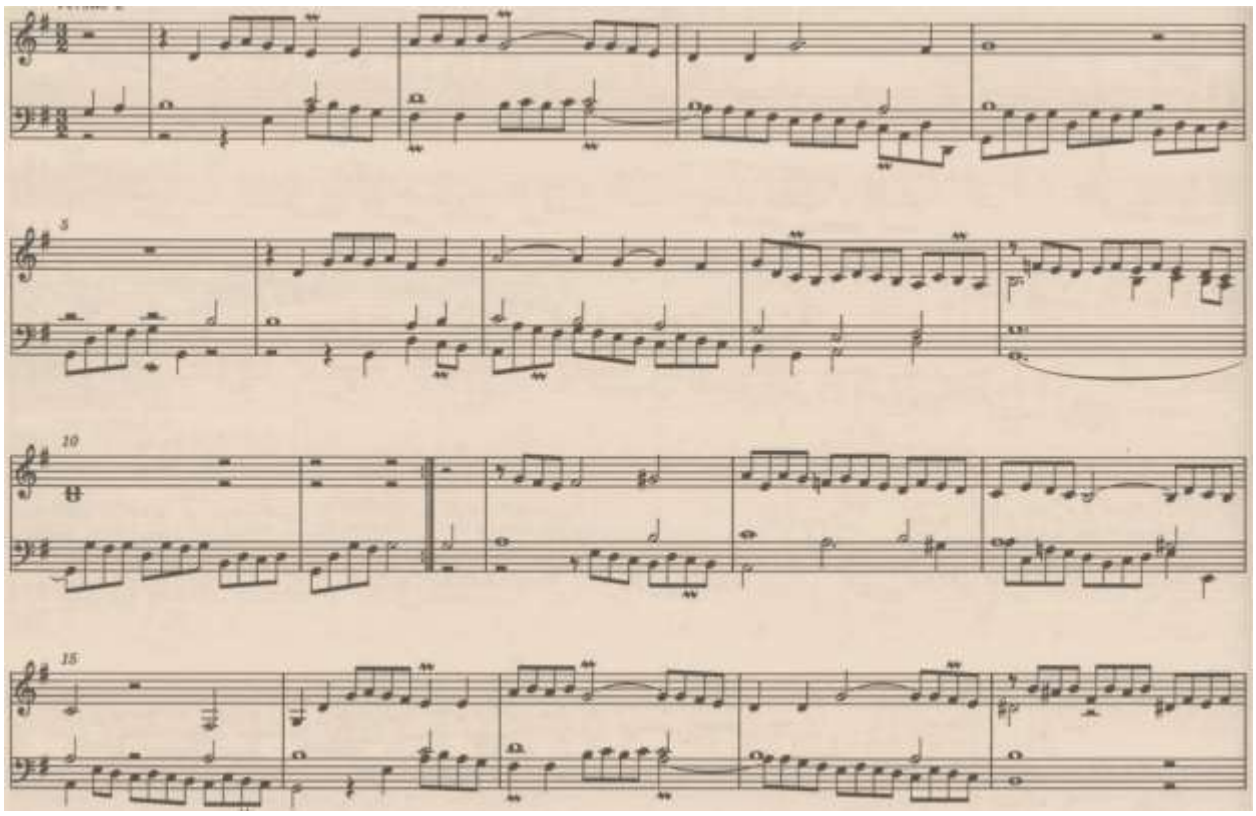


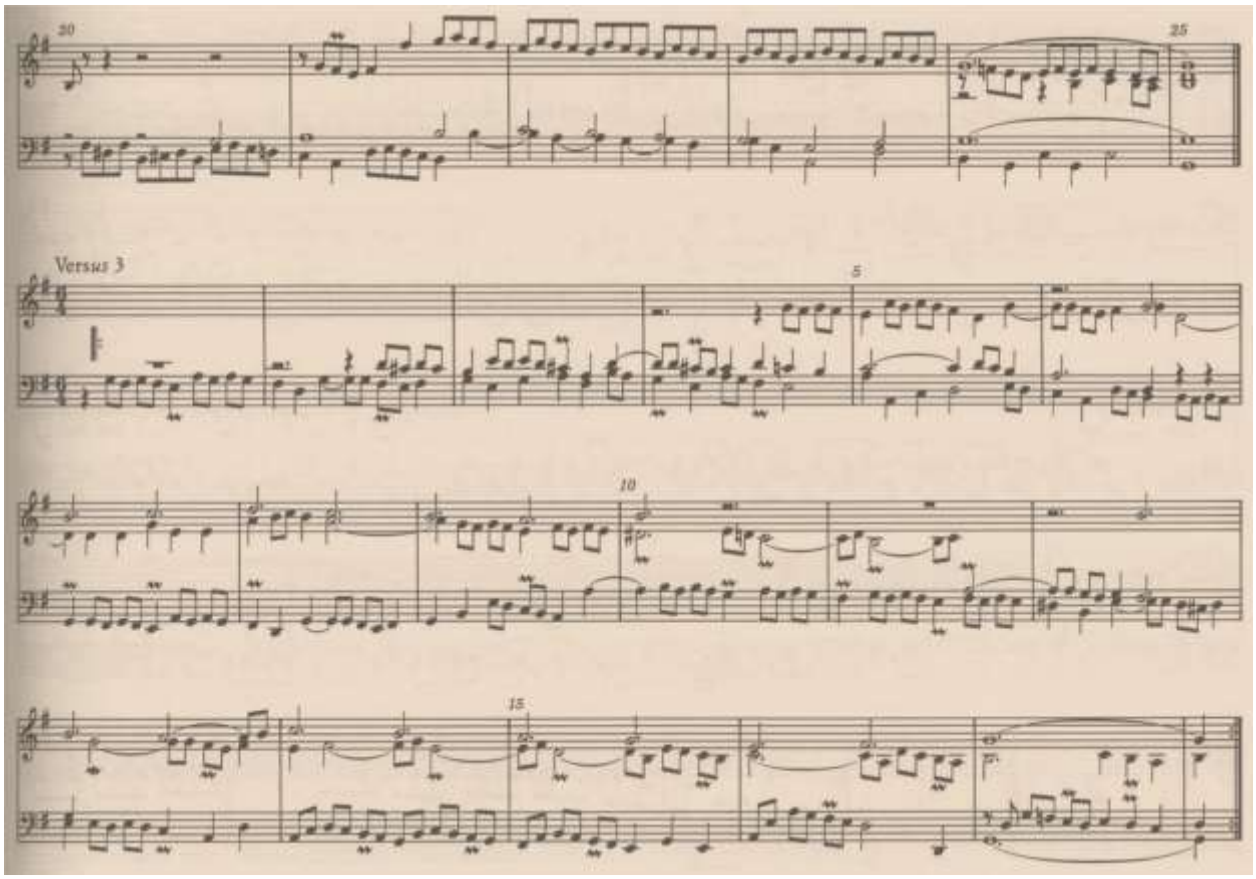

21
33
1.
2.
38
43
48

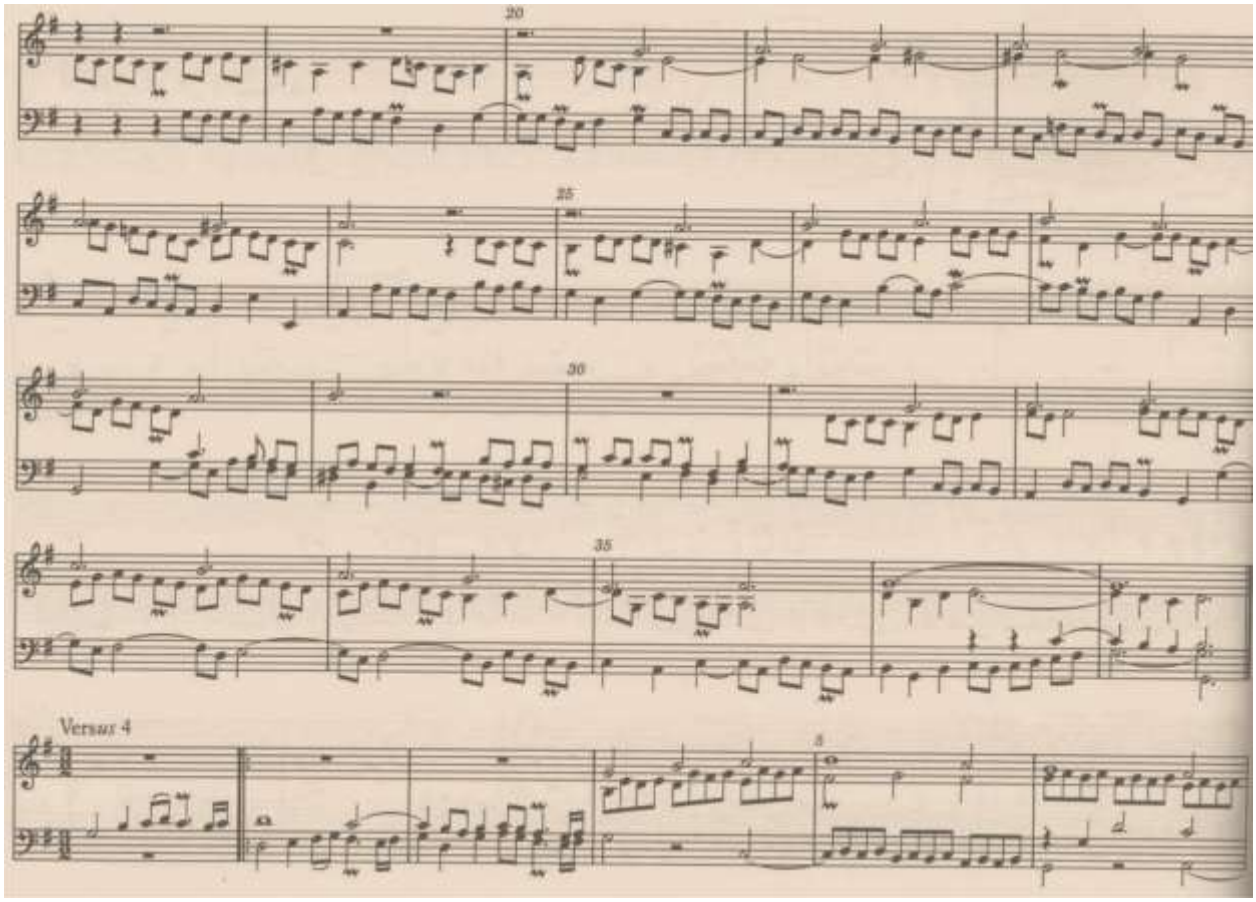
Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748) [Walther Johann Gottfried Samtliche Orgelwerke]

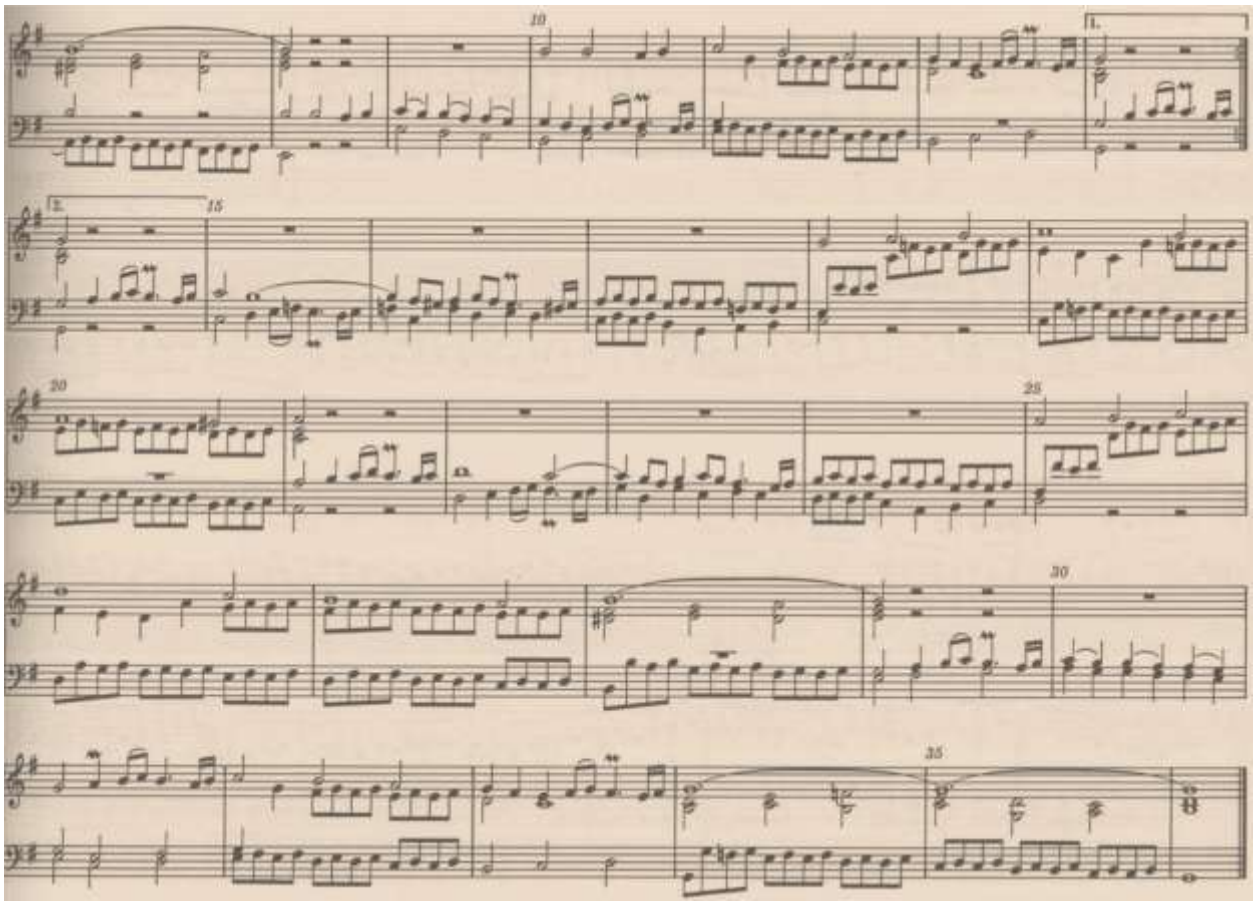
Хоральная партита *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

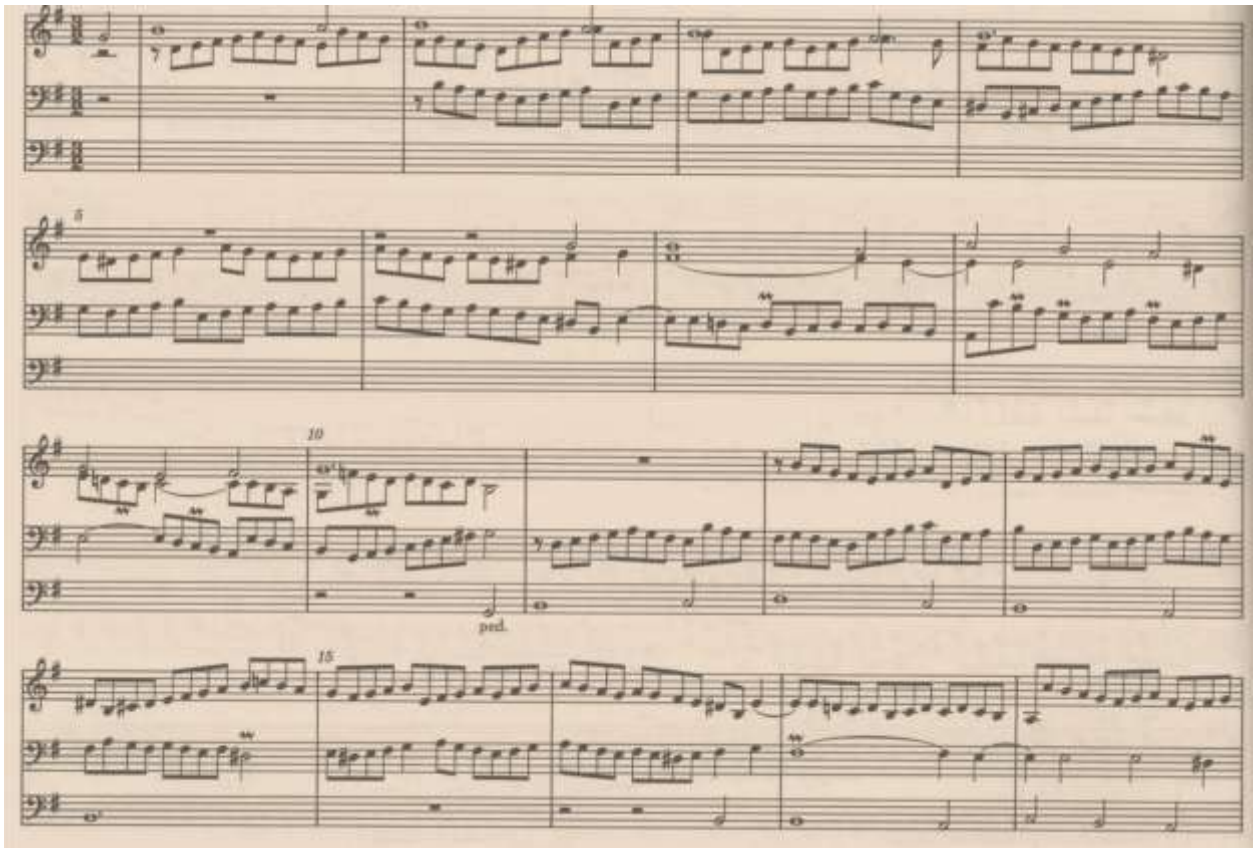


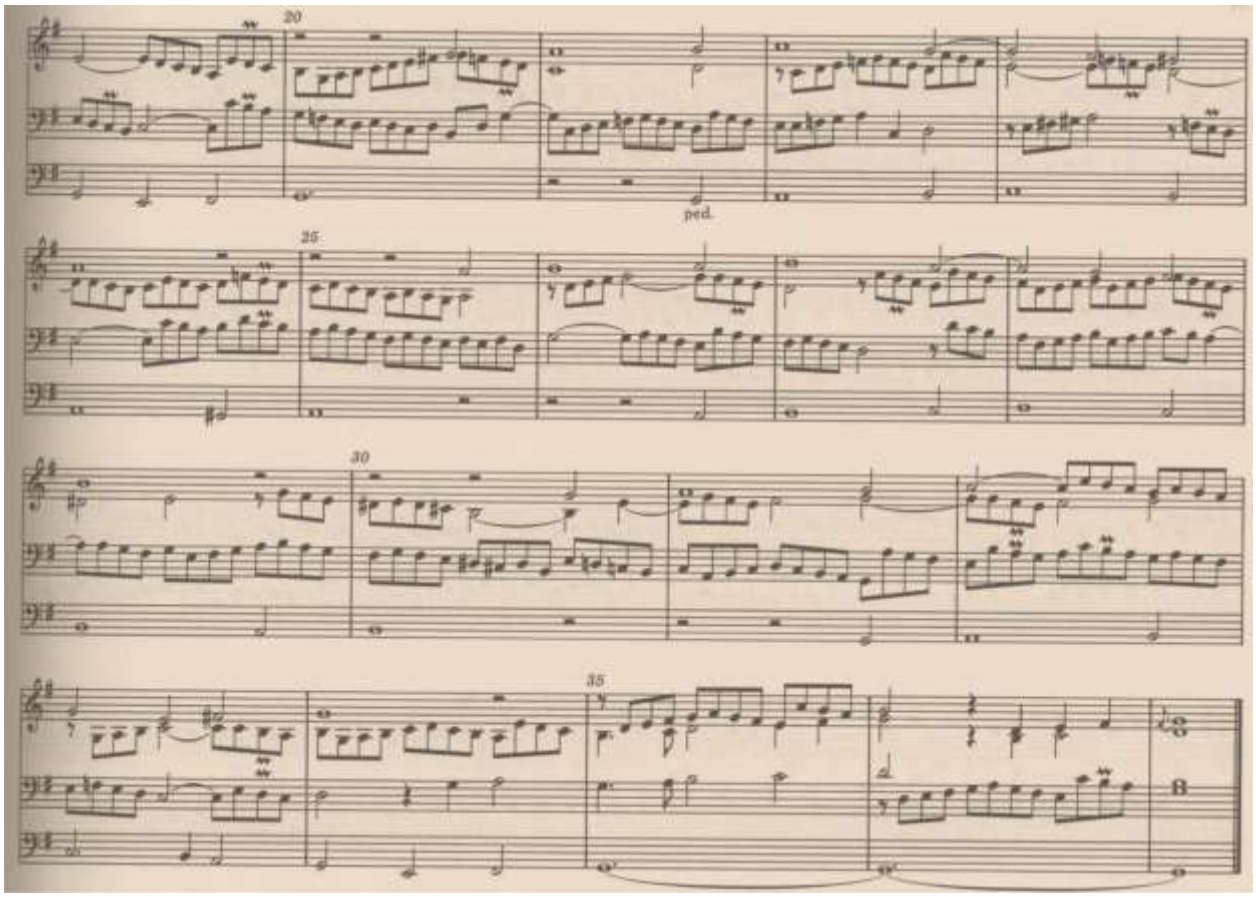


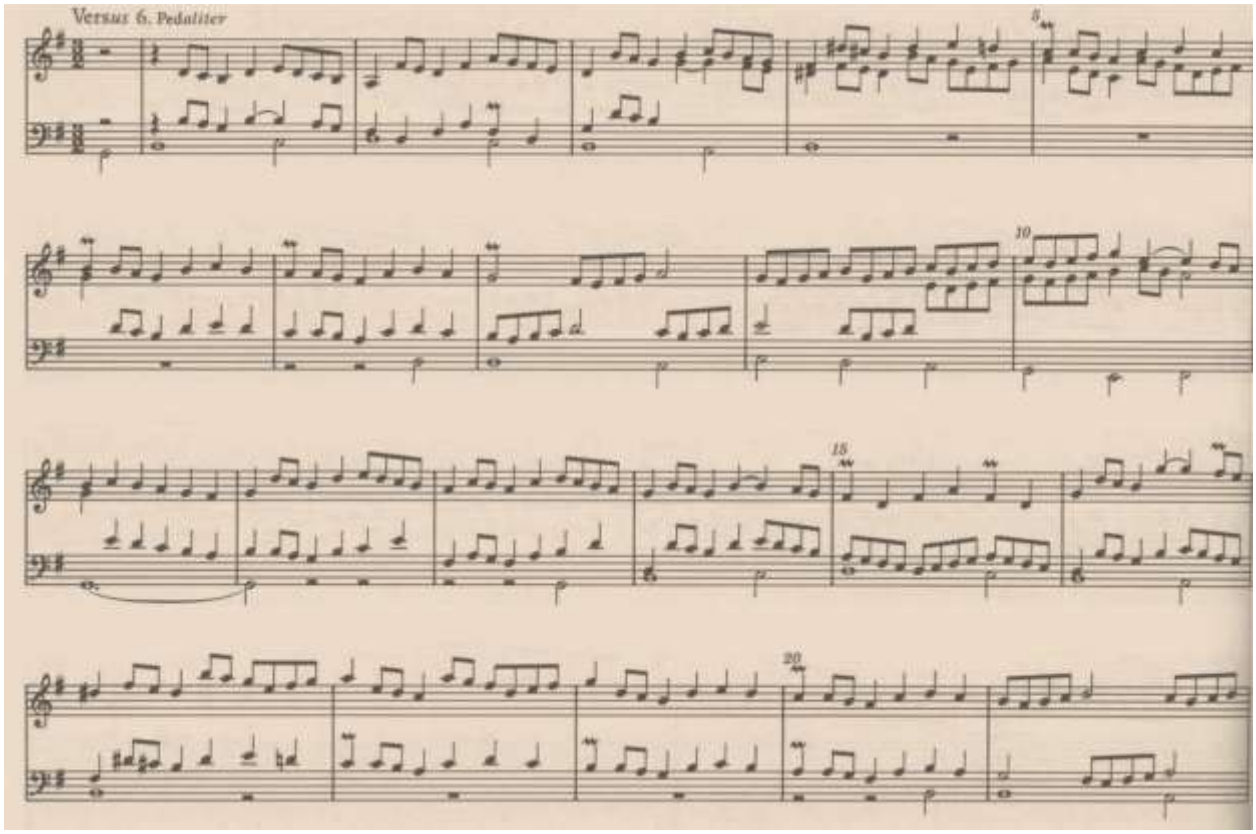

20
25
Versus 3
5
10
15

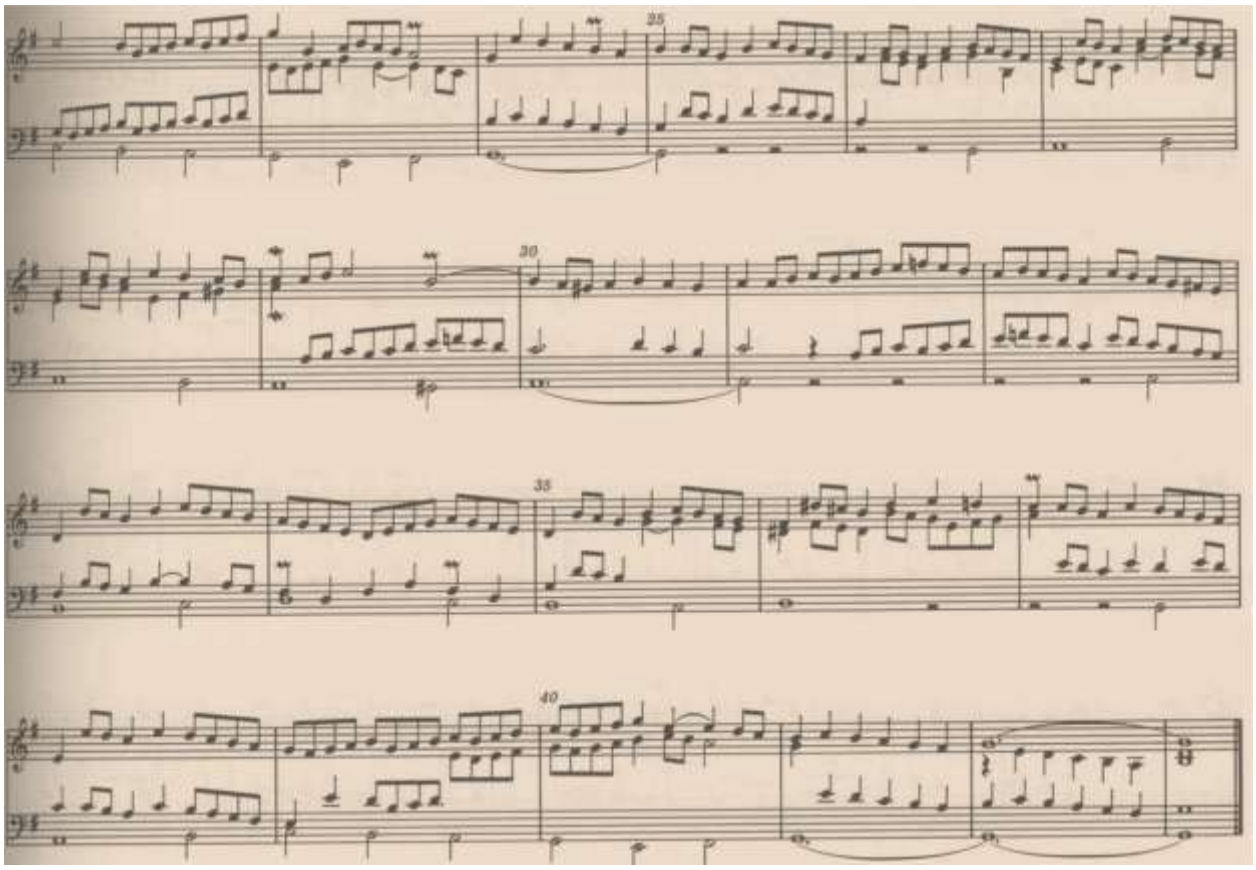

20
25
30
35
Versus 4
5

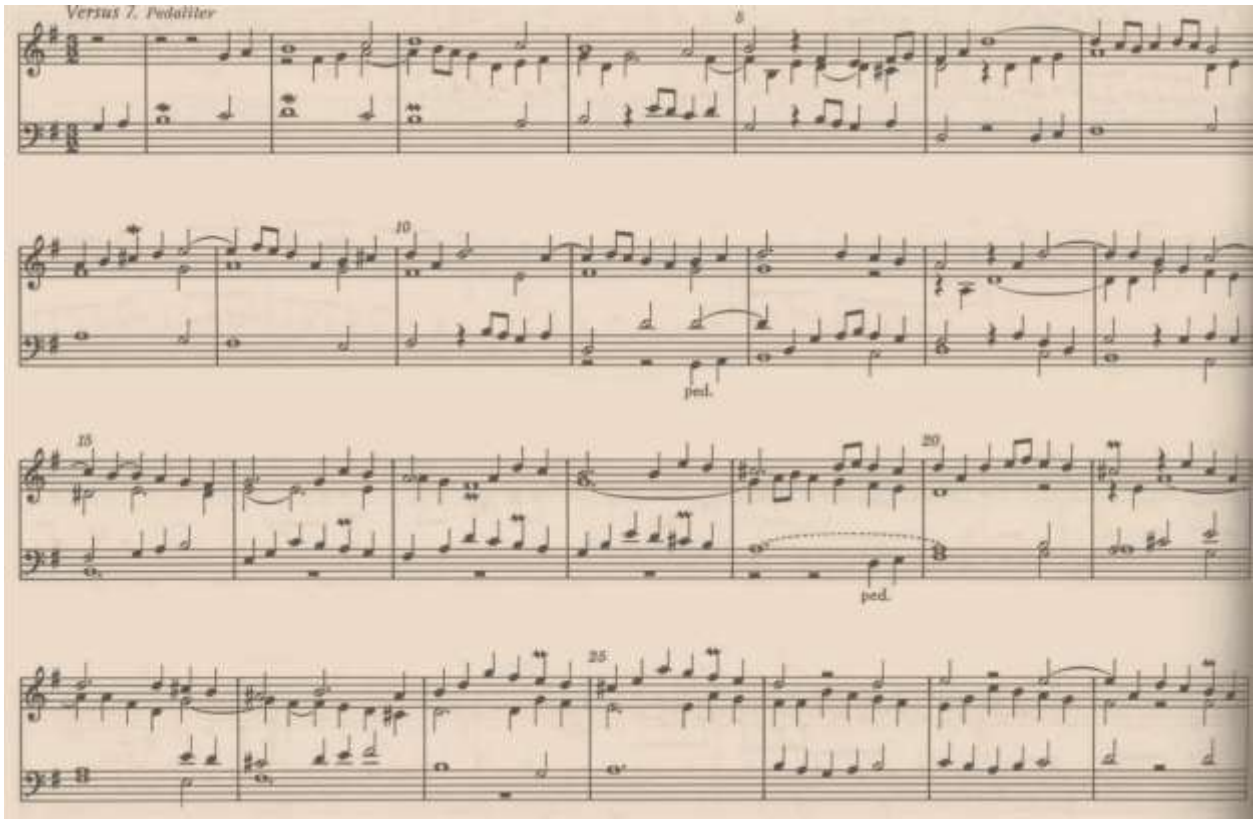

10
1.
2.
15
20
25
30
35

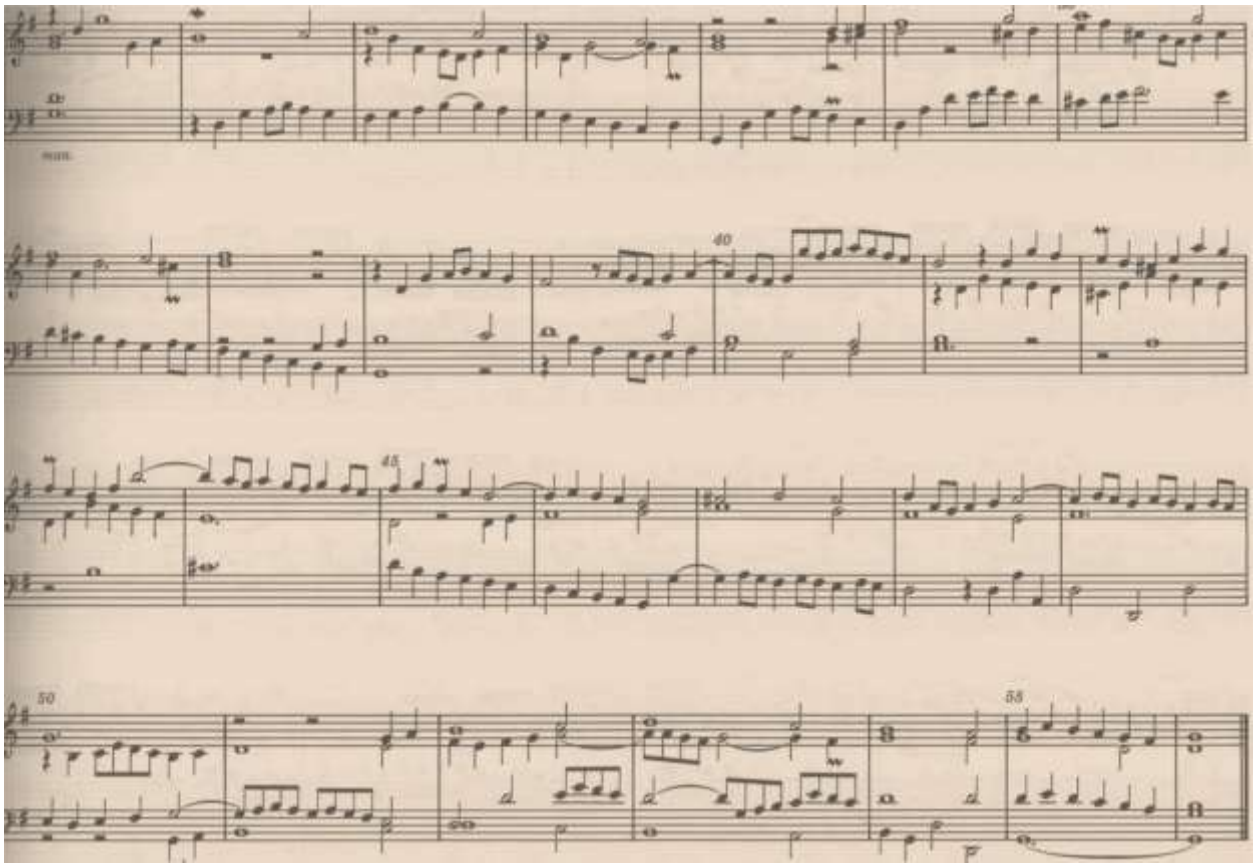

5
10
ped.
15

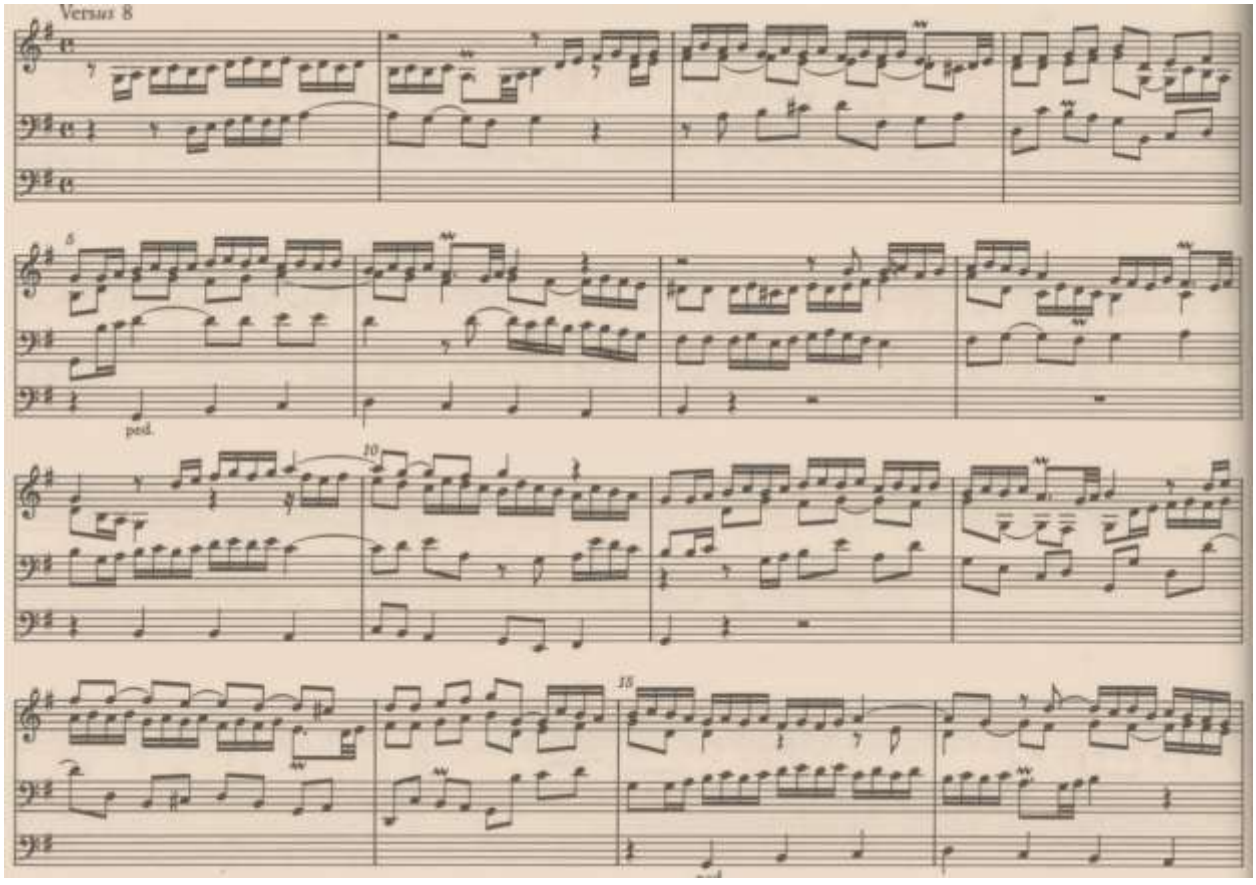

20
ped.
25
30
35

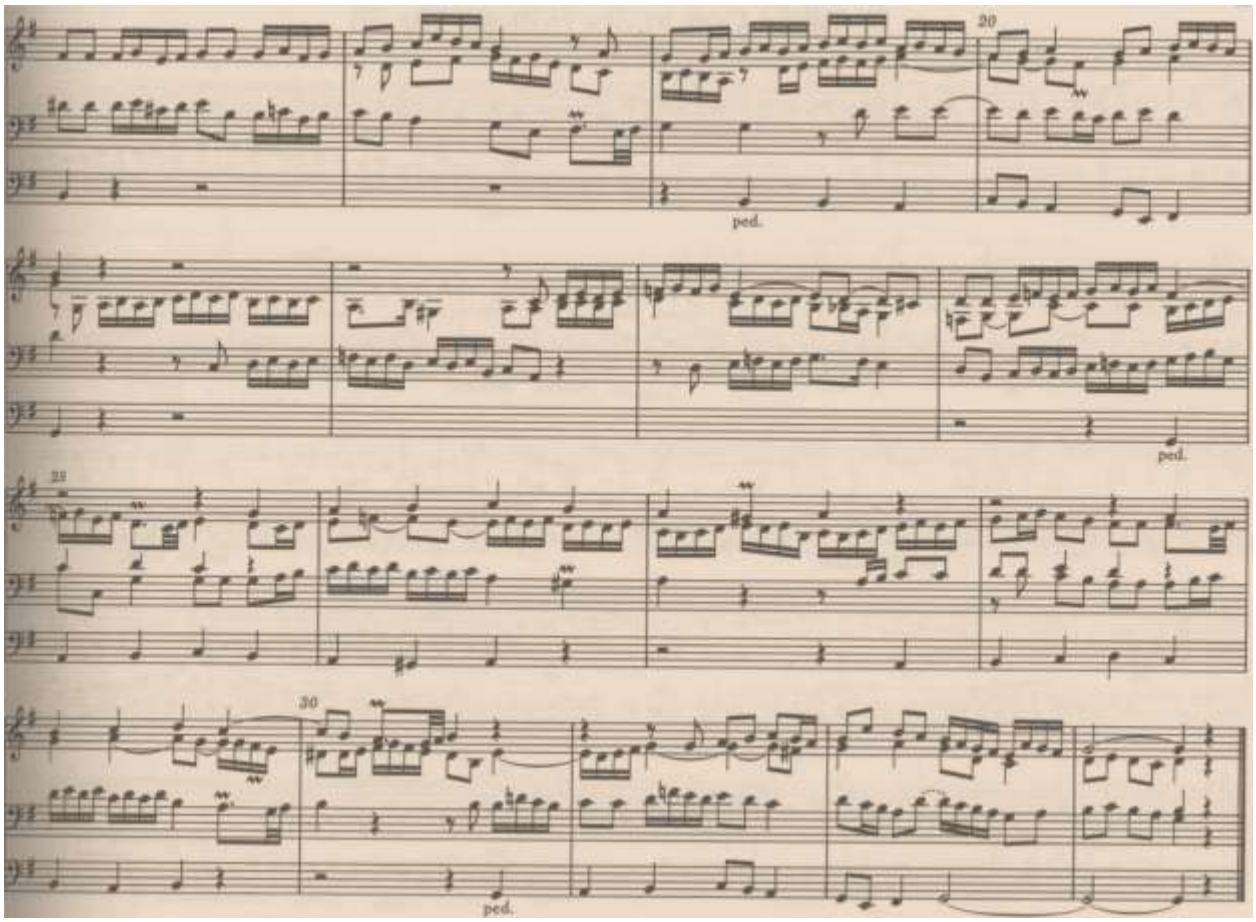

Versus 6. Pedaliter
5
10
15
20


25
30
35
40

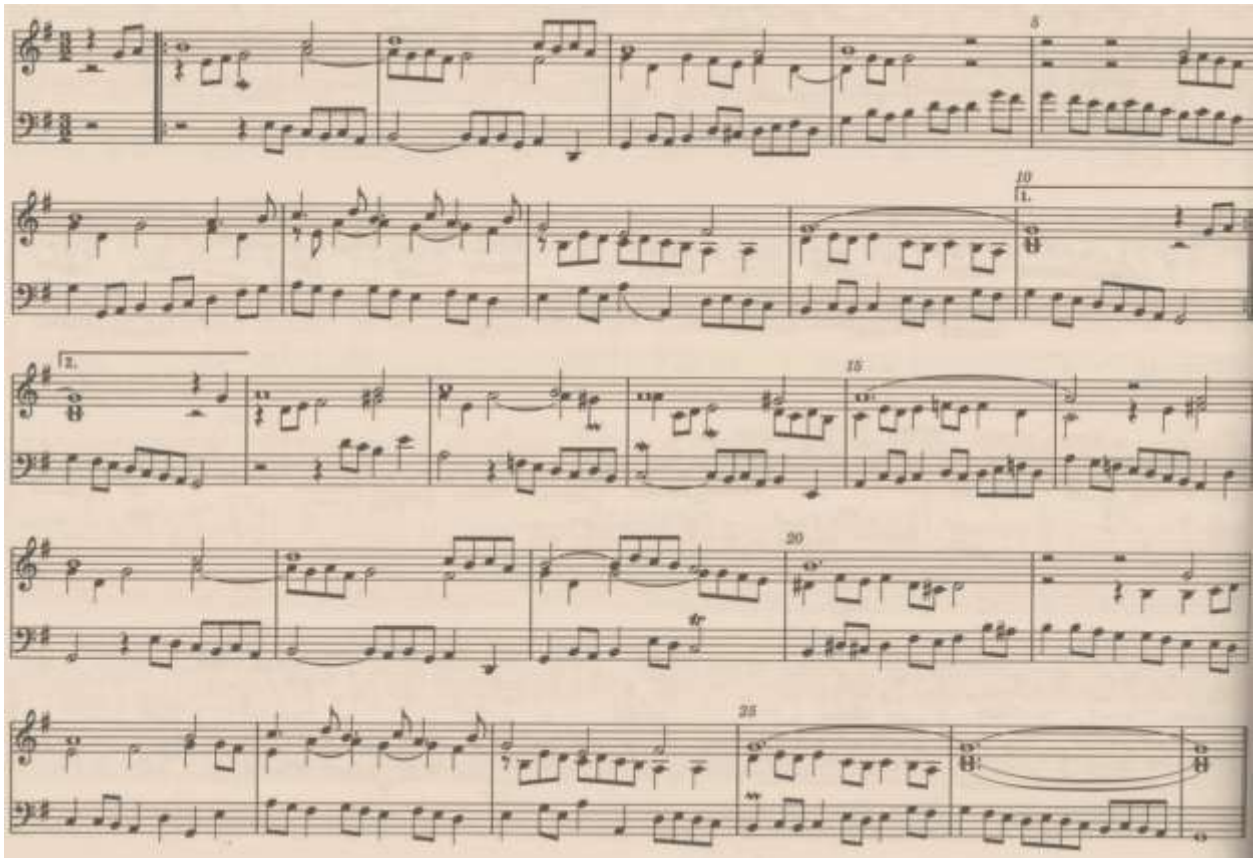

Versus 7. Pedaliter
5
10
ped.
15
20
ped.
25


40
45
50
55


Versus 8
5
ped.
10
15

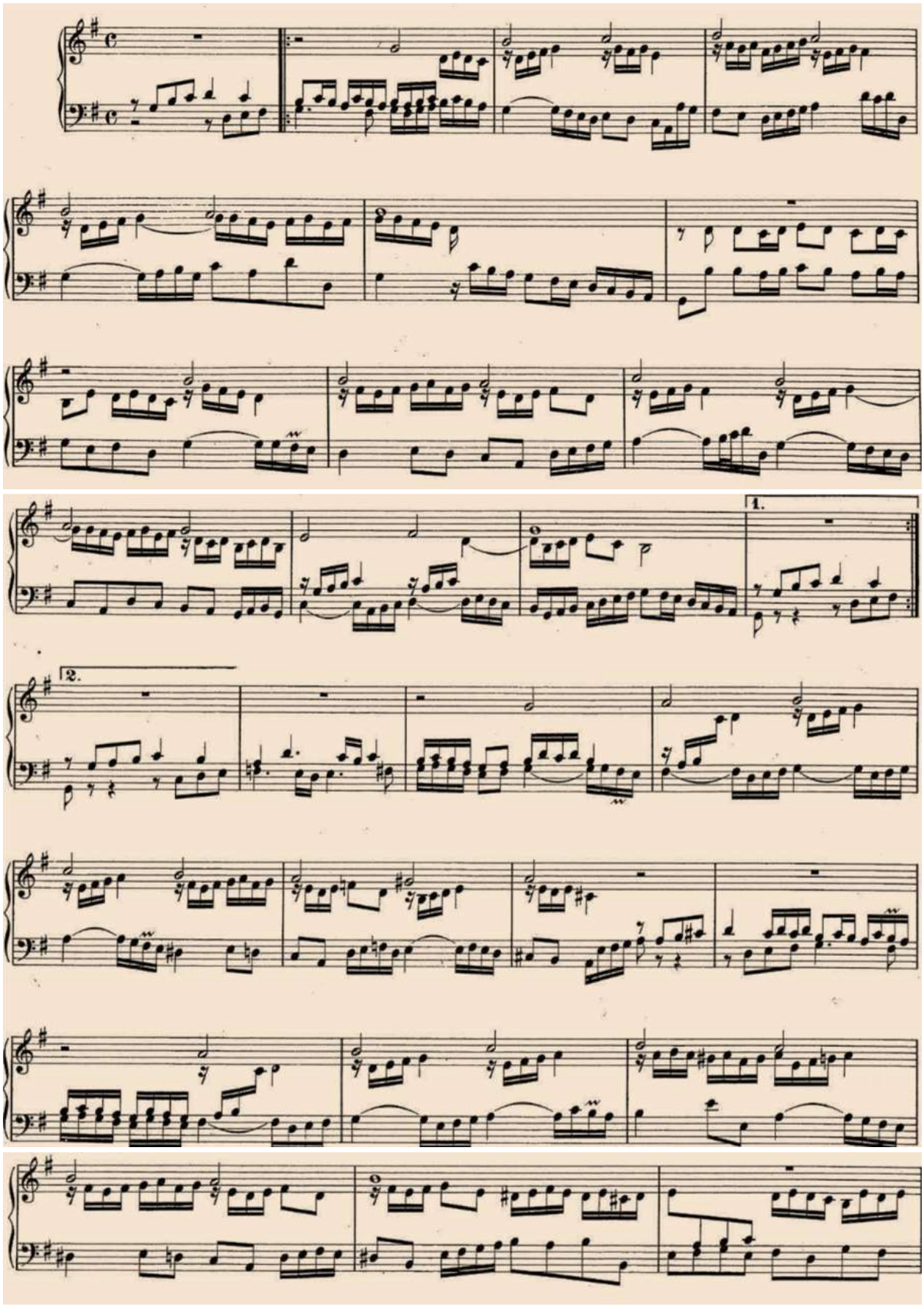


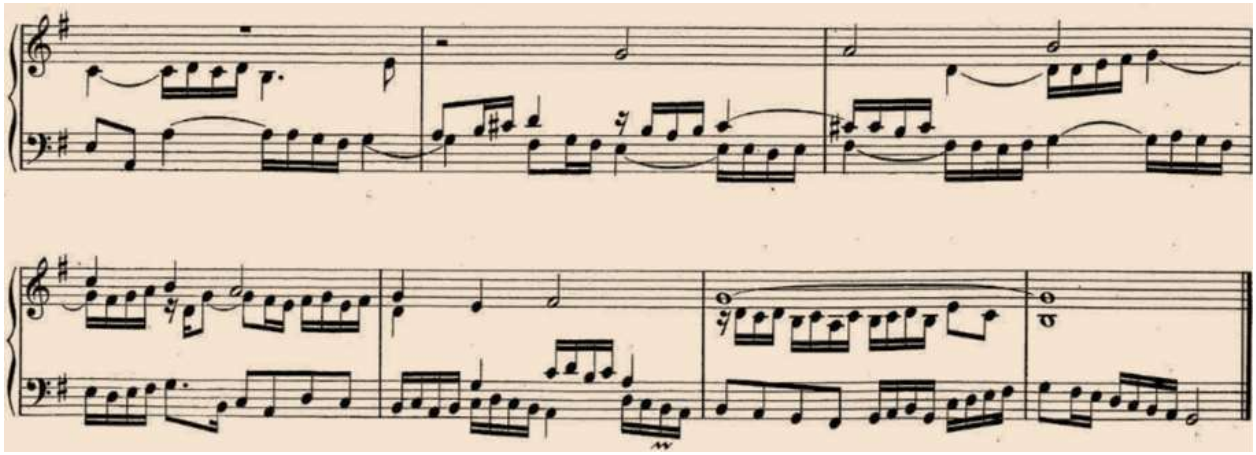
Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*



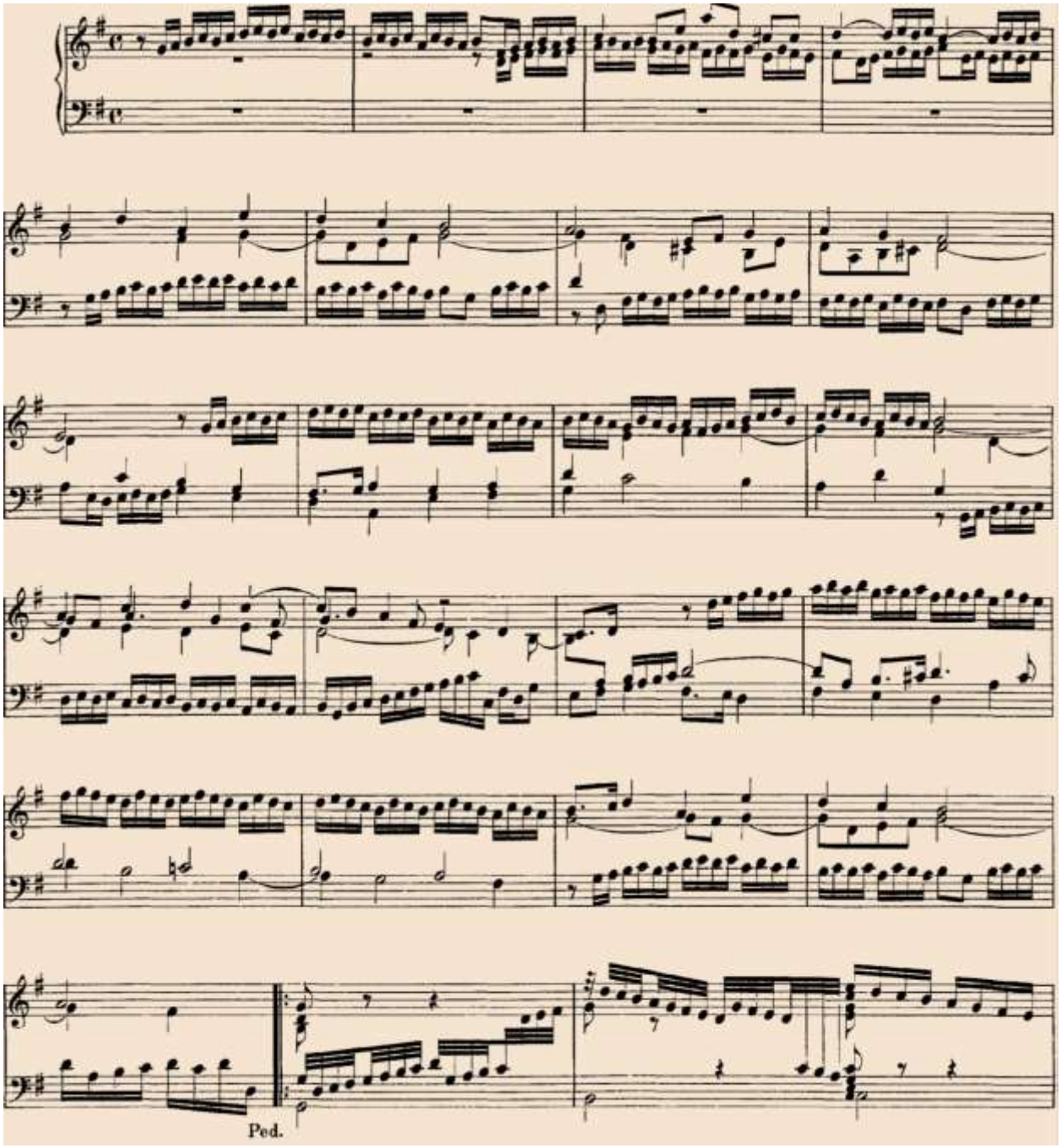
Иоганн Пахельбель (1653–1706)

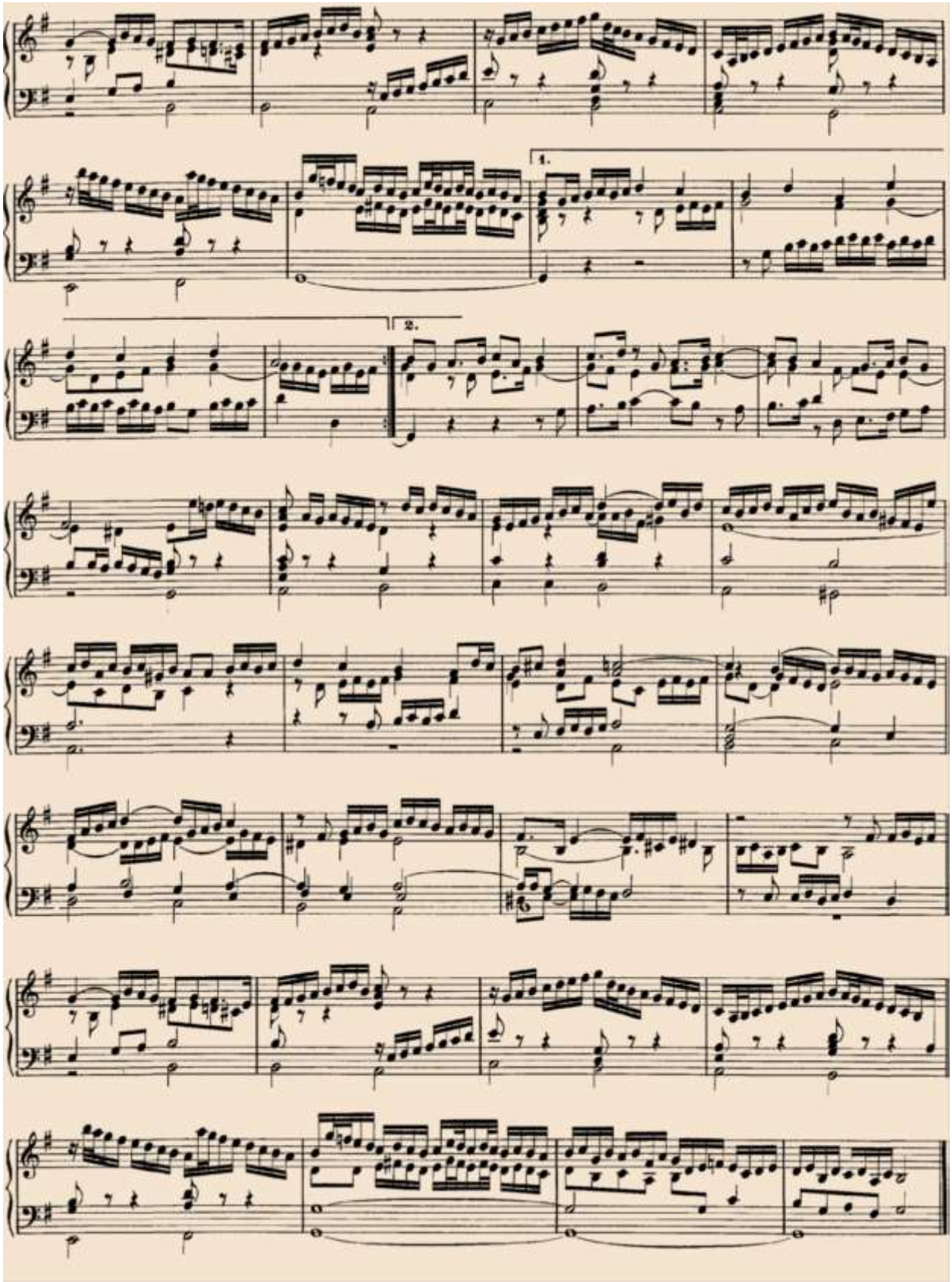
Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* P10





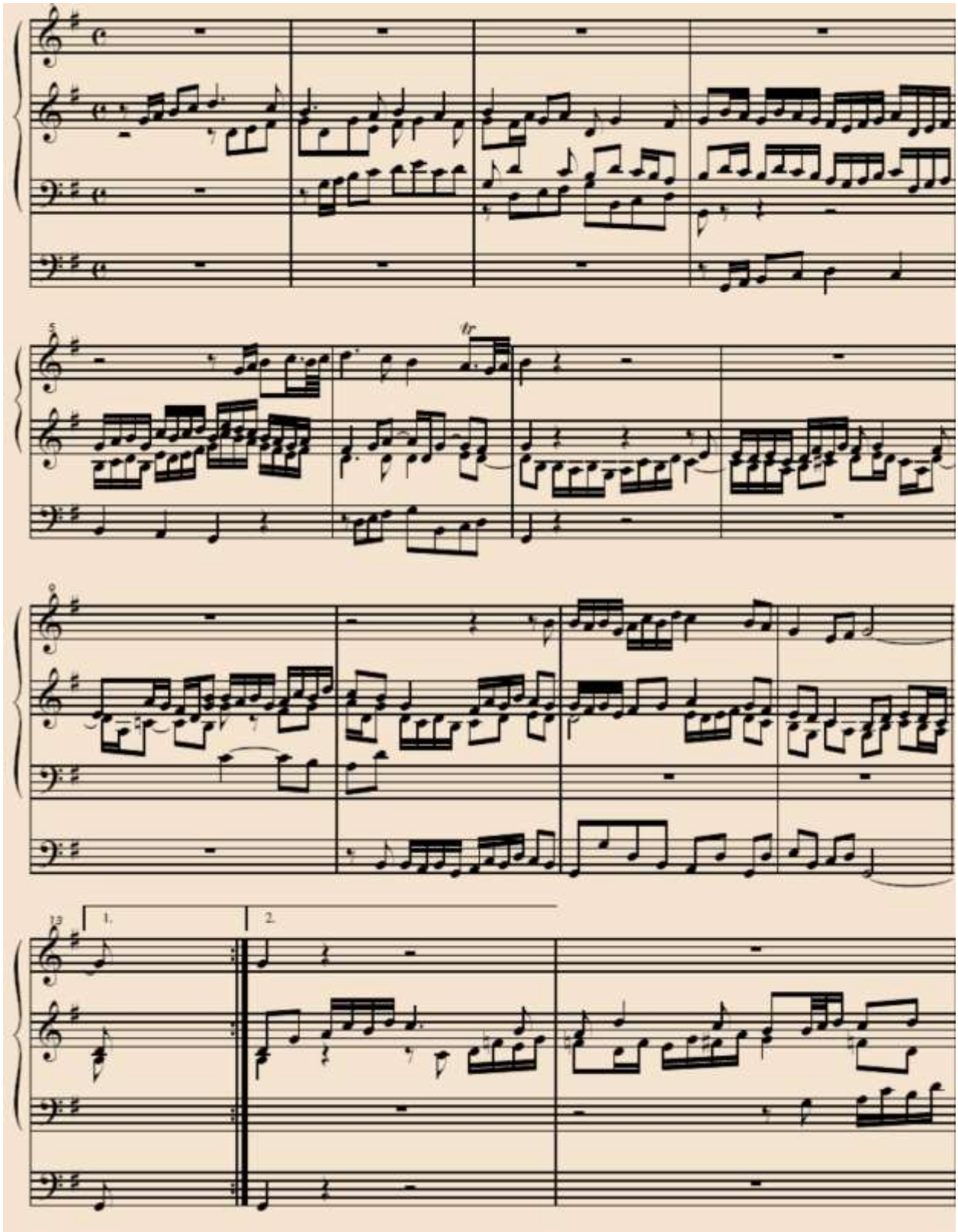
Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* P11

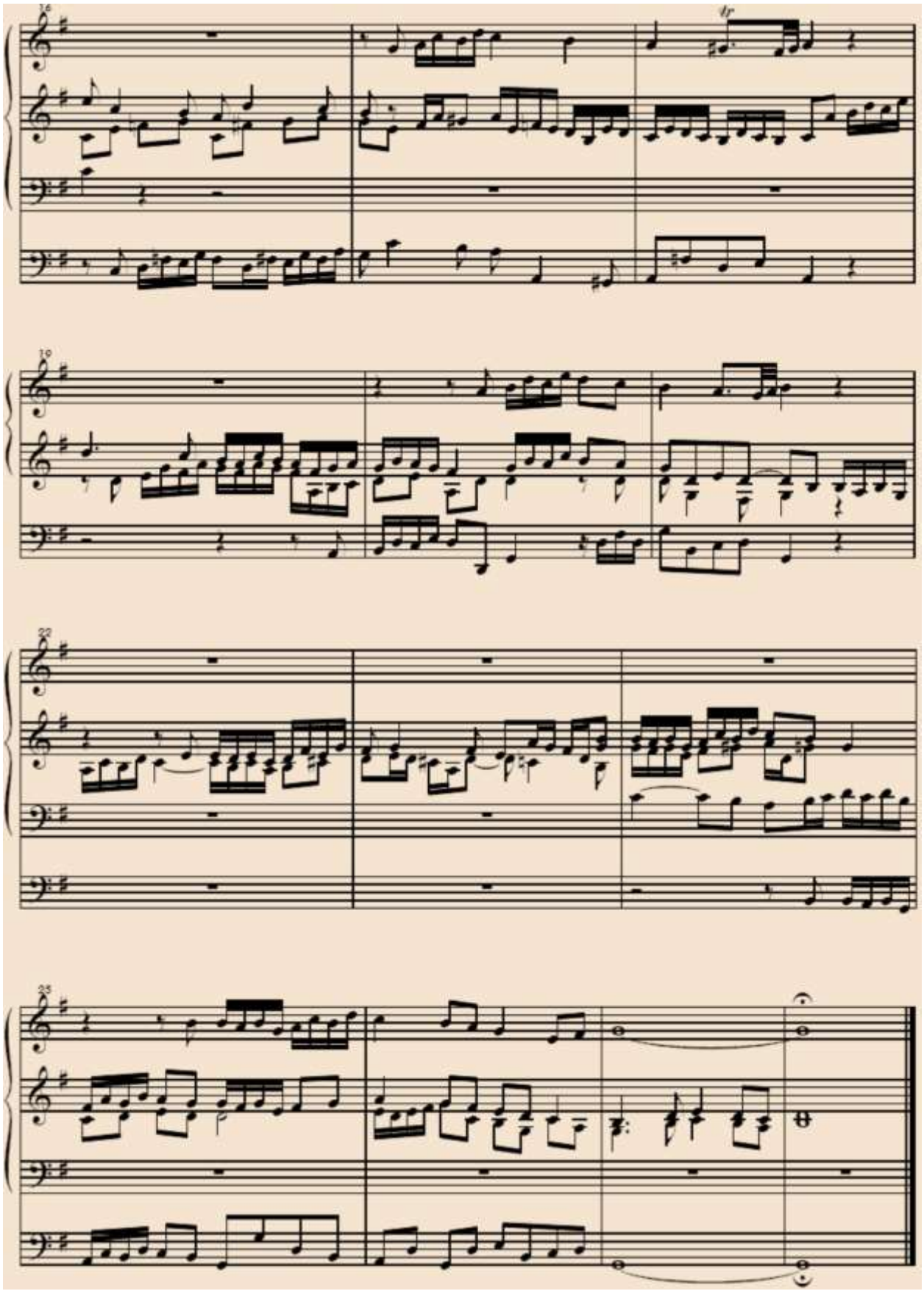



1.
2.

Иоганн Питер Кельнер (1705-1772)

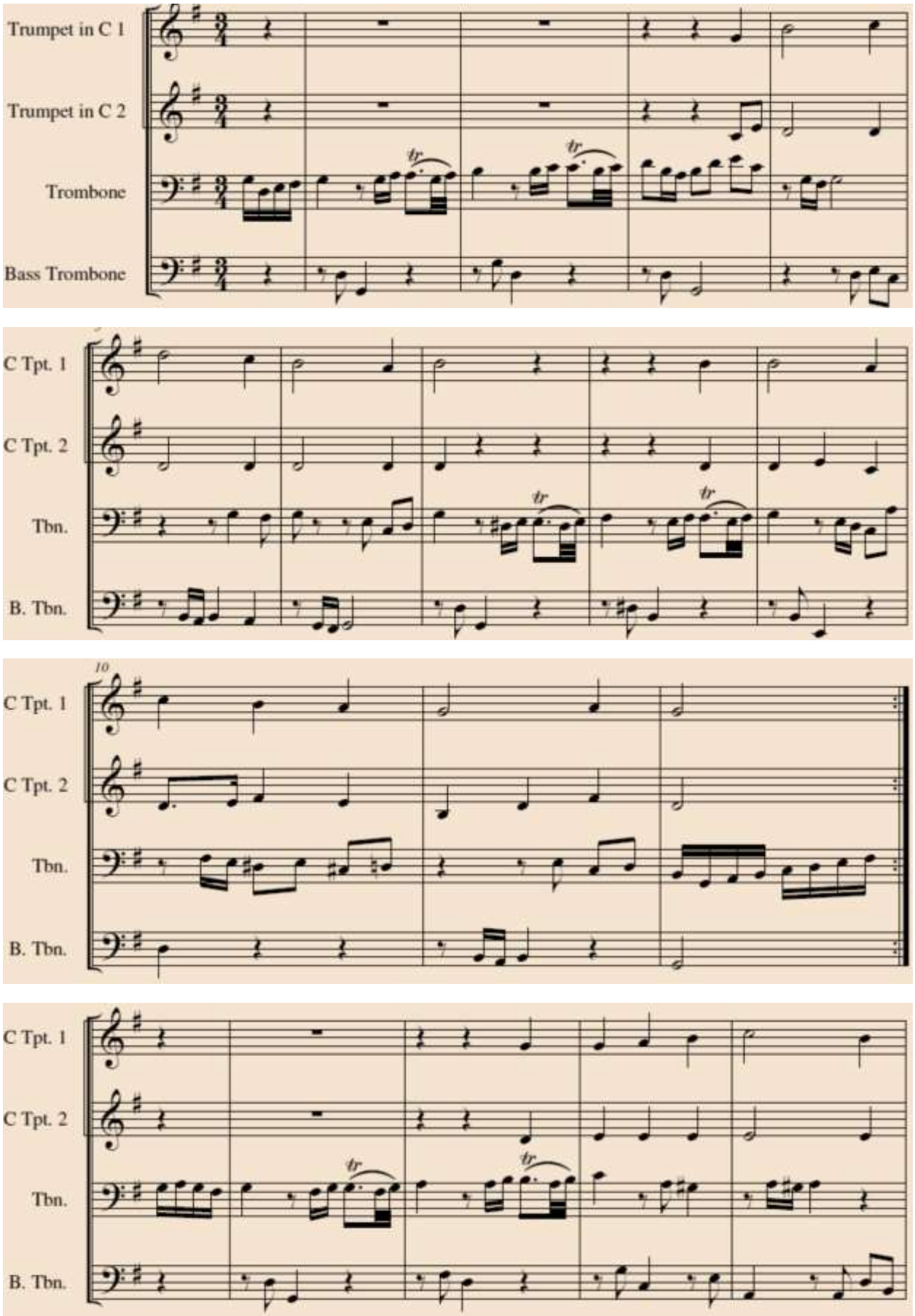
Хоральная обработка *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*

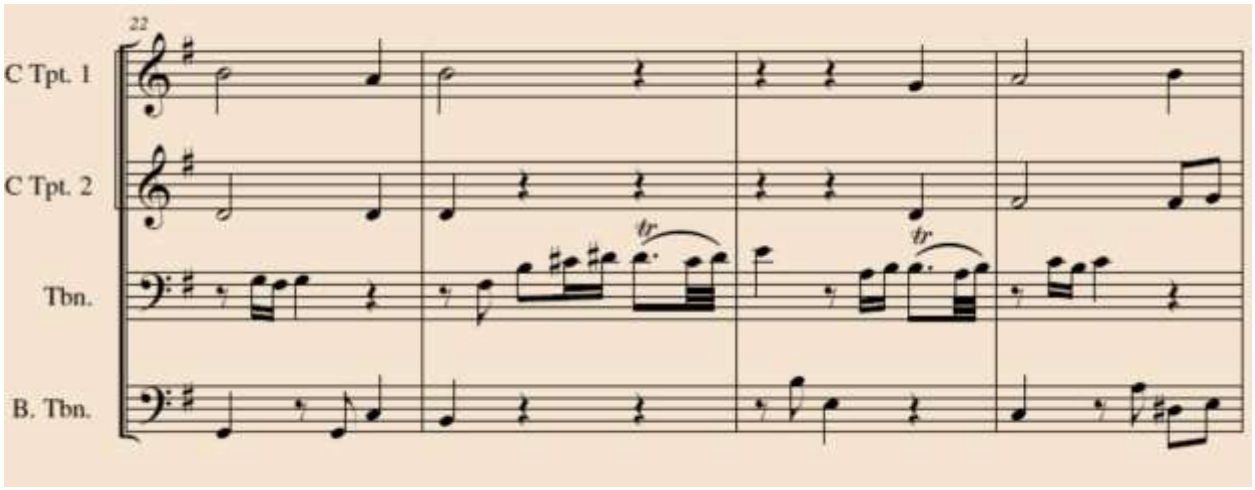


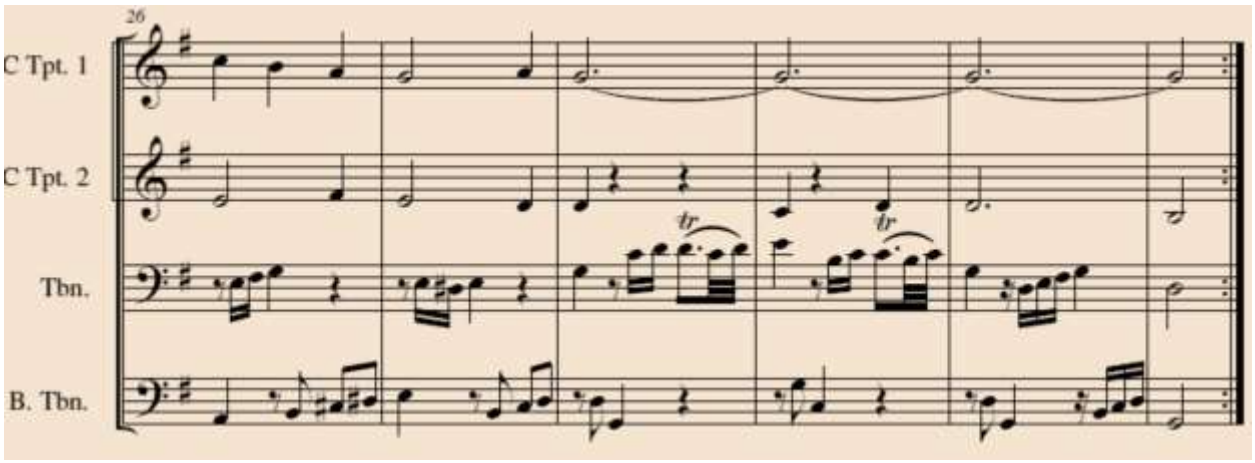

16
tr
19
22
25

Георг Филипп Телеман (1681-1767)

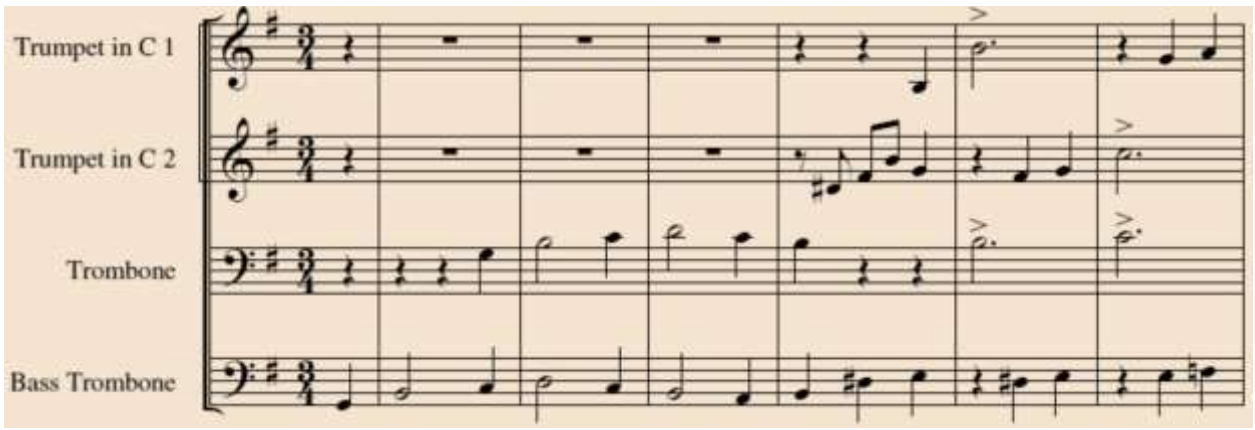
TWV31:4

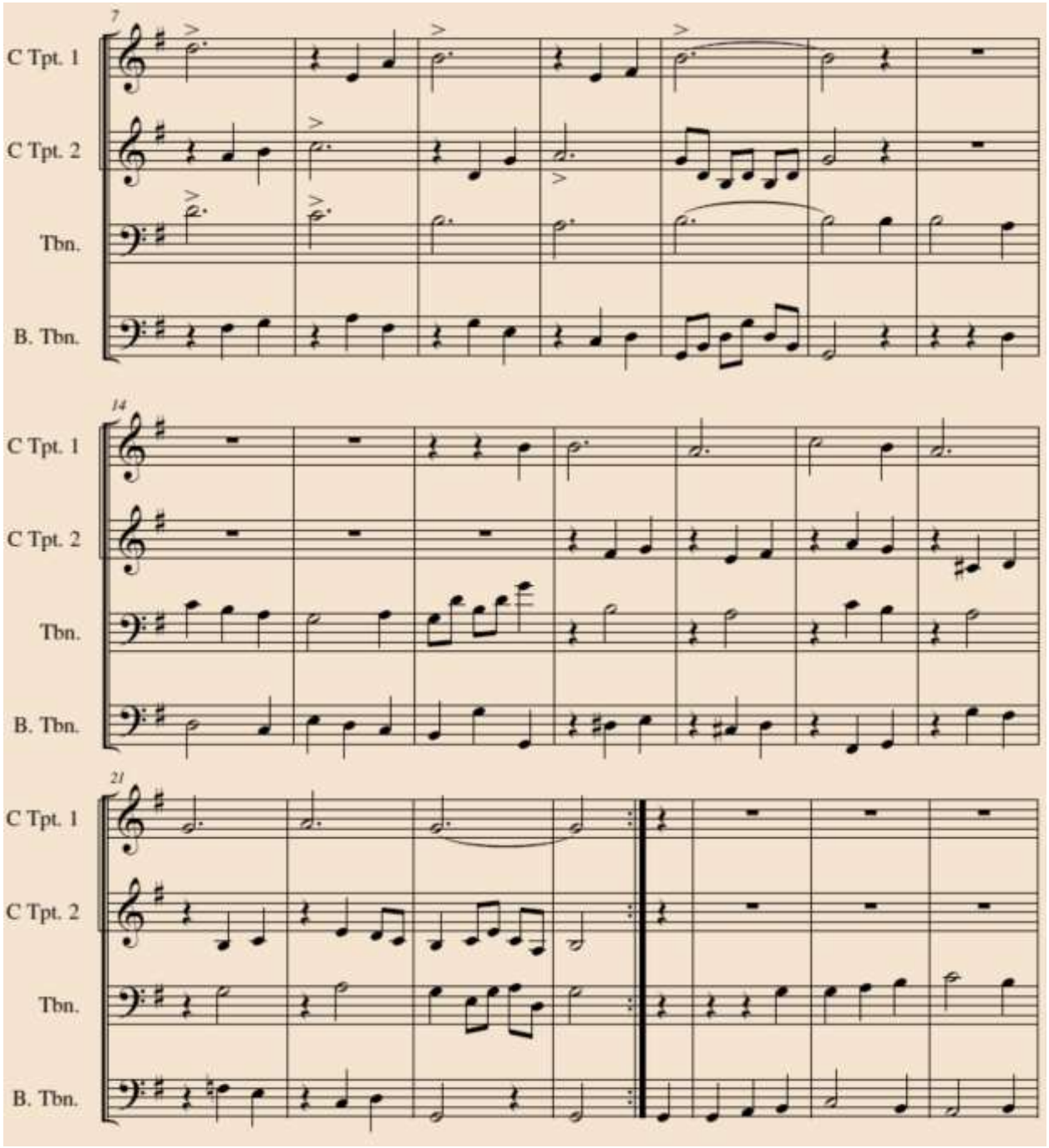


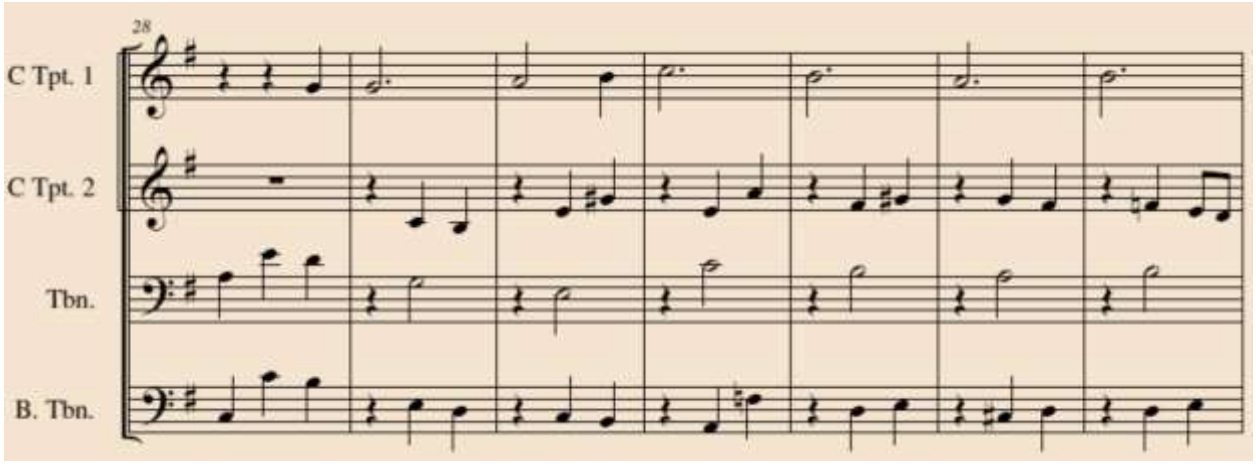

22
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
tr
tr

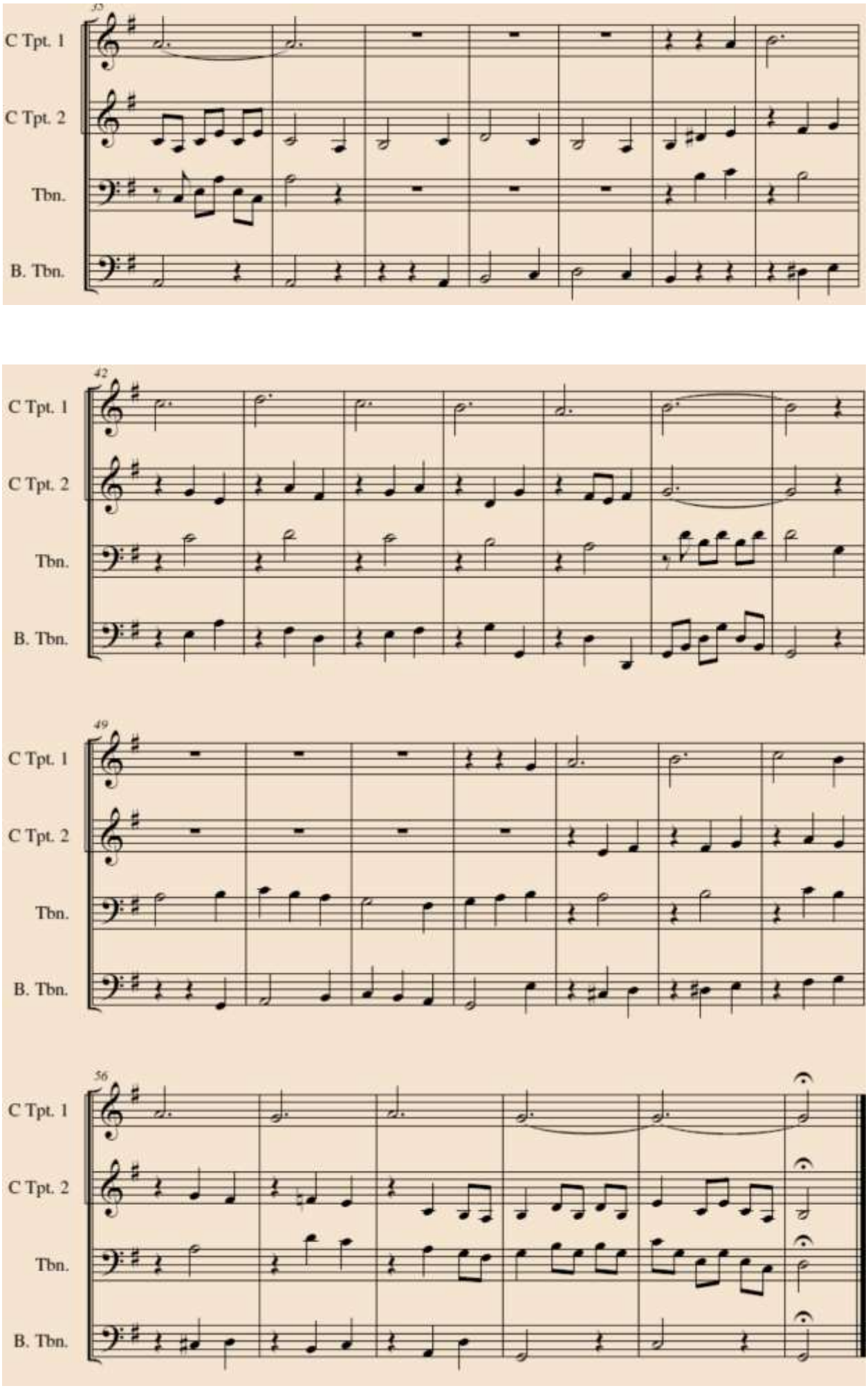

26
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
tr
tr

TWV 31:3

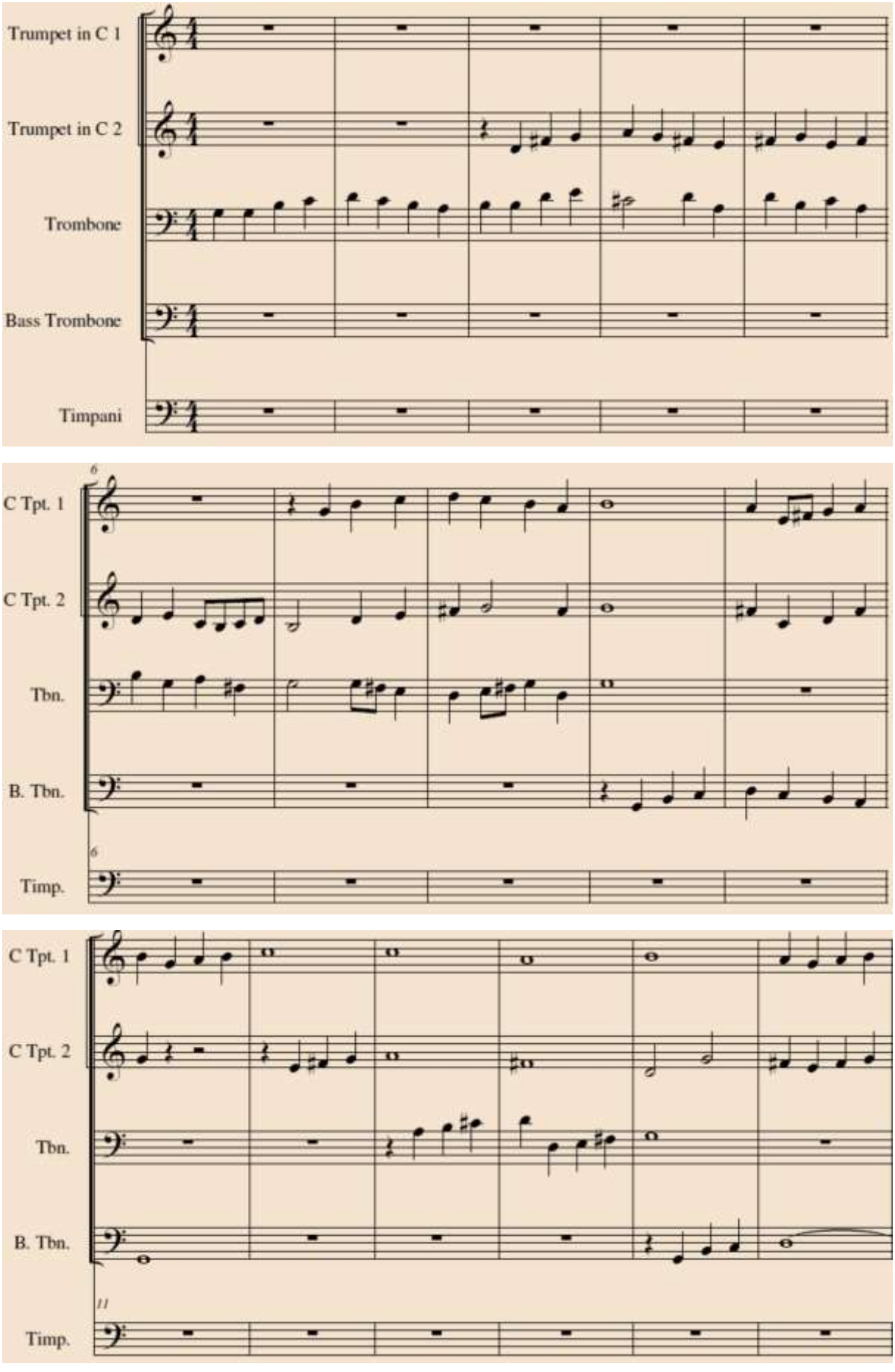

Trumpet in C 1
Trumpet in C 2
Trombone
Bass Trombone

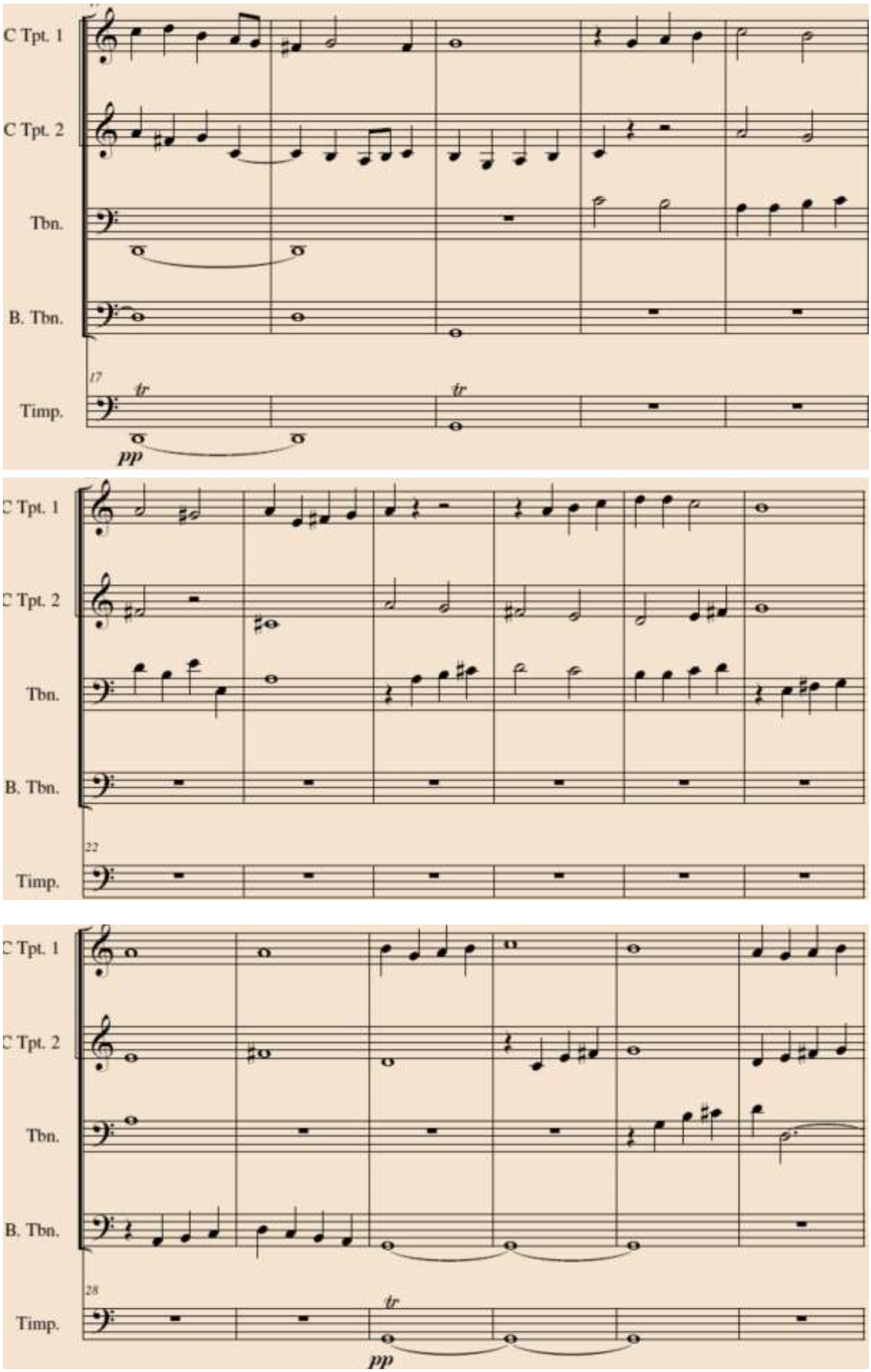

7
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
14
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
21
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.

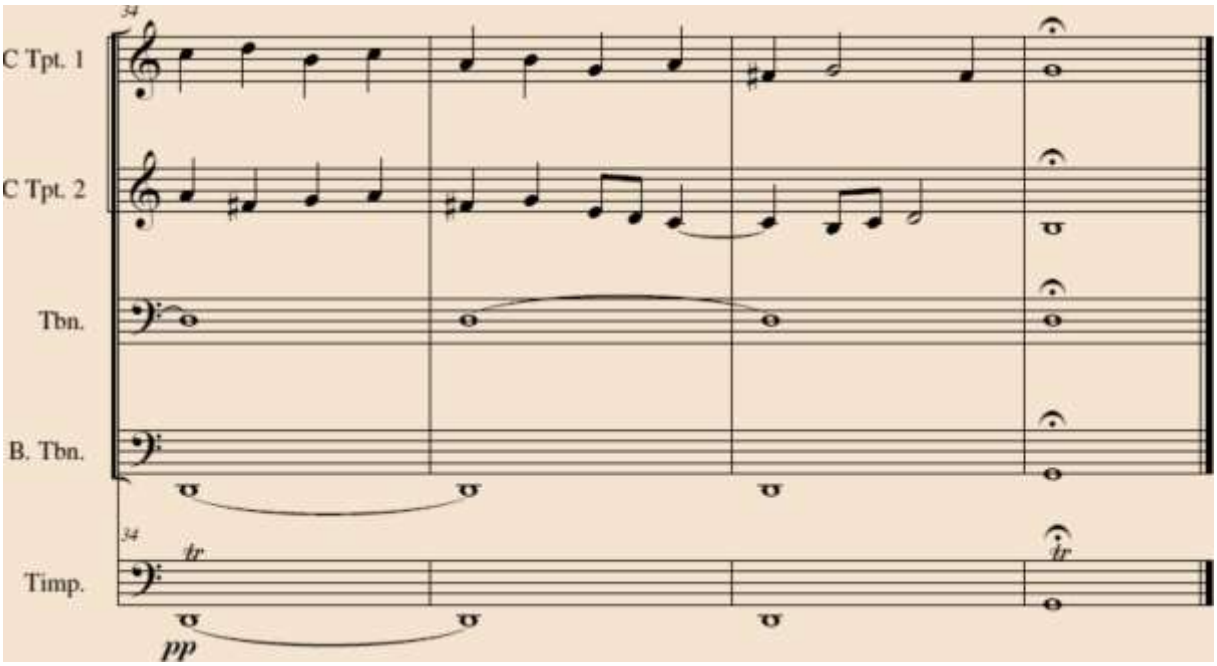

28
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.


35
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)

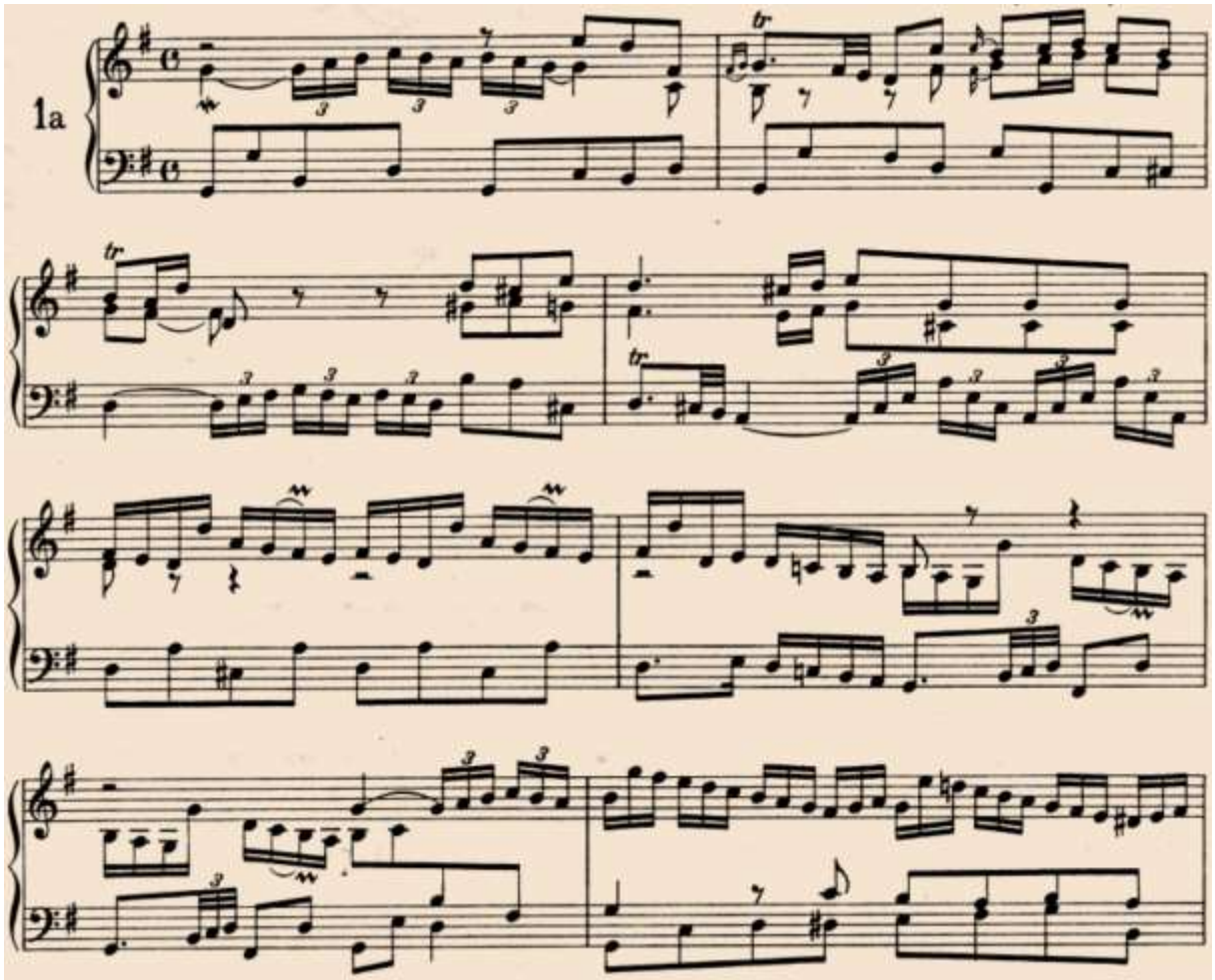


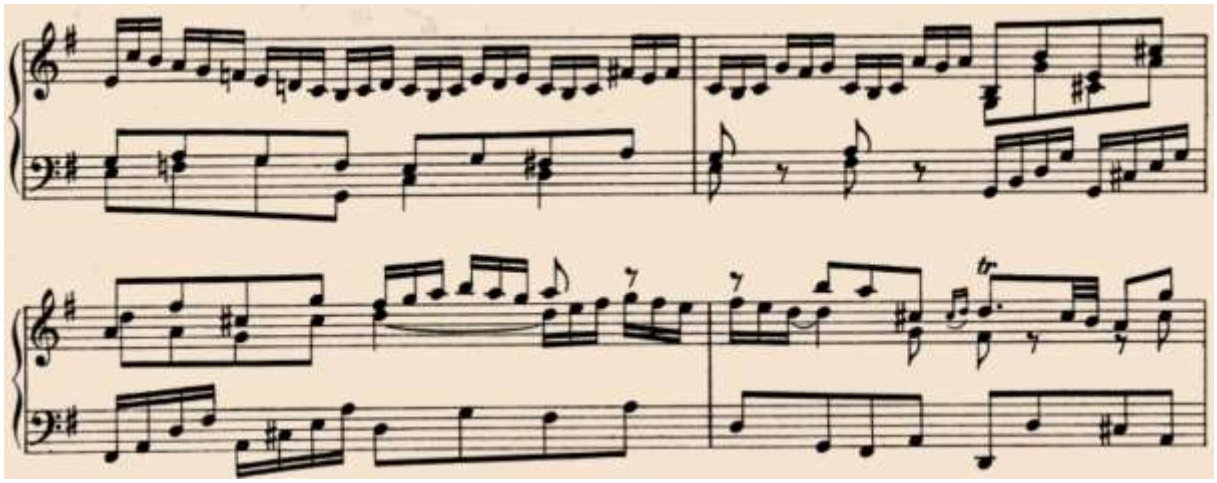

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
17
Timp.
tr
tr
pp
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
22
Timp.
C Tpt. 1
C Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
28
Timp.
tr
pp

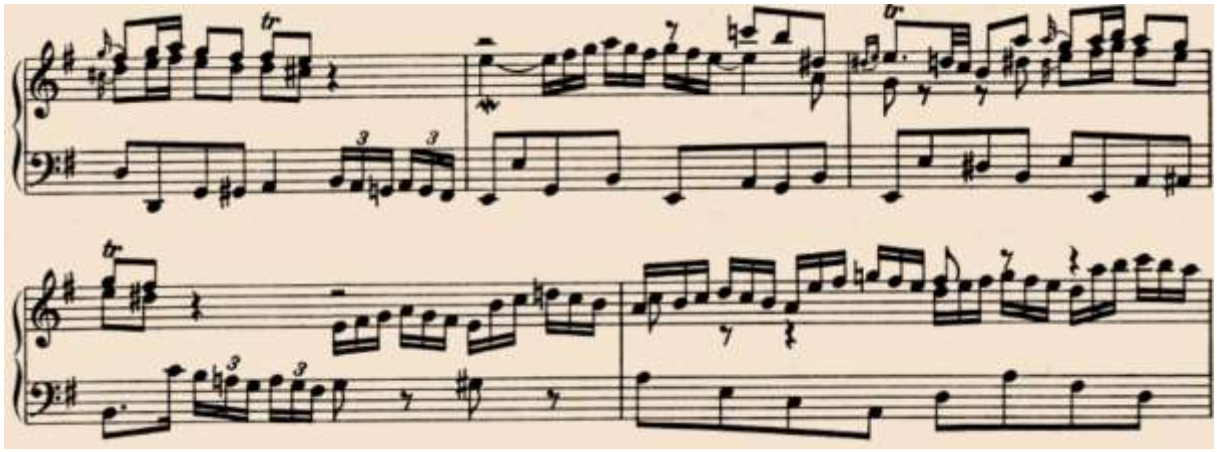


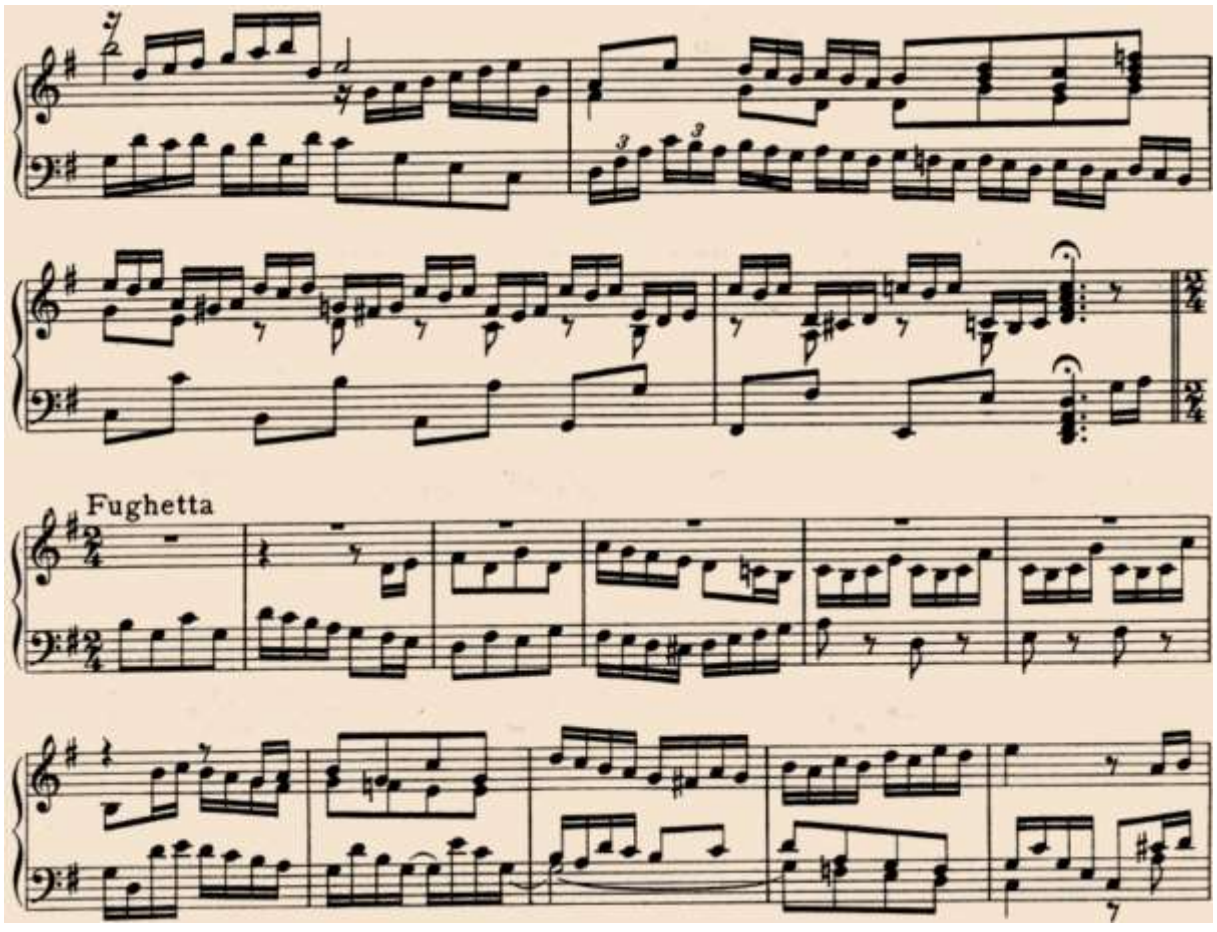
Иоганн Людвиг Кребс (1713-1780)

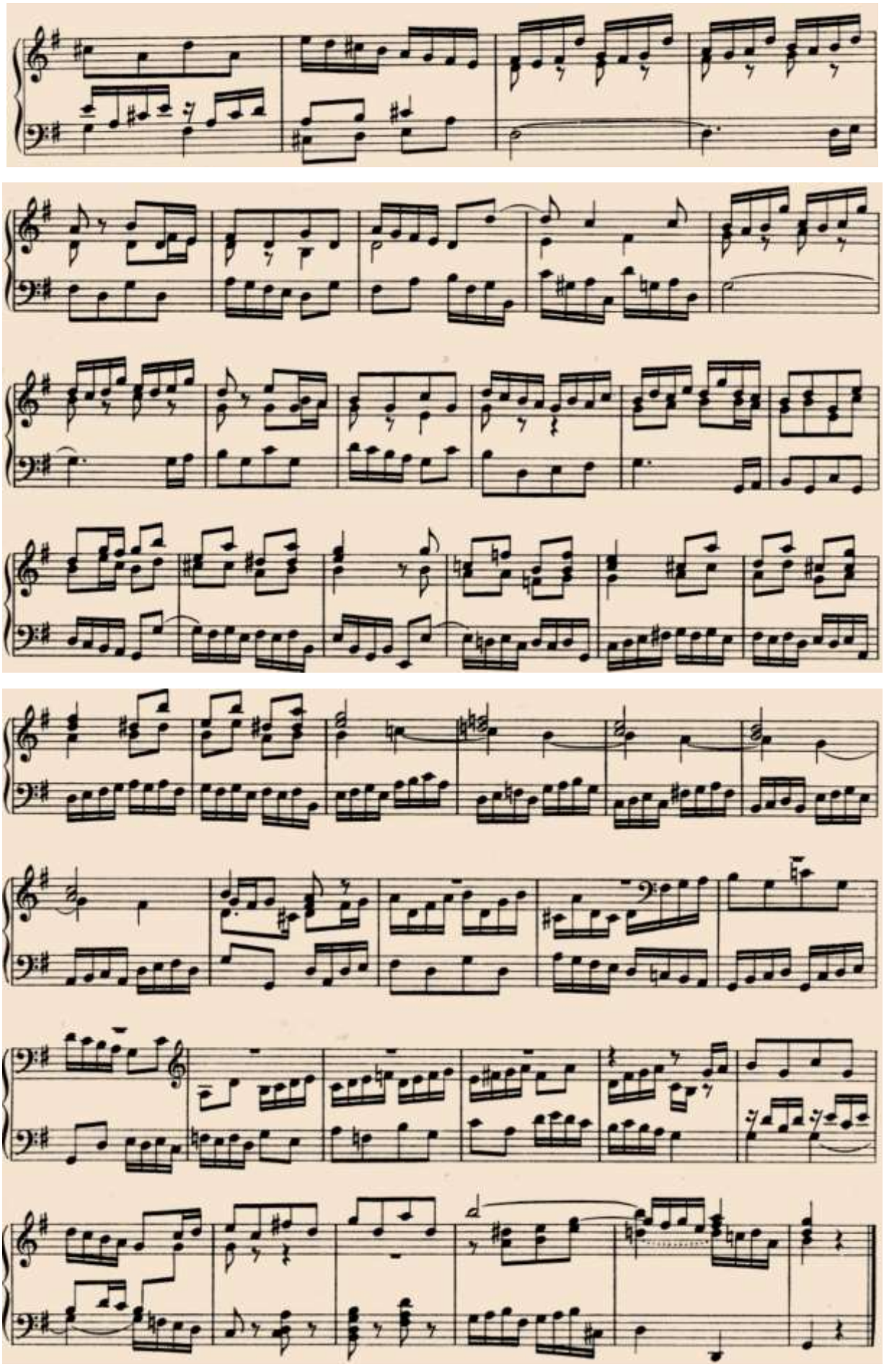
krebs-WV500

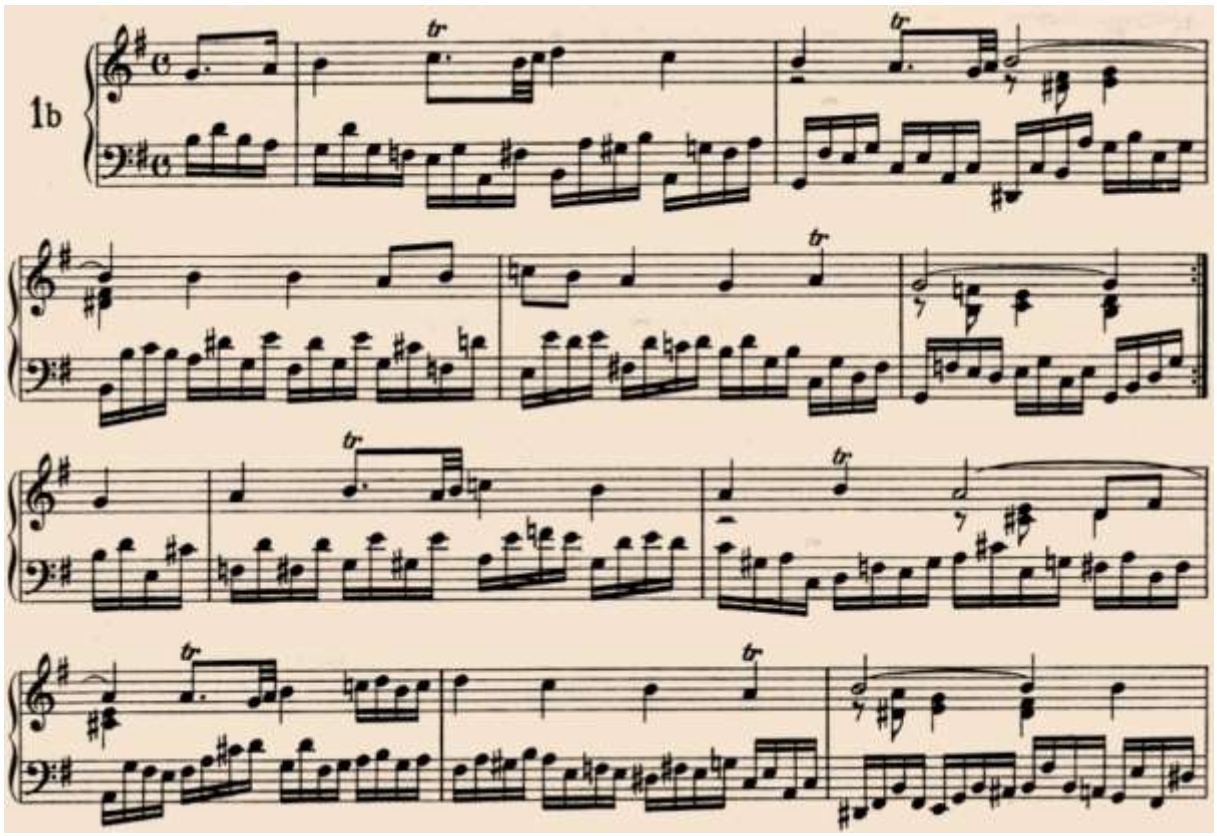


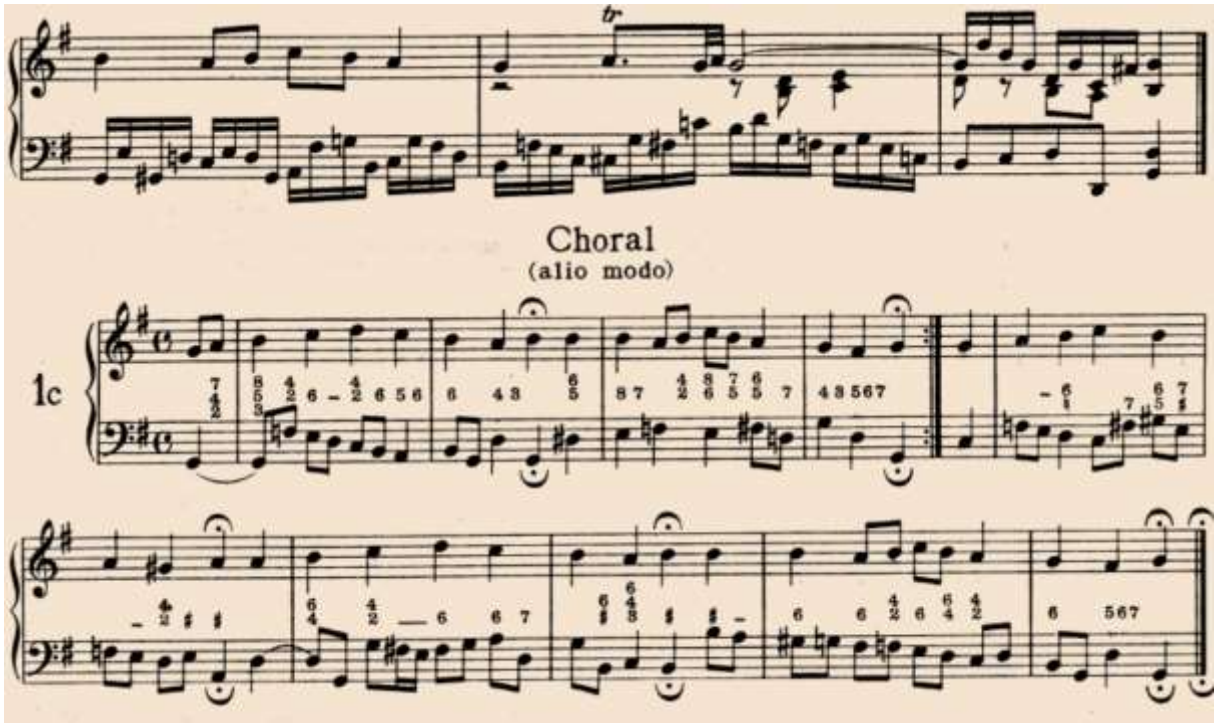




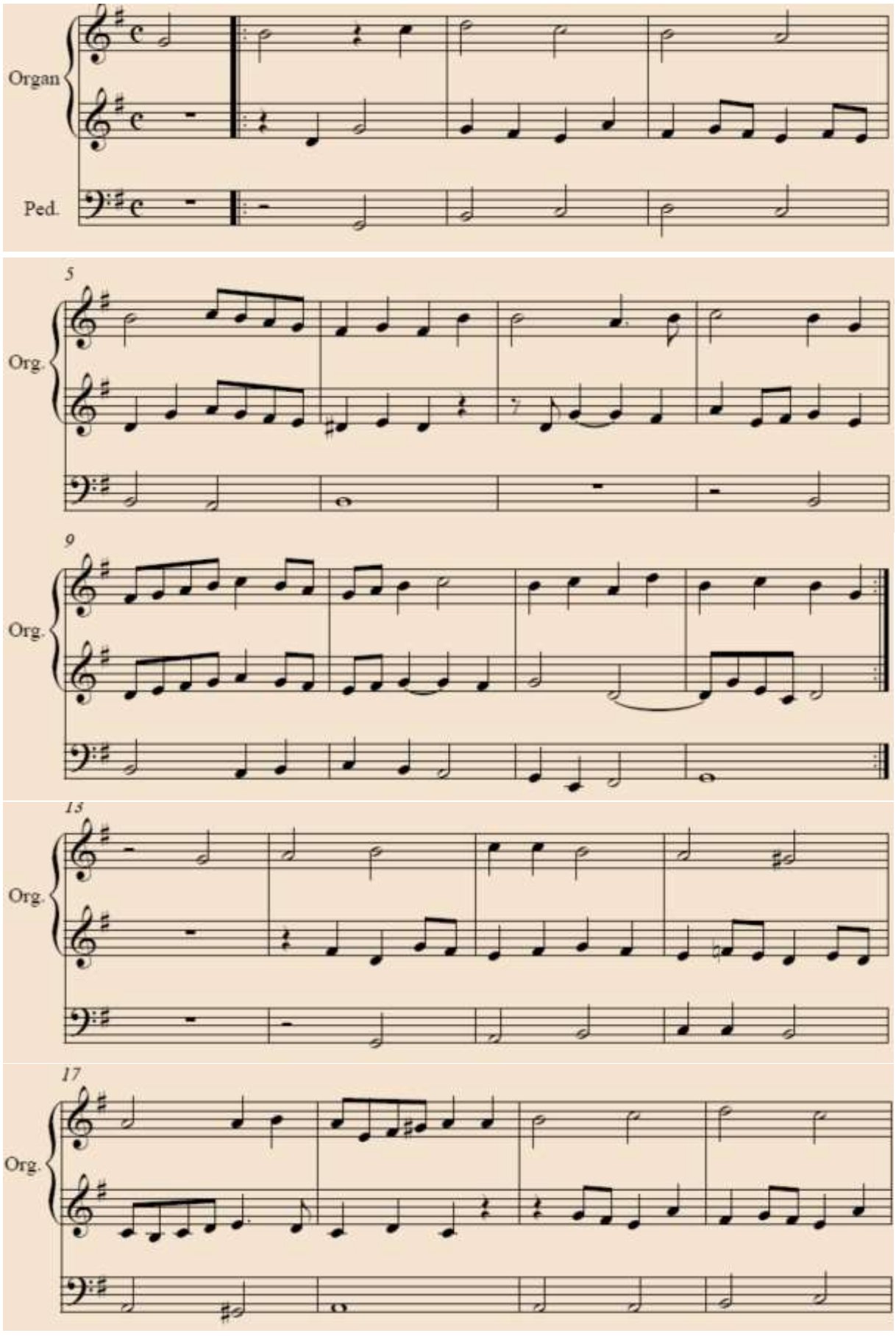

Fughetta

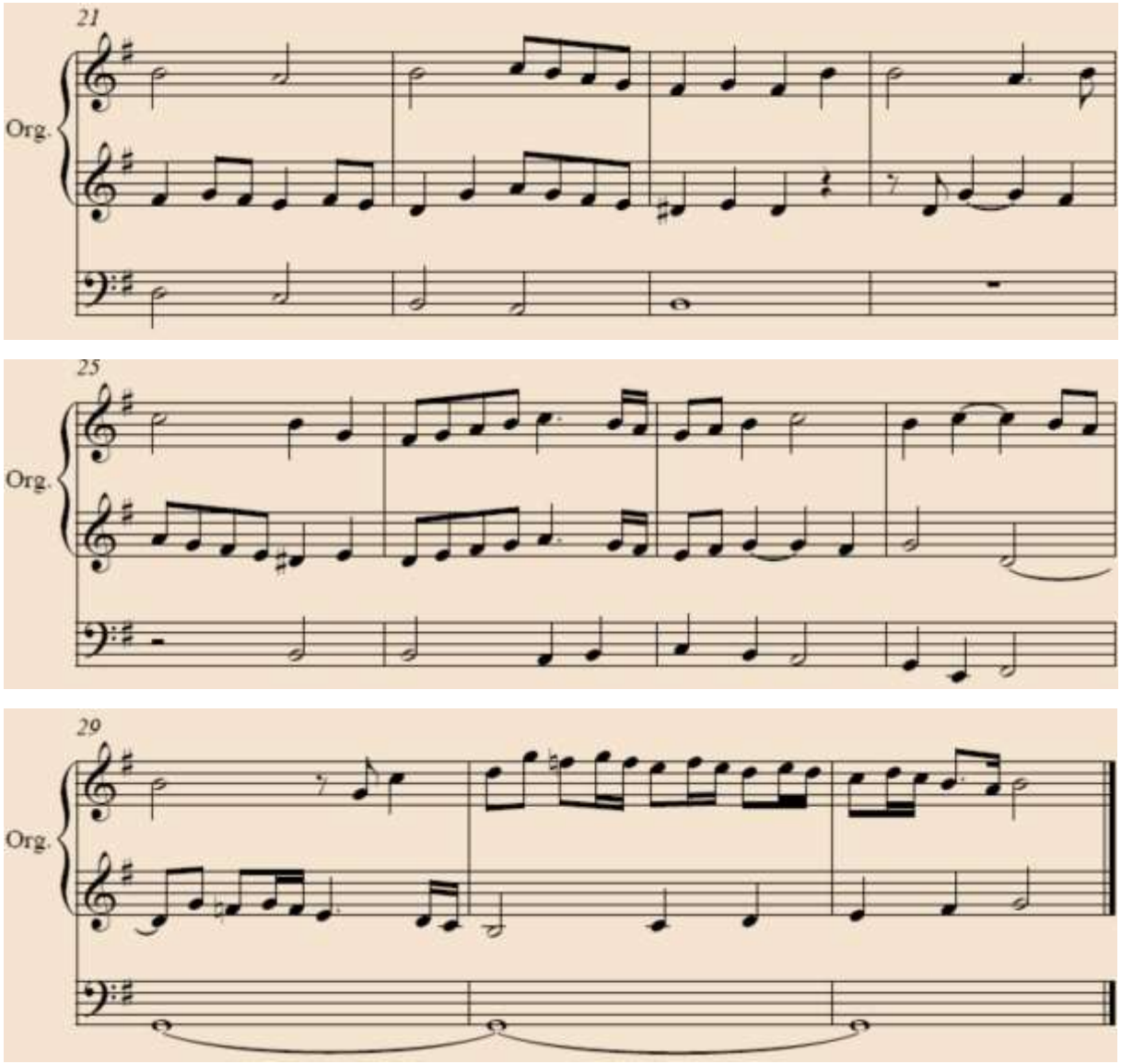



1b

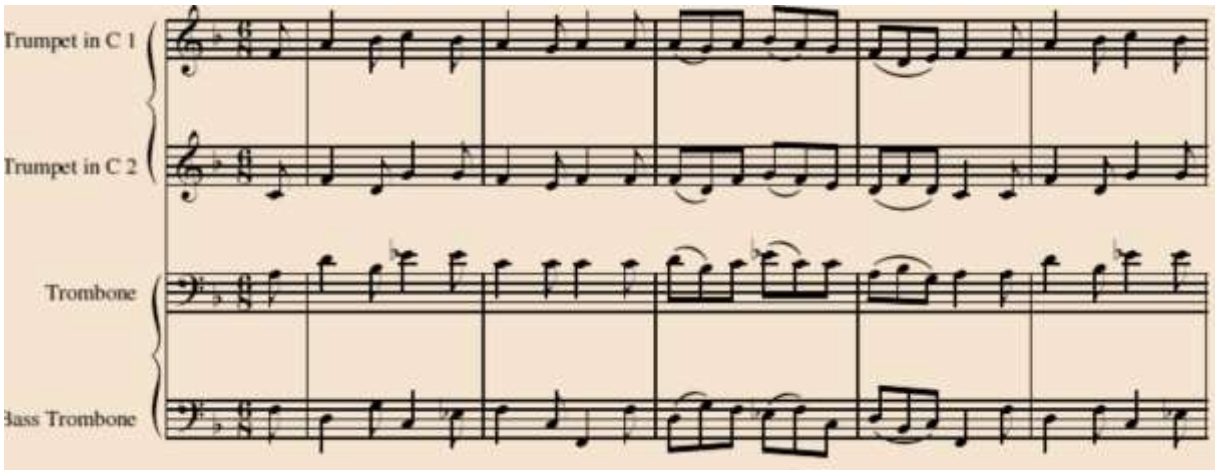

Choral
(alio modo)
1c

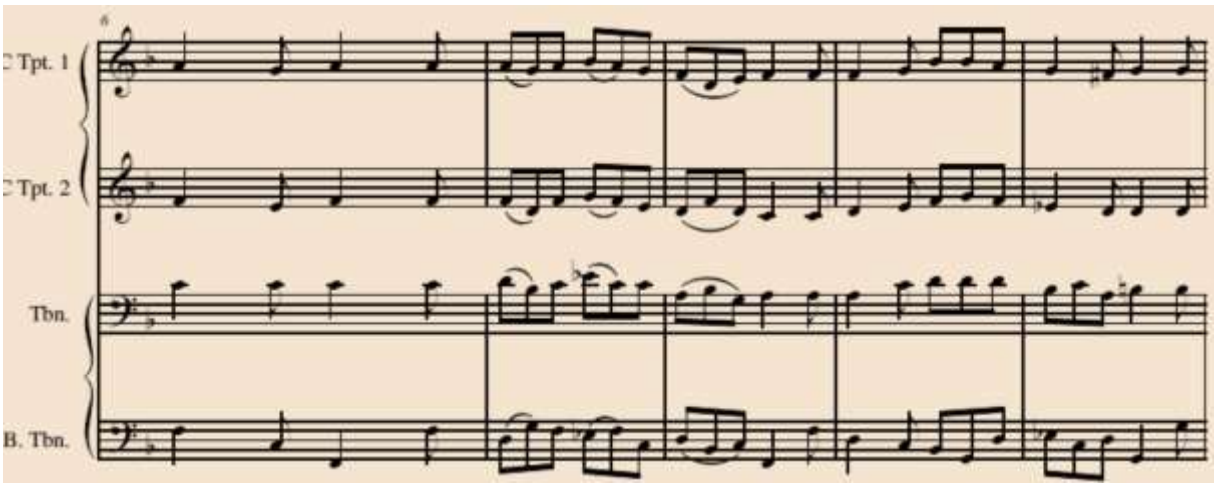
Андреас Армсдорф (16701699)

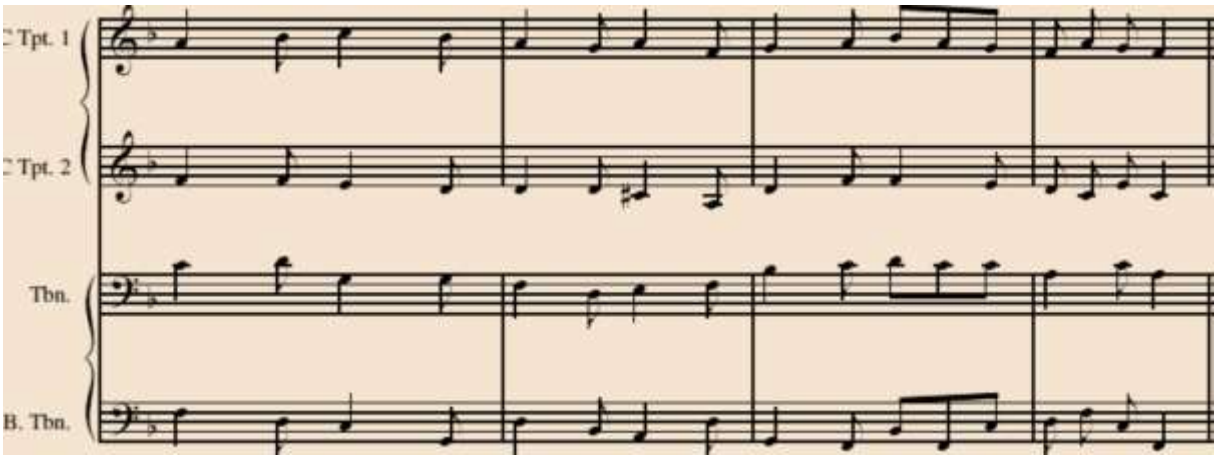




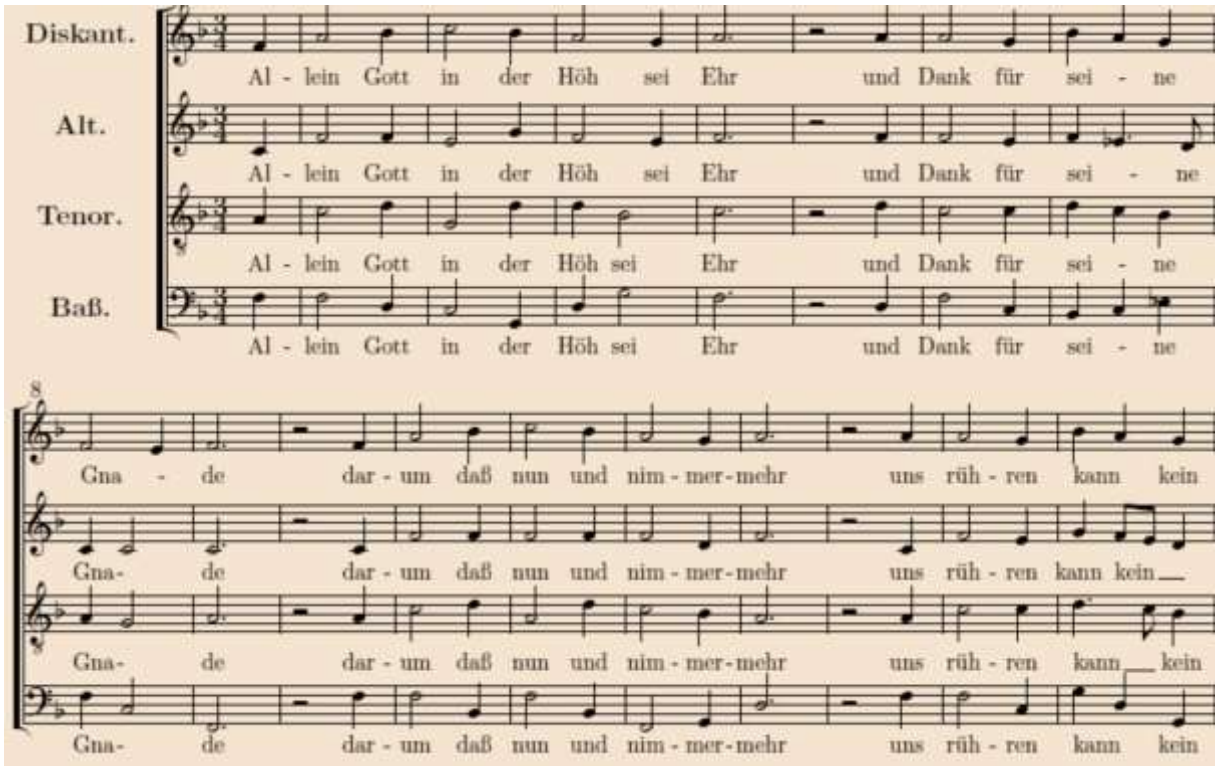
Ханс Лео Хасслер (1564–1612)

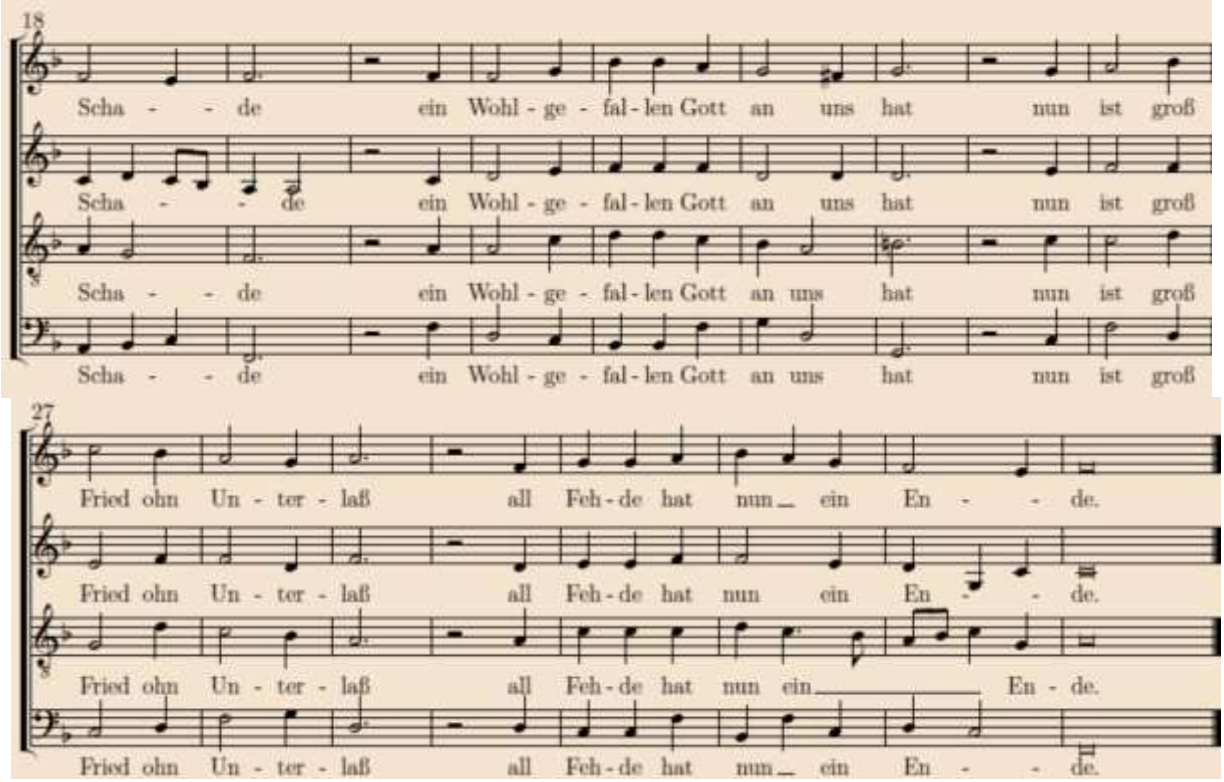




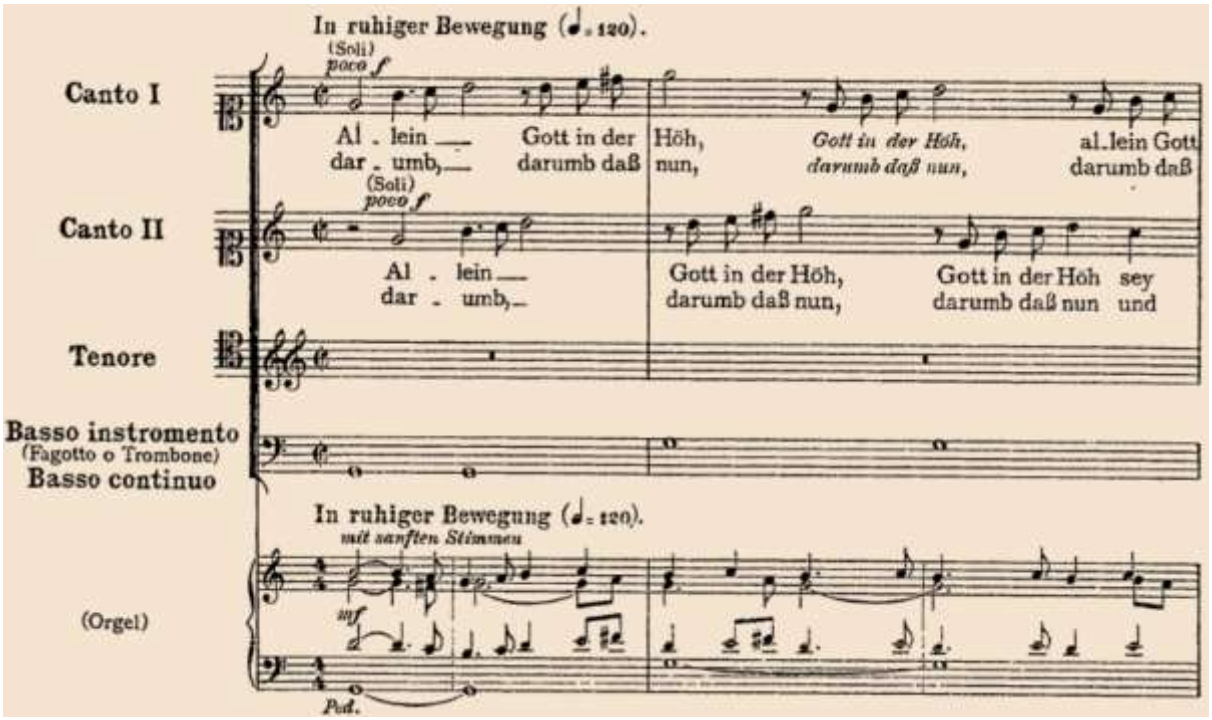


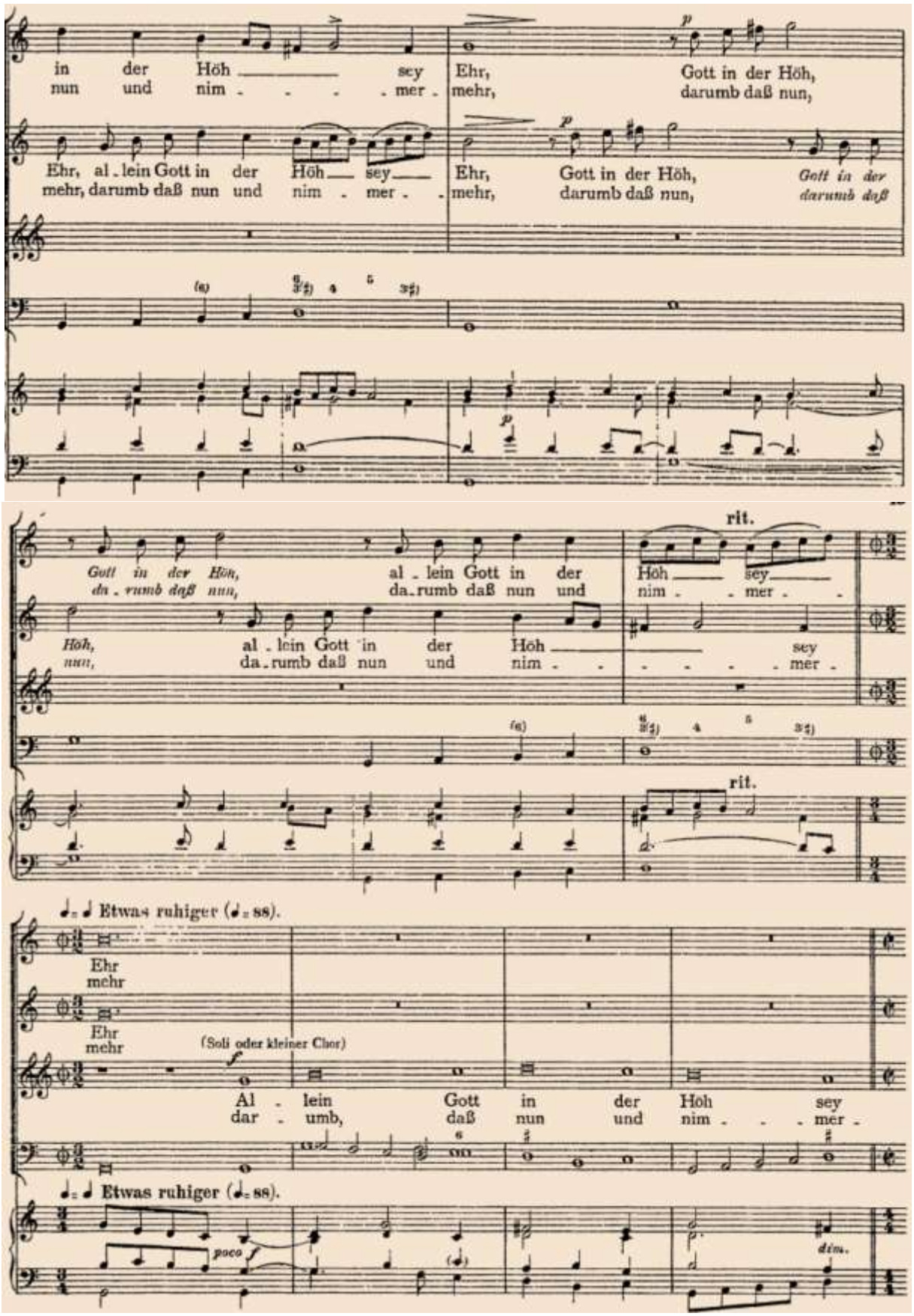
Михаэль Преториус (1571–1621)

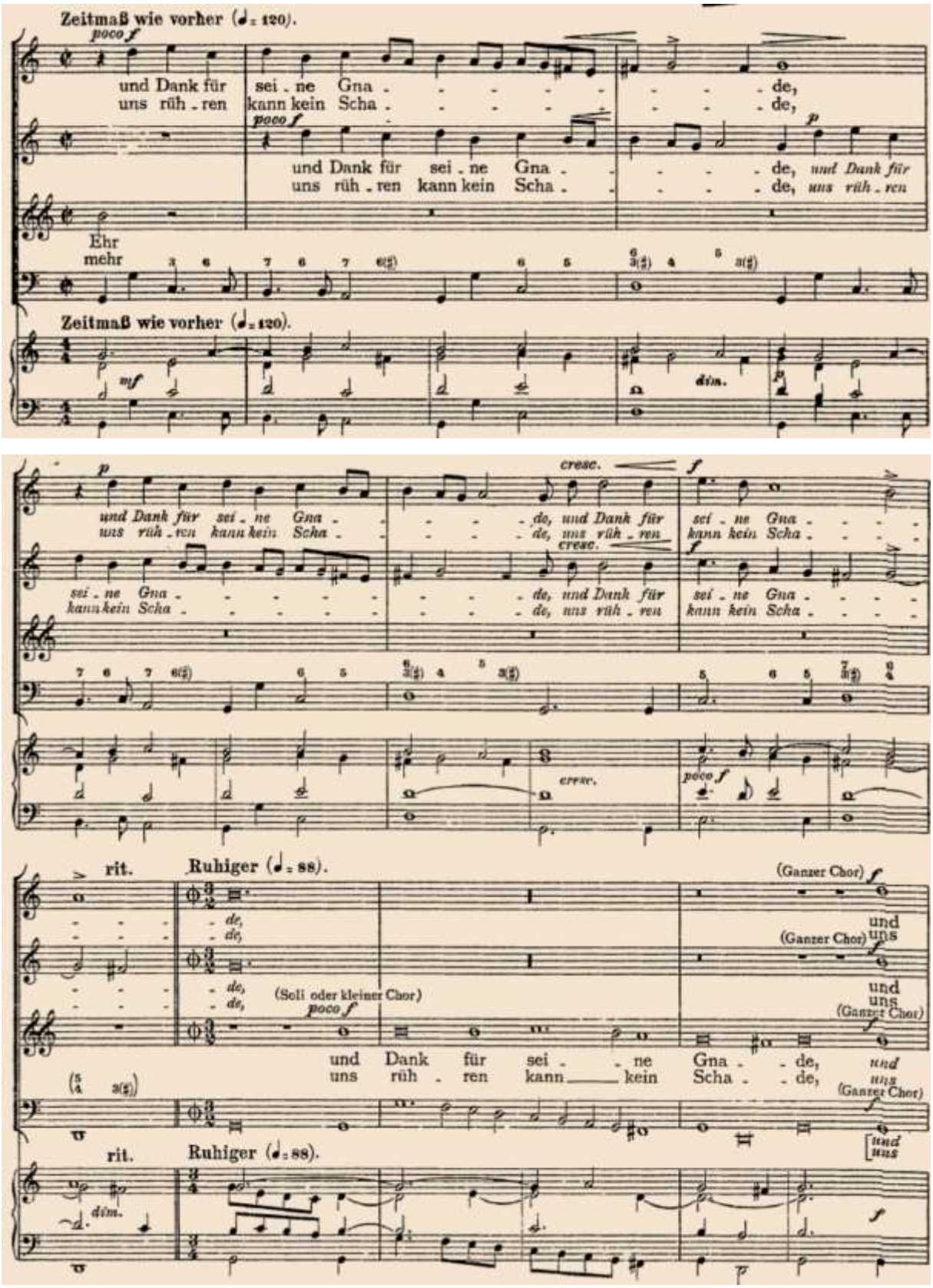


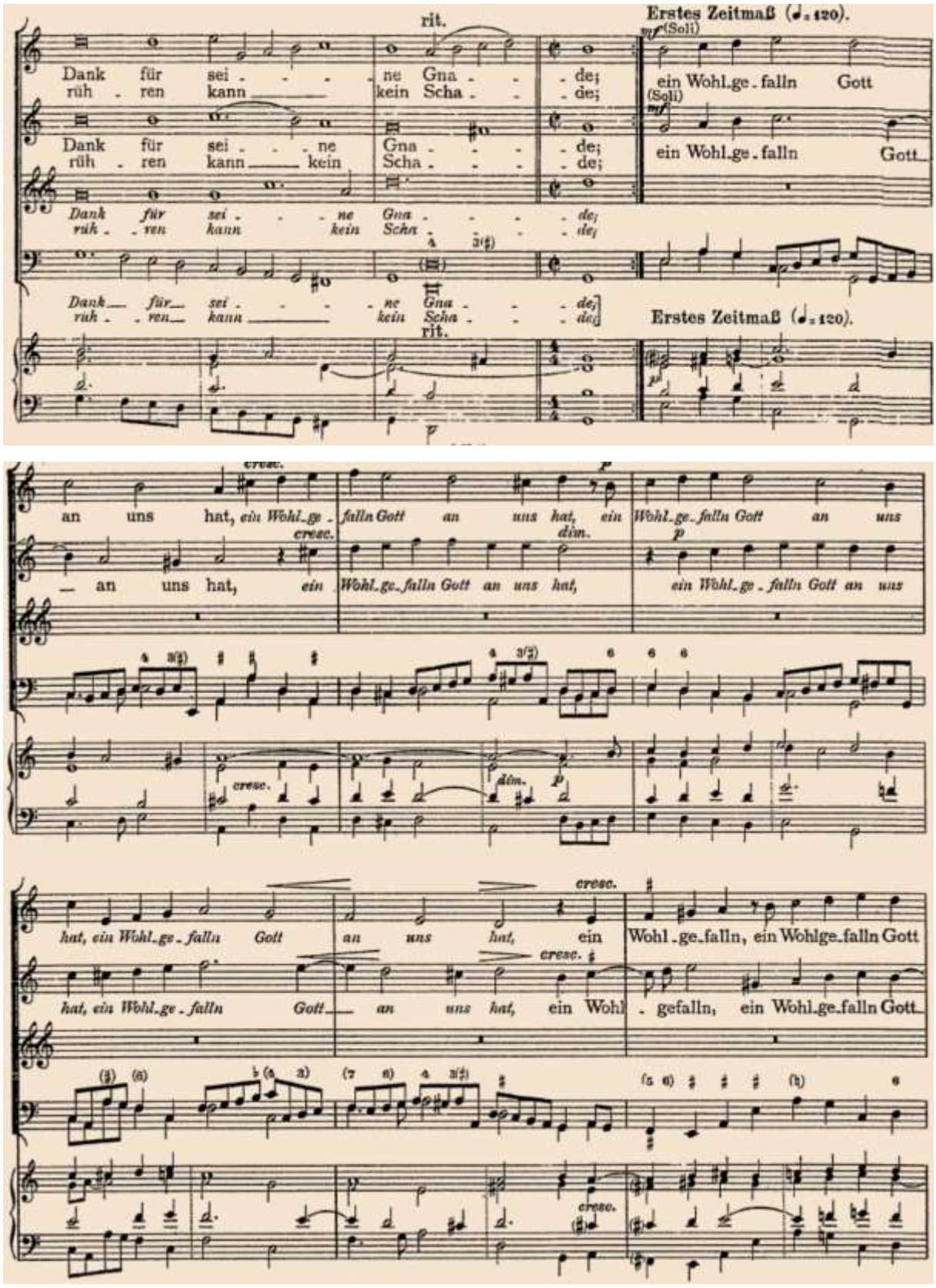


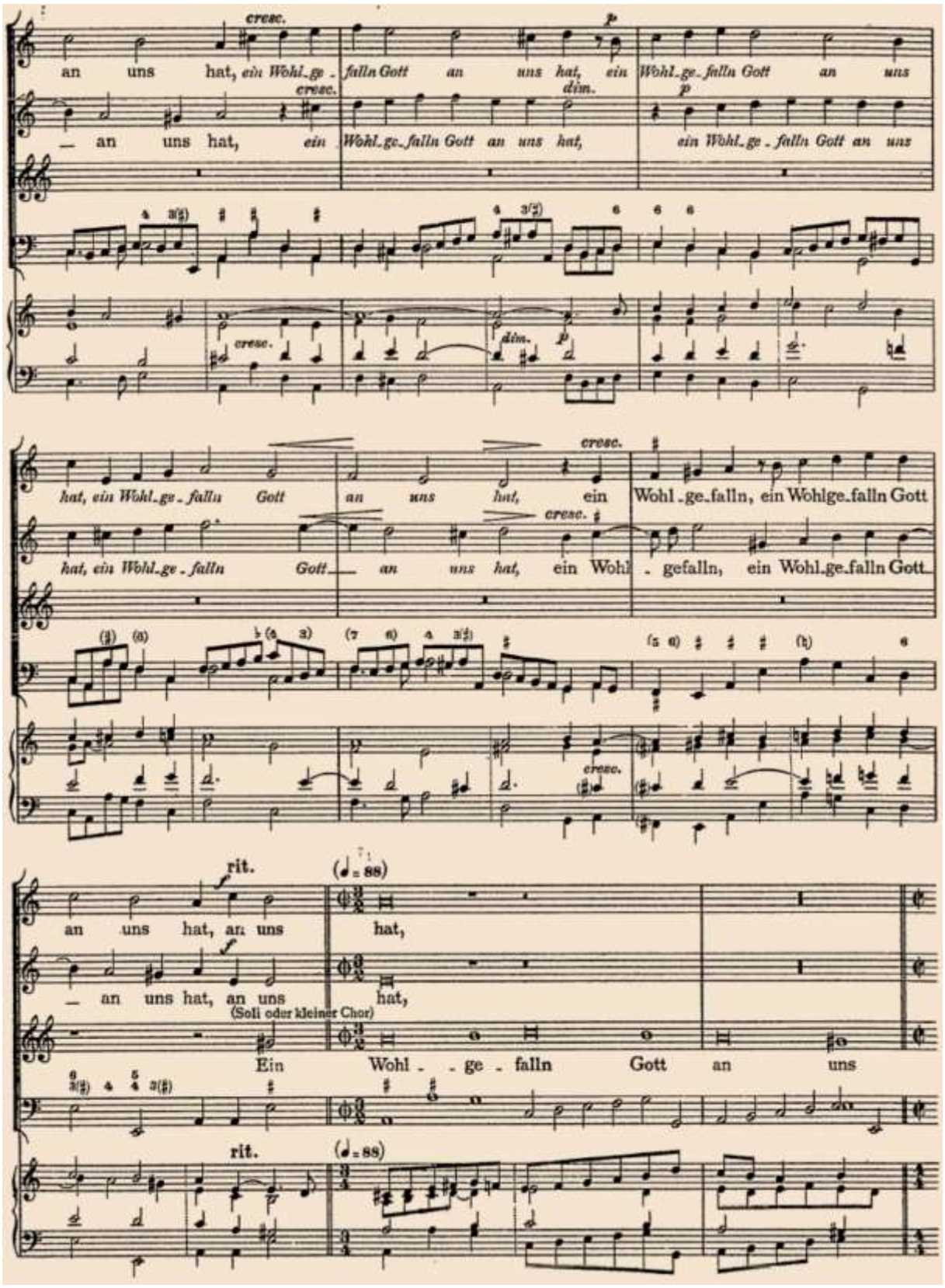
Иоганн Германн Шейн (1586–1630)

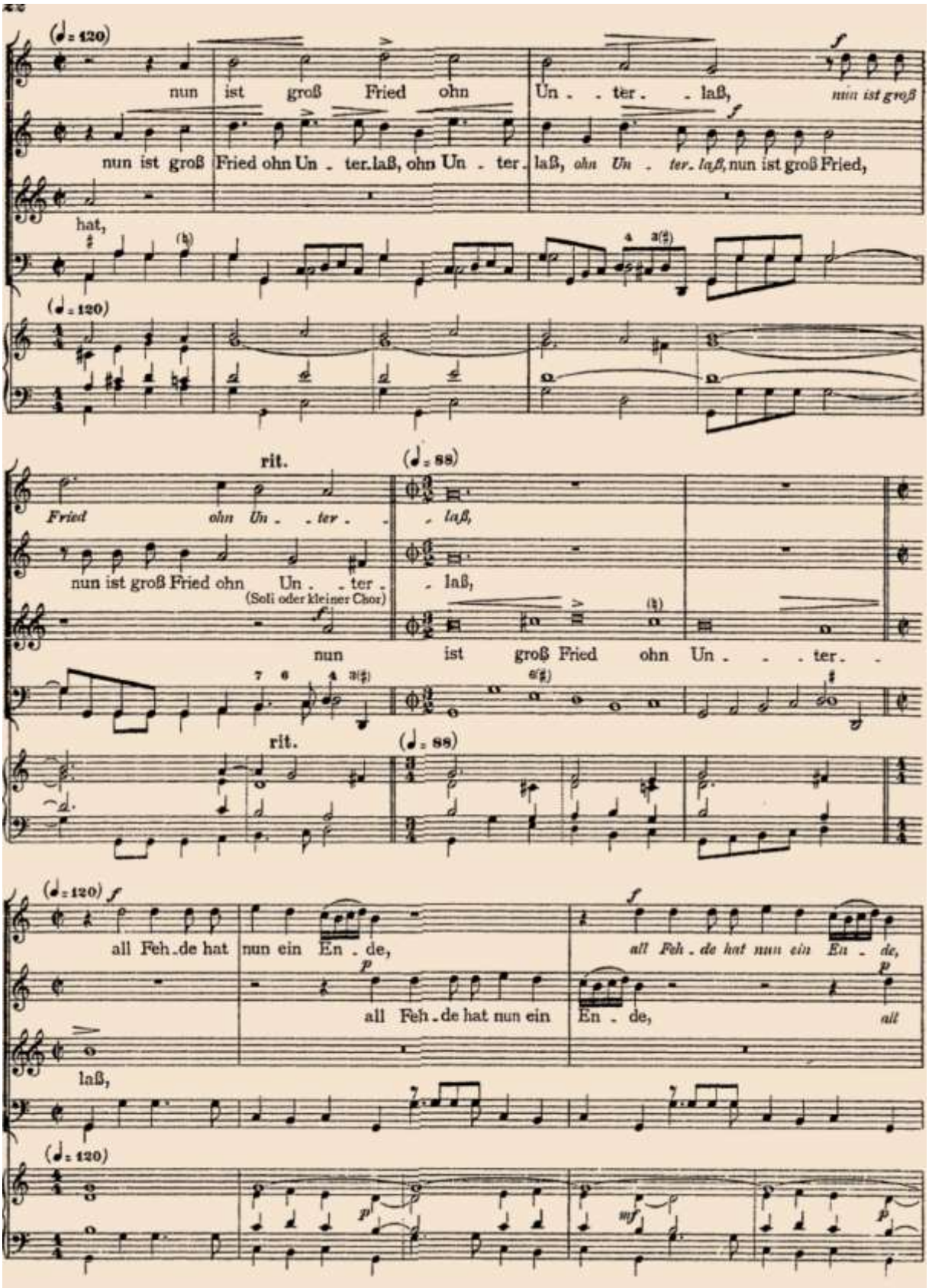


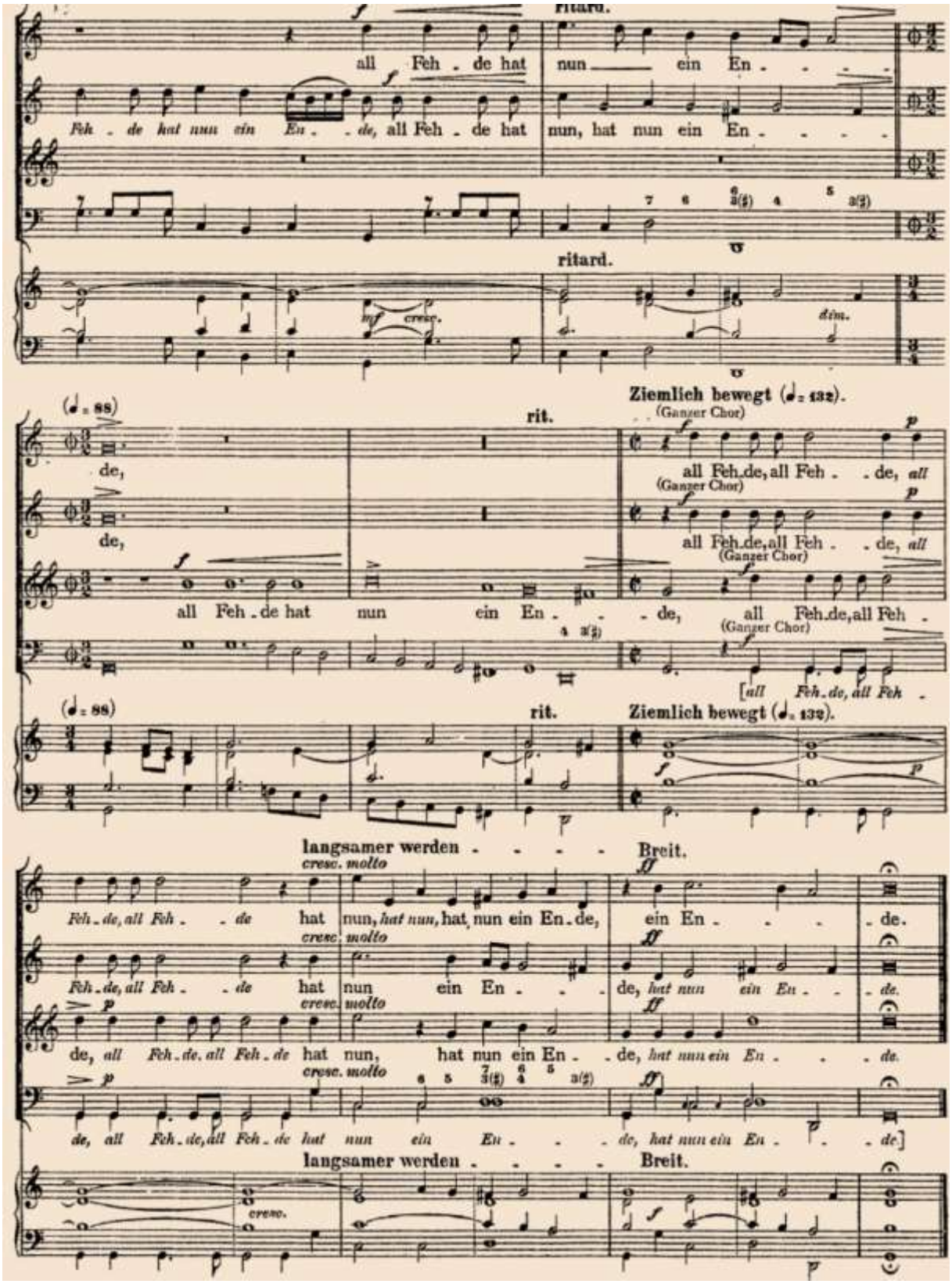

in der Höh sey
nun und nim - - - mer -
Ehr, mehr,
Gott in der Höh, darumb daß nun,
Ehr, al - lein Gott in der Höh sey
mehr, darumb daß nun und nim - mer -
Ehr, mehr,
Gott in der Höh, darumb daß nun,
Gott in der darumb daß
Gott in der Höh, da - rumb daß nun,
al - lein Gott in der da - rumb daß nun und
Höh sey
nim - - mer -
Höh, nun,
al - lein Gott in der da - rumb daß nun und
Höh
sey
- - - - mer -
rit.
rit.
Etwas ruhiger (♩= 88).
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
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 - - - -
sei - ne Gna - - - - - - - - - de, und Dank für sei - ne Gna - - - -
kann kein Scha - - - - - - - - - de, uns rüh - ren kann kein Scha - - - -
cresc.
poco f
rit.
Ruhiger (♩= 88).
(Ganzer Chor) f
- - - - de,
- - - - de,
und
uns
(Ganzer Chor) f
- - - - de,
- - - - de,
(Soli oder kleiner Chor)
poco f
und
uns
(Ganzer Chor) f
und Dank für sei - ne Gna - de, und
uns rüh - ren kann kein Scha - de, uns
(Ganzer Chor) f
[und
uns
rit.
Ruhiger (♩= 88).
dim.
f


rit.
Erstes Zeitmaß (♩= 120).
Dank für sei - - - ne Gna - - - de;
rüh - ren kann kein Scha - - - de;
ein Wohl.ge.falln Gott
Erstes Zeitmaß (♩= 120).
rit.
an uns hat, ein Wohl.ge.falln Gott an uns hat, ein Wohl.ge.falln Gott an uns
cresc.
dim.
hat, ein Wohl.ge.falln Gott an uns hat, ein Wohl.ge.falln, ein Wohlge.falln Gott
hat, ein Wohl.ge.falln Gott an uns hat, ein Wohl - gefalln, ein Wohl.ge.falln Gott


cresc.
an uns hat, ein Wohl_ge_
falln Gott an uns hat, ein
Wohl_ge_falln Gott an uns
dim.
p
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 Wohlge_falln Gott
hat, ein Wohl_ge_falln Gott an uns hat, ein Wohl_gefalln, ein Wohl_ge_falln Gott
rit.
(♩ = 88)
an uns hat, an uns hat,
an uns hat, an uns hat,
(Soli oder kleiner Chor)
Ein Wohl_ge_falln Gott an uns
rit.
(♩ = 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)
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)


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.
mf cresc.
dim.
(♩ = 88)
rit.
Ziemlich bewegt (♩ = 132).
(Ganzer Chor)
de,
de,
all Feh - de hat nun ein En - - - de,
all Feh de, all Feh - - de, all
all Feh de, all Feh - - de, all
all Feh de, all Feh -
[all Feh - de, all Feh -
(♩ = 88)
rit.
Ziemlich bewegt (♩ = 132).
langsamer werden - - - - -
Breit.
cresc. molto
Feh - de, all Feh - - de hat nun, hat nun, hat nun ein En - de, ein En - - - de.
Feh - de, all Feh - - de hat nun ein En - - - de, hat nun ein En - - de.
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.]
langsamer werden - - - - -
Breit.
cresc.