

В нашем исследовании самореализация включает в себя мотивационно-целевой, процессуально-деятельностный и оценочно-результативный компоненты.

1. *Гуляева, Е. Г.* Педагогические условия самореализации подростков в хоровой исполнительской деятельности : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Е. Г. Гуляева ; Нац. ин-т образования Мин-ва образования Респ. Беларусь. – М., 2006. – 24 с.

2. *Коган, Л. Н.* Человек и его судьба / Л. Н. Коган. – М. : Мысль, 1988. – 283 с.

3. *Коростылева, Л. А.* Психология самореализации личности : затруднения в профессиональной сфере / Л. А. Коростылева. – СПб. : Речь, 2005. – 222 с.

4. *Родевич, Т. Н.* Самореализация личности в процессе социокультурной деятельности (юношеский возраст) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05 / Т. Н. Родевич. – Минск, 2003. – 102 с.

5. *Goldstein, K.* The organism: a holistic approach to biology derived from pathological data in man / K. Goldstein. – New York : American book company, 199. – 534 p.

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Д. БУКСТЕХУДЕ В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ ПРОТЕСТАНТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО- ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

А. А. Коминч,

*преподаватель Лидского государственного музыкального колледжа,
соискатель, Белорусская государственная академия музыки*

Дитрих Букстехуде (1637–1707) – один из ярчайших композиторов северогерманской органной школы эпохи барокко. Вокально-инструментальные сочинения композитора, которые в современном музыкознании принято именовать кантатами, занимают центральное место в его творчестве. Всего Букстехуде создал свыше 400 вокально-инструментальных сочинений, из которых до наших дней дошли только 112. Возможно, это объясняется тем, что они, как и многие другие произведения той эпохи, предназначались для однократного исполнения. Но

именно они сегодня остаются малоизученной областью наследия композитора. Важное значение для понимания специфики вокально-инструментальных сочинений Д. Букстехуде имеют труды О. Геро [1]. Исследователь не только осуществила перевод на русский язык всех вокальных сочинений композитора, но и предложила их классификацию. Цель нашей работы – попытаться представить вокально-инструментальное наследие Д. Букстехуде в контексте немецкой протестантской традиции и продемонстрировать тонкие и многогранные связи текста, стиля и формы в сочинениях композитора.

Произведения, называемые ныне немецкими духовными кантатами, стали ярчайшим явлением музыкально-литургической лютеранской традиции. Свидетельство тому – обязательное обращение к этому жанру едва ли не любого немецкого композитора эпохи барокко, стремительная эволюция жанра, обогащение его за счет инациональных влияний, но наряду с этим сохранение своего неповторимого облика. Только из поколения непосредственных предшественников и современников Букстехуде, писавших «духовные кантаты», можно упомянуть Томаса Зелле, Йоганна Шопа, Йоганна Вирданка, Матиаса Векмана, Кристофа Бернхарда, Франца Тундера, Андреаса Хаммершмидта, Йоганна Рудольфа Але, Себастьяна Кнюпфера, Йоганна Шелле, Йоганна Штадена, Мельхиора Франка, Йоганна Эразма Киндерманна, Вольфганга Бригеля. Творчество Д. Букстехуде стало своего рода кульминационной точкой в развитии этого жанра.

Термин «кантата» по отношению к немецким барочным сочинениям был впервые применен в XIX в. редакторами сочинений И. С. Баха. Как полагает Михаил Сапонов, это было сделано ради упрощения классификации произведений Йоганна Себастьяна, поэтому все, что было написано Бахом «в качестве главной музыки лютеранской литургии (кроме страстей, ораторий и латиноязычных жанров)» было названо кантатами [3, с. 39]. Но Бах для создания большинства своих кантат пользовался образцами мадригальной поэзии. Композиторы же XVII в. использовали тексты хоралов, пиетистские стихи, прозаические строки латинской и немецкой библии. Это были произведения с совсем иными закономерностями поэтической

строфы, а для формы текстомузыкальной структура текста – важнейшее условие, от которого зависит вся композиция.

Начиная с эпохи барокко и заканчивая XIX столетием, духовные кантаты обозначались как *Kirchensüeck* (церковное сочинение) или *Kirchenmusik* (церковная музыка), что делало акцент на их *функции* [2, с. 233; 4, с. 21]. Общеупотребительным было и определение «*Hauptmusik*» («главная музыка»). Так назывались и сочинения, и место богослужения, в котором они должны были звучать [3, с. 34–38]. Нередко композиторы вообще не обозначали жанр произведения, а названием ему служил текстовый инципит [Там же, с. 39]. Наряду с вышеперечисленными использовались термины *мотет и церковная песня (Choral, Lied, canzona)*, которые стояли у истоков барочных немецких вокально-инструментальных жанров. Этим объясняется тот факт, что большинство «рядовых» сочинений немецких композиторов эпохи барокко, обозначенных позднее как кантаты, вообще не получали какого-либо жанрового наименования – в последнем просто не было необходимости. Она возникала лишь в том случае, когда сам автор желал выделить свое творение из огромного массива *Kirchenmusik*.

Букстехуде также не называл свои вокально-инструментальные сочинения кантатами [5, с. 1461] и вообще не давал жанровых определений. Формы всех его кантат текстомузыкального типа. Влияние текста на выбор стиля, техники и формы музыкального сочинения весьма значительно. Вместе с тем внутри произведений вызревают имманентно музыкальные принципы организации. Как правило, в кантатах Букстехуде сочетаются закономерности различных музыкальных структур, что позволяет говорить о формах второго плана. Например, строфическая форма всегда обогащается за счет ритурнелей, причем характерным для Букстехуде является их местоположение как между строфами, так и внутри строф.

Кантаты Букстехуде могут быть сгруппированы по текстам, но с уточнением специфических музыкально-композиционных особенностей.

Первая группа – *Choralkantate* – кантаты, написанные на тексты протестантских хоралов («*Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen*», «*Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*», «*Erhalt*

uns, Herr, bei deinem Wort», «Befiel dem Engel daß er komm»). Все они являют собой образцы *строфической формы*. В этих кантатах цитируется и мелодия протестантского хорала (в партии дискантов), поэтому все они могут рассматриваться как усложненные за счет инструментальных ригурнелей *Kanzionalsätze*. Возможно, такая музыкальная трактовка обусловлена тем, что Букстехуде воспринимал эти тексты (и музыку хоралов) как канонические и не стремился видоизменять их облик слишком вольно. Хоральные кантаты выделяются на фоне других отсутствием инструментального вступления и массивных заключительных разделов *Amen*, приближающих композиции кантат к нормативам контрастно-составных форм.

Наиболее показательна хоральная кантата «*Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*», состоящая из трех строф, скрепленных ригурнелями.

Ко второй группе относятся две *Spruchkantaten* – кантаты на прозаические тексты католической («*Ecce, nunc benedicite Domino*») и протестантской («*Der Herr ist mit mir*») псалтири – яркие образцы *мотетной формы* в рамках свободного письма.

Наиболее разнообразна группа *песенных кантат* (*Liedkantaten, Odenkantaten*), написанных на более поздние поэтические тексты, которые современниками Букстехуде, видимо, не рассматривались как канонические. К таковым относятся: «*Jesu meines Lebens Leben*», «*Walts Gott mein Werk ich lasse*», «*Das neugeborne Kindelein*», «*Der Herr erhör dich*» («*Herren var Gud*»). Каждое из произведений третьей группы – индивидуальный по форме и композиции авторский замысел.

В текстах XVII в. «*Jesu meines Lebens Leben*» и «*Walts Gott mein Werk ich lasse*», скорее всего, не без влияния пиетизма происходит подмена повествования от множественного числа (мы) на личное высказывание и обращение к Богу (я). Общинная молитва уступает место «духовным размышлениям-монологам» [Там же, с. 21]. В какой степени это повлияло на музыкальную сторону кантат, можно судить уже по произведениям Букстехуде.

Кантата «*Jesu meines Lebens Leben*» – образец монументальной *строфической вокально-инструментальной композиции на basso ostinato*. В этой кантате, на наш взгляд, наиболее ярко

реализован принцип мотивной комбинаторики. Кроме того, «*Jesu meines Lebens Leben*» – единственная из анализируемых нами кантат, в которой композитор отказывается от идеала монолитного общинного хорового пения в пользу ариозных разделов и позволяет себе ремарку «*Aria*» в сольных строфах. Рождественская кантата «*Das neugeborne Kindelein*» – яркий пример *контрастно-составной формы*, возникшей на основе строфической стихотворной. В этом произведении структурные особенности текста подчиняются его содержательной стороне: строфа может дробиться, если того требует фабула. Эту кантату отличает и существенная разница между масштабами различных частей: композитор вовсе не стремится привести их в состояние равновесия. Контрастные вокально-инструментальные разделы формы чередуются с ригурнелями, которые в этой кантате наиболее соответствуют принципам концертной формы, так как один и тот же тематический материал звучит в различных тональностях (a-moll, a-moll, e-moll, G-dur).

Вокально-инструментальные сочинения Д. Букстехуде ярко репрезентируют немецкую протестантскую музыкальную культуру, демонстрируют очевидные связи текста и формы, текста и музыкального стиля.

1. Геро, О. Классификация вокально-инструментальной музыки Д. Букстехуде. Проблемы терминологии / О. Геро // *Музыковедение*. – 2009. – № 5. – С. 49–54.

2. Кантата // *Музыкальный энциклопедический словарь* / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл, 1990. – С. 233–234.

3. Сапонов, М. А. Шедевры Баха по-русски: страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы / М. А. Сапонов. – М.: Классика – XXI, 2005. – 284 с.

4. Sadie, S. Cantata // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vol. / S. Sadie, J. Tyrrell. – New York: Grove, 2001. – Vol. 5. – P. 8–41.

5. Snyder, K. J. Buxtehude / K. J. Snyder // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*: in 25 Bd. – Kassel [et al.] Personenteil, 2007. – S. 1448–1474.