

Гирфанова Марина Евгеньевна

ХОРАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ САМУЭЛЯ ШЕЙДТА И ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ВОКАЛЬНОГО ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА В ГЕРМАНИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА

В статье раскрывается эволюция композиторского творчества Самуэля Шейдта в области духовных вокально-хоровых жанров, отражающая общие тенденции развития немецкой протестантской многоголосной музыки в первой половине XVII века. В вокальных собраниях Шейдта, опубликованных в период с 1620 г. по 1640 г., прослеживается перерождение традиционного для немецкой музыки мотета в новый жанр - вокальный концерт, возникший под влиянием итальянского концертного стиля. Анализируются социально-политические причины, обусловившие переключение интереса немецких музыкантов с так называемого большого концерта на малый. Особое внимание уделяется малоизученному в отечественном музыкознании хоральному концерту - специфически немецкой жанровой разновидности вокального концерта - и его значению в творчестве Шейдта.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/5-2/11.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. II. С. 44-49. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

CONTENT OF "OTHER ACTIONS" IN DISPOSITION OF ARTICLE 205 OF THE CRIMINAL CODE OF THE RUSSIAN FEDERATION

Gauzhaeva Viktoriya Aleksandrovna, Ph. D. in Law
*North Caucasian Institute of Further Training (Branch) of Krasnodar University
of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation
kristyv_13@mail.ru*

The paper considers the characteristic of the substantial part of the disposition of Article 205 of the Criminal Code of the Russian Federation – "Act of Terrorism" in relation to "other actions" as one of the methods for committing criminal act. The author carried out the complex analysis of the notion "other actions" with the formation of their approximate list. The article presents the characteristic of the consequences that may result from committing an act of terrorism by means of "other actions", characterizes the danger of their commitment according to the indication of reality.

Key words and phrases: act of terrorism; other actions; modus operandi; explosion; arson; accident; catastrophe; communications; life support system.

УДК 781

Искусствоведение

В статье раскрывается эволюция композиторского творчества Самуэля Шейдта в области духовных вокально-хоровых жанров, отражающая общие тенденции развития немецкой протестантской многоголосной музыки в первой половине XVII века. В вокальных собраниях Шейдта, опубликованных в период с 1620 г. по 1640 г., прослеживается перерождение традиционного для немецкой музыки мотета в новый жанр – вокальный концерт, возникший под влиянием итальянского концертного стиля. Анализируются социально-политические причины, обусловившие переключение интереса немецких музыкантов с так называемого большого концерта на малый. Особое внимание уделяется малоизученному в отечественном музыкознании хоральному концерту – специфически немецкой жанровой разновидности вокального концерта – и его значению в творчестве Шейдта.

Ключевые слова и фразы: Самуэль Шейдт; Михаэль Преториус; вокальный духовный концерт; хоральный концерт; немецкая музыка; музыкальная культура Галле.

Гирфанова Марина Евгеньевна, к. искусствоведения, доцент
*Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова
grfn@inbox.ru*

ХОРАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ САМУЭЛЯ ШЕЙДТА И ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ВОКАЛЬНОГО ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА В ГЕРМАНИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА[©]

Вокальный духовный концерт является ведущим жанром в немецкой музыке XVII века. Истоки жанра восходят к венецианской школе, основоположником которой считается Адриан Вилларт, с 1527 года и до конца своей жизни руководивший капеллой собора Сан Марко в Венеции [1]. С венецианской школой связана самая ранняя публикация концертов – это собрание «Concerti» («Концерты») Андреа и Джованни Габриели, напечатанное в 1587 году в Венеции. У А. и Дж. Габриели складываются такие характерные для жанра концерта черты, как многохорность, инструментальное сопровождение, богатство тембровых красок, использование приемов концертирования, заключающихся в разнообразном сопоставлении хоровых групп. В 1602 году Лодовико Виадана публикует в Венеции собрание «Concerti ecclesiastici» («Церковные концерты»), в котором представляет новую жанровую разновидность концерта – для одного или нескольких солирующих вокальных голосов в сопровождении *basso continuo* у органа.

В начале XVII века *stile concertato* распространяется за пределы Италии, оказывая значительное влияние на европейских и в первую очередь немецких музыкантов. В 1584 году на обучение к Андреа Габриели приезжает Ганс Лео Хаслер, став первым немецким композитором, продолжившим свое музыкальное образование в Италии. Генрих Шютц изучает в 1609-1612 гг. композицию у Джованни Габриели. Михаэль Преториус «заочно» осваивает принципы концертного стиля итальянцев, значительно расширив свои представления о новейшей итальянской музыке в период пребывания в Дрездене в 1613-1616 гг. (здесь Преториус встречается с Шютцем).

С другой стороны, немецкий духовный концерт составляет важное звено в эволюции жанров немецкой протестантской многоголосной музыки, восходя к хоральному мотету времен Лютера и прокладывая путь к баховской хоральной кантате. Особенностью хорального мотета, воспринявшего контрапунктическое письмо нидерландского мотета и местной светской *Tenorlied*, является то, что он основывается на немецком протестантском хорале [4]. Классические образцы хорального мотета содержатся в первой публикации многоголосных

вокальных обработок немецких протестантских песнопений «Geistliches Gesangk Buchleyn» («Духовная певческая книжица», 1524 г.), подготовленной Иоганном Вальтером при деятельном участии Мартина Лютера.

Одним из первых немецких композиторов, кто соединил итальянский концертный стиль с немецкой традицией, был Михаэль Преториус. В композициях собрания «Polyhymnia caduceatrix et panegyrica» («Песни мира и радости», 1619 г.) он совмещает многохорный концерт с участием хоров и инструментального состава и концерт для нескольких вокальных солирующих голосов в сопровождении *basso continuo* у органа и применяет подобную форму к хоральной обработке с немецким протестантским хоралом в основе. Рождается новая, специфически протестантская разновидность концерта, получившая название хорального концерта.

Ведущими немецкими композиторами-протестантами, культивировавшими хоральный концерт, были, наряду с Михаэлем Преториусом, Иоганн Герман Шейн и Самуэль Шейдт. Предметом рассмотрения в статье становятся духовные концерты Шейдта, большинство из которых относится к типу хорального концерта. В отечественном музыковедении хоральный концерт раннего немецкого барокко и, в частности, хоральные концерты Преториуса, Шейна, Шейдта, специально не исследовались. Близкая теме проблематика рассматривается в трудах М. Лобановой [5; 6], В. Сторожука [7], И. Барсовой [1], некоторые работы автора статьи в данном направлении приведены в списке литературы [2; 3].

При жизни Самуэля Шейдта (1587-1654 гг.) было опубликовано семь собраний его вокальной и вокально-инструментальной музыки, все из которых связаны с духовными жанрами.

Первое собрание, «Cantiones sacrae» («Священные песнопения»), с посвящением «Христиану Вильгельму, архиепископу Магдебургскому», было напечатано в 1620 году в Гамбурге. В нём Шейдт работает еще в жанре мотета – 39 композиций (среди которых одна написана Готфридом Шейдтом, младшим братом композитора) предназначены для восьмиголосного двойного хора. Характеризуя стиль шейдтовских мотетов, авторы статьи о Шейдте в «The New Grove Dictionary» (2001 г.) К. Шнидер и Д. Буш указывают на «органичное смешение традиционных немецких элементов, голландского влияния учителя Шейдта Свелинка (чьи собственные «Cantiones sacrae» появились в 1619 году) и итальянского концертного стиля, проводником которого стал Михаэль Преториус» [12, p. 454].

В 1608 году Шейдт, прослужив три года органистом в главной церкви своего родного города Галле, Санкт-Мориц, предпринимает поездку в Амстердам, где какое-то время обучается у Яна Питерсона Свелинка. Свелинк был не только прославленным органистом и именитым композитором, но и одним из самых известных и авторитетных педагогов своего времени. На пороге столетия его репутация педагога начинает привлекать учеников из Германии. Шейдт стал первым немецким органистом, обучавшимся у Свелинка. За ним последовали Готфрид Шейдт, Мельхиор Шилдт, Паул Зиферт, а также Ульрих Церниц, Якоб Преториус, Иоганн Преториус и Генрих Шейдеман, впоследствии занявшие должности органистов в четырёх главных церквях Гамбурга. Маститый гамбургский композитор и теоретик Иоганн Маттезон в своём труде «Grundlage einer Ehren-Pforte» («Основание триумфальных врат», 1740 г.), содержащем биографии выдающихся музыкантов прошлого и настоящего, даже назвал Свелинка «изготовителем гамбургских органистов» [10, S. 332]. Некоторых талантливых молодых людей посылал обучаться у Свелинка город за счёт средств городского бюджета. Сохранились свидетельства, что расходы на одного студента в год составляли примерно 200 тогдашних флоринов, включая уроки маэстро, проживание и питание в его доме.

В конце 1609 года, по возвращении из Амстердама в Галле, Шейдт возобновляет службу в церкви Санкт-Мориц (теперь в качестве кантора) и получает пост придворного органиста при новом протестантском администраторе Галле, маркграфе Христиане Вильгельме Бранденбургском (с 1598 г. по 1631 г. – архиепископе Магдебургском). В обязанности Шейдта входила игра на органе во время службы в часовне или кафедральном соборе, он также отвечал за светскую клавирную музыку при дворе.

Почётным, пригласённым капельмейстером при дворе, вызывавшимся по особым, специальным случаям, в это время числился Михаэль Преториус. Период, предшествовавший публикации «Священных песнопений», отмечен профессиональными контактами двух немецких музыкантов. Известно, что в апреле 1616 года Преториус лично руководил музыкальной частью праздничного богослужения по случаю крещения первенца маркграфа. В 1618 году Шейдт снова имел возможность работать с Преториусом, а также с Генрихом Шютцем, – всем троим было поручено оснастить службу в кафедральном соборе Магдебурга музыкой в новом концертном стиле. Оба, Преториус и Шютц, а также Иоганн Штаден, ещё один авторитетный немецкий композитор и органист того времени, присутствовали на церемонии открытия нового органа работы Готфрида Фришце в церкви Байройта, проходившей 12-15 августа 1619 года, 15 августа Шейдт давал инаугурационный концерт на новом органе [8; 12]. Шейдт оставил следующее замечание об этом посещении Байройта в предисловии к своему собранию 1622 года: «...так долго, как я буду жить, я буду помнить, с каким душевным наслаждением Ты, благословенный Михаэль Преториус, Генрих Шейдт и я в великолепном зале Байройта, в собрании принцев и вельмож слушали песнопения во славу Всевышнего Бога» [11, Faksimile, Blatt 3].

Почти половина собрания «Священных песнопений» представляет собой обработки немецких протестантских хоралов. Тексты других немецких мотетов взяты из лютеровского перевода Библии и включают пять псалмов. Еще треть собрания написана на латинские тексты; всё это, за одним только исключением (№ 6 «O Domine Jesu Christe»), – литургические антифоны и респонсии. Текст «O Domine Jesu Christe» заимствован из собрания Андреаса Мускулуса «Precationes» («Молитвы», 1573 г.). Ранее его уже использовали в своих мотетах Дж. Габриели (1597 г.) и Хасслер (1601 г.). Мотет Габриели вошёл в обширную антологию немецких и итальянских мотетов «Florilegium Portense» («Цветочные дары», 1603-1621 гг.), составленную Эрхардом Боденшатцем. Шейдт, без сомнения, знал оба этих сочинения.

Выход в свет «Священных песнопений» совпал по времени с назначением Шейдта на пост придворного капельмейстера (с сохранением за ним должности придворного органиста). В конце 1619 г., или начале 1620 года, Шейдт сменил на этом посту Уильяма Брэйда, перебравшегося в 1619 году из Галле в Берлин. Притом, что заглавный титульный лист, титульные листы партий сопрано и баса указывают на Шейдта-органиста, титульные листы других партий удостоверяют, что Шейдт уже занимает должность капельмейстера.

Период с 1620 г. по 1625 г. был чрезвычайно продуктивным в творческой карьере Шейдта. Одно за другим выходят в свет его собрания вокальной и инструментальной музыки. Через два года после издания «Священных песнопений», в 1622 году, появляется собрание вокальных концертов «*Parti Prima Concertuum sacroium*» («Первая часть Священных концертов»). В 1621 г., 1622 г., 1624 г. публикуются три части инструментальной ансамблевой музыки «*Ludi musici*» («Музыкальные игры», четвертая часть вышла в 1627 г.), в 1624 году – три части органной музыки «*Tabulatura nova*» («Новая табулатура»), самого известного собрания Шейдта. Шейдт укомплектовывает штат придворных музыкантов, так что в 1621 году он насчитывал десять инструменталистов и пять вокалистов-солистов. В 1624 году Шейдт руководит реконструкцией органа церкви Санкт-Мориц, проводимой его другом Иоганном Генрихом Компениусом, он сам составляет техническое описание инструмента.

В «Священных концертах», изданных, как и «Священные песнопения», в Гамбурге, с тем же посвящением: «Христиану Вильгельму, архиепископу Магдебургскому», Шейдт обращается, не без влияния Михаэля Преториуса, к новому для немецкой музыки жанру – многохорному концерту. Двенадцать композиций собрания написаны для вокальных солирующих голосов, двух четырехголосных хоров, *basso continuo* у органа и состава духовых и струнных инструментов, в разных концертах варьирующегося.

К важнейшим нововведениям в «Священных концертах», по сравнению со «Священными песнопениями», относится добавление партии *basso continuo* у органа, включение в композицию инструментальных разделов (если такой раздел открывает концерт, то он обозначается как «Симфония»), расширение эпизодов с участием двух или трёх голосов, партии которых становятся более виртуозными. На некоторых участках формы вокальные голоса дополняются инструментальными, причем функции последних не всегда сводятся к дублировке вокальных партий. Изменяется и техника работы с интонационным материалом: возрастает значение коротких музыкальных фраз, которые часто искусно сплетаются в бесконечные каноны и канонические секвенции.

При всем различии между «Священными песнопениями» и «Священными концертами» существует преемственность. Её легко проследить по концертам № VI «*Angelus ad pastores*» и № VII «*Tulerunt Dominum*», представляющим собой переработки мотетов из более раннего собрания (№ 13 и № 20 соответственно). Внесенные изменения не столь уж значительны: добавлены *basso continuo*, инструментальная симфония в начале и середине формы, а также инструментальные дублировки в *tutti*.

В отличие от «Священных песнопений», в «Священных концертах» Шейдт не обращается к немецкому протестантскому хоралу. Почти все концерты написаны на латинские тексты, и только один текст немецкий – это псалом «*Neig unser Herrscher*» (он используется в концерте № X и следующей за ним под № XI мессе *brevis*). В композициях собрания значительно влияние итальянского стиля как на уровне интонационных идиом, так и на уровне принципов развития музыкального материала. Концерты собрания – эффектные, яркие, виртуозные.

Благополучная и процветающая жизнь композитора при дворе Христиана Вильгельма в Галле резко оборвалась в 1625 году, когда маркграф оставил город и присоединился к Христиану IV, королю Дании и Норвегии, направившему свою армию на помощь протестантской унии (что стало началом так называемого Датского периода в Тридцатилетней войне). В ноябре 1625 года Галле захватил Альбрехт фон Валленштейн. Валленштейн вступил в войну против протестантов в 1625 году, получив согласие у императора Священной Римской империи Фердинанда II Габсбурга на то, чтобы выставить 50-тысячную армию, при условии быть её главнокомандующим и содержать контрибуциями с захваченных земель. Галле в числе прочих городов нес огромные военные расходы на содержание войск Католической лиги и был полностью истощён.

Хотя Шейдт какое-то время оставался на посту придворного капельмейстера и органиста, он более не получал жалования, большинство находившихся в его подчинении придворных музыкантов вынуждены были искать работу где-нибудь на стороне. В течение нескольких последующих лет Шейдт жил в основном уроками и случайными подработками. В 1628 году город создал для него специальный пост с жалованием из средств городского бюджета – директор музыки, в обязанности которого входило отвечать за музыкальную часть богослужения в главной церкви Галле, Санкт-Мориц, а также курировать городской инструментальный ансамбль. Шейдт незамедлительно приступил к работе: он приобретал новую музыку, наблюдал за реконструкцией органа, усилил городской инструментальный ансамбль, сочинял много вокальной музыки в концертном стиле. Этот более или менее благополучный период закончился в 1630 году, когда Шейдт потерял свой пост из-за конфликтов с Христианом Гейнцем, директором местной гимназии. Причиной противостояния стал вопрос о том, в чьём подчинении должен находиться хор мальчиков, все из которых были учениками гимназии. Конфликт достиг своей кульминации в Пасхальное воскресенье 1630 года, в которое в церкви вообще не звучала вокальная музыка.

Галле жестоко пострадал во время Тридцатилетней войны: он несколько раз переходил из рук в руки и к концу военных действий потерял половину своего населения. В 1638 году мир вернулся в Галле, однако при жизни Шейдта музыка при дворе так и не достигла своего довоенного уровня.

Во время всех этих тяжёлых военных лет Шейдт, несмотря ни на что, не прекращал писать и публиковать музыку. Как только жизнь города начинала налаживаться, Шейдт сразу предпринимал шаги к изданию своих сочинений.

Новое собрание вокальной музыки Шейдта «*Newe Geistliche Concerten*» («Новые духовные концерты») готовилось к печати в Галле, в издательстве Михаэля Ольшлегеля, в период, когда город находился в руках Густава II Адольфа, король Швеции. Густав II Адольф вступил в Тридцатилетнюю войну на стороне протестантских князей в 1630 году (что стало началом так называемого Шведского периода в Тридцатилетней войне) и осенью 1631 года занял Галле. Его встречали как освободителя. Суровая дисциплина, которую шведский король поддерживал в армии, не допускала никакого разбоя и насилия со стороны военных, так что город снова начал оживать. Шейдт возвращается к своему давнему замыслу выпустить продолжение «Священных концертов». Однако для крупномасштабных композиций он не находит издателя и решает опубликовать редуцированные версии многохорных концертов, сократив количество вокальных партий до максимально возможного (в сопровождении *basso continuo* у органа) и отказавшись от использования инструментов.

Поскольку подобное собрание с «малыми» концертами не могло считаться продолжением собрания с «большими» концертами, для него потребовалось новое название. Полное название собрания, по первоначальному плану включающее четыре части, гласит: «*Newe Geistliche Concerten, mit 2. und 3. Stimmen / Sampt dem General-Bass, Auff alle Fest und Sontage durchs ganze Jahr zu gebrauchen. In Vier unterschiedene Theil componirt, Von Samuele Scheidt / Hallense. Prima pars*» («Новые духовные концерты на 2 и 3 голоса с генерал-басом, для использования на все праздники и воскресенья церковного года. Сочинено в четырёх частях Самуэлем Шейдтом, жителем Галле. Часть первая»).

Замена латинского определения «*sacer*» (лат., священный, духовный) немецким эквивалентом «*geistlich*» коррелирует составу собрания, все тексты которого немецкоязычные. Первая часть «Духовных концертов» содержит 20 композиций. Большинство концертов представляет собой хоральные концерты, остальные написаны на немецкие духовные стихи. В целом, в четырех частях «Духовных концертов» «итальянское направление», с характерным для него интонационным наполнением и латинским языком, сохраняется, но отходит на периферию творческих интересов композитора. Шейдт переключает своё внимание на вокальный концерт с немецким материалом в основе, «примеряя» к нему новую итальянскую манеру.

Выпуск следующих частей «Духовных концертов», должно быть, сразу был невозможен. В 1631 году Галле снова захватили императорские войска. И хотя шведы вскоре отбили Галле, городу был причинён ущерб, от которого он долго не мог оправиться. Лишь в 1634 году, уже в преддверии мирного договора, заключённого в 1635 году в Праге между императором Фердинандом II и протестантскими князьями империи, Шейдту удалось возобновить публикацию серии.

В 1634 г. и 1635 г. выходят вторая и третья части «Духовных концертов». Издателем на этот раз, помимо Ольшлегеля, был Иоганн Биркнер в Эрфурте. Вторая часть содержит 30 номеров, третья – 34 номера. Как и в первой части, здесь преобладают хоральные концерты. Только две композиции во второй части имеют латинские тексты, в третьей части таких композиций шесть.

В планы Шейдта теперь входит расширение серии. В Приложении ко второй части «Духовных концертов» он помещает содержание шести частей малых концертов (как уже напечатанных, так и только планируемых к печати). В этой связи следует отметить, что пять названий концертов пятой части совпадают с имеющими место в собрании «Священных концертов» 1622 года.

Время казалось столь благоприятным, что Шейдт снова подумывает об издании первоначальной, полномасштабной версии концертов и тем самым о продолжении серии «Священных концертов». То же Приложение ко второй части «Духовных концертов» содержит доказательства этому: «Вышеуказанные духовные концерты, которые также могут быть исполнены несколькими вокальными голосами, уже сочинены мной для многих голосов в нескольких частях, собственно говоря, для 8 и 12 голосов, двух, трех, четырех хоров, с Симфониями и для самых разных видов инструментов. <...> Тот, кто захочет издать и напечатать их, во славу Божью, может взять их у меня в любое время» [Цит. по: 9, S. 18]. Но даже в пределах изданных малых концертов наблюдается тенденция к большей масштабности звучания, выражающаяся в увеличении числа голосов. В то время как в первой части «Духовных концертов» максимальное число вокальных партий в концертах доходит до трёх, во второй части встречаются концерты для пяти вокальных партий, в третьей части (как и в последующей, четвертой) – для шести.

О различиях в трактовке большой и малой разновидностей концерта у Шейдта можно судить по авторской переработке двух номеров из собрания «Священных концертов». Концерт № V «*Hodie completi sunt*» вошёл в измененном виде в третью часть «Духовных концертов» под № XXVII, Концерт № X «*Herr unser Herrscher*» – во вторую часть «Духовных концертов» под № II. Малый концерт становится редуцированной версией большого. Так, в концерте № XXVII «*Hodie completi sunt*» из третьей части «Духовных концертов» изъятой оказывается инструментальная Симфония, открывающая вторую часть концерта. Двух, трёхголосные эпизоды с солирующими вокальными голосами фактически нетронуты, иногда только несколько сокращены виртуозные участки. А вот *tutti*-секции купированы обширно. Если рефрен в аккордовой фактуре и сохранён с некоторым сжатием в масштабах, то от разделов с концертными переключками двух хоров остаётся лишь небольшой фрагмент ближе к концу второй части. При этом два четырёхголосных хора сведены к обычному четырёхголосному составу, и как одно из следствий – в концертных переключках задействуются уже не два хора, а две пары вокальных голосов.

В 1635 же году, также в издательстве Ольшлегеля в Галле, выходит еще одно собрание вокальных концертов Шейдта, «*Liebliche Krafft-Blümlein*» («Прелестные цветочки»). Все 12 композиций собрания предназначены для двух вокальных голосов и *basso continuo* у органа. Какая-то часть малых концертов, очевидно, – это переработки больших концертов, но другие концерты появляются уже изначально в «малой» форме. Концерты идут на немецкие тексты, большинство из которых – тексты псалмов.

Четвертую часть «Духовных концертов» Шейдт смог выпустить только через пять лет. С 1636 года – с того момента как Саксония, подписавшая Пражский мир, повернула свои войска против шведов – Галле превратился в стратегически важный опорный пункт, постоянное яблоко раздора между саксонскими и шведскими войсками. К бедствиям войны прибавилась ужасающая эпидемия чумы, охватившая всю среднюю Германию. Самым страшным в жизни Шейдта стал 1636 год, когда чума, поразившая Галле, унесла в один месяц жизни четырёх его детей.

В 1638 году Галле вернулся к мирной жизни, новым протестантским администратором города стал Август Саксонский, Шейдт снова занял пост придворного капельмейстера. Четвертая часть «Духовных концертов», вышедшая в 1640 году, содержит исключительно немецкие тексты, большинство её композиций – хоральные концерты. Два концерта, № V и № XXXI, созданы на основе более ранних сочинений композитора. В начале концерта № V «Nun danket alle Gott» Шейдт воспроизводит начальный раздел одноименной композиции из второй части «Духовных концертов» (№ XXVII), без того, однако, чтобы в дальнейшем развитии концерта опираться на более ранний музыкальный текст. В четырёх частях масштабного концерта № XXXI «Herzlich tut mich ergeuen» Шейдт обрабатывает 12 строф известной немецкой *Lied*. К этой *Lied* он уже однажды обращался – в собрании «Прелестные цветочки», где обработка, правда, заключала лишь четыре строфы первоисточника. Данные четыре строфы становятся теперь основой для композиции, которая значительно перерастает более ранний образец. Особо следует отметить три концерта собрания, № XIV «Mein Trost und Hilf ist Gott allein», № XV «Gott ist mein Licht und Seligkeit» и № XVII «Bleib bei uns, Herr, denn es will Abend werden», которые являются переработками мотетов из собрания «Musae Sioniae» («Сионские музы», 1605-1610 гг.) Преториуса.

Шейдт так и не опубликовал пятую и шестую части «Духовных концертов» (на сегодняшний день эти части считаются утерянными). Но он представил в 1642 году герцогу Августу Брауншвейг-Вольфенбюттельскому около 100 духовных мадригалов для пяти вокальных голосов (утрачены) и инструментальные Симфонии, которые должны использоваться, по Шейдту, в качестве прелюдий к вокальной музыке. Двумя годами позже симфонии были напечатаны в собрании «70 Симфоний в концертной манере», с посвящением послевоенному администратору Галле Августу Саксонскому, который, по словам самого Шейдта, слушал его музыку «с особо усердным вниманием и с самым милостивым одобрением» [Цит. по: *Ibidem*, S. 34]. Герцог, по всей видимости, больше интересовался оперой, вскоре после кончины Шейдта он построил в Галле оперный театр. Последней публикацией Шейдта стало собрание «Das Görlitzer Tabulaturbuch» («Герлицерова табулатура», 1650 г.) для органа, содержащее 100 немецких протестантских хоралов в четырехголосной гармонизации.

Эволюция композиторского творчества Шейдта в области вокальной музыки отражает общие тенденции развития вокальных протестантских многоголосных жанров в Германии в первой половине XVII века.

Первоначально Шейдт работает в традиционном для немецкой музыки жанре мотета, привнес в него – под влиянием своих учителей, Свелинка и Преториуса, – элементы итальянского концертного стиля. Позже Шейдт переключается на новый для немецкого музыкального искусства жанр вокального концерта, причём в том его композиционном варианте, который предлагает Преториус в собрании 1619 года «Polyhymnia caduceatrix et panegyrica». В первом собрании концертов Шейдта доминирует музыкальная лексика итальянского *stile concertato*, в последующих собраниях композитор использует почти исключительно немецкий протестантский материал в качестве текстовой или тексто-музыкальной основы для своих концертов. Постепенное вытеснение латинского языка немецким было в целом характерным для немецкого музыкального искусства XVII века.

Вызванный Тридцатилетней войной роспуск музыкальных коллективов, существовавших при многих немецких дворах и церквях, сделал исполнение больших многохорных концертов трудноосуществимым, а их издание нерентабельным. Современники Шейдта отдают предпочтение концертам для небольших вокальных ансамблей с *basso continuo* у органа. Самому Шейдту ограничение состава концерта несколькими солирующими голосами в сопровождении органного *basso continuo* представлялось, очевидно, вынужденной мерой. Но именно малые концерты на немецком материале, среди которых большинство – хоральные концерты, стали, на наш взгляд, наиболее художественно и стилистически оригинальными вокальными сочинениями композитора.

Вопрос, как устроены хоральные концерты Шейдта в музыкально-конструктивном отношении, требует специального рассмотрения, выходящего за рамки поставленных в статье задач. Отметим только, что музыкально-синтаксическое и композиционное строение концертов обнаруживает целый ряд важных в контексте развития западноевропейского композиторского мышления новаций.

Список литературы

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Московская консерватория, 1997. 571 с.
2. Гирфанова М. Е. К вопросу о становлении тактовой системы музыкальной ритмики: о некоторых параллелях учения В. К. Принтца о *Quantitas Temporalis Intrinseca* с музыкальной практикой XVII века // Музыка: искусство – наука – практика. 2012. № 1 (1). С. 7-17.
3. Гирфанова М. Е. Музыкальный синтаксис хоральных концертов Самуэля Шейдта // Познавая историю музыки прошлого: сб. ст. в честь Евгения Владимировича Герцмана. Владивосток: Дальнаука, 2007. С. 205-223.
4. Домбраускене Г. Н. Музыкально-риторический символ «божественного сияния» в метатекстах протестантских гимнов Филиппа Николаи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 9. Ч. 1. С. 43-46.
5. Лобанова М. Н. «Духовные концерты» С. Шейдта и некоторые проблемы развития мотета в эпоху барокко // Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки: сб. тр. / МГДОЛК. М., 1980. С. 56-80.
6. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
7. Сторожук В. К. Генрих Шютц и немецкий вокальный концерт XVII века // Генрих Шютц: сб. ст. М.: Музыка, 1985. С. 254-287.

8. **Blankenburg W., Gottwald C.** Praetorius Michael // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. London – N. Y.: Macmillan Publishers Limited, 2001. Vol. 20. P. 261-266.
9. **Mahrenholz Ch.** Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1924. (Reprinted: Farnborough/Hants: Gregg, 1968). 144 S.
10. **Mattheson J.** Grundlage einer Ehren-pforte. Hamburg: in Verlegung der Verfasser [stampato in proprio], 1740. 428+16 S.
11. **Scheidt S.** Werke. Band XIV. Concertus sacri. I-VI. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970. 100 S.
12. **Snyder K. J., Bush D.** Scheidt, Samuel // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. London – N. Y.: Macmillan Publishers Limited, 2001. Vol. 22. P. 450-460.

SAMUEL SCHEIDT'S CHORAL CONCERTS AND WAYS OF VOCAL RELIGIOUS CONCERT GENRE DEVELOPMENT IN GERMANY IN THE FIRST HALF OF THE XVII CENTURY

Girfanova Marina Evgen'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Kazan State Conservatoire (Academy) named after N. G. Zhiganov
grfn@inbox.ru

In the article the evolution of the composer's creative work of Samuel Scheidt in the sphere of religious vocal-choral genres is revealed that reflects the general tendencies of the German Protestant polyphonic music development in the first half of the XVII century. In Scheidt's vocal collections, published from 1620 till 1640, the regeneration of motet, traditional for the German music, in a new genre – vocal concert, which appeared under the influence of the Italian concert style, – is traced. The social-political reasons are analyzed that conditioned the German musicians' interest transfer from the so called large concert to the small one. Special attention is paid to the choral concert – the specifically German genre variety of the vocal concert – little-studied in the native musicology and to its significance for Scheidt's creative work.

Key words and phrases: Samuel Scheidt; Michael Praetorius; vocal religious concert; choral concert; the German music; Halle musical culture.

УДК 94(47)084.3

Исторические науки и археология

В данной статье рассматривается вопрос питания горожан Пензенской губернии в годы гражданской войны. Основное внимание акцентируется на проблемах, связанных с продовольственным обеспечением, которые стояли перед властью и городскими обывателями, а также пути, которые они пытались найти для решения вставших задач. В статье исследуются методы, которые находили горожане, для того, чтобы обеспечить себя продовольствием, особенности и характер питания. Также рассмотрены причины сложившейся продовольственной ситуации и ее последствия для повседневной жизни городских обывателей.

Ключевые слова и фразы: гражданская война; голод; продовольственное обеспечение; цены; характер питания; гиперинфляция.

Гнусарев Илья Сергеевич

Пензенский государственный университет
gnusarev@inbox.ru

ПИТАНИЕ ГОРОЖАН В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (НА МАТЕРИАЛАХ ПЕНЗЕНСКОЙ ГУБЕРНИИ)[©]

Революция, гражданская война оказывали влияние на питание и материальное благополучие жителей Пензенской губернии. Первые годы после революции 1917 года стали тяжелым испытанием для городского населения России. Уровень и характер питания городского населения Пензенской губернии отражали реальную картину положения горожанина в годы гражданской войны.

Голод вынуждал людей идти на крайние меры. Ярким примером такого поведения являлась Февральская революция 1917 года. Еда – базовая человеческая потребность. Большевики прекрасно понимали это и провозгласили лозунг «Хлеб голодным!», который в первые годы советской власти в большинстве случаев так и остался всего лишь лозунгом. Причиной являлась гражданская война и соответствующая экономическая политика. Недоедание, а в отдельные периоды просто голод, стали признаками того времени. Ярким доказательством этого служат перманентные волнения, возникающие на почве голода и недоедания. Пензенская губерния не стала исключением. В феврале 1918 года жители Краснослободска, недовольные дефицитом продуктов питания, подступили к зданию городской администрации, требуя решить проблему нехватки продовольствия. Толпа разошлась лишь после того, как последовали выстрелы в воздух из винтовок, а следом из пулемета [23, с. 291]. Волнения на продовольственной почве возникали на крупных предприятиях региона. Неумение большевиков урегулировать возникающие конфликты порой приводило к вооруженным столкновениям [9, с. 686]. Так, например, рабочие фабрики «Камендровского» в г. Нижний Ломов арестовали некоторых членов Совета. Из толпы рабочих раздавались гневные возгласы «Себе находите муку, вино, мясо и другие продукты, а на наши желудки не обращаете внимания», «Не заботитесь о населении,