ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 9–24
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 9–24
ISSN 2308-1031

© Курленя, К.М., Иванова, С.А., 2026
УДК 784.21
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-9-24

ПОСЫЛАЯ СВЕТ И НАДЕЖДУ МИРУ. К ВОПРОСУ О ВОКАЛЬНО-ФОНЕТИЧЕСКОМ СВОЕОБРАЗИИ РАСПЕВОВ ВОЗГЛАСА «HALLELUJAH»

К.М. Курленя[1], С.А. Иванова[2]

[1] Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

[2] Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются композиционные приемы, формирующие варианты распева возгласа «Hallelujah» в хоре № 42 «Hallelujah» из оратории «Messiah, HWV 56» Г.Ф. Генделя, и в и его «черном» госпел-кавере «Hallelujah!», входящем в госпел-альбом «Handel's Messiah: A Soulful Celebration», выпущенном в 1992 г. под лейблом Warner Alliance. На основе представленных сведений по истории формирования распевов на возглас «Hallelujah!» показано, что Гендель отходит от традиционной практики протяженных юбиляций, характерных для духовных композиций более ранних эпох и в своей оратории полностью сосредоточивается на слоговой структуре этого возгласа, меняя его артикуляцию через вариантность ударений. Поочередно изменяя длительность вокального произнесения пропеваемых слогов и, тем самым, варьируя ритмическую организацию кратких распевов «Hallelujah», Гендель добивается мощного, многократно повторяемого коллективного экстатического возгласа, усиливая эффект молитвенного благодарения в контексте художественных требований светского музыкального произведения. Мервин Уоррен, следуя генделевскому оригиналу, по большей части развивает различные вариации ритмических рисунков и синкоп, чем экспериментирует с переносом ударения, что отличает его индивидуальное понимание интонирования возгласа «Hallelujah».
Ключевые слова: Hallelujah!, Г.Ф. Гендель, Мервин Уоррен, распев, юбиляции, аллилуарий, антем, орфоэпия
Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
Для цитирования: Курленя К.М., Иванова С.А. Посылая свет и надежду миру. К вопросу о вокально-фонетическом своеобразии распевов возгласа «Hallelujah» // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 9–24. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-9-24.

TRANSMITTING LIGHT AND HOPE TO THE WORLD. REGARDING THE VOCAL AND PHONETIC DISTINCTIVENESS OF THE INTONATIONS IN THE “HALLELUJAH” EXCLAMATION

K.M. Kurlenya[1], S.A. Ivanova[2]

[1] M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

[2] A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The article examines the compositional techniques that form the chant variants of the exclamation "Hallelujah" in Chorus No. 42 "Hallelujah" from the oratorio "Messiah, HWV 56" by G.F. Handel, and in his "black" gospel cover "Hallelujah!", included in the gospel album "Handel's Messiah: A Soulful Celebration", released in 1992 under the Warner Alliance label. Based on the presented information on the history of the formation of chants for the exclamation "Hallelujah!" it is shown that Handel departs from the traditional practice of extended jubilations, characteristic of spiritual compositions of earlier eras, and in his oratorio completely concentrates on the syllabic structure of this exclamation, changing its articulation through stress variations. By alternating the duration of the vocal pronunciation of the sung syllables and, thus, varying the rhythmic organization of the short chants of "Hallelujah", Handel achieves a powerful, repeated over and over again collective ecstatic exclamation, enhancing the effect of prayerful thanksgiving in the context of the artistic demands of a secular musical work. Mervyn Warren, following Handel's original, mostly develops various variations of rhythmic patterns and syncopations, thereby experimenting with the transfer of stress, which distinguishes his individual understanding of the intonation of the exclamation "Hallelujah".

Keywords: Hallelujah!, G.F. Handel, Mervyn Warren, chant, jubilations, alleluia, anthem, orthoepy

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Kurlenya, K.M., Ivanova, S.A. (2026), "Transmitting light and hope to the world. Regarding the vocal and phonetic distinctiveness of the intonations in the «Hallelujah» exclamation", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 9–24. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-9-24.

Аллилуйя. Современные представления о распевах слова «Hallelujah» чрезвычайно неоднородны и подчас противоречивы. С одной стороны, столетиями бытуют древние канонические распевы различного конфессионального происхождения, с другой – широкое распространение в культурном багаже людей, подчас слабо осведомленных в религиозной проблематике и считающих себя свободными от христианских обычаев и верований, получают образцы массовой культуры, где транслируется особый эмоциональный эффект, возникающий благодаря распеванию этого сакрального возгласа. Достаточно вспомнить знаменитую песню Леонарда Коэна (Leonard Cohen), известную не только в авторском исполнении, но и в сотнях каверов – новых исполнительских версиях оригинала.

Что касается артикуляции слова «Hallelujah», то особую привлекательность на всех языках мира, особенно в аутентичных религиозных контекстах, вносит интонационное своеобразие, создаваемое мелизматическими распевами слогов, входящих в его состав. Не менее примечательно, что бытование этого слова в современных условиях не ограничивается границами храмов и молельных домов. Возглас «Hallelujah» давно шагнул в рутину повседневного быта людей, превратившись в популярное словоупотребление без четко обозначенного смысла. Однако и в этом мире речевой обыденности слово «Hallelujah» по-прежнему требует особого произнесения, хотя возможность длительного распевания слогов уже не подразумевается: история культуры накопила интересные способы сохранить эмоциональную и смысловую акцентность возгласа «Hallelujah!» с помощью иных приемов. О некоторых из них пойдет речь в данной статье, где будут рассмотрены два светских музыкальных произведения: номер № 42 «Hallelujah!» из оратории Георга Фридриха Генделя и его «черный» госпел-кавер[1] «Hallelujah!», входящий в госпел-альбом «Handel's Messiah: A Soulful Celebration», выпущенный в 1992 г. под лейблом Warner Alliance[2]. Его аранжировщиками являются Мервин Уоррен[3], Майкл О. Джексон и Марк Киббл[4].

Во всех конфессиональных версиях христианской традиции большое значение придается вознесению хвалы Господу. Для этого существуют специальные тексты, которые безошибочно узнаются по возгласу «Hallelujah». Очевидно, что в литургических практиках хвала Госпо-

ду не может быть словом, произносимым в манере обыкновенного повседневного речевого общения: оно должно артикулироваться особым образом, поскольку обращено к высшим силам. Тем самым подчеркивается искренняя благодарность Господу за все, что было ниспослано тем, кто возвращает Ему свой ответ в форме ли смиренного и тишайшего благодарения, или в состоянии наивысшей эмоциональной экзальтации. Поэтому в литургической практике во всем, что касается произнесения этого слова, сформировались особые традиционные установления, которые далее будут рассмотрены[5].

Однако необходимо учитывать, что традиция произнесения возгласа «alleluia» связана не только с распевом одного лишь этого слова. Надежным источником информации о происхождении распевов «Hallelujah» и их месте в иудаистской и христианской литургии служит статья «Alleluia» из музыкального словаря «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», авторами которой в издании 2001 г. являются Джеймс Маккиннон и Кристиан Тодберг (в данной работе также используется словарь 1980 г., в котором авторство статьи принадлежит Карлхайнцу Шлягеру и Кристиану Тодбергу). Там указывается, что «Hallelujah» – понятие более широкое, чем распев единственного хвалебного возгласа, и по этой причине вышеуказанный источник отсылает к специальному собранию текстов – так называемому аллилуарию[6].

Формирование аллилуария началось в иудаизме: слово «Hallelujah» встречается в надписях над двадцатью псалмами Танаха (Пс. cv–cvii, cxi–cxix, cxxxv–cxxxvi и xlv–cl) и, вероятно, оно распевалось в ответ на эти псалмы в Иерусалимском храме[7] (Hirsh E., 1902, p. 241). «Hallelujah» часто используется как приветственный рефрен или ответ, цитирующий Псалтырь, в нем первая «Hallelujah» встречается в «Псалме Давида о сотворении мира» и выражена как восклицательный возглас, завершающий псалмы 103 и 104 (синодальный перевод; 103:35, 104:45). Есть псалмы, которые начинаются с провозглашения «Hallelujah»: 105, 106, 110–118, 134, 135, 145–150 (синодальный перевод), а часть из них этим же возгласом и заканчиваются: 105, 112, 113, 115, 116, 134, 145, 147–150 (синодальный перевод). Как указывает Джеймс Маккиннон, «…слово “Hallelujah” широко использовалось ранними христианами, которые пели его и в ответ на псалмы, и как самостоятельное восклицание. По мере развития службы во второй половине IV века стало принято петь “Hallelujah” в ответ на псалмы, отличные от тех, к которым оно было приписано в Библии (в латинской и греческой нумерации Пс. civ–cvi, cx–cxviii, cxxxiv–cxxxv и cxlv–cl)» (McKinnon J., 2001).

Кроме того, «Hallelujah» – третий музыкальный фрагмент в списке Proper of the Roman Mess[8], который поется перед чтением Евангелия. Расположение «Hallelujah» в литургии зависит от периодов церковного календаря: так, с Семидесятницы и до Страстной пятницы «Hallelujah» заменяется на Tract («Тракт»)[9]. В канун Пасхи и Пятидесятницы поются и «Hallelujah», и «Тракт». После Пасхи, начиная с субботы Пасхальной седмицы (она же Sabbato in albis) – две аллилуйи. Наконец, Hallelujah и ее повторения включают в себя стихи (строки), текст которых меняется в зависимости от требований литургии. «Сама Hallelujah завершается длинными бестактовыми мелизмами, которые называются юбиляциями, и которые исполняются на последнюю гласную слова “Hallelujah”» (Hiley D., 1993, p. 130).

Особо отметим, что пению аллилуария *не сопутствуют обрядовые действия*, что подчеркивает особый эмоциональный статус песнопения и предоставляет возможности для интенсивного музыкаль-

ного развития и включения в аллилуарии новых текстов. Таким образом, аллилуарий, как указывает Справочник литургических терминов, «это стих псалма с прерывающим его “аллилуия” (откуда и название), который связывает чтение Апостола с чтением Евангелия. Скабалланович[10] говорит: “Кроме "аминь", это единственное еврейское выражение, которого не дерзнула коснуться рука переводчика, оставив его и в тех звуках, в которых оно вдохновлено Богом; от него веет потому духом глассолалической таинственности”»[11].

Мелодии аллилуйи и состав аллилуариев. Оценить размеры и содержание средневековых аллилуариев позволяет сводная таблица, выполненная на основе работ Р.-Ж. Хесберта[12] и К. Шлягера[13], помещенная в статье «Alleluia» в музыкальном словаре Дж. Гроува. Научная основательность и историческая достоверность таблицы не оставляет сомнений в том, что она «представляет собой попытку реконструкции древнейшего музыкального репертуара аллилуйи, связав древнейшие стихи с мелодиями X века. Стихи взяты из шести рукописей, опубликованных Р.-Ж. Хесбертом. Мелодии – примерно из 120 рукописей X и XI веков» (Schlager K., 1980a, p. 271). Кроме того, тот же источник указывает, что «с IV по VI век возгласы в форме длинных бестакстовых мелизмов пелись в полях и в виноградниках, на кораблях и во время военных походов; они назывались jubilationes, или jubilare sine verbis. Выражение экстатического чувства, которое невозможно выразить словами, было введено в аллилуйю мессы через юбиляции. Повторяющиеся формы многих мелодий юбиляций отражают их народное происхождение. Таким образом, “Hallelujah” была, прежде всего, сопоставлением литургического псалмодия и народного песнопения» (Schlager K., 1980a, p. 274).

Отсюда – широкое распространение возгласа «Hallelujah!» в языках всех народов, исповедующих христианство, а также появление в них слов, являющихся изменением первоначального «Hallelujah». Теми же причинами обусловлена и многочисленность его распевов, которые со временем все крепче укоренялись в культурном коде христианской цивилизации, независимо от конфессиональных различий[14]. К этому остается добавить, что «…до конца Средневековья практически все рукописные источники сохраняли в неприкосновенности исходное ядро текстов и мелодий аллилуйи (по большей части это относится и к ватиканскому изданию распева)»[15] (Schlager K., 1980a, p. 274). Следовательно, в современных представлениях о распеве «Hallelujah» опора на само это слово и наличие распевов-юбиляций стали основными стилистическими маркерами, по которым безошибочно узнается хвалебная песнь Господу.

Хор «Hallelujah» Г.Ф. Генделя. Сходство структуры генделевского хора и григорианских аллилуй из антифонариев – несомненны, хотя, дословных текстовых совпадений не встречается. И основная тому причина – первоисточники текста. Либреттист оратории «Мессия» Чарльз Дженненс использует не прямой отрывок конкретного текста, а компилирует свою версию из трех цитат из Книги Откровения (главы 19 и 11) в переводе Библии Короля Якова («King James Version»), из которой взяты стихи 19:6, 19:16 и 11:15. Таким образом, либреттист создает уникальный текст хора «Halleluia» Г.Ф. Генделя.

Следует отметить и некоторые межконфессиональные связи, благодаря которым между григорианскими аллилуйями и хором из «Мессии» – оратории, близкой протестантским канонам, – формируются концептуальные параллели:

1. Хор «Hallelujah» начинается с мощного возгласа «Hallelujah», что аналогично тому, как исполнялись различные «аллилуйи» в литургической традиции (A+J V A+J) (Apel W., 1990, p. 383). Аббревиатуры в круглых скобках означают: A – alleluia (лат.) + J - (jubilus лат.) вместе A + J образуют первый раздел. В нем имеется финальный виртуозный мелизматический распев последнего слога в слове «аллилуйя». Далее следует V – versus alleluiaticus (лат.) – псалмовый стих. Затем повторяется A + J. Это – заключительный раздел с повторением первого распева или с использованием нового варианта юбиляции последнего слога.

2. В качестве среднего раздела используется точный текст стихов из «Откровений Иоанна Богослова», которые не подвергаются смысловым изменениям или переформулированию, что схоже с тем, как в григорианских песнопениях цитируются Псалмы.

3. Завершается хор ликующим «Hallelujah», что соответствует респонсорному строению аллилуй («Hallelujah» – стих – «Hallelujah»), созданных задолго до начала Реформации.

Первые девять стихов «Откровений Иоанна Богослова» (19:1-9) завершают раздел о падении Вавилона и возвышают Бога хвалебным «Hallelujah»: *«После сего я услышал на небе громкий голос как бы многочисленного народа, который говорил: Hallelujah! спасение, и слава, и честь, и сила Господу нашему!»*. По этим строчкам можно понять, что хор «Hallelujah» не просто восхваляет Бога, но и благодарит Его. Многие ангелы и множество спасенных, чье существование сохранил Бог при падении Вавилона, объединили свои голоса в благодарственном пении: *«И слышал я как бы голос многочисленного народа, как бы шум вод многих, как бы голос громов сильных, говорящих: Hallelujah! ибо воцарился Господь Бог Вседержатель»* (**Hallelujah: for the Lord God omnipotent reigneth)** (19:6 «Откровения Иоанна Богослова»).

Хвалебный стих, дословно представленный в хоре «Hallelujah», подразумевает установление власти Бога над Миром и Вселенной; торжество, адресованное царству Его, что ведет к справедливости. *«На одежде и на бедре Его написано имя: "Царь царей и Господь господствующих"»* (**King of Kings, and Lord of Lords)** (19:16 «Откровения Иоанна Богослова»). Данный стих гласит о божественном образе: «И седьмой ангел вострубил – и раздались на небе громкие голоса, говорящие: *«Царство мира соделалось царством Господа нашего и Христа Его, и будет царствовать во веки веков»* (**The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord, and of his Christ; and he shall reign for ever and ever**) (11:15 «Откровения Иоанна Богослова»).

В книге «Откровения» семь труб знаменуют собой этапы Божьего суда над противящимся Ему миром и окончательное установление Его Царства. Труба седьмого ангела, о которой и говорится в стихе 11:15, – кульминация, провозглашающая окончательную победу над силами зла. Как отмечают Е.А. Гурина, Ю.В. Антипова, «"Hallelujah" (№ 42) – грандиозная песнь славы: Г.Ф. Гендель органично слил здесь традиции и приемы, идущие от перселловских "Антемов" и использовал напев народного протестантского хорала: "Wachet auf, ruft uns die Stimme!" («Проснитесь, голос нас зыває!») (2025). Здесь описывается радикальная трансформация всего миропорядка, где «Царство мира» – все земные царства, власти и системы мира, некогда основанные на грехе, очистятся и станут «Царством Господа нашего и Христа Его».

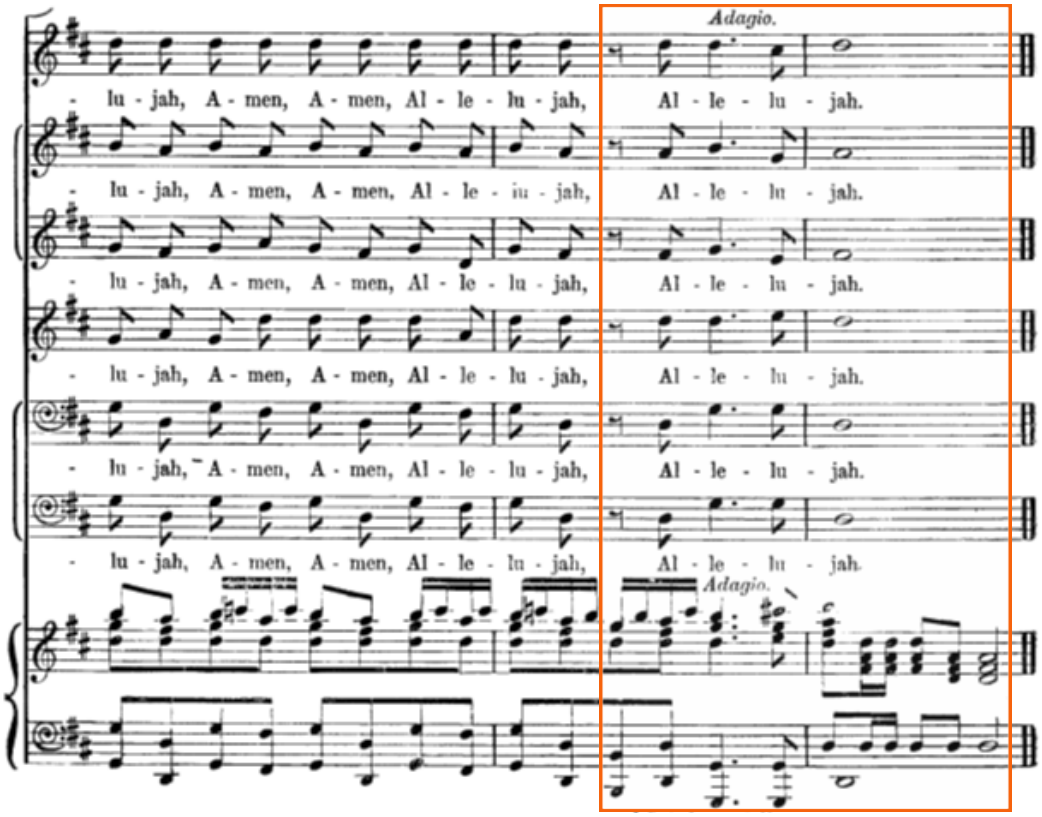
Закономерно встает вопрос о жанровой принадлежности хора, тем более

что среди исследователей нет единого мнения на этот счет. Так, Д.И. Волов утверждает, что заключительный номер (№ 42)[16]. Второй части оратории – «окончательный триумф Господа Бога и главная кульминация оратории – хор «Аллилуйя» (№ 39), представляющий собой триумфальный антем» (Волов Д., 2010, с. 27). Однако причислять хор «Hallelujah» к жанру антема, а не к традиционному аллилуарию нам представляется несколько неточным и чрезмерно преувеличенным. Действительно, английский термин «anthem» может быть переведен на русский язык как «гимн». Поскольку гимнический характер рассматриваемого хора не подлежит сомнению, то и определение жанра (гимн) кажется вполне обоснованным.

И, все же, история англиканского антема заставляет внести некоторые уточнения. Глубокое научное исследование англиканского антема XIV – первой половины XVII вв. предпринято Е.В. Карман (2019). Автор указывает, что «…первые случаи его введения в англиканскую литургию в XVI в., посредством Королевского постановления от 1548 г., направленного на реорганизацию службы в Линкольнском соборе и *содержащего указание о замене латинских антифонов Деве Марии на посвященные Богу англоязычные антемы* (курсив наш. – *К.К., С.И.*). При этом синонимичное использование обозначений “anthem”, “hymn” и “prayer” свидетельствует о содержательной неопределенности жанрового наименования. Только к началу XVII в. термин “антем” упрочивается, активно используется в напечатанных и рукописных собраниях, *обозначая хоровое полифоническое песнопение нравственно-религиозного содержания* (курсив наш. – *К.К., С.И.*) с опорой на тексты Библии (прежде всего, Псалтирь) и предназначенное для литургического исполнения» (Карман Е., 2019, с. 7). Заметим, что структура подобных песнопений здесь не уточняется, что, очевидно свидетельствует о пока еще в полной мере не сформировавшейся типологии антема как жанра. Во всяком случае можно заключить, что таким песнопением может быть и одночастная композиция, и циклическая структура несонатного типа (хоровая сюита).

Жизненное предназначение антемов, указывающее на последовательное становление их жанрового своеобразия, обусловило существование так называемых полных и версовых (verse anthem)[17] антемов. Последние по заключению Е.В. Карман, уже содержали в себе репрезентативные черты стилистики раннего барокко. Дальнейшая конкретизация функционального предназначения антемов приводит к очередной дифференциации их видов – славильные, учительные и скорбные. Для предмета нашего исследования существенно еще одно наблюдение Е.В. Карман: «В славильных антемах Гиббонса фигуры anabasis и exlamatio применяются для передачи радостных призывов и в буквальном изобразительном значении. *Практически не используются* catabasis *и характерные для музыкального славления юбиляции* (курсив наш. – *К.К., С.И.*)» (2019, с. 18). Нет юбиляций как сольных мелизматических распевов на последний слог в «Hallelujah!» и в антемах Генделя. Таким образом, к началу XVIII в. жанр антема уже обладал достаточной степенью типизации как в отношении структуры антемов, так и в плане их содержательной специфики и выразительных средств.

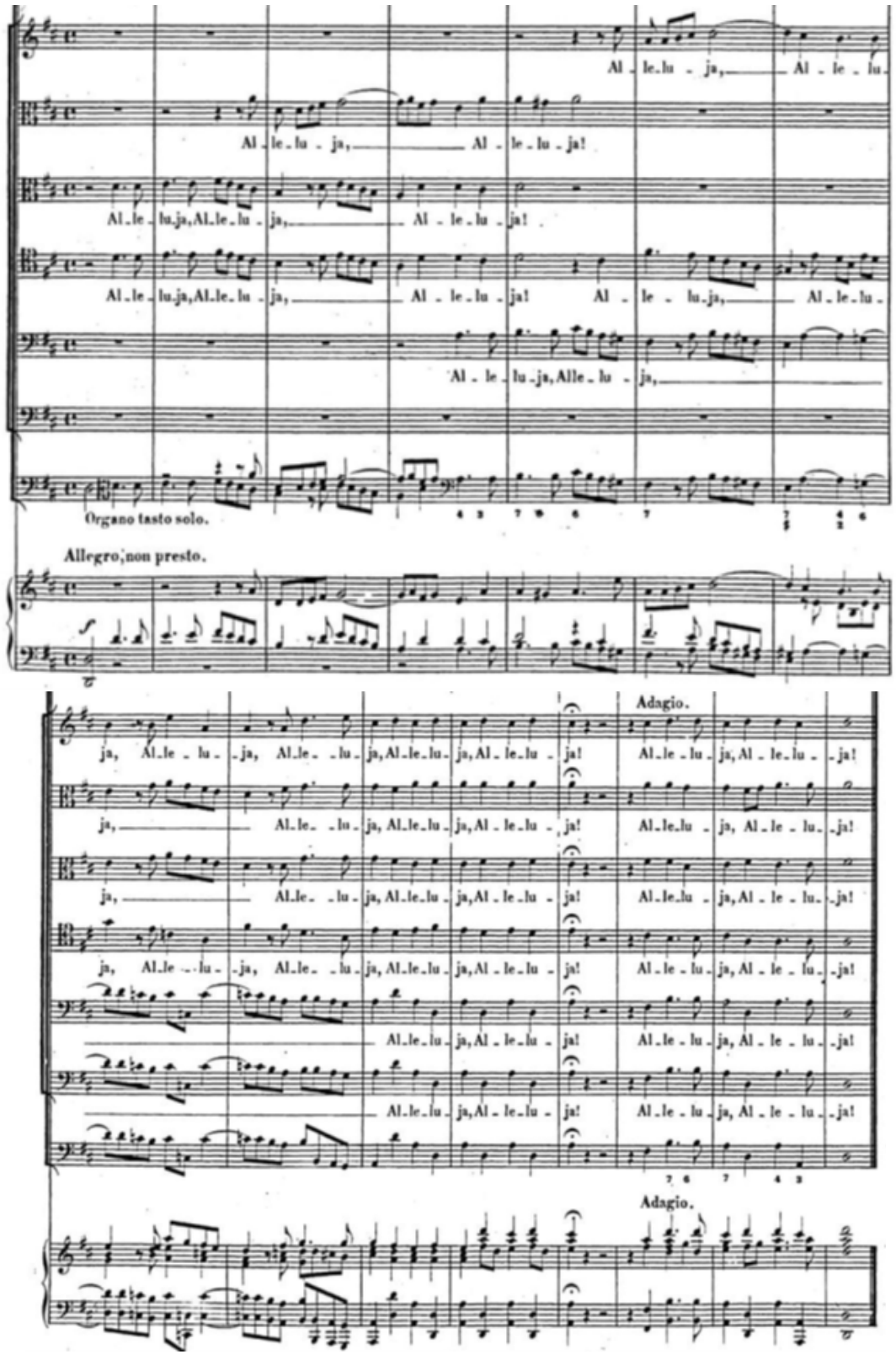
Обращаясь к творчеству Г.Ф. Генделя, вспомним его «Коронационные антемы». Очевидно, что сам композитор понимал под антемом нечто большее, чем краткую хвалебную хоровую песнь. Известно, что одним из последних повелений короля Георга I Британского в 1727 г. было

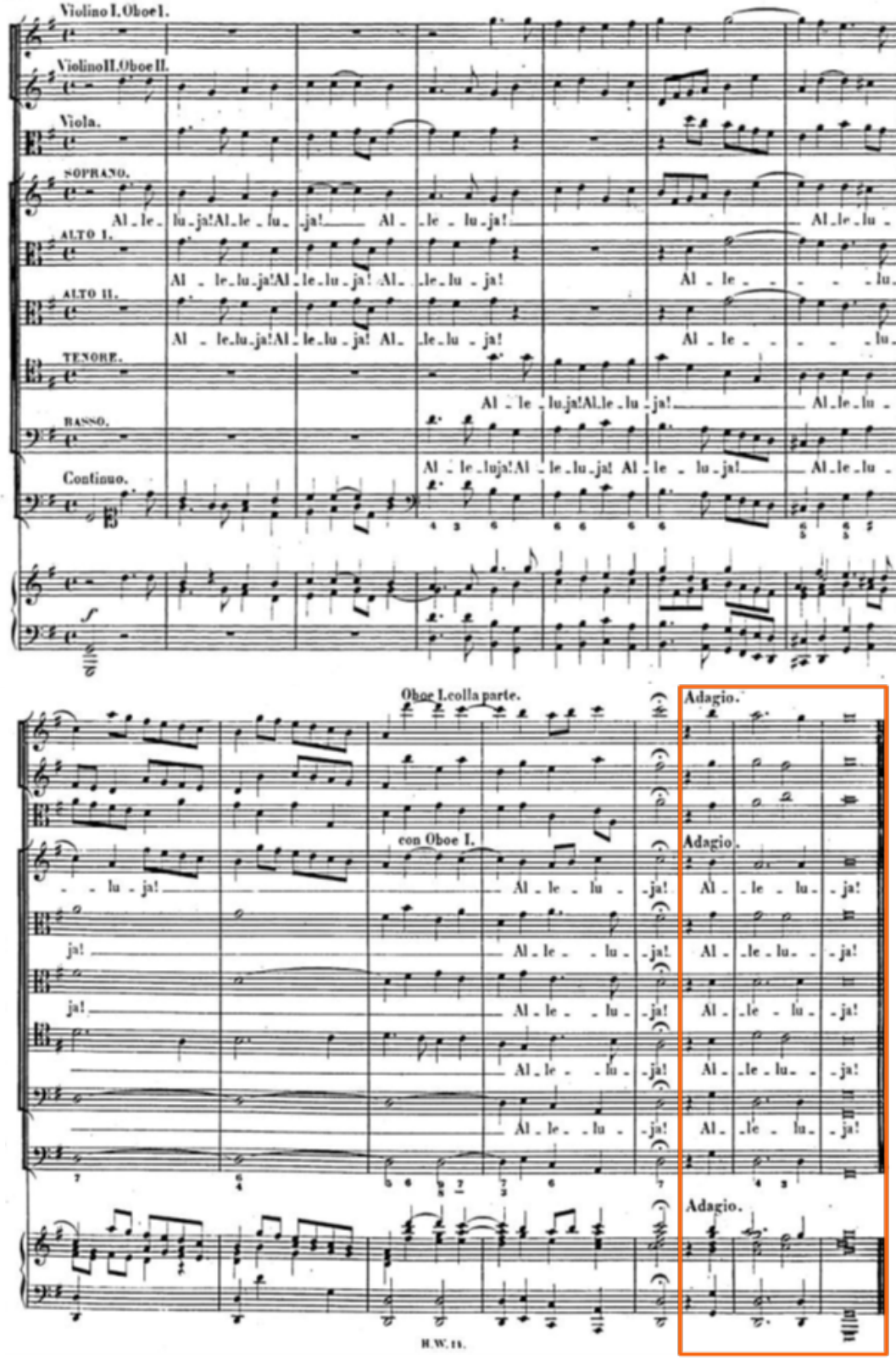
Пример 1. Первый антем хор (№ 3) «God save the King»

дарование Генделю гражданства Великобритании, а первым заказом для новоиспеченного гражданина британской короны Г.Ф. Генделя стала музыка для коронации следующего монарха, Георга II и королевы Каролины, которая состоялась 11 октября того же года. По меньшей мере в двух из четырех коронационных антемов заключительный номер – мощный хоровой гимн «Hallelujah», но это – не весь антем, а лишь его финал.

Первый антем заканчивается хором (№ 3) «God save the King», который по своей структуре и функциональному предназначению приближается к типичному аллилуарию, где многократные возгласы «Hallelujah!» чередуются с различными текстовыми вставками (пример 1).

Во втором и четвертом антемах заключительный номер – отдельный хор «Hallelujah!». Во всех упомянутых сочинениях возглас «Hallelujah!» интонируется в разных манерах: и в быстром и частом вокальном воспроизведении, и с «растягиванием» всех слогов, что в контексте музыкальной метрики превращает каждый из них в ударный, и с переносом ударения в слове на второй слог. Обратим внимание, что во всех антемах последний распев «Hallelujah!» всегда приходится на заключительную каденцию, где встраивается в полный каденционный оборот и сопровождается сменой предшествовавшего подвижного темпа на торжественное Adagio (примеры 2, 3).

Остается констатировать, что в оратории «Мессия», созданной значительно позднее, в 1741 г., Гендель соединил и систематизировал все возможные артикуляции возгласа «Hallelujah!» в знаменитом финале Второй части (№ 42). Таким образом, принимая во внимание вышеизложенное, считаем, что более корректно считать хор «Hallelujah!» не

Пример 2. Второй антем хор Аллилуйя (начало и окончание)

Пример 3. Четвертый антем хор Аллилуйя (начало и окончание)

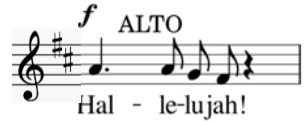


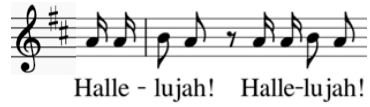
отдельным «триумфальным антемом», как утверждает Д.И. Волов, а заключительным торжественным аллилуарием всей Второй части, состоящей из двадцати трех номеров, открывающейся хором «Sieh', das ist Gottest Lamm» [Смотри, это Агнец Божий] (№ 20), и заканчивающейся триумфальным восхвалением Господа «Hallelujah!» (№ 42).

Теперь обратимся к анализу музыкальной организации хора «Hallelujah». Нас будет интересовать своеобразие ритмики как слоговой (в произнесении слова «Hallelujah»), так и музыкальной. С целью подчеркнуть особенности ритмической структуры текста последовательно рассмотрим два варианта музыкальной аранжировки данного хора. Первый, оригинальный вариант принадлежит Георгу Фридриху Генделю, второй – Мервину Уоррену.

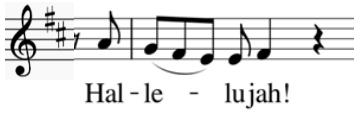
Ритмическая организация возгласа «Hallelujah» в хоре Генделя. Многообразие распевов юбиляционного типа побуждало композитора искать оригинальные версии распева, отвечающие семантике и эмоциональному накалу, с которым должен интонироваться в оратории этот единственный и главный возглас. Однако в соответствии с замыслом «Мессии» это должны были быть версии особые, безусловно краткие и мощные, где сохранялась бы всепоглощающая могучая сила хорового tutti. Очевидно, композитору был нужен именно краткий и мощный, даже не возглас, а клич!

Длительный распев, возможно, прекрасный сам по себе, но распыляющий энергию первоначального эмоционального посыла, в данном случае явно не подходил. В этом возгласе должен быть сконцентрирован и восторг, и религиозная экзальтация, а также – хвала Господу и благодарность ему. Другими словами, появляется необходимость внести изменения в артикуляцию самого слова, но таким образом, чтобы не поменялся его смысл и не увеличилось время и сложность его произнесения. Гендель выбирает однажды уже опробованный им прием перемены ударений в возгласе «Hallelujah», перенося с каждым его повтором «вес» с одного слога на другой, увеличивая или уменьшая длительность произнесения, «играя» эмоциональными оттенками единого и монолитного смысла.

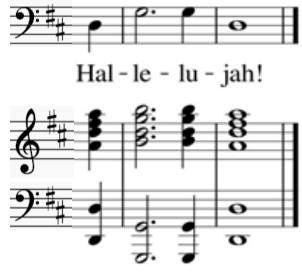
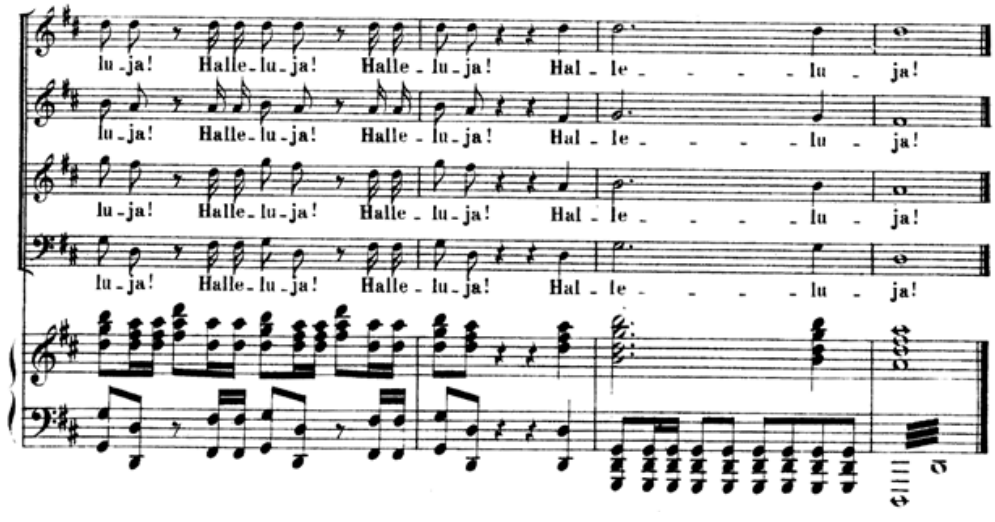
Первый ритмический рисунок, «открывающий» процесс вариативности ударения слова «Hallelujah» – *четверть с точкой и восьмая*. Это дает возможность поставить ударение на первый слог слова «Hallelujah». К тому же, композитор удлиняет первую сильную долю, чтобы максимально повысить ударную акцентность слога «Hal». Последующие три восьмые подчеркивают протяженность музыкального акцента первого слога. Подобное ударение – первая отличительная орфоэпическая интерпретация слова:

Следующий вариант – *две шестнадцатые и восьмая*. Данное ритмическое оформление со всей отчетливостью возвращает общепринятый ударный слог в слове «Hallelujah»:



Музыкальная фраза начинается из затакта. Благодаря этому ударный слог находится на первой, сильной доле такта и предваряется затактовым ямбическим «трамплином» из двух последних шестнадцатых предыдущего такта, т.е. налицо движение от безударного слога к ударному. Ритмическая группировка средствами музыкального метра и ритма в данном случае усиливает традиционное ударение в слове.

Далее – *группа из восьмых длительностей*, начинающаяся из затакта. В данном ритмическом рисунке главный метрический акцент падает на второй слог «le», хотя в обычном произнесении слова этот слог – всегда безударный. Первое условие, создающее ощущение ударности, – сильная доля, на которой и располагается этот слог. Второе условие – мелодический распев, поступенно «спускающийся» к нижней интонационной границе, подчеркивающий метрический акцент на сильной доле и концентрирующий на нем наибольшее внимание:

Четвертый вариант ритмической организации, указывающей на ударный слог в слове, – *целая нота на весь такт*. Приведенные в примере 4 три такта завершающие. Последнее ударение, которое поддается композиторскому изменению у Генделя в слове «Hallelujah», приходится на четвертый слог. Именно он и занимает весь заключительный такт хора Генделя (длительность – целая нота). Одновременно метроритмические условия формируют ощущение, что и второй, и даже третий слоги, предшествующие «генеральному» ударению на четвертый слог, тоже в значительной степени являются ударными, поскольку скандируются хором на фортиссимо, «вразбивку». Таким образом, Гендель своей техникой распевов на протяжении целого хора последовательно охватывает ударениями все четыре слога слова «Hallelujah»).

Таким образом, анализ музыкальной ритмики в хоре «Hallelujah» Г.Ф. Генделя свидетельствует, что композитор вместо традиционных масштабных распевов слогов варьирует ударения в слове «Hallelujah», меняя ритмический рисунок и скорость произнесения слогов при том, что остальные слова в вокальной интерпретации текста сохраняют свои общепринятые ударения.

Пример 4. Г.Ф. Гендель. Оратория «Мессия», хор «Аллилуйя», тт. 92–94, четвертый распев, партия альта

Это не нарушает ни смысловую, ни образно-эмоциональную составляющие произведения, потому что за символическим словом-возгласом «Hallelujah» закреплена особая и единственная сакральная миссия – выражать хвалу Господу на всех языках мира. Игра ударениями и ритмическими акцентами лишь расширяет интонационные варианты его артикуляции, но не изменяет смысла. Более того, усиливает чувство восторга, объединяя все варианты его произнесения единым религиозным порывом.

Аналогичная трактовка слова «Hallelujah» встречается у Мервина Уоррена. Ниже демонстрируется распределение ударений в строчках в двух вариантах хора «Hallelujah» – оригинала и кавера:

1. Георг Фридрих Гендель:

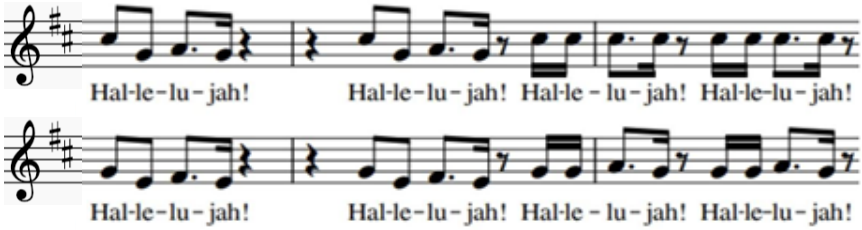
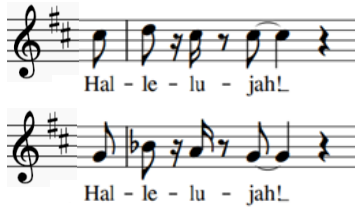
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah!	(тт. 4–7)	(*/*---)(*/*---)(--*/*-)(--*/*-)(-*/*--)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah!	(тт. 8–11)	(*/*---)(*/*---)(--*/*-)(--*/*-)(-*/ / /*)
For the Lord God omnipotent reigneth	(тт. 12–14)	(*/*)(-)(-) (*/*)(-*/*--)(*/*-)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah!	(тт. 14–16)	(--*/*-)(--*/*-)(--*/*-)(--*/*-)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah!	(тт. 30–32)	(--*/*-)(--*/*-)(-*/ / /*)(-*/ / /*)
The kingdom of this world (тт. 33–35)		(-)(*/ /*)(*/*)(*/*)(*/*)
Is become (тт. 36–37)		(-)(-*/*-)
The kingdom of our Lord (тт. 37–39)		(-)(*/ /*)(*/*)(-)*(*/*) ** в слове «our» «-ou» – один гласный звук*
and of His Christ – проведение дважды (тт. 39–41)		(-)(*/*)(-)(*/*)
and He shall reigneth for ever and ever – проведение дважды (тт. 41–43)		(-)(*/*)(-)(*/*)*(-)(*/*-)(-)(*/*-) ** в слове «reigneth» «-ei» – один гласный звук*
King of kings (тт. 51–52)		(*/*)(*/*)(*/*)
And Lord of Lords (тт. 54–55)		(-)(*/*)(*/*)(*/*)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! (тт. 90–94)		(--*/*-)(--*/*-)(--*/*-)(--*/*-)(-*/ / /*)

2. Мервин Уоррен:

Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! – проведение трижды (тт. 12–23)	(--*/*-)(--*/*-)(--*/*-)(--*/*-)(-*/ / /*)
For the Lord God omnipotent reigneth (тт. 24–26)	(-)(*/*)(-)(*/*)(-*/*--)(*/ /*)* ** в слове «reigneth» «-ei» – один гласный звук, и в данной версии возникает ударный акцент на последний слог «-eth», образовывая синкопу*

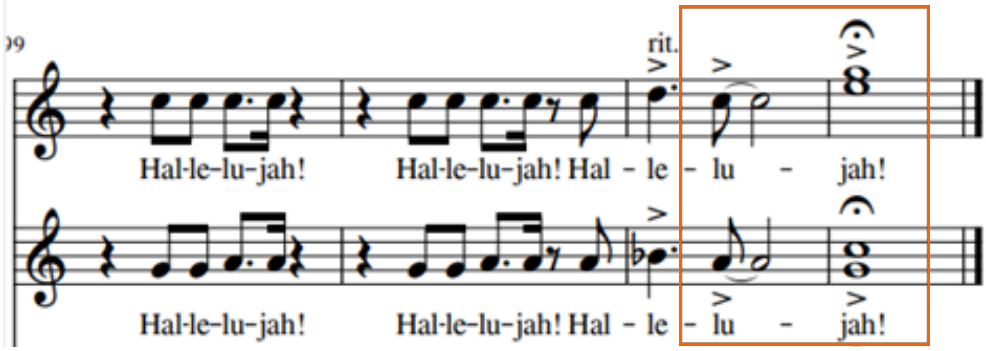
The kingdom of this world (тт. 46–48)	(-)(/-)(-)(-)(/)
Is become (тт. 48–49)	(-)(-/-)
And of His Christ – проведение трижды (т. 52)	(-)(-)(-)(/)
And He shall reign for ever and ever – проведение четыре раза (тт. 55–58)	(-)(/)(-)(/)(-)(/-)(-)(/ /)
King of kings (т. 68)	(/)(-)(/)
And Lord of Lords (тт. 69–70)	(-)(/)(-)(/)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! (тт. 98–109)	(--/-)(--/-)(--/-)(--/-)(--/-) (--/-)(--/-) (--/-)(--/-)(--/-) (-/ / /)

С одной стороны, Мервин Уоррен уже в первых тактах подчеркивает изначальную версию произнесения с общепринятым ударением троекратно[18] (пример 5), но при пятом повторении слова во всех проведениях наблюдается тот же самый прием, который встречался у Г.Ф. Генделя (пример 6). Однако, с другой стороны, в отличие от Генделя, Уоррен использует приемы синкопирования, где орфоэпия меняется за счет акцентирования слабой доли, а также аранжировщик превращает слово «Hallelujah» в регулярно повторяющейся ритмический паттерн, на котором заканчивает свою версию аранжировки оригинала Генделя.

Пример 5. Хор «Аллилуйя» из оратории Г.Ф. Генделя «Мессия» в аранжировке М. Уоррена, М.О. Джексона и М. Киббла, тт. 13–14, первый распев партия сопрано и альта

Первое смещение ударения у Уоррена встречается в т. 14, в котором на первой сильной доле располагается второй слог; он и воспринимается ударным:

И, наконец, в заключительной каденции Мервин Уоррен, следуя оригинальной версии Г.Ф. Генделя, переносит последний слог слова «Hallelujah» на сильную долю и удлиняет его звучание. В результате возникает аналогичный эффект последовательного смещения ударного слога с окончательным акцентом на финальном ударном «jah» (см. пример 6).

Сравнение двух версий хора позволяет заключить, что Мервин Уоррен придерживается более традиционной орфоэпии, чем Г.Ф. Гендель. В аранжировке в основном используются привычные для слуха и речи ударения, а ударность слогов в слове «Hallelujah» представлена только в трех

Пример 6. Хор «Аллилуйя» из оратории Г.Ф. Генделя «Мессия» в аранжировке М. Уоррена, М.О. Джексона и М. Киббла, тт. 106–109, третий распев, заключительная каденция, партия сопрано и альта



вариантах. Мервин Уоррен, скорее, развивает различные вариации ритмических рисунков и синкоп, чем экспериментирует с переносом ударения, что отличает его индивидуальное понимание интонирования возгласа «Hallelujah».

В свою очередь, *Гендель меняет ударение в слове многократно и последовательно,* и таким образом, ***чтобы все слоги поочередно были акцентированы как ударные***. В этом кроется как религиозный, так и композиторский замысел. «Hallelujah» – слово, на котором сделан главный смысловой акцент. Оно фокусирует в себе чувство религиозного экстаза в полном соответствии с текстом главы 19 «Откровения Иоанна Богослова», где хвалебная песнь, которая начинается словом «Hallelujah», присутствует четыре раза – именно столько, сколько раз было изменено ударение в хоре Генделя. Оба автора, отказываясь от пышности виртуозных распевов в пользу кратких туттийных возгласов хора с варьированием ударных слогов, превращают возглас «Hallelujah» в символ слияния с Богом, в «трансгрессивный мост» между земным и сакральным.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Черная» госпел-музыка возникла в XIX в. в США в среде методистских церквей – одной из многочисленных протестантских конфессий, популярных в США. Сегодня как «черная», так и «белая» госпел-музыка – основное средство трансляции христианских идей в массовое сознание в странах, где распространена поликонфессиональность, главным образом, протестантского направления. Этот традиционный жанр массовой христианской музыки широко представлен в христианских средствах массовой информации. Особенностью методистского конфессионального направления, отделившегося в XVIII в. от англиканской церкви, является требование неукоснительно следовать в духовных практиках и в жизни евангельским предписаниям.

[2] Данный лейбл звукозаписи принадлежит Warner Music Group, основанной в 1989 г.; штаб-квартира расположена в Нэшвилле, штат Теннесси.

[3] Мервин Эдвин Уоррен – американский композитор, продюсер и аранжировщик, специализирующийся в сферах джаза, поп-музыки, госпел-музыки, R&B (Rhythm and blues), бывший солист группы Take 6. В 1991 г. по заказу Нормана Миллера он приступил к аранжировке оратории «Мессия» (1741) Г.Ф. Генделя; были созданы шестнадцать композиций, включая хор «Hallelujah». В итоге альбом получил премию «Грэмми» как лучший современный соул-евангельский альбом (1992), а также премию «Dove» как лучший современный госпел-альбом (1992).

[4] Информация почерпнута из источника: TAKE 6 (вокальный проект) // TAKE 6 (вокальный проект), биография, лучшие записи, ближайшие концерты, фото и видео, сайт, A'cappella, Госпел | Jazzmap.ru URL: https://www.jazzmap.ru/band/take-6-vokalnyi-proekt.php?ysclid=mi7d27f36v860444052 (дата обращения: 13.09.2025).

[5] ***Аллилуйя*** **הַלְלוּיָהּ** (библейский иврит) – междометие, выражающее благодарности Богу (Woods F.H., 1902, p. 287).

[6] ***Аллилуарий (allēluïarion)*** – [греч. ἀλληλουϊάριον], изменяемая часть Божественной *литургии*, песнопение, предваряющее чтение Евангелия. Аллилуарий состоит из неск. (1, 2 или 3) стихов псалмов, перемежаемых пением *аллилуия*. Термин был применим к Византийской древней литургии. Представляет собой пение слова «Hallelujah», за которым следует два или три псалма, положенных на умеренно сложную мелодию (цит. по: Аллилуиарий // Православная энциклопедия. URL: https://www.pravenc.ru/text/114746.html (дата обращения: 13.09.2025)).

[7] «В синагогах псалмы пелись антифонно, прихожане часто повторяли после каждого стиха, прочитанного регентом, первый стих рассматриваемого псалма. „Hallelujah“ – слово, которым прихожан приглашали принять участие в этом пении. Поэтому первоначально оно предваряло псалмы, а не шло в конце, как в масоретском тексте. В заключение псалма “maḳre”, или регент, добавил славословие, заканчивающееся словами (“и скажите аминь”), после чего прихожане ответили: “Аминь, аминь”» (Baltische Monatsschrift. Bd. 21, Bd. 3 / ed. E. von Brüggen. Riga: Verlag von H. Brutzer, 1872, S. 481). Синагогальные псалмы, согласно этому, – это cv, cvi, cvii, cxi, cxii, cxiii, cxiv, cxvi и cxvii (самый короткий из всех псалмов), cxviii, cxxxv, cxxxvi, cxlvi–cl.

[8] Перевести данный термин можно как «переменные последования мессы» – список из пяти основных песнопений, которые поются на латыни и меняются каждый день при исполнении так называемой тридентской мессы – литургии римского обряда, весьма распространенной до издания миссала 1969 г.

[9] Тракт входит в состав проприя мессы в дни покаяния, где звучит вместо аллилуйи перед Евангелием, а также в траурную мессу – реквием (цит. по: Тракт (в музыке) Тракт (в музыке) // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/c/trakt-ef79af?ysclid=mfattse2d5184254104 (дата обращения: 08.09.2025)).

[10] Скабалланович Михаил Николаевич (1871–1931) – богослов, экзегет и литургист, доктор церковной истории.

[11] Аллилуарий // Справочник литургических терминов. URL: http://orthodox.tstu.ru/canto/index.php?menu=refer&id=allilua (дата обращения: 20.11.2025).

[12] Гроув указывает на публикацию Р.-Ж. Хесберт (Hesbert R.-J., 1980).

[13] Гроув указывает на публикацию К. Шлягера (Schlager, K., 1980б).

[14] Об этом может свидетельствовать соответствующая запись в Этимологическом словаре русского языка Макса Фасмера: «Алала “вздор”, *алала́кать* “болтать чепуху”, терск. (РФВ 44, 86). Звукоподражательное; см. Преобр. 1, 4. Согласно Бернекеру (1, 27), преобразовано из *аллилу́йя*; против. Преобр., там же» (1986, с. 68).

[15] Это ядро, которое можно назвать григорианским или римским в строгом смысле, сохранилось в наиболее чистом виде в рукописях из Англии, Северной Франции, окрестностей Санкт-Галлена, Айнзидельна и Райхенау, а также Северной Италии (Schlager K., 1980a, p. 274).

[16] Нумерация входящих в ораторию «Мессия» разделов приводится нами по изданию Peters, в котором хор «Hallelujah» значится под номером 42.

ЛИТЕРАТУРА

Волов Д.И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: Жанровая природа и национальные традиции: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2010. 32 с.

Гурина Е.А., Антипова Ю.В. «Мессия» Г.Ф. Генделя и «...A soulful celebration» К. Джонса: Раздвигая границы эпох // Arte. 2025. № 2. С. 95–105.

Карман Е.В. Англиканский антем XVI – первой половины XVII веков: Композиционная типология и стилистика: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2019. 24 с.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / пер. с нем. О.Н. Трубачева; под общ. ред. Б.А. Ларина М.: Прогресс, 1986. Т. 1 (А–Д). 576 с.

Apel W. Alleluia // Gregorian chant. Bloomington: Indiana University Press, 1990. P. 383.

Hesbert R.-J. Antiphonale missarum sextuplex (Brussels, 1935) // The Grove New Dictionary of

REFERENCES

Apel, W. (1990), “Alleluia”, *Gregorian chant*, Indiana University Press, Bloomington, p. 383. (in Eng.)

Fasmer, M. (1986), *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka* [Etymological dictionary of the Russian language], Vol. 1, trans. by O.N. Trubachev, in B.A. Larin (ed.), Progress, Moscow, 576 p. (in Russ.)

Gurina, E.A., Antipova, Yu.V. (2025), “G.F. Handel's «Messiah» and K. Jones's «...A soulful celebration»: Expanding the boundaries of eras”, *Arte*, no. 2, pp. 95–105. (in Russ.)

Hesbert, R.-J. (1980), “Antiphonale missarum sextuplex (Brussels, 1935)”, *The Grove New Dictionary of Music and Musicians*, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, London, p. 211. (in Eng.)

Hiley, D. (1993), “Alleluia”, *Western Plainchant*, Clarendon Press, Oxford, pp. 130–139. (in Eng.)

Hirsch, E.G. (1902), “Psalms”, *The Jewish Encyclopedia, Vol 10, Philipson Samoscz*, Funk &

Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 211.

Hiley D. Alleluia // Western Plainchant. Oxford: Clarendon Press, 1993. Pp. 130–139.

Hirsch E.G. Psalms // The Jewish Encyclopedia. Vol 10. Philipson Samoscz. New York and London: Funk & Wagnall Company, 1902. Pp. 241–248.

McKinnon J., Thodberg C, Alleluia // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. Vol. 1. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: https://www.academia.edu/6928045/New_Grove_Dictionary_of_Music_and_Musicians_Second_Ed_Stanley_Sadie_Scotland (дата обращения: 15.06.2025).

Schlager K., Thodberg C. Alleluia // George Grove The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, in twenty volumes, Vol. 1. London: Macmillan Publishers Limited, 1980a. P. 269–275.

Schlager K. Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien (Munich, 1965) // The Grove New Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980б. P. 211.

Woods F.H. Hallelujah // A Dictionary of the Bible, edited by James Hastings New York: Charles Scribner's Sons, 1902. P. 287.

Wagnall Company, New York and London, pp. 241–248. (in Eng.)

Karman, E.V. (2019), *Anglikanskii antem XVI – pervoi poloviny XVII vekov: kompozitsionnaya tipologiya i stilistika* [Anglican anthem of the 16th – first half of the 17th centuries: compositional typology and stylistics], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

McKinnon, J., Thodberg C. (2001), "Alleluia", *George Grove The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, London, Available at: https://www.academia.edu/6928045/New_Grove_Dictionary_of_Music_and_Musicians_Second_Ed_Stanley_Sadie_Scotland (Accessed 15 June 2025). (in Eng.)

Schlager, K., Thodberg, C. (1980a), "Alleluia", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, London, pp. 269–275. (in Eng.)

Schlager, K. (1980b), "Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien (Munich, 1965)", *The Grove New Dictionary of Music and Musicians*, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, London, p. 211. (in Eng.)

Сведения об авторе

Курленя Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: kurlenya781@yandex.ru

Иванова Софья Александровна, студентка II курса Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: sofya.ivanova.2906@gmail.com

Author Information

Konstantin M. Kurlenya, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: kurlenya781@yandex.ru

Sofya A. Ivanova, second-year student at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: sofya.ivanova.2906@gmail.com

Поступила в редакцию 15.09.2025
После доработки 09.02.2026
Принята к публикации 12.02.2026

Received 15.09.2025
Revised 09.02.2026
Accepted for publication 12.02.2026