

ВПРОСЫ
ИСТОРИИ,
ТЕОРИИ,
МЕТОДИКИ
ВИТМ

В. ШТЕЙНГАРД

Генрих Шютц
Очерк жизни
и творчества

«Вопросы истории, теории, методики»

В. ШТЕЙНГАРД

Генрих Шютц

Очерк жизни
и творчества

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1980

Штейнгард В. М.

Ш 88 Генрих Шютц. — М.: Музыка, 1980. — 72 с., нот.

В книге рассматриваются основные особенности творчества композитора XVII в. Г. Шютца, раскрывается историческое значение его наследия, а также освещается в целом вопрос формирования немецкой классической композиторской школы. Книга предназначена для преподавателей музыкально-теоретических дисциплин музыкальных вузов и училищ, а также для студентов-музыковедов. Издается впервые.

Ш 90105—474 560—80 4905000000 78 И
026(01)—80

Глава первая

В последние годы можно наблюдать, как из кажущегося небытия возрождаются целые пласты отечественного и мирового искусства, как постоянно растет интерес к художественной жизни прошлого, которую в наши дни стремятся познать с наибольшей полнотой и достоверностью. Этой общественной потребности соответствует качественный и количественный рост научных исследований, посвященных старинному искусству, в том числе и музыкальному. Особое внимание в современном музыковедении уделяется XVII веку — чрезвычайно важному этапу в развитии западноевропейской музыки. Этот период характеризуется переходом от Ренессанса к художественным направлениям Нового времени, возникновением жанров оперы, оратории и кантаты, расцветом концертирующего стиля, становлением ладо-функциональной гармонической системы, интенсивным обновлением всех средств музыкальной выразительности.

Одним из наиболее выдающихся музыкантов XVII столетия был Генрих Шютц. Без ясного понимания исторической роли этого композитора нельзя проследить процесс формирования музыкального искусства Германии добаховского периода и — шире — процесс становления западноевропейской музыкальной культуры Нового времени. В советском музыкознании, судя по высказываниям, содержащимся в трудах Б. Асафьева, Р. Грубера, В. Конен, Т. Ливановой, С. Скребкова, творчество Шютца оценивается очень высоко. Однако в нашей стране пока еще не опубликовано ни одного исследования, специально посвященного Шютцу.

Генрих Шютц вместе с Монтеверди и Перселлом, Разином и Мильтоном, Веласкесом и Рембрандтом принадлежит к крупнейшим художникам XVII века — интереснейшего, полного острых противоречий периода в истории Западной Европы.

XVII столетие — это эпоха интенсивного вызревания буржуазных отношений в недрах феодального общества и одновременно — период опустошительных религиозных войн и жесточайшей феодально-католической реакции. Наряду с грандиозными завоеваниями научной мысли (прежде всего в области естествознания и философии) значительно возрастает по сравнению с эпохой Возрождения влияние религиозно-мистических идей.

Особо сложными были пути развития западноевропейского искусства XVII века. Для него невозможно подобрать исчерпывающего определения, аналогичного таким понятиям, как «Ренессанс» или «Просвещение». Большинство искусствоведов уже отказалось от таких терминов, как «век барокко» или «век классицизма», не отражающих всего богатства творческих и стилевых устремлений этого периода. В XVII столетии еще живы традиции эпохи Возрождения и продолжают творить такие художники подлинно ренессансного склада, как Сервантес, Шекспир, Лопе де Вега. В начале столетия широко распространен маньеризм, который в последнее время многие ученые склонны рассматривать как особый творческий метод. К середине XVII века складывается стиль барокко, занимающий в искусстве сеиценти¹ центральное место, и формируется классицизм. Общая картина художественной жизни этого периода была чрезвычайно пестра еще и потому, что в различных национальных культурах, а также в зависимости от вида искусства соотношение, последовательность и интенсивность проявления отдельных стилей и художественных направлений были далеко не одинаковыми. Так, например, стиль барокко в Голландии, Англии и Франции развивался не столь интенсивно и длительно, как в Италии, Испании, Германии, а маньеризм проявил себя в живописи и литературе значительно определеннее, чем в музыке. Наиболее крупные художники этого времени (в том числе и Шютц) сочетали в своем искусстве черты различных стилей и направлений, объединяя их своей могучей творческой индивидуальностью.

Во всяком случае, XVII век — это целая эпоха в развитии западноевропейской художественной культуры, отличающаяся большим своеобразием и самостоятельной значимостью. Идеалы гуманизма и гармонии человека со вселенной, присущие художникам эпохи Возрождения, их наивный антропоцентризм потерпели в XVII веке крушение, что обусловило повышенный драматизм и необычайную экспрессивность искусства сеиценти. Особенно это было свойственно художественной культуре Германии, переживающей в XVII столетии трагический период своей истории.

Судьба немецкого искусства XVII века была тесно связана с событиями Тридцатилетней войны (1618 — 1648). Эта война, носившая вначале характер столкновения протестантских и католических князей внутри «Священной Римской империи», постепенно превратилась в событие общеевропейского значения. Пользуясь раздробленностью Германии, более мощные конкурирующие между собой державы — Франция, Дания, Швеция, Испания — превращают несчастную страну в арену непрекращающихся грабежей и насилий. Согласно заключенному в 1648 го-

¹ Термин «сеиценти» (итал. — XVII век), обычно используемый для периодизации изобразительных искусств, применяется здесь по отношению ко всей художественной культуре XVII столетия.

ду Вестфальскому миру, Германия потеряла значительную часть своих земель. Страна распалась на еще большее, чем до войны, число независимых друг от друга мелких государств.

Для немецкого народа последствия Тридцатилетней войны были ужасны. Погибло три четверти населения Германии, экономическая деградация достигла невиданных размеров. «Иные дома столь долго простояли необитаемыми, — писал хронист из Нидернгаузена, — что на очагах повывросли вишневые деревья, проросли через трубу и разметали над крышами свои сучья и ветви»².

После окончания войны завершился процесс рефеодализации, то есть повторного закрепощения крестьянства. «С того времени в деревне стали господствовать палка и кнут. Как и вся Германия, немецкий крестьянин был доведен до крайней степени унижения»³.

Но и в такой подлинно трагической обстановке лучшие сыны немецкого народа продолжали развивать прогрессивные традиции национальной культуры и искусства. Это были философы и ученые, художники и музыканты, архитекторы и поэты. Даже при беглом взгляде на панораму культурной жизни Германии XVII столетия становится ясным, что в сфере научной мысли на первое место выдвигается философия, а в области искусства — музыка. Характеризуя упадок науки и искусства в период после окончания Тридцатилетней войны, Энгельс пишет: «...однако есть и проблески света; Якоб Бёме (новый предвестник грядущих философов), Кеплер, Лейбниц. Снова абстрагирование от существующего, действительного. *Бах*»⁴. В этом перечне крупнейших деятелей культуры XVII — первой половины XVIII века преобладают философы, а искусство Германии представлено лишь одним именем — великого музыканта И. С. Баха. Не вскрывая пока причин этого примечательного явления, остановимся на характеристике духовной жизни Германии XVII века.

В наибольшей степени социально-экономический упадок Германии в период Тридцатилетней войны сказался на развитии немецкой науки. В качестве «проблесков света» в области естественных наук Энгельс называет гениального астронома И. Кеплера (1571 — 1630), а также философа и математика, одного из первооткрывателей дифференциального исчисления Г. Лейбница (1646 — 1716). Вклад этих ученых в сокровищницу мировой науки был грандиозен; однако обстоятельства помешали им в полной мере развернуть свои творческие возможности. Если великий английский физик И. Ньютон (1642 — 1727), занимавшийся разработкой идентичных научных проблем, был окружен по-

² Цит. по кн.: Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. Л., 1967, с. 531.

³ Энгельс Ф. Марка. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 342.

⁴ Энгельс Ф. Заметки о Германии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 18, с. 574.

четом и не испытывал никаких материальных затруднений, то Кеплер и Лейбниц, деятельность которых вызывала в Германии подозрение и даже осуждение, нередко терпели крайнюю нужду и умерли в нищете.

Аналогичным было положение всех мыслящих немцев того времени, имевших несчастье родиться со светлой головой и стремлением к истине. Как писал в своем классическом исследовании «Легенда о Лессинге» Франц Меринг, «...господствующий в Германии класс князей смотрел на германское просвещение или враждебно, или равнодушно, или весьма двусмысленно, рассчитывая как-нибудь использовать его в интересах мелкого княжеского деспотизма. Германских ученых он или морил с голоду, или прогонял за границу, или привлекал к своим дворам, и трудно сказать, какой из этих трех способов был для них наиболее роковым»⁵.

Развитие немецкой философии протекало в XVII веке также в очень сложных условиях. Это была эпоха ожесточенного идейного наступления римско-католической церкви и религиозной идеологии в целом. Тем не менее прогрессивная философская мысль пробивала себе путь и в этот период, облекаясь в теологическую или мистическую форму.

Таково, например, философское учение наиболее выдающегося представителя оппозиционно настроенного бюргерства — Якоба Бёме (1575—1624), продолжающее линию средневековых народных ересей. Как и во всех еретических учениях, ссылка на истинное, незапятнанное христианство служила Бёме для критики официальной церкви и «сильных мира сего».

Самой существенной чертой философии Бёме является мистический пантеизм. По его мнению, невозможно доказать, «что бог не в звездах, стихиях, земле, камнях, людях, животных, гадах, не в зелени, листве и траве, не в небе и земле, и что все, что ни есть, — сам бог»⁶. В. И. Ленин в своем конспекте «Истории философии» Л. Фейербаха дал следующее чеканное определение противоречивого философского кредо Бёме: «Якоб Бёме = „материалистический теист“: он обожествляет не только дух, но и материю. У него бог материален — в этом его мистицизм»⁷. Примечательной особенностью творчества Бёме была образно-художественная форма его философских произведений. Свои мысли он излагает нарочито загадочным, «темным» языком, типичным для литературы эпохи маньеризма и барокко с ее стремлением к метафорам, аллегориям и олицетворениям.

Влияние Я. Бёме на духовную жизнь Германии XVII века⁸, а

⁵ Меринг Ф. Легенда о Лессинге. — В кн.: Литературно-критические работы в двух томах. Т. 1. М. — Л., 1934, с. 303.

⁶ Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М., 1914, с. 331.

⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 53.

⁸ Г. И. Мозер говорит об определенной творческой и духовной близости между Бёме и молодым Шютцем. См. об этом в кн.: Moseg H. J. Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Kassel/Basel, 1954, S. 5.

также на последующее развитие немецкой философии было весьма значительным. Но вскоре после его смерти опустошительная Тридцатилетняя война на долгие годы прерывает позитивное развитие немецкой философии. В это время в общественном сознании Германии господствующее положение занимает ортодоксальная теология (прежде всего протестантская), а также различные мистические учения, лишенные гениальных философских прозрений, свойственных учению Бёме. Лишь в последней трети XVII—начале XVIII столетия, когда германские государства начинают постепенно избавляться от последствий разрушительной бойни, появляются мыслители—предвестники эпохи Просвещения, которые развивали в определенной мере пантеистические, диалектические и гуманистические идеи Я. Бёме. Это — С. Пуфендорф, К. Томазий и особенно Г. В. Лейбниц.

В XVII веке Германия дала миру наряду с крупными учеными и мыслителями целую плеяду выдающихся деятелей искусства, оставивших неизгладимый след в истории национальной культуры. В то же время уровень развития различных видов немецкого искусства в период Тридцатилетней войны был далеко не одинаковым.

Изобразительное искусство Германии XVII века значительно уступает достижениям музыки и литературы. Если в XVI веке на поразительно ярком небосклоне европейской ренессансной живописи блистали имена таких немецких художников, как Альбрехт Дюрер, Маттиас Грюневальд, Лукас Кранах, Ганс Гольбейн-младший, а начало следующего столетия ознаменовалось расцветом творчества Адама Эльсгеймера, то после его смерти в 1620 году вплоть до последней четверти XVII века в изобразительном искусстве Германии не было создано ничего сколько-нибудь значительного.

Художник академического направления Иоахим фон Зандарт (1606 — 1680) в своей книге «Teutsche Academie» следующим образом характеризует положение немецкого искусства в период Тридцатилетней войны: «Мы должны здесь заявить, что хотя наша Германия издавна блистала превосходнейшим Альбрехтом Дюрером и его последователями, однако во время мучительных военных времен эти красоты, как и почти все другие, были утеряны... Итак, оно (искусство — В. Ш.) пребывало в забвении, а те, которые им занимались по призванию, находились в нищете и небрежении, а посему обронили они палитры и должны были взяться вместо кисти за копье или за посох нищего, так что даже знатные господа стыдились отдавать своих детей в учение к этим презираемым людям»⁹.

В послевоенный период, когда в Германии постепенно оживляется культурная жизнь, господствующим направлением в не-

⁹ Цит. по кн.: Muther R. Geschichte der Malerei. Bd. 2. Berlin, 1912, S. 240.

мецком искусстве становится барокко. Расцвет монументальной барочной архитектуры, связанный с творчеством таких замечательных зодчих, как А. Шлютер, М. Д. Пёпельман и И. Б. Нейман, приходится уже на самый конец XVII и начало XVIII столетия, что обуславливалось ростом могущества некоторых германских княжеств, прежде всего Пруссии и Саксонии.

В несколько лучшем положении оказались в годы Тридцатилетней войны немецкая литература и музыка. «Немецкие поэты, драматурги и прозаики этой эпохи — Опиц и Логау, Грифиус, Мошерош и Гриммельсгаузен — нашли в себе мужество в самых тяжких условиях служить своему народу всей силой своего таланта. Они создали произведения, в которых трагедия Германии запечатлена с потрясающей силой»¹⁰. Более того, они старались проложить путь новому расцвету немецкого искусства, отстоять его национальную самобытность и сделать лучшие достижения художественной культуры передовых западноевропейских стран его неотъемлемым достоянием.

В этом отношении выделяется литературно-теоретическая деятельность Мартина Опица (1597 — 1639), основателя так называемой «Первой силезской поэтической школы», к которой примыкали П. Флеминг, А. Грифиус, Ф. Логау, С. Дах, И. Рист и многие другие. «Используя успехи классического образования, которое перед началом войны распространилось в немецких городах все шире, группа немецких поэтов, возглавляемая Опицом, начала борьбу за развитие новой поэзии в Германии, опирающейся на авторитет античного искусства в той его интерпретации, которую давали ему итальянские и французские поэты-гуманисты»¹¹. Чрезвычайно велики заслуги Опица в теоретическом и практическом обосновании силлабо-тонического стихосложения немецкой поэзии. Как либреттист первой немецкой оперы «Дафна», музыку которой написал высоко ценивший его поэзию Шютц, Опиц вошел в историю музыкальной культуры Германии.

Достойный продолжатель дела Опица, Фридрих фон Логау (1604 — 1655) в своих многочисленных эпиграммах смело восставал против рабского преклонения германских князей перед иноземной культурой, а также против унижительной политической зависимости мелких немецких монархий от более мощных западноевропейских государств. В одной из них он писал:

Ist denn Frankreich Deutschlands Herr? Ist denn Deutschland sein Lakey?
Freyes Deutschland, schäme dich dieser schnöden Knechtereiy¹².

Из поэтов «Первой силезской школы» наряду с Логау наиболее близок к Опицу Флеминг (1609 — 1640), прославившийся

¹⁰ История немецкой литературы. Т. 1. М., 1962, с. 355.

¹¹ Там же, с. 359.

¹² «Разве Франция является властелином Германии? Разве Германия ее лакей?

Свободная Германия, стыдись этого позорного рабства!»

своими лирическими стихотворениями¹³. Другие ученики и последователи Опица, развивая его достижения, отходят от ясности и эмоциональной уравновешенности его стиля, все более погружаясь в сферу лирических излияний, а порою ничем не сдерживаемого отчаяния.

Таким предстает перед нами поэт и драматург Андреас Грифиус (1616 — 1664). По словам И. Иоффе, «он полон трагических эмоций, мрачных порывов и смятения...»¹⁴. И в этом смысле Грифиус — антипод Опица. Если последний не только стремился

Средь бренности найти незыблемое что-то,
Что не могло б уйти, рассыпаться, утечь,
Чего вовек нельзя ни утопить, ни сжечь¹⁵,

но и находил опору в моральной стойкости человека:

Есть добродетели спасительная власть,
Которую нельзя угнать или украть¹⁶,

то у Грифиуса господствующей поэтической идеей стала мысль о тщетности всего земного.

На развитие немецкой поэзии второй половины XVII столетия большое влияние оказали различные мистические учения, получившие в условиях жесточайшей феодально-католической реакции и растущего фанатизма лютеранско-кальвинистской ортодоксии особенно широкое распространение.

Крупнейшим немецким поэтом-мистиком этой эпохи был Ангелус Силезиус (1624 — 1672). В начале своей поэтической деятельности он продолжает традиции Опица. Затем под влиянием учения Бёме Силезиус становится мистиком, а вскоре после окончания Тридцатилетней войны переходит из лютеранства в католичество и разворачивает активную антипротестантскую деятельность. В то же время религиозно-философские взгляды поэта противоречили не только протестантской догматике, но и не укладывались в рамки правоверного католицизма. Опираясь на отдельные высказывания Я. Бёме, подобные следующему: «...Всякий человек свободен и есть как бы свой собственный бог...»¹⁷, Силезиус приходит к своеобразному религиозно-мистическому солипсизму. Это мироощущение чрезвычайно ярко и поэтично выражено в его четверостишии: «То, что говорилось о бже, этого для меня еще недостаточно: моя жизнь и мой свет выше божества. Я знаю, что без меня бог не смог бы прожить

¹³ Примечательно, что П. Флеминг посвятил Генриху Шютцу стихотворение (оно было напечатано в сборнике «Teutschen Poemata» в 1632 году), проникнутое искренним восхищением личностью великого современника — см.: Moser H. J. Op. cit., S. 126.

¹⁴ Иоффе И. И. Мистерия и опера. Немецкое искусство XVI—XVIII вков. Л., 1937, с. 91.

¹⁵ Опиц М. Слово утешения средь бедствий войны. — В кн.: Немецкая поэзия XVIII века в переводах Льва Гинзбурга. М., 1976, с. 46.

¹⁶ Там же, с. 46.

¹⁷ Бёме Я. Цит. изд., с. 256.

и мгновенья, если я превращусь в ничто, то и он вынужден будет испустить дух»¹⁸.

В целом по сравнению с эпохой Тридцатилетней войны немецкая литература второй половины XVII века существенно меняет свою идейно-эстетическую направленность. В это время параллельно с творчеством Филиппа фон Цезена (1619 — 1689), создающего целую серию галантных романов, расцветает «Вторая силезская поэтическая школа» во главе с Кристианом фон Гофмансвальдау (1617 — 1679) и Даниэлем фон Лознштейном (1639 — 1683). «Сложные вычурные метафоры, — пишет о творчестве поэтов Второй силезской школы И. Иоффе, — эпитеты, уводящие от конкретного, предметного в мир высоких героических и религиозных представлений, цветистые иносказания и аллегории, игра в символы — как бы драпируют мысль в пышные словесно-звуковые декорации. Но вся пышность и декоративность лишена движения и силы»¹⁹.

Маньеристско-барочной придворной литературе послевоенного времени противостоит творчество крупнейшего немецкого прозаика XVII века Ганса Якоба Кристофа фон Гриммельсгаузена (1621—1676). Будучи совершенно чужд галантно-прециозному направлению Цезена и его последователей, Гриммельсгаузен ориентировался на реалистические черты западноевропейского плутовского романа. В то же время писатель не мог избежать влияния литературы барокко. Но хотя такие типичные для литературного барокко приемы, как риторика и дидактика, аллегории и олицетворения, а также пристрастие к театральным эффектам, широко использовались Гриммельсгаузеном, его романы во многом преодолевают рамки этого стиля и закладывают основы немецкой реалистической литературы Нового времени. В крупнейшем произведении Гриммельсгаузена — романе «Симплициссимус» — перед нами разворачивается широкая панорама немецкой действительности в годы Тридцатилетней войны. Можно было бы привести десятки и сотни отрывков из этого произведения, в которых автор правдив и нелюбезен до жесткости; здесь мы ощущаем могучее дыхание реализма, близкого по духу к реализму Сервантеса.

В заключение обзора литературного развития Германии XVII века необходимо упомянуть о таком тесно связанном с музыкой поэтическом жанре, как песня. XVII столетие справедливо рассматривается как эпоха расцвета немецкой художественной песни. Этот жанр был в то время широко распространен во всех областях Германии, но существовали центры, где его развитие протекало особенно интенсивно. Это были прежде всего севе-

¹⁸ Цит. по кн.: Мосег Н. Я. *Op. cit.*, S. 5. Там же исследователь отмечает, что некоторые произведения молодого Шютца (например, созданные в 1625 году «Священные песнопения») предвосхищают эмоционально-образный строй поэзии Силезиуса.

¹⁹ Иоффе И. И. *Цит. изд.*, с. 117.

рогерманские города: Гамбург, где жил один из крупнейших поэтов-песенников Иоганн Рист (1607—1677); Кенигсберг, где творили Симон Дах (1605—1659) и двоюродный брат Г. Шютца — поэт и музыкант Генрих Альберт (1604—1651), а также Берлин — место деятельности Пауля Герхардта (1607—1676), которого А. Швейцер называл «королем духовных певцов»²⁰. Важным центром песенной культуры был также саксонско-тюрингский район. Замечательные лирические и сатирические песни создавали здесь поэты-композиторы Иоганн Герман Шейн (1586—1630) и Адам Кригер (1634—1666).

Существенной чертой немецкой песенной поэзии XVII века было преобладание в ней стихотворений с религиозно-назидательной тематикой. Это явление было несомненно связано с трагическими событиями Тридцатилетней войны. Как писал В. И. Ленин, «война не может не вызывать в массах самых бурных чувств, нарушающих обычное состояние сонной психики <...> Каковы главные потоки этих бурных чувств?¹ Ужас и отчаяние. Отсюда — усиление религии»²¹.

Песни этого периода, независимо от того, принадлежали ли они к духовной или светской сфере, всегда были, по выражению А. Швейцера, «зеркалом происходящих событий»²². Их поэтические тексты подкупают нас своей искренностью и теплотой тона. Это свидетельствует о том, что поэты — авторы песен — не отделяли себя от судьбы своего народа, от страданий и надежд. Таким образом, на протяжении всего XVII века, и в период войны, и в послевоенные десятилетия — в эпоху величайшего упадка и разорения Германии — не смолкали голоса писателей-патриотов, обращавшихся к своему измученному народу с задушевным и мудрым «словом скорби и утешения».

Наибольших творческих высот немецкое искусство XVII века достигло в области музыки. Каким образом музыкальное искусство Германии не только сохранило в сложных исторических условиях свою самобытность, но и выдвинуло гениальных мастеров, принадлежащих к величайшим композиторам эпохи?

Для решения данной проблемы, как и для ответа на вопрос о причинах ведущего положения философии и музыки в духовной жизни Германии XVII столетия, необходимо проанализировать особенности немецкого общественного сознания, которые сложились в эпоху Реформации. Такой анализ был проделан Фридрихом Энгельсом в его «Заметках о Германии» (1873—1874), представляющих собой подробный план неосуществленного очерка по истории Германии XVI—XIX веков.

Как показывает Энгельс, глубинные экономические причины, приведшие к поражению крестьянского и плебейского дви-

²⁰ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 12.

²¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 290—291.

²² Швейцер А. Цит. изд., с. 11.

жений, а также к половинчатому исходу бюргерского, обусловили в итоге «специфический богословско-теоретический характер немецкой революции XVI века»²³. Далее Ф. Энгельс раскрывает противоречивое воздействие этого фактора на последующее духовное развитие Германии. С одной стороны, идеологам немецкого бюргерства был присущ «преимущественный интерес к тем вещам, которые не от мира сего», что было связано с бессилием и придавленностью этого класса в реальной действительности; с другой — это вызывало у них стремление к «отвлечению от убогой действительности — основе позднейшего превосходства немцев в теории, от Лейбница до Гегеля»²⁴.

Такое «абстрагирование от существующего, действительного» способствовало интенсивному развитию не только философско-спекулятивного мышления, но и музыкального искусства. Музыка, как и философия, пользуясь выражением Энгельса, «парит в воздухе» выше других идеологических областей, так как непосредственное отображение предметной действительности не соответствует ее сущности. С этой особенностью музыкального отражения, сближающей его с философским, и связана возможность расцвета музыкальной культуры в странах, отсталых в социально-экономическом отношении. Механизм превращения этой возможности в действительность по отношению к философии Ф. Энгельс раскрывает в письме к К. Шмидту от 27 октября 1890 года: «...как особая область разделения труда, философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей ее предшественниками и из которого она исходит. Этим объясняется, что страны экономически отсталые в философии все же могут играть первую скрипку: Франция в XVIII веке по отношению к Англии, на философию которой французы опирались, а затем Германия по отношению к первым двум»²⁵.

Эта закономерность распространяется и на область музыкального искусства так же, как и на другие формы общественного сознания, далеко отстоящие от социально-экономического базиса. Подобно тому как для немецких философов эпохи Просвещения «мыслительным материалом» служили теории их английских и французских предшественников, крупнейшие композиторы Германии XVII века вобрали в свое творчество все лучшее, что было создано музыкантами других национальных культур, прежде всего нидерландской и итальянской.

Мощный импульс для усвоения на немецкой почве достижений музыкального искусства западноевропейских стран дала Реформация. В этом отношении большое значение имели воз-

²³ Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 18, с. 572—573.

²⁴ Энгельс Ф. Цит. изд., с. 573.

²⁵ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 419—420.

зрения основоположника немецкого протестантизма — Мартина Лютера, страстного любителя музыки, особенно хоровой полифонии нидерландцев. В предисловии к песеннику Иоганна Вальтера (1524) Лютер писал: «Я не придерживаюсь мнения тех, кто думает, что евангелие поразит и уничтожит все искусство, как это считают некоторые святоши; но я очень хотел бы видеть все искусства и особенно музыку на службе у того, кто их создал и дал нам. Поэтому пусть всякий благочестивый христианин действует в этом направлении так, как ему понравится, в меру сил, дарованных ему богом»²⁶.

Таким образом, немецкие композиторы-протестанты получили возможность, освященную авторитетом Лютера, использовать в своем творчестве (как в светском, так и в духовном) богатейший арсенал современного им западноевропейского музыкального искусства, в том числе и католической Италии. Наряду с протестантским хоралом в немецкой музыке послереформационного периода широко использовались такие жанры, как мотет, мадригал, концерт, сольная ария, кантата, оратория, а также различные формы инструментального музицирования.

Специфика общественного сознания послереформационной Германии определила еще одну важную особенность немецкой музыкальной культуры XVII века, отличающую ее от итальянской и французской, — преобладание (количественное и качественное) духовной музыки над светской. Как и все виды искусства Германии этого времени, немецкая музыка, несмотря на проявлявшиеся в ней интенсивные светские тенденции, была еще тесно связана с церковно-литургическими жанрами, с библейско-евангельскими сюжетами, с развитием философско-теологической мысли. Наибольшей степенью философско-художественного обобщения и интеллектуальной глубины обладают те произведения немецких композиторов, которые в той или иной мере опираются на религиозную тематику. Среди них — духовные концерты, кантаты и оратории, пассионы, а также органный музыка — искусство «глубокого пафоса ораторской речи», которым «завладел — и гениально завладел — протестантизм...»²⁷.

Чрезвычайно сложной проблемой является стиливая направленность немецкой музыки XVII века. В связи с социальной и культурной отсталостью Германии, а также процессом догматизации лютеровских воззрений в немецком музыкальном искусстве конца XVI — первой половины XVII

²⁶ Цит. по кн.: Швейцер А. Цит. изд., с. 25. Дело, конечно, состоит не только в личном пристрастии Лютера к так называемой «фигуральной музыке», но и в его компромиссной (в отличие от Кальвина) социально-политической и теологической позиции, способствовавшей сохранению в лютеранском богослужении всех богатств музыкального оформления католического ритуала того времени.

²⁷ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 314.

столетия были еще сильны традиции хоровой полифонии Ренессанса. Кроме того, в таких типичных для протестантизма музыкальных жанрах, как пассионы и евангельские истории, продолжали сохраняться приемы изложения, свойственные эпохе средневековья. Такова, например, псалмодическая речитация, восходящая к григорианскому пению. Несмотря на эти «готические» пережитки, в музыкальной культуре Германии того времени мощно дают о себе знать самые новейшие тенденции: концертирующий стиль, генерал-бас, театрализованная монодия.

Из основных художественно-стилевых направлений XVII века наибольшее влияние на немецкую музыку этого периода оказали маньеризм и барокко, тогда как влияние классицизма было незначительным. Мистический пыл некоторых композиций Шейна и Шютца (в частности, «Священные песнопения» последнего) чрезвычайно близок экзальтированной чувственности маньеризма. Еще более многосторонним и продолжительным было воздействие стиля барокко, сказывающееся прежде всего на эмоциональном характере творчества немецких композиторов того времени. Это проявлялось в «повышенном» драматизме, аффектированной патетике, агитационно-проповеднической приподнятости тона, которые были свойственны их произведениям. Типично барочный характер немецкой музыки XVII столетия выражается также в ее опоре на теорию ораторского искусства (риторику) и в пристрастии к пространственно-динамическим эффектам («эхо» и другие приемы концертирования).

Центральное место в музыкальной культуре Германии XVII века занимали так называемые «три великих Ш» — Г. Шютц, И. Г. Шейн и С. Шейдт. Опираясь на достижения своих непосредственных предшественников Л. Лехнера, И. Эккарда (оба — ученики О. Лассо), Г. Л. Гасслера и М. Преториуса, а также претворяя в своем творчестве завоевания музыкального искусства других западноевропейских стран (в первую очередь Италии и Нидерландов), эти композиторы явились родоначальниками немецкой музыкальной культуры Нового времени и проложили путь искусству И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Если Шютц поднял на небывалую высоту концертные и драматические жанры духовной музыки и заложил основы музыкального театра Германии, то Шейн и Шейдт наряду с выдающимся вкладом в развитие вокального искусства добились замечательных успехов в области «чистого» инструментализма.

Ученик нидерландского композитора и органиста Яна Питерсзона Свелинка, Самуэль Шейдт (1587—1654) был одним из основателей северогерманской органной школы (к ней принадлежали Г. Бём, И. А. Рейнкен, Ф. Тундер, Д. Букстехуде и многие другие) и открыл новую страницу в многовековой истории органного искусства Германии. Основной труд Шейдта — «Tabulatura nova» (три тома, изданные соответственно в 1624, 1650, 1653 годах) — содержит хоральные обработки, вариации

на светские песни (в том числе фламандские и французские), а также отдельные части органных месс. О его музыке восторженно отзывается такой крупный знаток органа, как Альберт Швейцер. Говоря о технической стороне органного письма и игры, он утверждает, что «в данном отношении органное искусство и по сей день не превзошло мастера из Галле, и трудно представить себе, удастся ли когда-нибудь это сделать»²⁸.

Как выдающийся композитор проявил себя Шейдт также и в области вокальной музыки. Для его мотетов и духовных концертов характерна исключительная пластичность и экспрессивность мелодического языка, сочетающего смелость изобретения с опорой на народный мелос. Только Шейн и Шютц достигли такого же мастерства в области вокального многоголосия.

Жизнь Шейдта сложилась трагически. С 1619 по 1628 год он работает в качестве капельмейстера в своем родном городе Галле. После упадка в период Тридцатилетней войны придворной капеллы композитор становится «директором музыки» галлесских церквей. Вступив в конфликт с городскими и церковными властями, Шейдт был вынужден покинуть и этот пост, жил лишь на скудные средства, добываемые творческим трудом, и едва мог прокормить свою семью.

Один из предшественников И. С. Баха по канторату св. Фомы в Лейпциге, Иоганн Герман Шейн (1586—1630), так же как и Шейдт, поражает нас богатством и разносторонностью своего творчества. Его наследие включает в себя несколько сотен духовных мотетов и концертов на немецкие и латинские тексты, большое количество светских песен, а также инструментальную музыку. Особой прозрачностью, можно сказать, акварельностью музыкального письма обладают светские песни Шейна, опубликованные в сборнике «Musica boscareccia» («Лесная музыка», издан в трех частях в 1621, 1626 и 1628 годах). Они написаны на лирические стихотворные тексты, созданные самим композитором, и предназначены как для ансамблевого, так и для сольного исполнения. Вслед за М. Преториусом Шейн обращается к жанру сюиты и создает в 1617 году под названием «Vanchetto musikale» («Музыкальное пиршество») цикл из двадцати оркестровых сюит.

В сфере духовного вокального искусства Шейн при всей самобытности был чрезвычайно близок к творчеству Шютца, с которым его связывали дружеские отношения. Этим композиторам было суждено совершить деяние огромной исторической важности — обновить в условиях отсталой, фанатически религиозной Германии немецкую культовую музыку, насытить ее дыханием драматических, патетических, огненно-мистических и даже любовно-экстатических эмоций, свойственных западноевропейскому искусству эпохи позднего Возрождения, манье-

²⁸ Швейцер А. Цит. изд., с. 32.

ризма и барокко. В этих целях Шейн, как и Шютц, широко использует в своих духовных произведениях композиционные приемы и средства музыкальной выразительности, характерные для светски ориентированных жанров: драматического и хроматического мадригала, театрализованной монодии, вокально-инструментального концерта. Бедствия, связанные с Тридцатилетней войной, рано оборвали жизнь этого чудесного немецкого музыканта²⁹. Однако и то, чего Шейн сумел достигнуть в своем искусстве, делает его имя бессмертным.

Во второй половине XVII столетия музыкальная культура Германии развивалась под знаком творческих завоеваний Шютца, Шейна и Шейдта. Особенно сильным было воздействие на весь ход ее развития искусства Генриха Шютца — основателя композиторской школы, занимавшей доминирующее положение в Средней и Северной Германии. Его наиболее выдающимися учениками были Маттиас Векман (около 1619—1674), Кристоф Бернгард (1627—1692) и Иоганн Тейле (1646—1724). Все они работали преимущественно в «вольном имперском городе» Гамбурге, превратившемся с конца XVII столетия в крупнейший центр немецкого музыкального искусства. К. Бернгард и М. Векман организовали в Гамбурге в 1668 году «Collegium musicum» («Музыкальное общество») для концертного исполнения произведений современной музыки, а И. Тейле явился одним из основателей Гамбургской оперы, сочинив музыку к ее первому спектаклю — зингшпилю «Адам и Ева» (1678). Эти композиторы, считавшиеся самыми выдающимися контрапунктистами своего времени, были крупными мастерами как в сфере инструментализма, так и в области вокальной музыки. Вместе с Ф. Тундером и Д. Букстехуде (последний занимался композицией у Тейле) они определили пути развития ораториально-кантатных жанров вплоть до Баха и Генделя.

Кроме вышеназванных музыкантов в качестве последователей «трех великих Ш» выступали такие даровитые немецкие композиторы второй половины XVII века, как Андреас Хаммершмидт, Иоганн Розенмюллер, Генрих Альберт, Адам Кригер и многие другие.

В произведениях композиторов Германии конца XVII — начала XVIII века ясно ощутимо воздействие итальянской барочной музыки, а также творчества Ж. Б. Люлли. Но и в этот период наибольшего иноземного влияния на немецкое музыкальное искусство последнее не потеряло своей самобытности. В огромной мере этому способствовали традиции, идущие от Шейдта, Шейна и особенно Шютца, жизненный и творческий путь которого будет освещен в следующей главе.

²⁹ Шейна свела в могилу эпидемия чумы. Умиравшего композитора посетил Шютц и по просьбе друга сочинил для него погребальный мотет.

Глава вторая

Генрих Шютц (*латинизир.* — *Henricus Sagittarius*)¹ появился на свет в 1585 году — ровно за сто лет до рождения И. С. Баха и Г. Ф. Генделя — в маленьком тюрингском городке Кёстриц, расположенном в княжестве Гера-Ройс — небольшом владении, примыкавшем к курфюршеству Саксония.

Род Шютцев происходил из Франконии. В середине XV века в Нюрнберге проживал богатый горожанин Ганс Шютц, первый из известных нам предков композитора. Один из его сыновей переселился в Саксонию и положил начало саксонско-тюрингской ветви этого рода. Отец композитора — Кристоф Шютц — занимал одно время пост городского писца в Гере, затем переехал в Кёстриц, где стал владельцем гостиницы. Там он сочетался вторым браком с дочерью бургомистра Геры Ефросиньей Бигер. Третьим ребенком от этого брака и был Генрих Шютц — будущий композитор. Когда Генриху исполнилось шесть лет, вся семья переехала в саксонский город Вейсенфельс, где Кристоф Шютц неоднократно избирался на пост бургомистра.

Уже в вейсенфельский период жизни Г. Шютца, продолжавшийся восемь лет, был заложен фундамент исключительно разносторонней образованности, которой впоследствии композитор выделялся среди своих коллег по профессии. Родители Генриха прилагали немалые усилия, чтобы их многочисленные дети получили солидное образование. Известно, что в Вейсенфельсе будущего композитора обучали «полезным наукам и языкам» домашние учителя. В то же время мы не имеем никаких сведений о первоначальных музыкальных занятиях Шютца, которые начались, по всей вероятности, там же. Как сообщал позже сам композитор, в детстве у него был хороший дискант. Поэтому не приходится сомневаться, что вскоре после переезда в Вейсенфельс мальчик был принят в качестве певчего в городской канторат, руководимый Георгом Вебером (1540—1599).

¹ Слово «*Sagittarius*» является переводом на латинский язык понятного значения фамилии (по-русски — «стрелок»).

Творчество Г. Вебера представляет собой связующее звено между незатейливым искусством первых протестантских музыкантов и высокохудожественными достижениями И. Эккарда, Л. Лехтнера, Г. Л. Гасслера и М. Преториуса. Скромный саксонский кантор Г. Вебер вошел в историю немецкой музыки как автор четырехголосных аккордового склада «Духовных песен и псалмов достославного доктора Мартина Лютера и других благочестивых христиан» (1588), в которых он вслед за Лукой Озиандером перенес основной напев из традиционного тенора в сопрано.

В вейсенфельском канторате кроме произведений самого Г. Вебера исполнялась также хоровая музыка Георга Отто, Мельхиора Вульпиуса, Филиппа Дулихиуса (последнего называли «померанским Лассо»). Здесь Шютц, пожалуй, впервые соприкоснулся с многовековым пластом тюрингско-саксонской песенности. Этот интонационный слой, нашедший своеобразное воплощение в церковном общинном пении среднегерманских городов и деревень, стал основой мелодического мышления большинства немецких композиторов-протестантов, творивших в доклассическую эпоху. Несмотря на то, что в своем творчестве Шютц очень редко использовал мелодии протестантских хоралов, а также песенно-строфические жанры, саксонско-тюрингская песенность оказала на его музыкальный язык большое влияние.

В 1598 году в жизни тринадцатилетнего Генриха произошло событие, которое решающим образом повлияло на его дальнейшую судьбу. Проезжавший через Вейсенфельс и ночевавший в гостинице Кристофа Шютца гессенский ландграф Мориц обратил внимание на одаренного подростка и предложил послать мальчика в свою резиденцию — город Кассель, где обещал «обучить его всем добрым искусствам и похвальным обычаям»². В августе 1599 года отец отвез юного Генриха в столицу Гессена. Из небольшого провинциального городка Шютц неожиданно попал в крупный культурный центр тогдашней Германии.

В ландграфстве Гессен будущий композитор провел в общей сложности около десяти лет. Это был решающий период в его формировании как человека и гражданина. В отличие от соседней Саксонии, где к началу XVII века фанатичные лютеранские ортодоксы одержали победу над более терпимым к кальвинизму направлением теолога-гуманиста Филиппа Меланхтона, правители Гессена придерживались особой позиции, суть которой заключалась в стремлении к согласию между враждебно настроенными друг к другу течениями протестантизма. Такая точка зрения, связанная с осознанием гибельно-

² Цит. по кн.: Brodde O. Heinrich Schütz. Weg und Werk. Kassel etc., 1972, S. 22.

сти для единства Германии религиозных противоречий, была для того времени безусловно прогрессивной. Во время пребывания в Касселе юный Шютц впитал царивший там дух разумного компромисса в вопросах веры и, несмотря на свою приверженность лютеранской церкви, всю последующую жизнь был глубоко чужд догматической узости религиозных ортодоксов.

В Касселе Генрих впервые окупился в атмосферу придворной жизни, типичной для немецкого княжеского абсолютизма в эпоху его расцвета. Как и большинство современных ему деятелей немецкого искусства, Шютц провел в ней всю сознательную жизнь. Княжеский абсолютизм в Германии проявил себя далеко не всегда и повсюду как абсолютизм «просвещенный». Не говоря уже о реакционной роли в социально-политическом развитии страны, его воздействие на культурную жизнь Германии было чрезвычайно противоречивым. Деспотизм мелких немецких государей, их пренебрежительное отношение к народному искусству и слепое преклонение перед всем иноземным — все это отрицательно влияло на духовную жизнь Германии того времени. Тем не менее некоторые князья — и среди них ландграф Гессена Мориц — внесли весьма значительный вклад в развитие немецкой культуры и искусства. Подобно дворам крошечных североитальянских монархий, ставших в период позднего Возрождения и контрреформации главными очагами гуманистической культуры, Кассельский двор превратился в годы правления Морица в один из центров позднеренессансного немецкого гуманизма.

Ландграф Мориц (1572—1632), один из самых просвещенных монархов своего времени (за что и был прозван «ученым»), обладал разносторонней художественной одаренностью. Особое пристрастие питал он к музыкальному искусству и был незаурядным композитором³. Много сил и внимания отдавал ландграф своей придворной капелле, руководителем которой с 1586 по 1618 г. был известный хормейстер и композитор Георг Отто. Мориц лично контролировал состав певцов и хористов, а также следил за обновлением и пополнением инструментария капеллы. Благодаря его стараниям в Касселе имелось обширное собрание нот многочисленных авторов эпохи Реформации и Ренессанса. Ландграф неоднократно представлял стипендии подающим надежды молодым немецким музыкантам и давал им тем самым возможность обучаться у крупнейших мастеров того времени. Одним из таких стипендиатов стал и Генрих Шютц,

³ Среди сочинений Морица важное место занимает принадлежащая ему редакция так называемой «Лобвассерской псалтыри» — предшественницы «Беккеровской псалтыри» Шютца. Кроме протестантских песнопений, ландграф сочинял также духовную музыку на латинском языке: мотеты и магнификаты. Созданием сборника «Падуаны и гальярды для всевозможных инструментов» Мориц проявил себя как светский композитор.

что является неоценимой заслугой Морица перед музыкальным искусством Германии.

Культурно-просветительная деятельность гессенского ландграфа не ограничивалась, однако, музыкальной сферой. Так, в 1604 году, в период пребывания Шютца в Касселе, Мориц основал первый в Германии драматический театр — «Оттонеум», в котором регулярно выступали странствующие английские труппы, ставившие пьесы Шекспира и других драматургов того времени. Благодаря этому будущий композитор уже в юношеские годы соприкоснулся с искусством театра, оказавшим огромное влияние на его творчество. Развивая прогрессивные традиции протестантского образования, Мориц Ученый организовал в 1595 году придворную школу, которая через четыре года была преобразована в Маврицианскую коллегию, имевшую характер классической гимназии. Обучаясь в этой коллегии, юный Генрих проявил себя исключительно способным и прилежным учеником. «Его старания были не напрасными, — писал дрезденский придворный проповедник М. Гейер вскоре после смерти композитора, — ибо он в короткое время преуспел в латинском, греческом и французском языках, так что его профессора и наставники, ввиду того, что ему все хорошо удавалось, очень его ценили и каждый хотел побудить его к тому, чтобы он направил свои усилия на изучение его дисциплины»⁴. Великолепное владение древними и новыми языками, а также искусством красноречия (риторикой) помогли в дальнейшем Шютцу стать непревзойденным мастером «переложения на музыку» немецких, латинских и итальянских поэтических текстов⁵.

Важнейшей составной частью обучения в Маврицианской коллегии были занятия музыкой. Ежедневно все ученики в течение часа упражнялись в певческом искусстве. Кроме того, обладавшие хорошими голосами мальчики, среди которых был Генрих, регулярно участвовали вместе с певцами придворной капеллы в дворцовых богослужениях, происходивших в Касселе четыре раза в неделю. Такая интенсивная певческая практика помогла Шютцу познать все тонкости вокально-хорового искусства, а также познакомиться с обширным репертуаром Кассельской капеллы, в который входили произведения Иоганна Вальтера, Орlando Лассо, Палестрины, Ганса Лео Гасслера, Михаэля Преториуса и руководителя капеллы — Георга Отто. Музыкально одаренные подростки в период мутации по специальному распоряжению ландграфа изучали в коллегии игру на различных инструментах. Таким образом Шютц освоил

⁴ Цит. по кн.: Moser H. J. Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. «Kassel/Basel, 1954, S. 35.

⁵ На титульных листах многих из опубликованных произведений Шютца значится: «In die Musik übersetzt von Heinrich Schütz» — «Переложено (буквально: переведено) на музыку Генрихом Шютцем».

игру на органе и славился впоследствии как превосходный органист и знаток органного дела, хотя он и не создавал произведений, предназначенных специально для этого инструмента. Руководство музыкальными занятиями Шютца осуществлял в Касселе капельмейстер Г. Отто (1544—1619), который еще в детстве соприкоснулся с деятельностью первого поколения протестантских канторов, группировавшихся вокруг друга и сотрудника Лютера — Иоганна Вальтера. Отто обучался композиции у руководителя Дрезденской придворной капеллы нидерландца Маттеуса Леместра. Будучи воспитанником школы Лассо в Мюнхене, Леместр сумел передать своему ученику традиции хоровой полифонии эпохи Возрождения. Таким образом, Отто, как и другие немецкие композиторы послереформационной эпохи, опирался на музыкальное наследие как Реформации, так и Ренессанса и синтезировал в своем творчестве жанры протестантского хора и нидерландского мотета. Одно из самых значительных его произведений — «Духовные немецкие песнопения доктора Мартина Лютера» (1588) — представляет собой сборник четырех- и пятиголосных имитационно-полифонических обработок протестантских хоральных мелодий. Некоторые произведения Г. Отто, созданные позднее, обнаруживают его знакомство с техникой двуххорного письма, близкой к венецианской.

Занимаясь композицией с Шютцем, Отто воспитал молодого музыканта в традициях, восходящих к Иоганну Вальтеру, и приобщил его к великому искусству Орlando Лассо. Кроме того, он подготовил своего ученика к восприятию новых течений западноевропейского музыкального искусства, возникших на рубеже XVI и XVII столетий. Благодаря педагогическому таланту Г. Отто Шютц к концу своего пребывания в Касселе, не будучи еще музыкантом-профессионалом, обладал уже серьезными теоретическими и практическими знаниями, которые позволили ему чрезвычайно быстро освоить завоевания самой передовой музыкальной культуры того времени — итальянской.

Но прежде, чем приступить к дальнейшему освоению композиторского мастерства непосредственно в Италии, Шютцу пришлось по настоянию родителей приняться за изучение юриспруденции, чтобы получить более надежную и почетную, по их мнению, специальность, чем профессия музыканта. Для этого он поступил в 1608 году в находившийся на территории Гессена Марбургский университет, славившийся наряду с Гейдельбергским царившим в нем свободомыслием.

Занятия в Марбургском университете продолжались недолго. Ландграф Мориц предложил двадцатитрехлетнему Шютцу поехать в Венецию для стажировки у величайшего венецианского полифониста — Джованни Габриели. Шютца, по его собственным словам, «молодого и жаждавшего увидеть мир человека», не пришлось долго уговаривать. Несмотря на сопротивление родителей, в 1609 году, снабженный ландграфом стипендией

в размере 200 талеров, он отправился в длительное по тем временам путешествие, целью которого была жемчужина Адриатики — Венеция.

Своим неповторимо прекрасным обликом, замечательными культурными и художественными ценностями сказочный «город на воде» привлекал к себе многочисленных путешественников со всех концов Европы.

Поистине этот город — сокровище,
Оправленное в хрусталь вод, которые его окружают,
Где плещут волнами отлив и прилив.
Не подобен ли он созданию кисти?—

так писал о Венеции в 1660 году поэт Марко Боскини. Являясь столицей процветающей торговой республики, отстаивавшей свою независимость в условиях порабощения и упадка остальных областей Италии, Венеция еще сохраняла в первой половине XVII века значение одного из ведущих центров западноевропейской культуры. Особенно больших высот достигло к этому времени венецианское искусство, подарившее миру великолепные архитектурные ансамбли, живопись Джорджоне, Тициана, Веронезе, Бассано, Тинторетто, поэзию Тассо, классические образцы итальянской комедии дель арте и пасторальной драмы.

Одно из центральных мест в художественной жизни города принадлежало музыкальному искусству. Достижения венецианских композиторов были одинаково выдающимися как в области вокально-хоровой музыки, так и в сфере инструментализма. Важную историческую роль сыграла венецианская полифоническая школа, основателем которой был нидерландец Андриан Вилларт (1480—1562). Венецианские полифонисты были родоначальниками монументального многохорного концертирующего стиля, получившего широчайшее распространение в конце XVI и в XVII веках⁶. Крупнейшим мастером этого стиля был Джованни Габриели (1557—1612), служивший органистом собора св. Марка. Габриели обучался композиции у своего дяди Андреа Габриели, а также у О. Лассо в Мюнхене. Его музыка является воплощением торжественного, праздничного, полного чувственного очарования искусства республиканской Венеции, которая дольше других культурных центров Италии сохраняла традиции

⁶ Принцип концертирования проявляется у венецианских композиторов в сопоставлении и контрастировании перекликающихся друг с другом вокальных и инструментальных групп. В их творчестве часто применяется прием деления всей звуковой массы на две, три и даже четыре хоровые группы, откуда и происходит его итальянское название — *coro spezzato* (от глагола *spezzare*, что означает — разбивать, ломать).

Высокого Возрождения. Характерная черта вокального искусства Дж. Gabrieli — стремление к выразительной подаче поэтического слова, к отражению в звуковых образах его эмоционально-смыслового содержания. В этом отношении Дж. Gabrieli, опиравшийся на указания и творческую практику своих наставников — Андреа Gabrieli и Орландо Лассо, — был непосредственным предшественником Шютца.

Ясности и четкости передачи текста способствует рельефность и пластичность мелодики, а также аккордовый склад хоровых произведений Gabrieli; в них формируется гомофонный склад многоголосия. В то же время венецианский маэстро не отказывается и от развития имитационной полифонии. «В своих ричеркарах Джованни Gabrieli шире и смелее своих предшественников (не исключая и Андреа Gabrieli) использует контрапункт... Лучшие из ричеркаров его приближаются к фуге»⁷. Для Gabrieli характерно постоянное стремление к архитектурной завершенности формы. Его считают создателем так называемых ритуфельных форм, часто используемых в вокально-инструментальных концертах XVII века. Как подлинный новатор проявил себя Дж. Gabrieli в сфере чистого инструментализма. В его инструментальных сочинениях — канцонах, сонатах, ричерках, симфониях — глубина мысли и сила экспрессии сочетаются с небывалой до того времени тембровой красочностью.

Дж. Gabrieli обладал большим педагогическим талантом и основал композиторскую школу. Среди его многочисленных воспитанников было много музыкантов из стран Северной Европы, в том числе немцы — Г. Айхингер, К. Клемзе, И. Граббе и датчане — М. Борхгревинк, Г. Нильсен, М. Педерсен. Г. Шютц был самым выдающимся и любимым его учеником. По настоянию Gabrieli ландграф Мориц продлил своему подопечному срок пребывания в Венеции, так что вместо двух лет немецкий музыкант пробыл там более трех и возвратился на родину лишь после кончины своего наставника. На всю жизнь сохранил Шютц чувство восхищения замечательным итальянским музыкантом. В своем предисловии к первой части «Священных симфоний», вспоминая о занятиях с «великим Gabrieli», композитор не может удержаться от восклицания: «Gabrieli, бессмертные боги, что за человек!»⁸.

Художественные принципы Дж. Gabrieli, приемы его композиторской техники, творческие находки и наблюдения — все это было для Шютца предметом постоянного изучения. Основополагающие черты творческого метода Gabrieli — представление о фундаментальном значении контрапункта, направленность

⁷ Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 2., ч. 1. М., 1953, с. 172.

⁸ Цит. по кн.: Schütz H. Gesammelte Briefe und Schriften. Regensburg, 1931, S. 104.

всех выразительных средств на отображение поэтического текста, а также принцип вокально-инструментального концертирования — стали неотъемлемым достоянием искусства немецкого композитора.

Молодому музыканту пришлось немало потрудиться, прежде чем он успешно справился с теми задачами, которые поставил перед ним в процессе обучения венецианский маэстро. Габриели добивался от своих учеников в первую очередь умения создавать вокально-полифонические композиции, в которых было бы рельефно и образно выявлено эмоциональное и смысловое содержание текста. Наиболее удобной и подходящей моделью для такой педагогической цели был жанр мадригала.

Во второй половине XVI — начале XVII века мадригалы создавали такие непохожие друг на друга творческие индивидуальности, как Ч. де Роре, и Л. Маренцио, Дж. Палестрина и К. Монтеверди, Дж. да Веноза и Г. Л. Гасслер. Исключительная популярность этого жанра была связана с тем, что он предоставлял возможность воплощения прогрессивных, новаторских тенденций, выразивших объективный ход музыкально-исторического процесса на рубеже двух веков. Это было, в первую очередь, стремление к выразительной подаче поэтического слова, к выявлению эмоционально-смысловой направленности. Так, в мадригальных композициях второй половины XVI — начала XVII века широко используются живописующие или толкующие текст звуковые образы и внедряются приемы музыкальной риторики. Кроме того, мадригал способствовал постепенному формированию полифонии свободного письма (отказ от *cantus firmus*'а, насыщение музыкальной ткани хроматизмами, скачками на уменьшенные и увеличенные интервалы и неприготовленными диссонансами) и подготавливал становление гомофонии внутри полифонического склада (ведущая роль верхнего голоса, нередко аккордовый склад остальных голосов, исполнявшихся порою инструментами). И наконец, жанр мадригала явился великолепным экспериментальным материалом для музыкального воплощения драматических концепций, подготавливая тем самым возникновение оперы и оратории. Именно на мадригалах сформировал свое драматургическое мастерство великий создатель «Орфея», «Ариадны» и «Коронации Поппеи» — Клаудио Монтеверди.

Все ученики Дж. Габриели завершали свои занятия с маститым маэстро публикацией серии мадригальных композиций. В этом отношении не представлял исключения и Г. Шютц, который напечатал в Венеции в 1611 году сборник пятиголосных итальянских мадригалов под названием «Первая книга мадригалов Энрико Сагиттаро-германца» и посвятил его ландграфу Морицу.

«Итальянские мадригалы» Шютца написаны им в то время, когда уже были созданы лучшие образцы этого жанра. В них

он обобщает и концентрирует самые характерные черты мадригального письма конца XVI — начала XVII столетия. Это первое из опубликованных произведений Шютца обнаруживает полное владение виртуозными возможностями человеческого голоса, а также всеми тонкостями контрапунктической техники, прежде всего приемами сквозной имитации мотетного типа. «Первая книга мадригалов», свидетельствуя о проникновенном вживании молодого музыканта в мир итальянской поэзии и музыки, не является вместе с тем простым подражанием итальянским образцам и отличается удивительной самобытностью.

Сборник мадригалов — это не только успешный итог обучения Шютца у Габриели, но и начало его самостоятельной композиторской деятельности. Он открывает собой первый этап творческой эволюции композитора, который завершается к концу 20-х годов и характеризуется внедрением в различные жанры хоровой музыки художественных принципов и стиливых приемов, усвоенных в Италии. После опубликования своего первогоopus Шютц стремится довести до полной завершенности монументальное искусство хоровой полифонии, завещанное ему Г. Отто и Дж. Габриели. В эти годы композитор продолжает впитывать новейшие тенденции итальянской музыки, в частности сложившийся в самом конце XVI столетия стиль монодии с инструментальным сопровождением. Однако этот принципиально новый метод композиции формируется в музыке Шютца постепенно и проявляется поначалу в облике старого, мотетно-матригального письма (присоединение к контрапунктическому многоголосию basso continuo). В таком несколько замедленном восприятии монодического стиля сказывается не только историческое своеобразие немецкой музыки, но и влияние на Шютца музыкальной атмосферы Венеции — последнего оплота ренессансной полифонии на Апеннинском полуострове.

Крупнейшим достижением Шютца в ранний период его композиторской деятельности явились многохорные «Псалмы Давида» (1619) — цикл монументальных вокально-инструментальных концертов, являющийся самобытным претворением на почве немецкой протестантской традиции художественных принципов венецианских мастеров. Важнейшими вехами первого творческого этапа явились также «История воскресения» (1623), «Священные песнопения» (1625), «Беккеровская псалтырь» (1625—1628). Эти произведения были созданы в Дрездене, где композитор работал в качестве придворного капельмейстера. Но, прежде чем Шютц избрал профессию музыканта и обосновался в столице Саксонии, его родители, которые, по словам композитора, «трактовали музыку как побочное занятие», в последний раз попытались вернуть сына на путь занятий правом. По их настоянию сразу же после возвращения из Венеции молодому музыканту пришлось продолжить свое юридическое образование, на этот раз в Лейпцигском университете. Возможно, что

Шютц, несмотря на столь блестящее начало композиторского поприща, стал бы, как и старший брат Георг, юристом, если бы не очередное вмешательство в его судьбу ландграфа Морица. Последний вызвал в 1613 году своего подопечного в столицу Гессена для замещения освободившегося места второго придворного органиста. В Касселе Шютц проработал около года, будучи одновременно личным секретарем ландграфа и воспитателем его детей.

В 1614 году по просьбе саксонского курфюрста Иоганна Георга I Мориц отпустил молодого музыканта в Дрезден для исполнения обязанностей капельмейстера вместо неожиданно скончавшегося Г. Л. Гасслера. В течение трех лет, пока Шютц не был официально объявлен саксонским придворным капельмейстером, шла ожесточенная борьба между ландграфом и курфюрстом за право обладания талантливым музыкантом, закончившаяся победой Иоганна Георга.

Таким образом, тридцатидвухлетний композитор стал во главе прославленной Дрезденской капеллы, первым руководителем которой был Иоганн Вальтер, а в дальнейшем пост капельмейстера занимали поочередно М. Леместр, А. Сканделло, Дж. Пинелло, Р. Михаэль, М. Преториус и Г. Л. Гасслер.

С 1617 года почти весь жизненный путь Генриха Шютца был связан с одним из самых крупных и могущественных государств «Священной Римской империи» — Саксонией, историческая роль которой в социально-политическом развитии Германии была чрезвычайно велика. На территории этого княжества, родины вождя Реформации Мартина Лютера, вспыхнула искра общенационального антикатолического движения, которая превратилась затем в пламя Великой крестьянской войны 1524—1526 гг. Сильнейшее воздействие оказала Саксония и на становление немецкой культуры. Именно здесь сложился общегерманский литературный язык, первым выдающимся памятником которого явилась Библия Лютера. Переводя «священное писание», родоначальник Реформации использовал синтез верхнесаксонского диалекта и языка саксонских имперских канцелярий. В Саксонии родились и сформировались такие философы, как Я. Бёме, Г. В. Лейбниц, И. Г. Фихте; писатели — И. К. Готшед, Г. Э. Лессинг, Ф. Г. Клопшток; художники — Лукас Кранах и А. Р. Менгс; композиторы — И. Вальтер, И. Эккард, И. Г. Шейн, А. Кригер, И. Кунау, Р. Кейзер, И. С. Бах.

В первой половине XVII века в Дрездене царил совсем иная духовная атмосфера, чем в Касселе. Курфюрст Иоганн Георг I по своему складу и склонностям был полной противоположностью ландграфу Морицу. Его пристрастием были пирушки, а любимым занятием — охота. Своей капеллой курфюрст интересовался лишь постольку, поскольку она создавала ему ореол од-

ного из самых богатых и могущественных государей Германии. В области внешней политики на протяжении нескольких десятилетий Иоганн Георг всецело находился под влиянием старшего придворного проповедника Маттиаса Гое фон Гоенегга. Последний был воспитанником иезуитов и отличался плохо скрывааемыми симпатиями к католическому лагерю и открытой ненавистью к кальвинизму. Этот теолог-фанатик способствовал противоестественной прокатолической ориентации саксонского двора, что привело в период Тридцатилетней войны к расколу протестантского лагеря и принесло неисчислимые бедствия населению Саксонии. Именно Гое фон Гоенеггу было поручено контролировать деятельность нового капельмейстера, так как по традиции старший придворный проповедник выполнял при саксонском дворе функции инспектора капеллы.

Тем не менее первые годы службы Шютца в Дрездене были самыми светлыми в его жизни. В распоряжении композитора находилась одна из крупнейших хоровых капелл Западной Европы, насчитывавшая тогда несколько десятков певцов и инструменталистов. Перед ним открывалось широкое поле деятельности в качестве композитора, хормейстера, музыкального педагога и организатора. В обязанности капельмейстера входило регулярное сочинение музыки для торжественных и обычных богослужений, а также музыкальное оформление княжеских трапез (так наз. *Tafelmusik*), различных празднеств и официальных торжеств. В связи с прокатолической ориентацией двора лютеранская литургия в Дрездене основывалась главным образом на близкой творческим устремлениям Шютца «фигуральной» музыке, то есть хоровой полифонии мотетного склада. С новым дрезденским капельмейстером поддерживали тесные связи известные музыканты из других саксонских городов, а также близлежащих княжеств. Среди них были лейпцигский кантор И. Г. Шейн, органист из Галле С. Шейдт, капельмейстер из Вольфенбюттеля М. Преториус. В этот период удача сопутствовала молодому музыканту и в личной жизни. В 1619 году он женился на восемнадцатилетней Магдалене Вильдек, дочери дрезденского налогового бухгалтера. Все эти обстоятельства несомненно способствовали успешному творческому развитию Шютца, ставшего к концу 20-х годов XVII века крупнейшим композитором Германии.

К сожалению, этот счастливый период в жизни композитора продолжался недолго. В 1625 году Шютц потерял любимую жену, оставившую после себя двух маленьких дочерей. Лишь интенсивная творческая деятельность поддерживала музыканта в это тяжелое время. В год смерти жены он начинает работу над сборником четырехголосных песенных псалмов на стихотворные тексты Корнелия Беккера. В этом произведении, известном под названием «Беккеровская псалтырь», Шютц, используя отдельные мелодии протестантских хоралов XVI века и ритмоинтона-

ции кальвинистских псалмов, сочиняет большей частью оригинальные напевы, обогащающие традиции тюрингско-саксонской псенности.

В 1625 году состоялось знакомство композитора с Мартином Опицем. Шютц высоко ценил поэзию Опица и сочинил в 20-е годы ряд мадригалов на его стихотворения. Главным результатом их творческого содружества явилось создание первой немецкой оперы «Дафна», которая была поставлена в апреле 1627 года в Торгау на торжествах по случаю бракосочетания дочери саксонского курфюрста с ландграфом Гессен-дармштадтским. Сохранившийся текст Опица представляет собой свободный перевод либретто оперы «Дафна» (поставлена во Флоренции в 1597) — первого образца этого жанра в музыкальном искусстве. Музыка Шютца, к сожалению, утеряна, и лишь текст либретто, а также лаконичная запись придворного протокола: «...13-го (апреля) музыканты представляли пасторальную трагикомедию о Дафне с музыкой»⁹, — вот единственные дошедшие до нас свидетельства об этом выдающемся событии в истории музыкальной культуры Германии.

Появление в творчестве композитора такого произведения, как «Дафна», свидетельствует о том, что к 1627 году он уже освоил стиль театрализованной монодии. По-видимому, в это же время Шютц задумал совершить второе путешествие в Венецию, чтобы непосредственно ознакомиться с новейшими достижениями итальянских музыкантов. В апреле 1628 года композитор официально обратился к курфюрсту с просьбой об отпуске для поездки в Италию. Получив все милостивейшее разрешение, Шютц сразу же отправился в столь любимый им «город лагун», с которым он расстался пятнадцать лет тому назад.

За это же время в Венеции коренным образом изменилась музыкально-историческая ситуация. «Эпоха Габриели» закономерно сменилась здесь «эпохой Монтеверди».

Последний великий мадригалист Италии, а также первый гений музыкальной драмы — Клаудио Монтеверди переехал в 1613 году из Мантуи в Венецию и занял там пост капельмейстера собора св. Марка. В своем творчестве он проявил себя как горячий поборник реализма в передаче душевных движений личности. «От юношеского сборника канцонетт до гениальной драмы, созданной за год до смерти (речь идет о «Коронации Поппеи» — В. Ш.), весь путь художника был подчинен поискам правды в изображении глубин внутреннего мира человека»¹⁰. Характерная для флорентийских монодистов размеренная речитация преобразуется у Монтеверди в патетическую ариозную

⁹ Цит. по кн.: Laux K. Die Dresdner Staatskapelle. Leipzig, 1964, S. 13.

¹⁰ Консен В. Д. Клаудио Монтеверди. М., 1971, с. 47.

декламацию, в которой находят наиболее гибкое и выразительное воплощение все градации эмоционального состояния человека в конкретной драматической ситуации. В своих операх и произведениях ораториально-кантатного типа (в частности, в драматической сцене на слова Тассо «Единоборство Танкреда и Клоринды» — 1624) Монтеверди мастерски использует инструментальное сопровождение, являющееся полноправным участником и чутким комментатором драматического действия. Итальянский композитор изобрел ряд оркестровых приемов и комбинаций, в том числе пиццикато и тремоло струнных, ставших характерными признаками «взволнованного стиля» (*stile concitato*).

Хотя личное знакомство Шютца с Монтеверди и не подтверждено документально, последний оказал на его творчество большое влияние. В. Д. Конен справедливо указывает, что «среди композиторов молодого поколения наибольшей близостью к Монтеверди отмечен немецкий композитор Генрих Шютц»¹¹. Действительно, в творческой судьбе Монтеверди и Шютца при всем различии их художественных индивидуальностей есть немало общего. Глубоко усвоив наследие Ренессанса (то, что Монтеверди называл «первой методой»), эти композиторы проявили себя как смелые новаторы и создали классические произведения музыкального сеиченто. В их наследии отсутствуют самостоятельные инструментальные произведения, так как оба они посвятили свое творчество двум музам — музыке и поэзии и видели свою художественную цель в наиболее впечатляющем отображении музыкальными средствами поэтических концепций, имевших чаще всего драматический характер. Свою симпатию к «проницательному господину Клаудио Монтеверди» Г. Шютц выразил в предисловии ко второй части своих «Священных симфоний» (1647), а также непосредственно в музыке этого цикла, использовав в концерте № 16 «*Es steh' Gott auf*» тематический материал двух пьес Монтеверди из сборника «Музыкальные забавы» (1632): мадригала «Вооружив сердце» и чаконы «Зефир вернулся». Сохранилась также канцонетта дрезденского мастера «*Güldne Haare, gleich Augore*» («Кудри золотые, как у Авроры»), которая является переработкой произведения Монтеверди.

В период пребывания в Италии в 1628—1629 годах Шютц, по всей вероятности, посетил кроме Венеции целый ряд североитальянских городов и встретился со многими итальянскими музыкантами. Так как одной из целей его путешествия была закупка инструментов для дрезденской капеллы, то композитор, по-видимому, посетил Кремону, славившуюся своими скрипичными мастерами. На пути из Венеции в Кремону расположены такие важные центры итальянской музыкальной культуры XVII

¹¹ Конен В. Д. Цит. изд., с. 74.

столетия, как Мантуя и Бергамо. В Мантуе (где в свое время при дворе герцога Гонзаго работал К. Монтеверди) многие годы служил соборным капельмейстером Лодовико Гросси да Виадана (1564—1627). Его знаменитые «100 церковных концертов» (1602), написанные в монодическом стиле с цифрованным басом, послужили образцом для камерных вокально-инструментальных концертов Шютца. Трудно сказать, встречался ли немецкий композитор с жившим в это время в Бергамо талантливым учеником Монтеверди Алессандро Гранди (умер около 1630), но он хорошо знал и ценил его произведения. В концерте «O Jesu süß, wer dein gedenkt» («О сладкий Иисус, кто о тебе помнит») из третьей части «Священных симфоний» (№ 9) Шютц использует интонационный материал латинского мотета Гранди «Lilium convallium».

Пребывание в Венеции в 1628—1629 годах сыграло большую роль в его дальнейшем творческом развитии. Непосредственное соприкосновение с творчеством Монтеверди, его учеников и последователей в значительной степени обновило музыкальный язык Шютца в духе так называемой «второй методы». Воздействие на Шютца ариозно-декламационного мелоса нового типа обнаружилось прежде всего в сборнике латинских духовных концертов, опубликованных композитором в 1629 году в Венеции под названием «Священные симфонии» («Symphoniae sacrae»). Эмоциональными полюсами и кульминационными вершинами этого цикла являются трагическое ламенто «Fili mi, Absalon» («Сын мой, Авессалом») для баса соло и четырех тромбон с continuo и серия концертов на тексты из «Песни песней» для нескольких вокальных и инструментальных (корнеты, скрипки, фаготы, тромбоны) голосов с генерал-басом, выделяющихся лирическим пафосом, доходящим до восторженной экзатичности. До появления «Священных симфоний» мы не встречали в творчестве композитора подобной драматической выразительности, подлинно живописной картинности, яркости и образности тембрового колорита, широты мелодического дыхания, пластичности интонационного рисунка, виртуозности вокальных и инструментальных партий.

С момента создания I части «Священных симфоний» начинается второй этап творческой эволюции Шютца, продолжавшийся до конца 40-х годов. Этот период характеризуется постепенным внедрением стиля монодии с сопровождением в различные жанры духовной и светской музыки¹², а также соединением принципов «старого», линейно-полифонического письма с приемами «нового» — монодического.

¹² В 1638 г. Шютц сочинил первый немецкий балет с пением «Орфей и Эвридика» (либретто Антона Бухнера), музыка которого не сохранилась. По всей вероятности, этот балет был представлен саксонской труппой 9 февраля 1673 года в придворном театре царя Алексея Михайловича в Москве.

Отдельные образцы нового стиля мы встречаем (помимо I части «Священных симфоний») в двух сериях «Маленьких духовных концертов» (1636—1639), в евангельской истории «Семь слов» (1645?), во II части «Священных симфоний» (1647). Однако и в 30-е — 40-е годы Шютц продолжает создавать хоровые произведения в духе ренессансной традиции, использование в которых basso continuo, согласно авторскому примечанию, было необязательным. Целый ряд мотетов, возникших в это время и вошедших в сборник «Духовная хоровая музыка» (1648), красноречиво свидетельствует о том, что и в этот период Шютц сохранял верность заветам венецианских полифонистов¹³. Самые монументальные произведения второго периода творчества композитора — «Musikalische Exequien» (1636), названные Г. И. Мозером «первым немецким реквиемом», а также III часть «Священных симфоний» (опубликована в 1650 году) — представляют собой синтез «старого» и «нового» стилей и подготавливают творческие достижения И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

30-е и 40-е годы XVII века, столь плодотворные для Шютца в творческом отношении, были для Германии временем тяжелых испытаний. После высадки в 1630 году в Померании войск шведского короля Густава Адольфа началась наиболее ожесточенная фаза Тридцатилетней войны. Иоганн Георг I то присоединяется к протестантской коалиции, то вступает в союз с католиками. Следствием этих беспринципных политических маневров явилась оккупация Саксонии иноземными войсками, приведшая ее к полному разорению. Резко ухудшилось положение Дрезденской капеллы. Курфюрст почти совсем прекратил субсидировать ее деятельность. Число исполнителей сократилось в несколько раз, но и оставшиеся страшно бедствовали, а мальчики-певчие были вынуждены просить подаяние. Шютц проявлял трогательную заботу о своих музыкантах и постоянно помогал им материально. Однако его попытки улучшить положение капеллы не приносили результатов. Все это не могло не отразиться на характере творчества дрезденского мастера. Значительно изменяется эмоциональная палитра его произведений, в которых начинают преобладать сдержанно-печальные, а порою и глубоко трагические настроения.

Воспользовавшись приглашением датского кронпринца, Шютц обратился к Иоганну Георгу с просьбой об отпуске и, получив разрешение, отправился в 1633 в Копенгаген, чтобы иметь возможность выполнять свою главную жизненную мис-

¹³ Показательно в этом смысле включение композитором в состав «Духовной хоровой музыки» мотета «Der Engel sprach zu den Hirten», который является обработкой произведения Андреа Габриели «Angelus ad Pastores ait».

сию: сочинять и исполнять музыку. То было первое из трех путешествий композитора в Данию, которые он совершил в 30-е — 40-е годы.

Если в Италии Шютц был прежде всего пытливым и усердным учеником, то на севере Европы (где композитор провел с перерывами около десяти лет) он сам передавал свой огромный художественный опыт молодым немецким и скандинавским музыкантам. Как убедительно показано в новейшей монографии о Шютце, принадлежащей перу Отто Бродде, Копенгаген и северные города Германии явились основными передаточными пунктами, через которые художественные завоевания Шютца распространялись далеко за пределы его родины. Так, во второй половине XVII века влияние дрезденского мастера было явственно ощутимо в Дании, Швеции, Польше и словацкой области Спиш (*нем.* — Zips) ¹⁴.

«Годы странствий» до предела заполнены разнообразными художественными впечатлениями и интенсивным творческим трудом. В этот период, как и в Дрездене, Шютц создает кроме духовных произведений много светской, «репрезентативной» музыки, к сожалению, не сохранившейся. Помимо творчества большие усилия Шютца были направлены на руководство музыкальной жизнью датского двора, а также на организацию и реорганизацию придворных капелл в немецких городах: Вольфенбюттеле, Ганновере, Гере, Мерзебурге, Веймаре и Готе (позднее — в 50-е и 60-е годы — в Цейце, Вейсенфельсе, Бауцене и Пресбурге). Все это свидетельствует не только о замечательном организаторском таланте композитора, но и об огромном авторитете, завоеванном им к этому времени. По свидетельству дрезденского придворного Ф. Лебцельтера, многие немецкие князья, в том числе и католические, страстно желали бы иметь Шютца у себя при дворе в качестве капельмейстера ¹⁵.

Датская культура переживала в первой половине XVII века период расцвета, известный под названием «эпохи Кристиана IV». Значительных высот достигла в это время музыкальная жизнь Копенгагена, имевшая давние традиции. Придворная капелла в Копенгагене была основана в середине XVI века. Ее первым руководителем явился нидерландец Йорген Престон. Впоследствии в ее состав входило немало фламандских, немецких, английских и польских музыкантов. Однако при всем блеске и пышности Копенгагенская капелла не имела прочной национальной базы.

¹⁴ Весьма вероятные творческие связи Шютца с нидерландской и английской музыкальными культурами требуют, по мнению Бродде, специальных изысканий (см.: *Вгo d d e O. Op. cit., S. 282—287*). Можно также предположить, что искусство Шютца оказало косвенное воздействие (посредниками могли быть польские музыканты) на становление жанра партесного концерта в России.

¹⁵ *Moser H. J. Op. cit., S. 130—131.*

Используя богатые исполнительские возможности капеллы в Копенгагене, Шютц по-прежнему продолжает получать творческие импульсы из Италии и Германии. К 30-м — 40-м годам относится, по всей вероятности, знакомство композитора с творчеством восходящей звезды итальянского музыкального искусства — Джакомо Кариссими (1605—1674). Авторитет римского маэстро в среде немецких и скандинавских музыкантов XVII века был очень высок. Многие из них, в том числе, возможно, и любимый ученик Шютца Кристоф Бернгард, ездили к нему на стажировку в Италию. В середине и второй половине XVII столетия в Германии было принято сопоставлять имена Шютца и Кариссими как двух наиболее видных музыкантов того времени. Проблема взаимовлияния этих выдающихся композиторов-современников практически не затрагивалась в научной литературе. Однако не подлежит сомнению, что в отношении художественного метода и средств музыкальной выразительности между Шютцем и Кариссими было много общего: монументальный драматизм ораториального типа, использование техники многохорного концертирования, применение музыкально-риторических фигур.

Каждый раз на пути в Копенгаген Шютц останавливается в Гамбурге, привлекавшем его симпатии на протяжении десятилетий. Это был, по всей вероятности, тот «отдаленный имперский или ганзейский город», который композитор «хотел бы избрать в качестве последнего пристанища в этом мире»¹⁶. По мере постепенной «итальянизации» княжеских придворных капелл Гамбург наряду с Любеком становится ведущим центром немецкого музыкального искусства, а зажиточное ганзейское бюргерство — его главным покровителем. Недаром, не найдя применения своим силам в Дрездене, лучшие ученики Шютца — К. Бернгард и М. Векман — переезжают в Гамбург. Именно в этом городе получает интенсивное развитие немецкая опера, первый образец который был создан Шютцем. В Гамбурге дрезденский мастер познакомился с такими выдающимися немецкими музыкантами, как органист Якоб Преториус и Генрих Шейдеман (оба — ученики Яна Питерсзона Свелинка), исполнитель-виртуоз на смычковых инструментах Иоганн Шоп, талантливый ученик Иоганна Германа Шейна — Томас Зелле. В предместье Гамбурга — Везеле Шютц встречался со знаменитым поэтом-песенником Иоганном Ристом, посвятившим дрезденскому мастеру прочувствованные строки.

В «годы странствий», как и в течение всей жизни композитора, продолжались его контакты с лейпцигскими друзьями. Среди них были музыканты, литераторы, юристы. В память о своем друге И. Г. Шейне и в знак уважения к замечательным

¹⁶ S c h ü t z H. Gesammelte Briefe und Schriften, S. 224.

музыкальным традициям Лейпцига Шютц посвятил сборник «Духовная хоровая музыка» лейпцигскому городскому совету и знаменитому хору школы св. Фомы. Лейпцигские композиторы: Т. Михаэль, С. Кнюфер, И. Розенмюллер, А. Кригер, В. Фабрициус — не только были лично знакомы с Шютцем, но и рассматривали его как старшего друга и наставника. Таким образом дрезденский мастер внес свой вклад в развитие музыкальной жизни города великого Баха.

Чрезвычайно интересным, но, к сожалению, не вполне ясным моментом биографии Шютца является его кратковременное пребывание в Голландии, которую он, вероятно, посетил во время первого путешествия в Копенгаген. В адресованном курфюрсту прошении об отпуске Шютц в качестве цели путешествия называет Нижнюю Саксонию и Данию. Как поясняет Отто Бродде, слово «Niedersachsen» могло означать в то время как Нижнюю Германию, так и Нидерланды¹⁷. Наиболее веским свидетельством того, что это путешествие действительно состоялось, является сохранившийся портрет композитора, принадлежащий кисти Рембрандта (хранится под названием «Портрет музыканта» в Коркоранской художественной галерее в Вашингтоне). Портрет был написан около 1633 года в период, когда Рембрандт безвыездно жил в Амстердаме. То была, по всей вероятности, единственная встреча двух великих художников. Воспитанные на традициях эпохи Возрождения, они были свидетелями трагического кризиса ренессансного гуманизма и с изумительной силой отразили в своих произведениях драматизм эпохи. Композитора и живописца сближает свойственная им глубина проникновения в душевный мир личности, а также небывалая экспрессия используемых ими средств выражения.

Период странствий завершился для Шютца в 1644 году; начавшаяся датско-шведская война вынудила его покинуть гостеприимный Копенгаген. Возвратившись в Саксонию, Шютц, как и в 30-е годы, не смог найти там необходимых условий для полноценной творческой работы. Казалось бы, окончание в 1648 году Тридцатилетней войны должно было способствовать возрождению былого величия Дрезденской капеллы, руководителем которой продолжал оставаться композитор. Однако, несмотря на все его усилия, в первое послевоенное десятилетие этого не произошло. Широко задуманные торжества по случаю подписания мира, состоявшиеся в 1650 году (к этому событию Шютц написал второй балет с пением на мифологический сюжет — «Парис и Елена»¹⁸), явились лишь недолгим проблес-

¹⁷ Brodde O. Op. cit., S. 129.

¹⁸ Музыка этого балета безвозвратно исчезла; сохранилось лишь его либретто, написанное придворным поэтом Давидом Ширмером. Таким образом, до наших дней не дошло ни одного светского музыкально-драматического произведения композитора.

ком, вслед за которым в музыкальной жизни Дрездена наступило длительное затишье.

До середины 50-х годов основным тормозом на пути восстановления капеллы оставалось отношение к ней курфюрста, не желавшего финансировать столь дорогостоящее предприятие в трудное послевоенное время. В этот период Шютц неоднократно обращался к Иоганну Георгу с призывами о помощи, постоянно остававшимися без ответа. Осознав наконец бесполезность своей борьбы с курфюрстом и чувствуя упадок физических сил, дрезденский мастер начинает хлопотать об отставке с поста капельмейстера, добиться которой ему удалось лишь после смерти Иоганна Георга I в 1656 году.

Новый курфюрст Иоганн Георг II, относившийся к Шютцу с большим уважением, назначил ему пенсию и присвоил почетное звание старшего придворного капельмейстера. Продолжая осуществлять общее руководство капеллой, композитор переезжает в Вейсенфельс, откуда периодически навещается в Дрезден, навещает своих лейпцигских друзей и все свое свободное время отдает композиторскому труду.

Произведения 50-х и 60-х годов: «Двенадцать духовных песнопений» (для 4 вокальных голосов и basso continuo ad libitum — 1657), пассионы (по Луке — 1653, по Иоанну — около 1666, по Матфею — 1666), евангельская «История рождения» (1664), «Немецкий магнификат» (1671) и другие — образуют третий и завершающий этап творческой эволюции Шютца. При всем жанровом и стилистическом многообразии этих сочинений им свойственны некоторые общие черты: экономность в выборе средств выражения, доходящая иногда до аскетической простоты, а также постоянное использование интонационного языка и композиционных приемов эпохи средневековья и Возрождения (в частности, григорианской псалмодии, нидерландского контрапункта строгого письма, двуххорного концертирования, характерного для венецианской полифонической школы). В то же время позднее творчество дрезденского мастера поражает нас удивительной свежестью чувств, первозданностью вдохновения и смелым новаторством. Присущий искусству композитора самобытный синтез традиционного и новаторского, национальных истоков и иноземных влияний получает в этот период наиболее полное и совершенное воплощение.

Ясно выраженная в последних произведениях Шютца ориентация на искусство прошлого была осознанной позицией композитора, стойко защищавшего художественные идеалы своей молодости. Эта позиция была особенно актуальна во второй половине XVII века, когда немецкое музыкальное искусство сталкивалось с засильем новомодного барокко, культивируемого при дворах германских князей. В этом отношении не представлял исключения и новый саксонский государь Иоганн Георг II. В годы его правления существенно меняется идейно-художествен-

ный облик Дрезденской придворной капеллы. Из очага национальной культуры она постепенно превращается в центр придворно-аристократического космополитического искусства, где главную роль начинают играть итальянские музыканты (А. Бонтемпи, В. Альбричи, М. Дж. Перанда), вытеснившие со временем учеников и воспитанников Шютца. Фактическим руководителем Дрезденской капеллы становится композитор, архитектор, историк и певец-сопранист Андреа Бонтемпи — типичный представитель помпезного музыкального барокко второй половины XVII столетия¹⁹.

Лишь интенсивный творческий труд и продолжавшееся общение с преданными учениками облегчали состояние духовного одиночества, в котором дрезденский мастер находился в последние годы своей многотрудной жизни. Как сообщает И. Маттезон в «Основаниях триумфальной арки», за два года до смерти Шютц попросил своего любимого ученика К. Бернгарда сочинить для него погребальный мотет в «пренестианском» контрапунктическом стиле (то есть в стиле Палестрины). Заказ был вскоре выполнен и очень порадовал великого старца. В 1671 году 86-летний композитор создает последние произведения, в том числе двуххорный «Немецкий магнификат», названный Шютцем своей «лебединой песней».

Жизненный путь дрезденского мастера окончился 6 ноября 1672 года в столице Саксонии. Смерть Шютца вызвала многочисленные отклики в среде немецкой художественной интеллигенции. Его современники ясно осознали, что из жизни ушел человек, являвшийся величайшим композитором XVII века, гордостью немецкого искусства. На надгробной плите могилы Шютца были сделаны две латинские надписи: «Самый выдающийся музыкант своего века», «Радость чужих краёв, свет Германии».

¹⁹ О том, в какой степени Иоганн Георг II не скупился на поощрение итальянской музыки при саксонском дворе, свидетельствует красноречивый факт: на постановку в 1666 году оперы А. Бонтемпи «II Paride» им было затрачено 300 000 талеров.

Глава третья

Творческие принципы Генриха Шютца сформировались под воздействием национальных традиций, музыкального наследия эпохи Возрождения и завоеваний итальянской музыки первой половины XVII века. В результате усвоения музыкально-эстетических воззрений лютеровского протестантизма, ренессансного гуманизма, раннего барокко и практических достижений композиторских школ О. Лассо, Дж. Габриели и К. Монтеверди сложились основные черты творческого метода дрезденского мастера: представление об основополагающем значении контрапункта и музыкальной декламации, а также принципов концертирования и драматизации.

Линейно-полифоническое мышление, пронизывающее творчество Шютца, диалектически сочетается со стремлением к отчетливой и выразительной подаче поэтического текста. Эти два начала — контрапункт и декламация — находятся в музыке композитора в состоянии динамического равновесия, в то время как у итальянских монодистов они антагонистически противопоставляются. Единство контрапункта и декламации воплощают жанры мотета и мадригала, явившиеся исходной точкой творческого развития дрезденского мастера.

Во втором и третьем периодах своего творчества, когда стиль монодии с сопровождением становится в Германии повальным увлечением, Шютц продолжает отстаивать неизбежность контрапункта строгого письма, рассматривая его в качестве фундамента композиторского мастерства. В программном предисловии к сборнику мотетов «Духовная хоровая музыка» (1648) он категорически утверждает, что «никто не может использовать и трактовать другие способы композиции, если он до того достаточно не упражнялся в стиле без *vasso continuo* и наряду с этим не научился пользоваться реквизитом упорядоченной композиции»¹. В этом предисловии Шютц перечисляет ряд приемов, являющихся, по его мнению, «необходимым реквизитом» каждого композитора, и среди них — «фуги» (то есть

¹ Schütz H. Gesammelte Briefe und Schriften. Regensburg, 1931, S. 192.

сквозные имитации) «простые» (в унисон, кварту и квинту), «смешанные» (свободные) и «обращенные» (см. пример 1, в котором выразительная декламация сочетается с использованием вышеупомянутых разновидностей имитации), а также двойной контрапункт.

Оценивая историческое значение вклада Шютца в развитие немецкой музыкальной культуры, Альфред Эйнштейн писал: «Шютц в значительной мере содействовал тому, что немецкие музыканты вплоть до Баха, в отличие от итальянских, никогда не нуждались в консервации старых контрапунктических форм»². Традиции полифонического мышления, сохранившие свою жизненную силу в музыкальной культуре Германии XVII столетия, во многом благодаря творческой и педагогической деятельности дрезденского мастера, в значительной мере определили самобытность немецкой музыки XVIII—XX веков. Эти традиции, достигшие своего высочайшего расцвета в искусстве Баха и Генделя, были затем продолжены в творчестве Бетховена, Вагнера и Брамса, а в XX веке — в музыке Регера и Хиндемита.

Свойственное искусству Шютца постоянное стремление к максимально рельефному выявлению в звуковых образах эмоционально-понятийного содержания текста, рассматриваемого в качестве основы вокальной композиции, соответствует устремлениям Ренессанса, раннего барокко и протестантской концепции музыкального искусства. На определяющую роль текста в вокальной музыке указывали Глареан и Царлино, Коклико и Баиф, Палестрина и Дж. Габриели. Эти представления достигли кульминации в эстетике итальянских монодистов. Один из идейных руководителей «флорентийской камераты» Винченцо Галилеи утверждал, что «благороднейшей, важнейшей и наиглавнейшей частью музыки являются помышления души, выраженные с помощью слов»³, а К. Монтеверди писал: «Устраните слово, и как тело без души, так и музыка утратит наиболее важную, наиболее существенную свою принадлежность»⁴.

Для Шютца, как и для других немецких композиторов-протестантов, подобные воззрения освящались авторитетом Лютера и его последователей. В одной из своих застольных речей Лютер говорил: «Ноты делают текст живым», а его друг и сотрудник Меланхтон писал: «...мы волнуем пением наши умы, чтобы, возбужденные, лучше усвоили смысл этих песнопений...»⁵ (разрядка моя. — В. Ш.). Эта тенденция сохранилась

² Einstein A. Geschichte der Musik. Leiden, 1934, S. 69.

³ Цит. по кн.: Eggebrecht H. H. Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Göttingen, 1959, S. 37.

⁴ Цит. по кн.: Бронфин Е. Ф. Клаудио Монтеверди. Л., 1970, с. 79.

⁵ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 375.

и в среде протестантских мыслителей XVII века. Соученику Шютца по Маврицианской коллегии Дитриху фон дем Вердеру принадлежит¹ высказывание: «Любая музыка без слов является лишь звучением без смысла и, таким образом, бессильна возбудить набожные помышления; однако, если к ней присоединяются божественные и понятным образом спетые слова, то это придает соответствующим звукам отпечаток благодати, в то время как они (звуки. — В. Ш.) — данным словам приятное благоговение и благоговейную приятность»⁶.

Выбор текста, рассматриваемый как первая ступень композиции, являлся одной из самых сложных проблем, которые приходилось решать дрезденскому мастеру. Композитор полагал, что наиболее подходящей для музыкального воплощения является мадригальная поэзия. Действительно, поэтический мадригал предоставлял возможность создавать на его основе вокальную композицию, впечатляющую своими музыкальными красотами. Мадригальной поэзии свойствен эмоционально приподнятый тон с использованием множества эпитетов, изысканных сравнений и метафор, для музыкального воплощения которых композитор мог использовать наиболее красочные и экспрессивные средства, рожденные его временем. Как общее строение, так и рифмовка в поэтическом мадригале относительно свободны: «Единственная строфа, из которой состоит мадригал, может быть любого протяжения: стихи могут быть и длинные и короткие; подчас они представляют „нечто среднее между прозой и поэзией“; этому в полной мере соответствует все большая и со временем возрастающая свобода музыкальной композиции»⁷.

В самом начале своей композиторской деятельности («Первая книга мадригалов») Шютц использует мадригальную поэзию итальянских маньеристов: отрывки из популярной пасторали Дж. Гварини «Верный пастух» и стихотворения Дж. Марино⁸. Под влиянием Опица и его учеников, развернувших борьбу за возрождение национальной поэзии, за чистоту немецкого литературного языка, дрезденский мастер начинает отдавать предпочтение немецким текстам (прежде всего произведениям поэтов «Первой силезской школы»). Композитор создал сравнительно небольшое количество немецких мадригалов (они написаны главным образом на стихотворения Опица), так как этот поэтический жанр был мало популярен в Германии XVII века. В известном письме от 11 августа 1653 года к лейпцигскому теоретику стихосложения Каспару Циглеру, автору трактата «О мадригалах, прекрасных и для музыки в

⁶ Цит. по кн.: Moseg H. J. Op. cit., S. 211.

⁷ Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. 2., ч. 1. М., 1953, с. 128.

⁸ Примерно в это же время Монтеверди обратился к поэзии Гварини и Марино в пятом и шестом сборниках мадригалов.

удобнейшего вида стихах на итальянский манер для нашего немецкого языка переработанных», Шютц замечает: «Немецкие композиторы, до сего времени так много потрудившиеся, дабы в должной манере переложить на музыку красивые изобретения современной новой поэзии, всегда, однако, жаловались, что наиболее пригодный для сочинения искусных композиций род поэзии — а именно мадригалы — не использован и оставался в пренебрежении»⁹.

На протяжении всего творческого пути наряду с мадригальной поэзией дрезденский мастер широко использовал библейские и евангельские тексты как латинские, так и переведенные на немецкий язык. В период после окончания Тридцатилетней войны (когда уже не было в живых Опица и его лучших учеников и в Германии пышно расцветала вычурная поэзия немецкого барокко, чуждая эстетическим идеалам Шютца) композитор «обратился целиком к Библии, погрузился в ее богатства, чтобы черпать там драматические тексты, которые он не мог получить у стихоплетов своего времени»¹⁰. В своем творчестве дрезденский мастер использует как эпико-драматические, так и лирические разделы Библии. Особенно близка ему лирика «Псалтыря» и «Песни песней», которая по своей стилистике напоминает излюбленную композитором мадригальную поэзию. Содержание Библии «необычайно ярко и глубоко выражает всю остроту драматической напряженности противоречия между светским и религиозным аспектами культуры»¹¹. Художественно-эстетический аспект библейско-евангельских книг особенно ярко проявляется в немецком переводе, осуществленном Мартином Лютером. Родоначальник Реформации обладал незаурядным поэтическим дарованием и исключительным языковым чутьем, что непосредственно ощущается в его «Библии», заложившей основы немецкого литературного языка. В Германии XVII столетия в дворянско-аристократической среде становится модным французский, ученые круги культивируют латынь. В этих условиях обращение Шютца к лютеровской «Библии» как к источнику музыкально-поэтического вдохновения свидетельствует (помимо личной религиозности композитора) о его безупречном художественном вкусе и желании сделать свое искусство понятным широким слоям немецкого народа.

Постоянное использование композитором библейско-евангельских текстов было вызвано еще и тем, что в качестве придворного капельмейстера он должен был регулярно сочинять музыку для дворцовых богослужений. Тем не менее преобла-

⁹ Цит. по кн.: Швейцер А. И. С. Вах, с. 47.

¹⁰ Там же, с. 48.

¹¹ Карпушин В. А. Предисловие к кн.: Тэнасе А. Культура и религия. М., 1975, с. 10.

дание в наследии дрезденского мастера духовных произведений, связанных с библейской тематикой, не дает нам основания считать его, как это делают некоторые буржуазные музыковеды, церковным композитором. Против стремления «включить Шютца в сферу евангелической церкви вместе с произведениями конфессионально нейтральными, которые являются скорее назидательной, а не церковной музыкой», выступал видный немецкий музыковед Альфред Эйнштейн. Он писал: «Для меня — это принижение Шютца. Шютц, как и Бах, гораздо значительнее, чем протестантская церковь XVII и XVIII столетий, не говоря уже о таковой XIX и XX; и еще менее, чем Баха, можно духовного Шютца втискивать в церковную сферу»¹². Подлинное соотношение между религиозной ориентацией и гуманистическим, глубоко земным содержанием музыки Шютца раскрыл Б. В. Асафьев в переработанной им «Истории западноевропейской музыки» К. Нефа: «Тексты он (Шютц. — В. Ш.) берет любезные культу, но все чудесные истории превращает в жизненные, психологические драмы. Поэтому ни в коем случае нельзя измерять значение творчества Шютца наружными мерками церковных сюжетов и прикладного культового искусства»¹³.

Вслед за выбором текста для дрезденского мастера наступал самый ответственный этап творческого процесса — музыкальное воплощение поэтического слова, которое было не чем иным, как его самобытным «прочтением» или декламацией. Именно музыкальная декламация, «всеохватная по раскрытым в ней документам человеческой жизни и психики», является «корнем» искусства Шютца — «источником, из которого вытекает все богатство его музыки»¹⁴.

Примечательной чертой декламационного стиля композитора является его многообразие. Анализируя соотношение слова и музыки в произведениях Шютца, можно заметить явственно проступающие в них различные исторические этапы взаимодействия этих двух начал вокального искусства. Основопологающее значение для декламационного стиля композитора имели: 1) монодическая декламация эпохи средневековья, с присущей ей неразрывностью слова и тона; 2) мотетно-мадригальные принципы воплощения текста; 3) драматизированная монодия с инструментальным сопровождением, сформировавшаяся на рубеже XVI—XVII веков.

В своей декламации Шютц исходит от начальных фаз становления музыкальной интонации из речевой и прежде всего от псалмодии — «речитатива эпического чтения, ритмика кото-

¹² Einstein A. Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker. Zürich/Stuttgart, 1957, S. 26—27.

¹³ Неф К. История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод Б. В. Асафьева. М., 1938, с. 125.

¹⁴ Там же, с. 126.

рого соотнобразуется всецело с требованиями текста»¹⁵. Традиции григорианской псалмодии, проявляющиеся в различных трансформациях во многих произведениях дрезденского мастера, наиболее ошутимы в речитативах его евангельских историй и «страстей» (см. пример 20 на стр. 64).

Чрезвычайно важную роль в формировании декламационного стиля композитора сыграли жанры мотета и мадригала, в которых выразительная подача поэтического слова в отдельных голосах сочетается с контрапунктической организацией многоголосного целого. Хотя в мотетах и мадригалах благодаря их полифонической природе нарушается неразрывность «слова-звука», в них еще сохраняется тесная связь поэтического текста и музыки.

Под воздействием невиданного расцвета в эпоху Возрождения живописи и скульптуры, в которых конкретная образность постепенно вытесняет мистический символизм, присущий религиозному искусству средневековья, вокально-хоровая музыка XV—XVII веков насыщается изобразительными приемами, призванными оживить и прокомментировать поэтический текст. Эта тенденция, свойственная ренессансному мотету, была подхвачена жанром мадригала, в котором принцип следования за развертыванием поэтического слова и музыкально-живописной интерпретации его понятийного смысла проводится еще более последовательно. Такой метод воплощения текста пронизывает хоровую музыку предшественников Шютца — Лассо, Эккарда, Лехнера, Гасслера, Габриели и — в значительной мере — Монтеверди.

В своих хоровых и ансамблевых композициях Шютц отталкивался преимущественно от мотетно-мадригальных принципов отображения поэтического слова. Образы текста постоянно находят в его музыке пластическое воплощение, изобразительная и выразительная сила которого значительно возрастает благодаря использованию имитационно-контрапунктической техники (см. пример 1, в котором как бы застывшие интонации «Ego dormio» — «я сплю» — отображают оцепенение сна, а «бег» восьмых на словах «et cor meum vigilat» — «но сердце мое не спит» — биение недремлющего сердца):

1

«Священные песнопения», № 11

E - go dor - mi - o et cor me - um

E - go dor - mi - o et cor

¹⁵ Асафьев Б. В. Речевая интонация. М. — Л., 1965, с. 19.

- go dor- mi- o
E vi- gi- lat go dor- mi- o
me- um vi- gi- lat, et cor me- um vi-

На рубеже XVI—XVII веков в Германии на основе латинского мотета возник новый жанр духовной музыки — немецкий мотет-притча (Spruchmotette), оказавший большое влияние на декламационный стиль дрезденского мастера. В мотете-притче проявились специфические черты протестантского подхода к воплощению текста. Поэтическое слово воспринималось в нем не только как образ, вызывающий определенные конкретно-чувственные ассоциации, но и как теологическое понятие, которое композитор должен был донести до сознания слушателя путем музыкального истолкования. Такое истолкование осуществляется в мотете-притче чаще всего при помощи изобразительных приемов, характерных для мадригального письма: отдельные понятия текста воплощаются в звуковых образах-метафорах, имитационно проводящихся во всех голосах. Изобразительные и истолковывающие тенденции в декламации Шютца, как мы увидим в дальнейшем, приобретают особую значимость благодаря влиянию на нее проповеднической риторики.

Наряду с имитационной полифонией в творчестве композитора встречается многоголосие аккордового склада (так называемый «простой контрапункт»), с которым связан такой вид музыкальной декламации, как речитация аккордовыми комплексами. Дрезденский мастер вводит аккордовую декламацию в хоровые и многохорные произведения, достигая большого драматического эффекта (см. также пример 10 на стр. 49):

«Псалмы Давида», № 3


Denn im To- de ge- den- ket man dein nicht;

Становление аккордово-полифонического склада явилось предвестием музыкально-стилистического переворота, произошедшего в Италии на рубеже XVI и XVII столетий, — форми-

рования театрализованной монодии с инструментальным сопровождением. Такой радикальный пересмотр музыкального стиля не мог не привести к иному, чем в хоровой полифонии, соотношению слова и музыки. От изобразительных и понятийно-истолковывающих тенденций в отображении текста путь шел к интонационно-психологическому соответствию между поэтическим словом и музыкой. Пионеры нового стиля — флорентийские монодисты — опирались на принцип подражания театрально-поэтической речи. Этот принцип благодаря его интонационной направленности привел к господству в музыке мелодического начала, то есть к «революции интонации, ставшей в пении и дыхании независимым искусством-отражением обогащенной психики»¹⁶ человека нового времени. От речитативного стиля Пери и Каччини через ариозную декламацию Монтеверди логика исторического развития привела музыкальное искусство к пению *bel canto*, содержательная сторона которого не связана непосредственно с речевой интонацией и с понятийным смыслом слова, а является выражением его эмоционально-психологического подтекста.

Монодический речитатив флорентийцев, патетическая декламация Монтеверди, начатки стиля *bel canto* в творчестве итальянских композиторов первой половины XVII века — все это дало толчок к обновлению декламационного стиля Шютца, который насыщается импульсивно-эмоциональными речевыми оборотами, близкими к театральной декламации (см. пример 3), различного рода орнаментальными приемами (в том числе колоратурами — см. пример 4), а также распевными интонациями широкого дыхания (см. пример 5):

3 «Маленькие духовные концерты», ч. I, № 1



im-mer sa-gen: Hoch ge-lobt, ge-lobt, hoch ge-lobt, ge-lobt sei Gott.

4 Диалог «Vater Abraham, erbarme dich mein»



in die-ser flam-




me,

¹⁶ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 319.



Музыкальная декламация композитора приобретает большую интонационную выразительность и психологическую емкость, шире становится ее эмоциональная палитра. Под воздействием итальянского «пения-дыхания» расцветает мелос дрезденского мастера, пробуждается живущая в нем изначально стихия тюрингско-саксонской песенности.

Большое влияние на декламационный стиль дрезденского мастера оказали теория и практика ораторского искусства. В XVII столетии были широко распространены представления о родстве музыки и искусства красноречия и, соответственно, — теории музыкальной композиции и риторики. Реальная композиторская практика этого времени показывает, что в подобных представлениях содержалось зерно истины. Музыка и красноречие сближала как общность конечных целей: «убедить, усладить и взволновать» слушателя, так и то обстоятельство, что для их достижения применялись (наряду с другими) интонационные средства, внутренне присущие этим видам искусства.

Претворение приемов риторики в музыкальных произведениях духовных жанров было связано с литургической практикой проповедничества, ибо проповедь строилась как искусная ораторская речь. Уподобление композитора проповеднику особенно характерно для протестантизма, так как Лютер и его последователи рассматривали проповедь в качестве самой важной части богослужения. Как писал Б. В. Асафьев, «и протестантские, и католические композиторы, особенно XVII и XVIII вв., во многих отношениях были выдающимися ораторами, если не всегда религиозными проповедниками в своей музыке...»¹⁷. Эти слова в полной мере относятся и к дрезденскому мастеру. В своем творчестве он нередко стремился осуществить ту же цель, какую ставят перед собой ораторы-проповедники, — выявить глубинный смысл текста, избираемого в качестве основы музыкального произведения (или проповеди), и убедительно истолковать его.

Опираясь на риторические приемы проповедничества, Шютц вырабатывает особый способ музыкально-декламационной ин-

¹⁷ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 31.

терпретации текста, названный западногерманским исследователем Г. Г. Эггебрехтом «подчеркиванием» или «акцентированием» (Betonung)¹⁸. Выделяя определенные слова (или слоги) различным путем: при помощи повторов, ритмических и метрических акцентов, внутрислоговых распевов (мелизмов) и, наконец, посредством различной направленности мелодического движения — композитор выразительно истолковывает поэтический текст. Например, в начальном разделе заключительного хора из «Страстей по Матфею» композитор наделяет интонационно-смысловыми акцентами слова «Christe» (Христос), «littest» (претерпел), «Kreuzes» (креста), «bittern [Tod]» (горькую [смерть]), подчеркивая тем самым представления о земных мучениях Иисуса, искупительную жертву «сына человеческого»:



Способ «подчеркивания», позволяющий самобытно толковать содержание духовного текста, отражает протестантские черты мировоззрения дрезденского мастера. Тезис о возможности индивидуального толкования Библии был выдвинут Лютером в полемике с папским Римом. По его мнению, каждый христианин имеет право читать и самостоятельно толковать «священное писание». Как композитор-протестант Шютц опирался в музыкальном истолковании библейско-евангельских текстов прямо на первоисточники, не будучи связан, подобно католикам, «с санкционированными переводами, экзегетическими традициями и догматическо-методической литературой»¹⁹.

Интонационная индивидуализация каждого декламационно-риторического акцента, постоянное подчеркивание местоимения «я» (ich) придают духовным произведениям дрезденского мастера личностно-эмоциональный оттенок. Тенденция к субъективно-лирическому толкованию «священного писания», достигшая кульминации в творчестве И. С. Баха и его современников, ярко проявила себя уже в искусстве Шютца и других корифеев музыкальной культуры XVII века. Для композито-

¹⁸ Eggebrecht H. H. Op. cit., S. 65.

¹⁹ Ibid., S. 10.

ров этого времени основной задачей становится, помимо выявления понятийного смысла текста, раскрытие внутреннего мира личности и тех чувств, которые она вкладывает в «слово божие».

Наряду со способом «акцентирования» важное место в творчестве Шютца занимает «фигуральное» отображение поэтического слова, которое заключается в создании композитором музыкальных образов, представляющих собой аналогии понятиям словесного текста. Такие образы-метафоры, являющиеся нередко определенным подобием риторических фигур и унаследовавшие их названия, в XVII столетии было принято называть музыкальными фигурами²⁰.

В теории ораторского искусства фигурой (от латинского слова «figura» — образ, картина) называют приемы украшения речи, усиливающие ее выразительность и степень воздействия на слушателей. Древнеримский оратор Квинтилиан определял риторическую фигуру как «некоторый оборот речи, от общего и обыкновенного образа изъяснения мысли отступающий»²¹.

Музыкальные фигуры, подобно риторическим, служили украшением вокальной композиции, они оформляли и расцвечивали лежащий в ее основе поэтический текст и, соответствуя его смыслу, усиливали его действенность. Кроме того, они являлись отклонением от обычного, закономерного типа изложения²². Если во второй половине XVI и в начале XVII века в вокальном многоголосии было общепринятым употребление диатонических ладов, консонантных созвучий, плавных ритмоинтонационных оборотов в ограниченном диапазоне, то при создании музыкальных фигур композиторы употребляли необычные в данной системе приемы изложения: хроматические последовательности, скачки на уменьшенные и увеличенные интервалы, диссонантные созвучия и аккорды, а также синкопированную ритмику, мелизмы, пассажи, приемы «эха» и так далее. Эти «исключительные» средства, составляющие интонационный субстрат музыкальных фигур, не изобретались композиторами искусственно, а возникали объективно в процессе развития мотетно-мадригального, концертующего и монодического стилей.

Наиболее яркие средства выразительности, свойственные

²⁰ О музыкальных фигурах, их классификации и соотношении с риторическими фигурами см.: Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975, с. 345—378.

²¹ Квинтилиан Марк Фабий. 12 книг риторических наставлений. Кн. 9. СПб, 1834, с. 124.

²² Фигуральное значение может иметь и общепринятое средство, однако лишь в соотношении с «необычным» музыкальным изложением.

жанрам мадригала, вокально-инструментального концерта и театрализованной монодии, были основным источником, из которого Шютц и его современники черпали материал для создания музыкальных фигур.

Одним из таких средств являлась хроматическая последовательность, содержащая как диатонические, так и альтерированные ступени лада и состоящая из нескольких звуков в восходящем или нисходящем движении. Типичная для «хроматического» мадригала конца XVI века, она затем постоянно использовалась в вокальных и инструментальных произведениях эпохи барокко (например, в *basso ostinato* арии-пассакалии Дидоны из оперы Г. Перселла «Дидона и Эней»). В трактате о композиции ученика Шютца К. Бернгарда эта последовательность получила статус музыкальной фигуры и латинское название «*passus duriusculus*», что означает «несколько жесткий ход». По мнению Бернгарда, это «неестественный ход», которого «следует остерегаться». Действительно, он является таковым в полифонии строгого письма, основанной на диатонических ладах. В произведениях дрезденского мастера, рассматривавшего контрапункт строгого стиля как основу своего музыкального языка, разнообразные варианты «*passus duriusculus*» использовались преимущественно для отображения понятий, выражающих страдание, боль, скорбь, с одной стороны (см. пример 7, а также 18 на стр. 62), или просветление, восторженную радость — с другой (см. пример 8), то есть для воплощения «крайних аффектов»:

7

«Священные симфонии», ч. III, № 4

ha-ben dich mit Schmer-zen mit Schmer-zen ge-sucht

8

«Маленькие духовные концерты», ч. I, № 4

O sü-sser, o freund-li-cher, o gü-ti-ger Herr Je-su Chri-ste

Как мы видим из приведенных примеров, чисто музыкальная выразительность фигуры «*passus duriusculus*» обусловлена не только красочностью хроматизма (*chroma*, *греч.* — краска), но и его интонационной напряженностью, отражающей тенденцию усиления вводнотоновости в связи с формированием в XVII веке мажоро-минорной ладо-функциональной системы.

В полном соответствии со взглядом на музыкальные фигуры как на вольность (*licentia*) К. Бернгард причисляет к ним диссонансирующие интервалы и созвучия. Среди них особую интонационную и образно-метафорическую выразительность приобрела у Шютца уменьшенная кварта, которая получила в XVII столетии эпитеты «*falsa*» (ложная) и «*deficiens*» (недостаточная), раскрывающие ее фигуральное значение. Исходя из этого значения уменьшенной кварты, дрезденский мастер употребляет ее в качестве интонационного ядра мелодико-поэтической фразы «*fürchte dich nicht*» («не бойся») в сочетании с утвердительной в ритмическом и ладовом (оборот TSDT) отношении интонацией «*ich bin mit dir*» («я с тобой»), чтобы создать музыкально-метафорический образ «ложного» страха, связанного с «недостаточностью» веры, — страха, который композитор страстно призывает преодолеть:



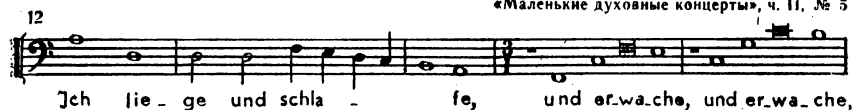
Не меньшей драматической силой обладают у Шютца фигуры, связанные с использованием экспрессивных возможностей многоголосия. В многохорном псалме «*Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir*» композитор мастерски применяет для воплощения слов «*aus allen seinen Sünden*» («от всех его грехов») фигуру *ragghesia* (*греч.* — свобода) с характерными для нее «неправильными» диссонансами, образующимися в результате ненормативного движения голосов; их терпкое, режущее слух звучание отображает «мерзость греха»:



Помимо подобного рода эмфатических (*emphasis*, *греч.* — выражение) фигур в музыке Шютца постоянно встречаются фигуры изобразительного плана. Среди них — пришедшие из глубины веков *anabasis* (*греч.* — восхождение) и *catabasis* (*греч.* — нисхождение), образная трактовка которых обычно связывалась со средневековой семантикой «верха» и «низа» как рая и ада, жизни и смерти, неба и земли, восхода и заката (см. пример 11, где отображены восход и закат).



Не ограничиваясь подобным использованием этих фигур, композитор нередко интерпретирует их в духе ренессансного антропоцентризма. Так, в начальных тактах концерта «Ich liege und schlafe» («Я лежу и сплю») поступенный нисходящий ход в диапазоне сексты (от f до A) на слове «Schlafe» фигурально отображает погружение в глубокий сон, а последующие скачкообразные восходящие мотивы со словами «und erwache» («и пробуждаюсь») — внезапное пробуждение:



Кроме традиционных фигур группы *hypotiposis* (греч. — изображение) дрезденский мастер применяет в своих произведениях множество индивидуализированных образов-метафор, не имеющих риторических прототипов, однако связанных с принципом самобытного толкования текста.

В творчестве композитора фигуральное отображение поэтического слова и способ «подчеркивания» не противоречат друг другу. Более того, оба метода музыкальной интерпретации текста: опосредованный — через фигуры и непосредственный — при помощи риторической декламации — тесно взаимосвязаны.

«Акцентирование» путем внутрислоговых распевов отдельных слов и выражений нередко создает пластические образы, фигурально истолковывающие их смысл²³. В этом отношении фантазия Шютца буквально неистощима. Интерпретируя притчу «о богаче и бедном Лазаре», композитор характеризует мучения богатого грешника, сжигаемого живьем, «подчеркивая» слово «Flamme» (пламя) посредством шеститактового колоратурного распева, как бы рисующего языки адского пламени (см. пример 4). Замысловатые извивы внутрислогового распева на слове «Schalkheit» (плутовство, хитрость) создают истолковывающий образ этого понятия (см. пример 13), а изломанная линия колоратуры на слове «Verfolgung» (гонение, преследование) символизирует тернистый путь изгнанника (см. пример 14):

²³ В свойственном декламации Шютца совпадении изобразительных и истолковывающих тенденций проявляется влияние мотета-притчи.

Da nun Je-sus mer-ke-te ih-re Schalk-heit, sprach er:

O-der Ver-fol-gung?

Используя для воплощения понятий текста различные фигуры и нотографическую символику, Шютц воспроизводит на специфически музыкальном интонационно-выразительном языке многообразные явления и процессы предметной действительности, а также духовного мира во всей их красочности и психологической достоверности. «Фигуральная» образность, перерастая рамки традиционных учений о музыкально-риторических фигурах, пронизывает все творчество композитора. Каждая композиционная деталь и выразительное средство: количество голосов, их соотношение и расположение, все виды контрастирования, полифонические приемы, ритм, гармония, ладовое наклонение, пространственно-акустические эффекты, тембр — может иметь в музыке дрезденского мастера образно-метафорическое значение. Это явление полностью соответствует особенностям искусства сеиченто, для которого одним из самых характерных приемов становится иносказание, метафора, «фигура». «Фигуральная» образность барокко, пришедшая на смену религиозной символике средневековья и пластическому реализму Ренессанса, явилась закономерным этапом в развитии западноевропейского художественного мышления.

Хотя способ «подчеркивания» и метод «фигурального» отображения текста играют в творчестве Шютца первостепенную роль, не следует сводить к ним все своеобразие декламационного стиля композитора. Как справедливо замечает Эггебрехт, музыка дрезденского мастера воздействует на слушателя даже в том случае, если он не понимает лежащего в ее основе поэтического текста²⁴. Это явление связано с особой выразительностью интонационного языка композитора. В процессе музыкального воплощения Шютц рассматривает поэтический текст не как застывшую знаковую систему, а как интонационно-слуховую реальность, направленную как на понятийно-логи-

²⁴ Eggebrecht H. H. Op. cit., S. 3.

ческое, так и на эмоционально-психологическое восприятие. Даже в духовном произведении, имеющем подчас теологическую направленность, композитора интересуют прежде всего не категории, требующие истолкования, и не формальные силлогизмы текста, а логика его интонационного развертывания. Музыкальные образы в произведениях дрезденского мастера являются результатом не столько остроумного «фигурального изобретения», сколько тщательного слухового отбора наиболее выразительных интонаций эпохи. Поэтому его искусство, поражающее глубиной образно-понятийного содержания, отличается вместе с тем редкой психологической проникновенностью и эмоциональной действенностью.

Проанализированные выше особенности декламационного стиля Шютца оказали большое влияние на последующее развитие немецкой музыки. Свойственный дрезденскому мастеру подход к поэтическому тексту как к идейно-содержательной основе вокального произведения был унаследован не только его учениками и последователями, но и проявился затем в творчестве Генделя, Глюка, Бетховена, Шумана, Вагнера. Важную историческую роль сыграла также присущая музыке Шютца ориентация на теорию и практику ораторского искусства. Практически все немецкие композиторы второй половины XVII — первой половины XVIII века (в том числе Пахельбель, Букстехуде, Кунау, Кайзер, И. С. Бах и др.) применяли музыкальные фигуры в выразительных и изобразительных целях. Риторическая направленность декламационного стиля и всех средств музыкальной выразительности, получившая широчайшее распространение в эпоху барокко, продолжала иметь место в период классицизма (Глюк, Бетховен) и даже романтизма (Вагнер).

В наше время наибольшей актуальностью, выходящей за рамки национальных традиций, обладает интонационное и, соответственно, эмоционально-психологическое содержание декламации дрезденского мастера, которая, с одной стороны, с необычайной глубиной отображает поэтический текст, а с другой — возвышается над ним своей чисто музыкальной красотой и убедительностью.

Как уже говорилось выше, основополагающее значение для творческого метода Шютца (наряду с контрапунктом и декламацией) имел принцип концертирования, проявляющийся в активном взаимодействии (как бы состязании) двух и более относительно самостоятельных звуковых линий или пластов, а также принцип драматизации, заключающийся во внедрении в вокально-инструментальные произведения театрально-драматургических приемов изложения. Тесная взаимосвязь этих принципов в творчестве дрезденского масте-

ра была основана на историко-генетическом родстве музыки и драматического искусства²⁵.

Хотя понятия «концертирование», «концертирующий», «концерт»²⁶ впервые стали употребляться в Италии в XVI веке, принцип концертирования имеет древнее происхождение. «Его истоки можно проследить вплоть до античности, до перекликающегося пения в греческой трагедии и до псалмов древних евреев, которые затем снова обнаруживаются в период средневековья как антифоны в католическом ритуале»²⁷. Это указание на сплитическое музыкально-драматическое происхождение концертирования является чрезвычайно важным. Действительно, основным приемом развития в древнегреческой трагедии, представляющей собой синтез драматического действия, поэзии, музыки и хореографии, было активное взаимодействие между персонажами драмы, которое сценически выражалось в перекличках (антифонах) или диалогах между полухорами, а также между хором, корифеем и актерами.

Таким образом, концертирование и определенные приемы театральной драматургии были взаимосвязаны изначально, что обусловило, по всей вероятности, одновременное возникновение на рубеже XVI—XVII веков западноевропейского концертирующего стиля и музыкального театра. Использование театрально-сценических приемов изложения практиковалось в XVII столетии не только в опере и ораториально-кантатных жанрах, но и в вокально-инструментальных концертах, чему способствовало наличие в них поэтического текста и возможность его драматической трактовки.

Помимо театрально-драматургических предпосылок, принцип концертирования коренится в самой природе многоголосия, в возможности расчленения целостной музыкальной ткани вплоть до ее разделения на относительно самостоятельные, взаимодействующие линии или пласты, которые могут вновь объединяться в единую звуковую массу²⁸. Естественной предпосылкой возникновения концертирующего стиля явился расцвет в западноевропейской музыке эпохи Возрождения полифонического мышления, сущность которого, по мнению Асафьева, состоит, помимо проче-

²⁵ Взаимодействие этих двух принципов ярко проявляется также в музыке К. Монтеверди. Процесс драматизации мадригальных композиций итальянского маэстро — постепенное приближение их к стилю театрализованной монодии — сопровождался включением различных приемов концертирования. Для Монтеверди драматический мадригал оперного периода является одновременно мадригалом «концертирующим» (*concertato*).

²⁶ Термин «концертирование» происходит от латинских глаголов «*concerto*», что означает «согласовываться, бороться, вступать в спор», и «*concipio*» — «строить петь, играть, совместно звучать, гармонизовать».

²⁷ Schering A. *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig, 1905, S. 4.

²⁸ Именно из этого явления вырастает основной формообразующий принцип концертных жанров — чередование эпизодов *solo* и *tutti*.

го, «в ощущении постоянной смены процессов интеграции (вос-соединение линий в дружный взаимодействующий комплекс) и дифференциации — своего рода „разложения“ или „расслоения действующих сил (интонируемых линий) на составляющие элементы...»²⁹ С начала XVII века, когда развитие концертирующего стиля стало протекать в рамках гомофонного склада (введение цифрованного баса), его полифоническая природа проявляется в насыщении музыкальной ткани концертов контрапунктическими приемами, в полифоническом соотношении, возникающем между верхними голосами и basso continuo, а также между хоровыми пластами.

Самостоятельно музыкальный (то есть независимый от текста и приемов его драматизации) смысл концертирования достигает адекватного воплощения в чисто инструментальных произведениях, например в жанре *concerto grosso*. Однако он ясно ощутим уже в вокально-инструментальных композициях венецианских полифонистов (и еще более — Шютца), музыкальная драматургия которых обусловлена как стремлением к максимально выразительной (нередко драматической) подаче текста, так и тяготением к контрапунктическим, темброво-регистровым и пространственно-акустическим эффектам, связанным с возможностями фактурной дифференциации.

Взаимодействие принципов концертирования и драматизации наиболее полно проявляется в концертных произведениях дрезденского мастера, составляющих около двух третей его творческого наследия³⁰. Согласно господствовавшим в первой половине XVII столетия музыкально-теоретическим воззрениям, композитор рассматривает концерт не как строго определенную форму с неизменными структурными чертами, а как собирательный жанр, основным признаком которого было участие в нем инструментальных голосов (по крайней мере, basso continuo), взаимодействующих с вокальными или же поддерживающих связывающиеся друг с другом вокально-хоровые комплексы. Поэтому концертные композиции Шютца имеют различные авторские названия, в том числе «мотет», «псалм», «симфония», «диалог».

Тесные связи существовали между концертными произведениями композитора и исторически предшествующими жанрами мотета и мадригала. От последних его концерты унаследовали контрапунктическую направленность и, главное, характерный для

²⁹ Глебов И. (Асафьев Б.) Полифония и орган в современности. Л., 1926, с. 4—5.

³⁰ Помимо большого числа отдельных концертов, Шютц создал крупные циклы сочинений концертного плана: «Псалмы Давида», три части «Священных симфоний», две серии «Маленьких духовных концертов». К концертному жанру можно отнести и такие монументальные произведения, как «Musikalische Exequien», латинский и немецкий магнификаты.

мотетно-мадригальных композиций тип формообразования, заключающийся в том, что каждая фраза текста получает определенную мотивно-тематическую характеристику (принцип следования за развертыванием поэтического слова), имитационно проводящуюся во всех голосах³¹. Если «Псалмы Давида» представляют собой по существу многохорные концертные мотеты, то ряд ансамблевых номеров из цикла «Маленькие духовные концерты», предназначенных для нескольких вокальных голосов и basso continuo, являются образцовыми мотетами нового типа, сочетающими приемы имитационно-полифонического письма с гомофонно-гармоническими. Лишь наличие в последних определенного взаимодействия вокальных голосов с генерал-басом позволяет отнести эти композиции к концертному жанру.

Значительное число концертов дрезденского мастера приближается по стилистическим признакам к камерной лирике оперно-монодического типа (в частности, сольные номера из «Маленьких духовных концертов» и первых двух частей «Священных симфоний»), а также к жанрам кантаты и оратории (в первую очередь, «Священные симфонии», особенно III часть).

Таким образом, концертирующий стиль Шютца, органически вырастая из хоровой полифонии Ренессанса, способствовал становлению вокально-инструментальных жанров барокко.

Собственно музыкальной природе концертирующего стиля в наибольшей степени соответствуют «Священные симфонии» композитора (само название «симфония» свидетельствует о значительной роли инструментального, то есть самостоятельного музыкального начала). В них Шютц использует разнообразные приемы сольно-ансамблевого и многохорного концертирования. Особенно большое число темброво-регистровых и пространственно-динамических комбинаций применяется в концертах из III части «Священных симфоний». Руководствуясь целью наиболее впечатляющего отображения поэтического слова, а также задачами собственно музыкальной драматургии, Шютц делит всю звуковую массу на тонко дифференцированные вокальные и инструментальные группы, которые он особым образом располагает и чередует во время исполнения.

Одним из определяющих факторов формообразования в «Священных симфониях» становится активное взаимодействие вокальных и инструментальных голосов. Как известно, соотношение вокального и инструментального начала существенно менялось в процессе эволюции концертирующего стиля. Если в ранних образцах концертного жанра практиковался так называ-

³¹ В то же время некоторые концерты Шютца обнаруживают тенденцию к обрамляющим структурам, отличающимся от разомкнутых построений мотетно-мадригального типа, а часть из них написана в так называемых рефренных или ритуальных формах (например, знаменитый «Saul»).

емый «тесситурный» принцип соединения инструментов с голосами хора, заключающийся в дублировании вокальных голосов инструментальными, то впоследствии более высокая степень дифференциации этих двух сфер привела к выделению группы солирующих obbligатных инструментов, выполняющих самостоятельную концертную функцию. «Тесситурный» принцип, господствующий в многохорных «Псалмах Давида», преобразуется в «Священных симфониях» в весьма гибкую систему равноправного взаимодействия вокальных и инструментальных голосов, на которой базируется музыкальная драматургия этих концертов.

Экспонирование тематического материала в развернутых вступительных симфониях, непрерывность вокально-инструментального диалога, введение ритурнелей, семантический характер отбора инструментальных тембров — все это свидетельствует об огромном значении инструментального начала в концертах дрезденского мастера.

Вокально-инструментальные концерты Шютца (и прежде всего «Священные симфонии») сыграли важную роль в историческом процессе «очеловечивания инструментализма», без осуществления которого последний не смог бы стать «выразителем эмоционально-идейного мира европейского человечества»³².

По характеру используемого текста, литургическому назначению, а главное — по типу музыкального развития и исполнительскому составу «Священные симфонии» Шютца (как и в определенной мере «Маленькие духовные концерты») приближаются к жанру духовной кантаты, который в Германии даже во времена И. С. Баха сохранял название «духовный мотет» или «концерт». Некоторые из них являются великолепными образцами так называемой «старой» кантаты, отличающейся от возникшей в начале XVIII века «новой» отсутствием свободно сочиненного стихотворного текста³³, а также речитативов *сессо* и *арий да саро*. «Старая» кантата занимает промежуточное положение между ренессансным мотетом и «новой» кантатой. Если мотету свойственна определенная нерасчлененность музыкальной ткани и сквозное имитационно-полифоническое развитие, а «новой» кантате — высокая степень темброво-фактурной дифференциации, опора на гомофонно-гармонический склад и номерная структура, то «старая» кантата, сохраняющая принцип сквозного развития, состоит, как правило, из ряда относительно самостоятельных разделов, контрастирующих между собой. Фактуре «старой» кантаты, сочетающей черты контрапункта и гомофонии, присуща значительная степень расчлененности, а ее испол-

³² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 220.

³³ В «старой» кантате преимущественно используются отрывки из Библии или же строфы хоралов.

нительский состав, обычно включающий вокальные и инструментальные солирующие голоса, хор и basso continuo, характеризуются достаточным разнообразием.

Используя присущую концертирующему стилю возможности взаимодействия голосов, вокальных и инструментальных групп, а также темброво-регистрового и пространственно-динамического контрастирования, Шютц преобразует концерт в своеобразный музыкально-драматический жанр. В его творчестве появляются концертирующие монологи и диалоги, написанные на библейско-евангельские сюжеты. В этих произведениях композитор придает отдельным вокальным голосам (а иногда ансамблям или хорам) индивидуальный характер, фактически превращая их в партии действующих лиц. Вступительные инструментальные симфонии (вводящие в атмосферу драматического события и создающие соответствующий эмоциональный настрой) начинают играть роль интродукций, а промежуточные ритурнели — выполнять интермедийную функцию.

Для того чтобы придать концерту драматическую форму, дрезденский мастер не останавливается перед необходимостью изменения канонического текста. Иногда композитор полностью отбрасывает слова рассказчика, преобразуя эпическое повествование в живую, полную психологической достоверности сцену. Так, если в евангельской легенде Мария в ответ на приветственные слова ангела «смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие», то в концерте Шютца «*Sei gegrüßet, Maria*» («Маленькие духовные концерты», часть II № 28), пораженная неожиданным появлением вестника, она, перебивая его речь, пятикратно восклицает на неизменной интонации: «Что это за привет?» Подобные же приемы драматизации применяются композитором в концертирующем диалоге «*Vater Abraham, erbarme dich mein*» и в концерте «*Mein Sohn, warum hast du uns das getan*» («Священные симфонии», часть III № 4). Эти произведения, построенные как миниатюрные музыкальные драмы, содержат, помимо вокального диалога, инструментальные вступления и ритурнели, а также хоровые завершения.

В некоторых драматических концертах Шютц сохраняет партию рассказчика, приближая их тем самым к жанру оратории (таковы, например, концерты № 6 и № 17 из III части «Священных симфоний» и диалог «*Es gingen zweene Menschen*»).

В наследии дрезденского мастера имеются также концерты, которые при отсутствии театрально-сценических приемов изложения отличаются большим внутренним драматизмом. Нередко композитор достигает в них подлинно симфонического (в плане качественного роста музыкальных образов) эмоционально-драматического нарастания.

Наиболее яркий образец произведений такого рода — концерт «*Saul*» («Священные симфонии», часть III № 18), сюжет-

ной основой для которого послужила легенда об «обращении Павла»³⁴. Использование разнообразных средств музыкальной выразительности (в том числе приемов контрапункта, риторической декламации и концертирования), вся логика формообразования подчинены в нем главной цели — заставить слушателей пережить душевное потрясение Савла, как свое собственное. Подобно тому как Савл был «обращен» силой «чуда», так и слушатель замечательного произведения зачарован разворачивающейся перед ним многокрасочной звуковой палитрой, выразительной игрой темброво-регистровой светотени, колоссальной мощностью tutti (концерт написан для шести концертирующих вокальных голосов, двух облигатных скрипок, двух четырехголосных хоров и basso continuo), тонко рассчитанными акустическими эффектами.

Поэтическая основа концерта предельно лаконична; она состоит всего лишь из двух фраз: вопросительной «Saul, Saul, was verfolgst du mich?» («Савл, Савл, что ты преследуешь меня?») и утверждающей «Es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu löcken» («Тебе будет трудно противиться»). Шютц отказывается здесь не только от партии рассказчика, но и от имеющегося в евангельском тексте диалога, превращая последний в риторический монолог. Тем самым дрезденский мастер создает словесно-поэтические предпосылки для сочинения стройной композиции, развивающейся по законам собственно музыкальной архитектоники.

Две короткие (протяженностью по пять тактов) музыкальные фразы, соответствующие тексту концерта, исчерпывают его мотивно-тематическое содержание:

«Священные симфонии», ч. III, № 18

15

Saul, Saul, Saul, Saul, was ver-folgst du mich?

Saul, Saul, Saul, Saul, was ver-folgst du mich?

³⁴ Яростный преследователь христиан Савл (Saul) слышит на дороге по пути из Иерусалима в Дамаск обращенные к нему грозные слова: «Савл, Савл, что ты преследуешь меня?» На вопрос Савла: «Кто ты, господи?», голос невидимого Христа отвечает: «Я Иисус, которого ты гонишь; тебе будет трудно противиться». После этого предостережения происходит, согласно евангельской легенде, превращение («обращение») Савла в одного из столпов христианства — апостола Павла.

Es wird dir schwer wer... den wi... der den

Sta - chel zu lö - cken,

6 #4 4 # #

Первая фраза (ее можно условно назвать «темой вопроса») состоит из двух элементов: 1) восходящего по ступеням тонического трезвучия и прерываемого паузами четырехкратного восклицания «Saul» и 2) каденции (она утверждает основную тональность произведения — ре минор), основанной на репетициях тоники и верхнего вводного тона. Присущая трехдольной «теме вопроса» ритмическая упругость ярко оттеняется полифоническим соотношением между партиями солистов и генерал-баса. В этой небольшой фразе имеются две музыкальные фигуры: фигура пауз (*susperatio*, лат. — вздох), придающая «теме вопроса» характер гневно-задыхающейся речи, и фигура фуги³⁵ (один голос как бы «преследует» другой с образованием резких диссонансов на словах «was verfolgst du mich?»), символизирующая жестокие преследования, которым Савл подвергал христиан до своего обращения.

Мелодический рисунок второй фразы (она написана в размере $\frac{4}{4}$) плавен и извилист. «Тема утверждения» распадается на два построения, второе из которых является по интонационной направленности свободным обращением первого. Если в первом построении благодаря использованию крупных длительностей мелодическое движение весомо и грузно (что фигурально соответствует понятию «Schweg» — тяжело, трудно), то во втором — оно более легко и подвижно (основные доли здесь — восьмые, а в декламационно-риторическом распеве, подчеркивающем слово «löskеп», встречаются и шестнадцатые). Образно-метафорический подтекст этой музыкальной фразы можно определить следующим образом: каковы бы ни были усилия Савла, его сопротивление бессмысленно.

Проанализированные выше музыкальные фразы легли в основу трех разделов, из которых состоит концерт.

³⁵ О фигурах фуги см.: Захарова О. Цит. изд., с. 368—369.

В первом разделе «тема вопроса» излагается пять раз подряд: вначале объединенными попарно вокальными голосами и скрипками, проводящими ее через все регистры от гулких «подземных» басов до ля второй октавы, а затем в виде громкого *tutti*, как бы истаивающего в небесах (прием двойного эха). В дальнейшем этот туттийный эпизод выполняет самостоятельную композиционную функцию динамизированного рефрена.

Второй раздел экспонируется солирующими тенором и альтом, попеременно исполняющими «тему утверждения» в сопровождении генерал-баса, после чего с небольшими изменениями повторяется эпизод *tutti* из первого раздела.

Третий и заключительный раздел, являющийся кульминацией концерта, представляет собой динамизированный вариант второго. Динамизация проявляется в качественном и количественном преобразовании основных тематических сфер. Оба элемента «темы утверждения» (в третьем разделе она излагается шестью солирующими вокальными голосами и скрипками) подвергаются интенсивной мотивно-тематической работе, а значительно расширенный туттийный эпизод превращается в монументальное завершение всей композиции (в этом эпизоде Шютц четырехкратно применяет прием двойного эха в различных тональностях, функционально окружающих тонику, — F, G, a, d). При переходе от «темы утверждения» к эпизоду *tutti* происходит контрапунктическое наложение обеих тем — еще один показатель кульминационного значения третьего раздела.

Смысловым итогом всего развития являются два последних проведения (в ля миноре и ре миноре) «темы вопроса», которая здесь почти полностью преобразуется: ее мелодическим остовом становится не восходящее, как в начале, а нисходящее трезвучие; гармонично звучащие параллельные терции и сексты сменяют диссонирующие секунды; бесследно исчезает и фигура «фуги», отображавшая понятие преследования; трехдольный метр превращается в двухдольный. Одним словом, завершающее проведение первой темы создает красноречивый музыкально-метафорический образ свершившегося «обращения»:

17

«Священные симфонии», ч. III, № 18

Saul, Saul, was verfolgst du mich?

В заключение нашего анализа следует отметить, что структура концерта «Saul», которую схематически можно изобразить формулой $\frac{A}{ав} \frac{B}{св^1} \frac{B^1}{с^1в^2}$ (где b — туттийный эпизод), напоминает разновидность старонемецкой песенной формы «Bar» (Barform).

Принцип драматизации (в определенном взаимодействии с приемами концертирования) проявляется также в тех произведениях дрезденского мастера, которые можно непосредственно отнести к музыкально-драматической сфере, — то есть в евангельских историях и пассионах «по Луке», «по Иоанну» и «по Матфею». Отталкиваясь от традиций евангельских литургических чтений, имевших многовековую историю «звуко-драмо-интонирования» (термин Б. В. Асафьева)³⁶, композитор в то же время сближает эти сочинения с жанрами оперы и оратории. Тем самым Шютц добивался в историях и пассионах уникальной для своего времени целостности музыкально-драматического развития, а также подлинно реалистической жизненности в изображении событий и персонажей.

Воздействие оперно-ораториального стиля первой половины XVII столетия наиболее ощутимо в «историях». Однообразный *Lektionston* (лат. *lectio* — чтение) постепенно вытесняется в них новейшей ариозно-речитативной декламацией, а инструментальное сопровождение, отсутствовавшее в ординарной литургии, начинает играть все более важную драматургическую роль. В этом отношении композитор проделал значительную эволюцию.

В ранней «Истории воскресения» партия евангелиста опирается на традиционную пасхальную псалмодию, а партии остальных персонажей, согласно традиции, идущей от «Пасхальной истории» Иоганна Вальтера, излагаются не монодически, а двухголосно. Инструменты выполняют в этом произведении в основном аккомпанирующую роль — ансамбль из трех виол, сопровождающий слова евангелиста, фактически дублирует партию *basso continuo*.

В написанной после повторного пребывания Шютца в Венеции истории-пассионе «Семь слов» речитатив евангелиста (там, где он излагается одноголосно) лишь отдаленно напоминает псалмодирование, а семь «слов» распятого Иисуса представляют собою лаконичные драматические ариозо. Инструментальный ансамбль в «Семи словах» не ограничивается функцией генералбаса. Драматическое повествование обрамлено не только двумя хоровыми заставками, как в «Истории воскресения», но и проникновенной «симфонией» для пяти инструментов и *basso continuo*. Партию Иисуса постоянно сопровождают два облигатных

³⁶ См.: Глебов И. Предисловие к кн.: Кречмар Г. История оперы. Л., 1925, с. 12.

инструмента (по всей вероятности, скрипки или виолы), окружающая его речь своеобразным звуковым «нимбом»³⁷.

Созданная на склоне лет «История рождества» максимально приближается к театрализованной, оперно-ораториальной трактовке евангельского сюжета. Партия евангелиста, которой дрезденский мастер придавал первостепенное значение, написана в «речитативном стиле, в новой и до сих пор еще в Германии не обнародованной манере письма»³⁸. Этот оригинальный вид декламации, являющийся самобытной трансформацией евангельских литургических чтений, напоминает оперный речитатив-сессо.

Декламация евангелиста становится особенно выразительной в моменты наивысшего драматического напряжения, в частности, когда он повествует об «избиении младенцев».

18 «История рождества»

Ev.

Auf dem Ge- bir- ge hat man ein Gesch rei. ge- hö-

ret, viel Kla- gens, Wei- nens

und Heu- lens,

Чтобы изобразить плач и стоны обездоленных матерей, Шютц риторически акцентирует понятия «Klagen» (жалоба), «Weinen» (плач) и «Heulen» (рыдание), используя при этом фигуру *passus duriusculus*. Для усиления экспрессии композитор насыщает нисходящими хроматическими интонациями не только партию солиста, но и генерал-баса.

³⁷ Этот прием был впоследствии использован в «Страстях по Матфею» ученика Шютца И. Тейле и в пассионах И. С. Баха.

³⁸ Послесловие ученика Шютца А. Херинга к первому изданию «Истории рождества» (Дрезден, 1664).

Сольные партии действующих лиц представляют собой великолепные образцы ариозной декламации, свидетельствующие о влиянии творчества Монтеверди и его школы. Специфически оперный характер присущ ариозо Ирода, в котором применяются типично буффонные приемы: многократные повторы, скороговорка, размашистые ходы в большом диапазоне, «рубленный» ритм:

«История рождества»

19

Clar. I II

Herodes
Zie - het hin, zie - het hin,

Solo

Org.
V. d. g.

zie - het hin, zie - het hin,

und forschet fleißig, forschet fleißig, forschet fleißig nach dem Kind.lein

В «Истории рождества» композитор использует большой набор инструментов, включающий две скрипки, две маленькие виолы, две виолы, виолу да гамба, две флейты, две высокие трубы (clarino), два тромбона, фагот и орган. Произведение открывается небольшой торжественно-ликующей симфонией (она написана в фа мажоре — основной тональности «истории»). Подобными лаконичными инструментальными вступлениями начинается большинство интермедий (вставных сольных и ансамблевых номеров). Шютц мастерски использует в «истории» инструментальные тембры для образной характеристики персонажей. Так, хор пастухов сопровождается «пасторальными» флейтами и фаготом, а речь первосвященников и книжников — «тяжеловесными» тромбонами. Царь Ирод декламирует на фоне

двух концертующих труб (в оперной литературе XVII века тембр трубы обычно использовался как символ власти).

Евангельские истории дрезденского мастера насыщены разнообразными приемами концертирования, что полностью гармонирует с театрально-драматургической природой этих произведений. Так, «История воскресения» была задумана как многохорное произведение; при ее исполнении автор предполагал определенную расстановку взаимодействующих друг с другом солистов, хоров и аккомпанирующих инструментов. В истории-пассионе «Семь слов» композитор чередует исполнителей партии евангелиста, которую поют попеременно альт, тенор, сопрано и четырехголосный хор, а также включает концертующие инструменты, неизменно сопровождающие реплики Иисуса. Восемь интермедий «Истории рождества» названы в послесловии к первому изданию этого произведения концертами. Действительно, эти номера мало чем отличаются по типу изложения от сольно-ансамблевых концертов композитора. Приемами вокально-инструментального концертирования пронизаны также вступительный и заключительный хоры «первой немецкой оратории» (так называет «Историю рождества» Арнольд Шеринг).

Особое место в музыкально-драматическом наследии Шютца занимают пассионы. Влияние оперно-ораториальных жанров проявляется в них гораздо более опосредованно, чем в «историях».

В лютеранских церквях саксонско-тюрингских земель жанр «страстей» — самый древний и самый консервативный из всех разновидностей литургических действий — долгое время сохранял облик, сложившийся в эпоху Реформации. Первые немецкие пассионы были созданы Иоганном Вальтером около 1530 года. Эти произведения, основу которых составляет григорианский хоральный *passionton*³⁹, почти без изменений унаследованный от католической литургии, исполнялись в Саксонии до середины XVIII века. На пассионы Вальтера ориентировался и Шютц.

В «страстях» дрезденского мастера декламация евангелиста и, в определенной мере, других действующих лиц опирается на традиционный *passionton*:

20

И. Вальтер. *Passionton*

Es war a . ber na . he das Fest der sü . ßen Brot, das da O . stern hei ßet.

Г. Шютц. «Страсти по Луке»

Es war a . ber na . he das Fest der sü . ßen Brot, das da O . stern hei ßet.

³⁹ *Passionton* — особый тип псалмодии, издавна применявшийся при исполнении «страстей господних».

Наряду с монодической декламацией композитор использует хоровое пение в духе «мотетных страстей», создававшихся в период Ренессанса. Следуя давней церковной традиции, Шютц полностью отказывается в своих пассионах от инструментально-го сопровождения. Его «страсти» являются примером сознательного самоограничения художника в выборе средств выражения, которое не приводит, однако, к ослаблению эмоционального воздействия произведения на слушателя.

Для каждого из повествований композитор выбирает особый церковный тон. Просветленному характеру «Страстей по Луке» соответствует лидийский F, драматическим «Пассионам по Иоанну» — фригийский e, а наиболее разностороннему в эмоциональном отношении повествованию «от Матфея» — дорийский g. Мастерски используя тонально-ладовую переменность, свойственную средневековым диатоническим ладам, Шютц выразительно окрашивает отдельные реплики персонажей в мажорные или минорные тона в зависимости от содержания текста и драматической ситуации.

Сольное пение в «страстях», представляя собой «органический синтез хоральных (то есть псалмодических, — В. Ш.) элементов и свободно сочиненной речитативной мелодики», является «в конечном итоге музыкальным преобразованием речевого мелоса»⁴⁰. Действительно, нигде более декламация дрезденского мастера не приближается в такой мере к естественной речи, сохраняя при этом музыкально-интонационную выразительность и драматическую характерность.

В речитативах пассионов композитор редко применяет фигуральное отображение текста, предпочитая ему способ «подчеркивания» (часто при помощи внутрислоговых распевов) отдельных слов. В интонационном отношении эти распевы (мелизмы) представляют собой характерные обороты григорианского пения, что придает особую цельность и законченность декламационному стилю пассионов. Опираясь на формулы *passionton'a*, Шютц создает, по словам Ф. Шпитты, «выразительнейший речитатив своего времени»⁴¹.

Каждый из персонажей пассионов наделен у Шютца определенным тембром, а также кругом характерных для него интонаций. Индивидуальным характером обладает прежде всего евангелист. В уловных моментах повествования он отходит от присущей ему отрешенности рассказчика и, подобно тому как это будет впоследствии у И. С. Баха, активно сопереживает происходящему. Так, в «Страстях по Матфею» евангелист, повествуя об отречении и раскаянии Петра, с особой выразительностью и проникновенностью произносит слова: «И, вышед вон, плакал горько»:

⁴⁰ Brodde O. Op. cit., S. 266.

⁴¹ Цит. по кн.: Швейцер А. Цит. изд., с. 49.

21 **Evang.** «Страсти по Матфею»

Und ging hi- naus und wei- ne- te bit- ter- lich

В центре евангельского повествования находится образ Иисуса. Особенно тонко раскрыта диалектика его характера в «Страстях по Матфею». В них он то суров и беспощаден, то мягок и нерешителен, то ропщет на свою судьбу, то фаталистически покорен ей. Эти противоречивые черты психологического облика Иисуса сконцентрированы в его предсмертном обращении на кресте, имеющем характер драматического ариозо. Полные отчаяния и боли восходящие интонации «Eli, Eli» сменяются в нем скорбно умиротворенными нисходящими интонациями «Iama asabthani»:

22 **Jesus** «Страсти по Матфею»

E - li, E - li, E - li, I a - ma a - sab - tha - ni

Как живые предстают перед нами в «страстях» Шютца апостол Петр и Иуда Искариот, римский наместник Пилат, первосвященник Кайафа. Даже такие эпизодические персонажи, имеющие по одной-две реплики, как жена Пилата, служанка первосвященника, офицер стражи наделяются музыкально-драматической (и, соответственно, темброво-интонационной) индивидуальностью.

Хоры — *turbae* (лат. *turba* — шум, волнение толпы), в которых излагается прямая речь коллективных участников повествования: народа, стражников, первосвященников, учеников Иисуса и т. д., — выполняют функцию драматургического контраста по отношению к эпически неторопливому рассказу евангелиста и великолепно оживляют действие. Они написаны в форме миниатюрных четырехголосных мотетов и насыщены приемами фигуральной изобразительности, а также элементами концертирования (разделение голосов на взаимодействующие друг с другом компактные группы).

Особенно часто встречаются в *turbae* приемы сквозной имитации (фигура «фуги»), передающие стихийное волнение толпы, ее спонтанную активность. Так, в первом хоре — *turba* из «Страстей по Иоанну» — при помощи этой музыкальной фигуры изображается приближение слуг первосвященников и фарисеев, собирающихся схватить Иисуса. Для создания драматического образа, символизирующего приближение трагических событий, Шютц наряду со сквозной имитацией применяет здесь и другие средства музыкальной выразительности: непреклонный трех-

подъем и отчаяние — весь человек с его противоречивыми склонностями и контрастами чувств отражен в музыке Шютца»⁴².

Принципы концертирования и драматизации, присущие творческому методу дрезденского мастера, получили дальнейшее развитие в искусстве его учеников и последователей.

Многочорный концертирующий стиль Шютца оказал воздействие практически на всех немецких композиторов XVII века: Т. Михаэля, Т. Зелле, А. Хаммершмидта, И. Р. Алле, И. Пахельбеля, И. Шелле, Д. Букстехуде и многих других. Приемы многоchorного концертирования, унаследованные Шютцем от Дж. Габриели и использованные в произведениях вышеназванных композиторов, достигают кульминации в творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Вокально-инструментальные концерты дрезденского мастера (как многоchorные, так и камерные) способствовали становлению в немецкой музыке жанров кантаты и оратории.

Хотя старинный концертирующий стиль, одним из величайших творцов которого был Шютц, утерял в эпоху классицизма свою актуальность, его отголоски мы встречаем в творчестве венских классиков. Характерным примером в этом отношении является знаменитая «Крейцера соната» Бетховена. На титульном листе ее авторской рукописи значится: «Соната для фортепиано и облигатной скрипки, написанная в концертирующем стиле — как бы концерт».

В XX веке в связи с движением неоклассицизма принцип концертирования снова становится актуальным и получает широкое распространение в творчестве многих композиторов, в частности Пауля Хиндемита.

Что же касается принципа драматизации, то его все возрастающее значение в немецкой музыкальной культуре XVIII — XIX веков несомненно. Внедрение в различные жанры вокально-инструментальной, а также чисто инструментальной музыки театрально-сценических приемов изложения характерно для творчества Баха и Генделя, композиторов венской классической школы, Вебера, Шумана, Вагнера и Р. Штрауса.

Основные творческие принципы дрезденского мастера (контрапункт, выразительная подача поэтического слова, концертирование и драматизация) проявляются в той или иной степени во всех используемых им музыкальных жанрах. Под их воздействием он преобразует и такой традиционный для литургии жанр, как протестантский хорал.

В творческом наследии Шютца насчитывается около пятидесяти произведений, написанных на тексты церковных песнопений, но лишь в очень немногих случаях композитор опирается на подлинные хоральные напевы. Это объясняется стремлением композитора к максимальной действенности музыкального выра-

⁴² Неф К. Цит. изд., с. 125.

жения, к наиболее рельефному и индивидуализированному отображению поэтического текста. Ничто так не противоречит этой художественной задаче, как «внеличный» эпический склад церковного песнопения, замкнутость его куплетно-строфической формы, а также обобщенность веками отшлифованного хорального мелоса. Обычно Шютц преобразовывал церковное песнопение в разомкнутую контрапунктическую композицию мотетно-мадригального типа. При этом он иногда использовал отдельные интонации подлинного напева, а чаще создавал совершенно самостоятельные в музыкальном отношении композиции (таковы, например, заключительные хоры «историй» и пассионов).

В наследии Шютца имеются также произведения, структура которых представляет собой синтез куплетности и сквозного развития. Такова, например, «Aria de vitae fugacitate» («Ария о быстротечной жизни», — 1625)⁴³, написанная для пяти вокальных голосов и генерал-баса. Шютц использует в ней мелодию и текст хорала XVII столетия «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt». Этот напев, заимствованный из светской песни конца XVI века, был впервые опубликован в сборнике духовных песнопений, изданном в 1601 году ландграфом Морицем. Совмещая присущую хоральной композиции куплетность с принципом сквозного развития, Шютц создает на ее основе изумительную пассакалью, состоящую из восемнадцати полифонических вариаций на остинатный basso continuo. С большой драматической силой и эпическим размахом воплотил композитор в этом произведении мысль о бренности человеческой жизни и тщете всего земного, типичную для искусства Германии периода Тридцатилетней войны.

В заключение следует остановиться на суммарной характеристике музыкального стиля дрезденского мастера. Его поразительное многообразие, динамизм и текучесть тесно связаны с переходным характером западноевропейского музыкального искусства первой половины XVII века. Для всех компонентов музыкального языка Шютца: мелодики, гармонии, формообразования, фактуры — характерно явление, которое Эггебрехт обозначает образным выражением «noch» und «schon» («еще» и «уже»)⁴⁴. Действительно, в музыке композитора еще сильны традиции полифонии строгого письма, но уже начинают действовать закономерности, присущие гомофонно-гармоническому методу мышления.

⁴³ Эта ария с незначительными изменениями была включена в «Маленькие духовные концерты» в качестве заключительного номера первой части цикла.

⁴⁴ Eggebrecht H. H. Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz. Kassel etc., 1961, S. 10.

Мелос Шютца является переходной ступенью от григорианской монодии и вокально-полифонической линейности Ренессанса (обогащенной народной песенностью и протестантской гимнической лирикой) к новой гомофонной мелодийности, к вокальному и инструментальному *bel canto*.

Гармонический язык дрезденского мастера также обнаруживает «промежуточность» своего исторического положения. Архаические обороты, связанные с опорой на средневековые лады, являются фоном для функционально-гармонических связей, образующихся на первой фазе развития мажоро-минорной ладогармонической системы.

И наконец, в творчестве композитора отражен процесс эволюции от вариантно-строфических и сквозных имитационно-полифонических форм, господствовавших в эпоху Возрождения, к контрастно-составным и репризным, характерным для раннего барокко.

Искусство Шютца нельзя отнести полностью ни к одному из стилевых направлений XVII века. Оно сочетает в себе черты различных художественных стилей (прежде всего Ренессанса и барокко) в неповторимом единстве, что опять-таки связано со своеобразием музыкально-исторической обстановки, в которой развивалось творчество композитора. Как пишет Ганс Иоахим Мозер, «эпоха многообразного перехода со всеми противоречиями, дисгармонией, муками рождения нового объясняет наличие в музыкальном языке Шютца противоборствующих начал: григорианского хорала и псалмового фобурдона одновременно с полифоническим контрапунктом; связанной хоральной аккордики (имеется в виду аккордово-полифонический склад. — В. Ш.) наряду с флорентийскими монодическими оборотами и старонемецким песенным стилем — его могучая индивидуальность скрепляет все это общей духовной связью»⁴⁵.

Примечательно, что в творчестве Шютца нет четкой грани, отделяющей «старый» стиль от «нового» (или, пользуясь терминологией Монтеверди, — «первую методу» от «второй»); каждое проявление нового органически вырастает из старых, проверенных вековым развитием принципов, является естественным продолжением традиционного. В этом феномене и кроется, по видимому, секрет единства и цельности музыкального стиля дрезденского мастера.

Творчество Шютца — это не только прорыв в будущее, но и первый высокохудожественный синтез многовековых традиций музыкального искусства на немецкой почве. Второй синтез такого рода, имеющий еще более широкий и завершающий характер, находим мы в музыке И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

⁴⁵ Moser H. J. Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. S. 10.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Г. ШЮТЦА

1. «Итальянские мадригалы» --- 1611.
2. «Псалмы Давида» — 1619.
3. «История воскресения» — 1623.
4. «Священные песнопения» — 1625.
5. «Беккеровская псалтырь» — 1628.
6. «Священные симфонии», I часть — 1629.
7. «Маленькие духовные концерты», I часть --- 1636.
8. «Musikalische Exequien» — 1636.
9. «Маленькие духовные концерты», II часть — 1639.
10. «Семь слов» — 1645 (?).
11. «Священные симфонии», II часть — 1647.
12. «Духовная хоровая музыка» — 1648.
13. «Священные симфонии», III часть — 1650.
14. «Страсти по Луке» — 1653 (?).
15. «Двенадцать духовных песнопений» --- 1657.
16. «История рождества» — 1664.
17. «Страсти по Иоанну» — 1666 (?).
18. «Страсти по Матфею» — 1666.
19. «Немецкий магнификат» — 1671.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Энгельс Ф. Заметки о Германии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 18.
2. Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 7.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
4. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М. — Л., 1965.
5. Всеобщая история искусств. Т. 4. М., 1956.
6. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 2, часть I. М., 1953; т. 2, часть II. М., 1959.
7. Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975.
8. Иоффе И. И. Мистерия и опера. Немецкое искусство XVI—XVIII вв. Л., 1937.
9. История немецкой литературы. Т. 1. М., 1962.
10. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. М., 1971.
11. Кречмар Г. История оперы. Л., 1925.
12. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. М., 1940.
13. Меринг Ф. Легенда о Лессинге. — В кн.: Литературно-критические работы в двух томах. Т. 1. М. — Л., 1934.
14. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
15. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.
16. Неф К. История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод Б. В. Асафьева. М., 1938.
17. XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.
18. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
19. Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга. М., 1976.
20. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965.
21. Blume F. Die Evangelische Kirchenmusik. Potsdam, 1931.
22. Brodde O. Heinrich Schütz. Weg und Werk. Kassel, 1972.
23. Geier M. Kurtze Beschreibung der Herrn H. Schützens müheseligen Lebens-Lauff, Faksimile-Nachdruck. Kassel, 1972.
24. Eggebrecht H. H. Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Göttingen, 1959.
25. Eggebrecht H. H. Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz. Kassel/Basel, 1961.
26. Einstein A. Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker. Zürich/Stuttgart, 1957.
27. Moser H. Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Kassel/Basel, 1954.
28. Petzoldt R. Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern. Leipzig, 1972.
29. Schütz H. Gesammelte Briefe und Schriften. Regensburg, 1931.
30. Schering A. Geschichte des Oratoriums. Leipzig, 1911.

Содержание

| | |
|--|----|
| ГЛАВА ПЕРВАЯ | 3 |
| ГЛАВА ВТОРАЯ | 17 |
| ГЛАВА ТРЕТЬЯ | 37 |
| <i>Список основных произведений Г. Шютца</i> | 71 |
| <i>Список рекомендуемой литературы</i> | 72 |



ИБ № 2766

ВЛАДИМИР МОИСЕЕВИЧ ШТЕЙНГАРД

Генрих Шютц

Очерк жизни и творчества

Редактор *В. Панкратова*

Техн. редактор *С. Буданова*

Корректор *Л. Курочкина*

Подписано в набор 3.12.79 Подписано в печать 29.10.80

Формат бумаги 60×90^{1/16} Бумага типографская № 2

Гарнитура литературная Печать высокая

Объем печ. л. 4,5 Усл. п. л. 4,5 Уч.-изд. л. 4,78

Тираж 5000 экз. Изд. № 10850 Зак. № 456 Цена 30 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома

при Государственном комитете СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.