

**Виталий Жданов**

## СЕВЕРОНЕМЕЦКИЙ ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Жанр духовного концерта — один из ведущих в немецкой музыке второй половины XVII века — отличался большим своеобразием по отношению к своим прототипам по южную сторону Альп. Немецкое искусство этого времени, с типичным для него взглядом на музыку как на проповедь в звуках, с его стремлением истолковать и прокомментировать музыкальными средствами значение каждого слова в библейском тексте-первоисточнике, охотно восприняло и по-своему преломило приемы и методы итальянской музыкальной риторики. Обширный репертуар барочных духовных концертов ныне привлекает к себе внимание как исследователей, так и музыкантов-практиков. Одно из перспективных направлений в изучении жанра — выявление особенностей его трактовки композиторами различных областей Германии, в частности представителями северного региона, с его богатыми художественными традициями, своеобразием организации музыкальной жизни, прочными позициями ортодоксального лютеранства и такими новыми веяниями христианского благочестия, как пиетизм.

При обращении к музыкальному наследию региона возникает вопрос: следует ли рассматривать его как единый феномен (подобный подход широко распространен при исследовании органных жанров) — или же необходимо сосредоточиться на локальных традициях, изучая характерные черты духовной музыки крупнейших городов Северной Германии — прежде всего, Гамбурга, Данцига и Любека.

Поскольку долгое время основное внимание исследователи уделяли творчеству Д. Букстехуде, в том числе его вокально-инструментальным сочинениям, возникла тенденция рассматривать северонемецкую церковную музыку второй половины XVII столетия как единую традицию, в центре которой находится творчество любекского мастера (упомянем в этой связи авторитетную монографию Дж. Веббера [18]). Число же исследований, посвященных вокальной музыке других северонемецких авторов, сравнительно невелико. Это наводит на мысль о том, что описанная точка зрения возникла скорее по аналогии с органными жанрами, нежели в результате анализа реалий<sup>1</sup>. Ф. Блюме [7] и Ф. Круммахер [14, 21–23] указывают на то, что в северных торговых городах органисты крупных соборов обладали независимостью и могли сочинять музыку, сообразуясь с собственными эстетическими представлениями, а не со сложившимися традициями или придворными вкусами. Однако все это не обосновывает в должной мере художественную специфику вокальных сочинений. Даже если игнорировать тот факт, что жизненный путь многих северонемецких композиторов был связан не только с торговыми городами, но и с придворными центрами, остается неясным, какие именно особенности музыки вытекают из названных предпосылок<sup>2</sup>.

В попытке понять, является ли северонемецкая духовная музыка стилистически единой или же разнородной, вспомним, что определение термина «школа» в искусствоведении подразумевает наличие у рассматриваемой группы авторов общих истоков, технических приемов, эстетических взглядов и преемственности [1, 82; 2, 78]. Принимая во внимание это определение, обратимся к анализу предпосылок, которые могли оказать влияние на творчество избранных авторов, и рассмотрим условия, в которых им довелось работать.

К середине XVII века Гамбург, Данциг и Любек были развитыми в экономическом отношении городами, и поэтому городской совет располагал средствами для поддержания музыкальной культуры на высоком уровне. Сложившаяся во

<sup>1</sup> Традиция объединять творчество Я. Преториуса, Г. Шайдемана, Я. А. Райнкена, М. Векмана, Д. Букстехуде и других крупнейших композиторов XVII века в единую школу восходит к диссертации М. Зайферта, созданной в конце XIX столетия. В работе Зайферт указал на связь между органной музыкой региона и педагогической деятельностью Я. Свелинка [15].

<sup>2</sup> Возникают и другие трудности при попытке рассмотреть северонемецкую музыку как целостное явление. Представляются не вполне ясными критерии, на основе которых тот или иной автор может считаться северонемецким. Наиболее логичным было бы отнести к этой группе тех музыкантов, которые родились, получили образование и большую часть жизни проработали в регионе. Но, ввиду активного культурного обмена между регионами, таких авторов весьма немного. А применяя названные критерии со всей строгостью, мы вынуждены будем исключить из рассмотрения целый ряд крупнейших фигур — авторов, чьи художественные достижения в значительной мере сформировали само представление о северонемецкой вокальной композиции.

В этой связи следует упомянуть в первую очередь М. Векмана (проработал в Дрездене и Гамбурге по девятнадцать лет) и К. Бернхарда (в Гамбурге провел только одиннадцать лет, остальное время находился главным образом в Дрездене). Кроме того, весьма сомнительной оказывается принадлежность к северонемецкой традиции К. Гайста (происходил из Германии, но большую часть жизни провел в Швеции), К. Бютнера (родился в Тюрингии), И. Герстенбюттеля (получил образование в Виттенберге), Т. Зелле (учился в Лейпциге), А. Пфлегера (уроженец Богемии), возможно, К. Риттера (место рождения неизвестно; предположительно, ученик Шютца), И. Себастиани (родился в Веймаре), И. Тайле (учился в Лейпциге, брал уроки у Шютца). Наконец, даже включение в традицию Д. Букстехуде оказывается спорным: про его ранние годы известно крайне мало. Композитор считал своей родиной Данию, хотя его предки происходили из Германии (подробнее см. в [16]).

времена Ганзы широкая сеть международных контактов способствовала интенсивному культурному обмену, обычной практикой было приглашение иностранных музыкантов-виртуозов по случаю каких-либо торжеств. Однако далее в организации музыкальной жизни трех городов обнаруживаются значительные различия.

В Гамбурге в результате предпринятых Иоганном Бугенхагеном реформ городские и церковные музыканты, преподаватели и учащиеся церковных школ были подчинены кантору школы Св. Иоанна (*Johanneum*), в ведении которого находилась духовная музыка в четырех главных церквях города: соборах Св. Петра, Св. Николая, Св. Иакова и Св. Екатерины, а также музыкальная подготовка в приходских школах.

Наивысший расцвет жанров духовной вокальной музыки в Гамбурге связан с деятельностью канторов Т. Зелле и К. Бернхарда [11, 1753]. В 1643 году по инициативе Зелле был организован ансамбль, состоявший из наиболее одаренных учащихся школы Св. Иоанна; его уровень позволял исполнять сложные музыкальные сочинения. Регулярно проводились открытые концерты духовной музыки (очевидно, по их образцу М. Векман организовал собрания «музыкальной коллегии» [ibid., 1756]). После возвращения Бернхарда в Дрезден в 1673 году происходит постепенный распад централизованной структуры [5, 715–716], растет число привилегий городских музыкантов, которые, преследуя личные интересы, стремятся отстранить кантора от участия в большинстве церемоний. Утрата кантором прежнего влияния приводит к упадку в сфере духовных жанров и укреплению позиций светской музыки.

В Любеке наибольшей значимостью обладал пост органиста главной городской церкви — Мариенкирхе, тогда как кантор не оказывал заметного влияния на течение музыкальной жизни. Хотя подразумевалось, что подчиненные кантору учащиеся школы Св. Екатерины должны участвовать в богослужениях, это происходило нерегулярно, уровень профессионализма был невысок, а повысить посещаемость занятий было невозможно: многие ученики происходили из семей влиятельных горожан.

Для поддержания на должном уровне богослужебной музыки городской совет в 1641 году приглашает на пост органиста Мариенкирхе Ф. Тундера — музыканта, который пользовался значительным авторитетом среди современников. С назначением Тундера в городе приобретает популярность итальянская музыка «второй практики», закупаются новые инструменты для использования на богослужениях, организуются «вечерние концерты» духовной музыки (*Abendmusiken*) [17, 7–8].

Букстехуде, вступивший в должность главного органиста Любека в 1668 году, продолжает начатое его предшественником. Поскольку церковь Св. Марии была не только религиозным центром города, но и средоточием его политической жизни, местом собраний всей городской общины и управлявшего Любеком совета [3, 37], Букстехуде по особому торжественным поводам, а также для *Abendmusiken*, использует расширенный состав исполнителей. Чтобы церковные галереи могли вмещать большее количество музыкантов, по инициативе композитора существенно перестраивается внутреннее пространство церкви [17, 41–42]. Регулярно привлекая музыкантов из других городов, Букстехуде способствует сложению широкой сети профессиональных контактов в северном регионе.

Наиболее значимые события в музыкальной жизни Д а н ц и г а связаны с главным храмом города, также названным в честь Св. Марии. С 1572 года центральной

фигурой здесь становится капельмейстер. Освобожденный от преподавания в приходской школе, он мог сосредоточить свои усилия на сочинении и исполнении церковной музыки. Композиторские амбиции данцигских капельмейстеров не были ограничены возможностями школьного хора: в их распоряжении имелся ансамбль профессиональных музыкантов, способный справиться с самыми сложными современными сочинениями [9, 1081].

Еще во второй половине XVI столетия в Данциге нашли убежище многие приверженцы учения Лютера, в том числе из Нидерландов. Это обусловило популярность франко-фламандского стиля, интерес к которому сохраняется и в XVII веке. Исполнение полифонических композиций требовало большого исполнительского состава — отсюда неуклонный рост численности музыкантов капеллы и их профессионализация в конце XVI — первой половине XVII века [13, x]. К концу XVII столетия возникла традиция расширять состав капеллы, включая в нее при необходимости учащихся гимназии при бывшем францисканском монастыре [ibid., xi]. Уровень участников капеллы был очень высоким: в нее входили известные музыканты-виртуозы, в том числе иностранные [9, 1082].

Привлекая большой и профессиональный исполнительский состав, органист, кантор или капельмейстер, отвечавшие за музыку на богослужении, стремились к тому, чтобы сочинения, звучавшие в храме, не только наилучшим образом способствовали созданию молитвенного настроения, но и соответствовали последним европейским тенденциям — прежде всего, итальянским.

Со времени Х. Л. Хасслера обычными для немецких музыкантов были поездки в Италию для повышения уровня своего мастерства и знакомства с последними музыкальными новинками. Практика заграничных поездок существовала и на севере Германии, но, в силу географического расположения, путешествовать в Италию было достаточно затратно. Гораздо ближе находились Дрезден, Стокгольм и Варшава — три крупнейших центра, в которых искусство Италии пользовалось большой популярностью, а многие музыканты либо были итальянцами по рождению, либо обучались на юге и продолжали поддерживать контакты с итальянскими коллегами.

Как показывает М. Франдсен, в Дрезденской капелле с приходом к власти курфюрста Иоганна Георга II существенно возросло количество итальянских музыкантов [8, 6]. В результате у немцев появилась возможность удовлетворить существовавший интерес к итальянской музыке, регулярно звучавшей при дворе. Распространению моды на итальянский стиль способствовала деятельность Шютца и его учеников, из которых двое наиболее выдающихся — М. Векман и К. Бернхард — работали в Гамбурге.

Стокгольм — второй крупнейший город, в котором была хорошо представлена итальянская музыка. Как указывают К. Хеделл и Л. Берглунд, пребывание при дворе королевы Христины итальянских музыкантов в 1652–1654 годах коренным образом меняет течение музыкальной жизни Стокгольма, в которой с этого момента стиль итальянской музыки занимает господствующее положение [10, 35; 6, 196]. Поскольку Швеция и Германия были связаны дипломатическими, культурными и торговыми отношениями и контакт между двумя культурами в результате условий Вестфальского мира стал еще более тесным, Северная Германия воспринимает многие из тех музыкальных тенденций, которые были распространены в соседнем государстве [4, 120].

Третьим крупнейшим центром, который, поддерживая регулярные контакты с Италией, распространял ее музыку в северных областях Германии, была Варшава, а центральной фигурой музыкальной жизни в ней в 1620–1640-е годы — итальянец Марко Скакки. Его ученик Фёрстер — один из тех авторов, кто немало способствовал знакомству коллег с музыкальным стилем римской школы.

Появление ярких художественных явлений в музыке Северной Германии связано с усвоением и последующим переосмыслением итальянской манеры письма. Восприятие итальянского стиля крупнейшими авторами региона стало возможно благодаря тому, что каждый из рассматриваемых городов был связан творческими контактами с каким-либо региональным центром распространения итальянской культуры: Любек — со Стокгольмом, Гамбург — с Дрезденом, а Данциг — с Варшавой. Наличие этих связей подтверждается фактами из биографий крупнейших северонемецких авторов. О контактах Фёрстера с Варшавой уже было упомянуто. Работавшие в Гамбурге Векман и Бернхард — оба ученики Шютца — продолжали поддерживать связь со своим учителем и после переезда на север. Д. Букстехуде, лично знакомый с работавшим в Стокгольме Г. Дюбеном, посвятил ему цикл кантат *Membra Jesu nostri* [6, 195]; есть вероятность, что Дюбен поддерживал контакты с Любеком и ранее — в годы, когда органистом главной церкви города был Тундер.

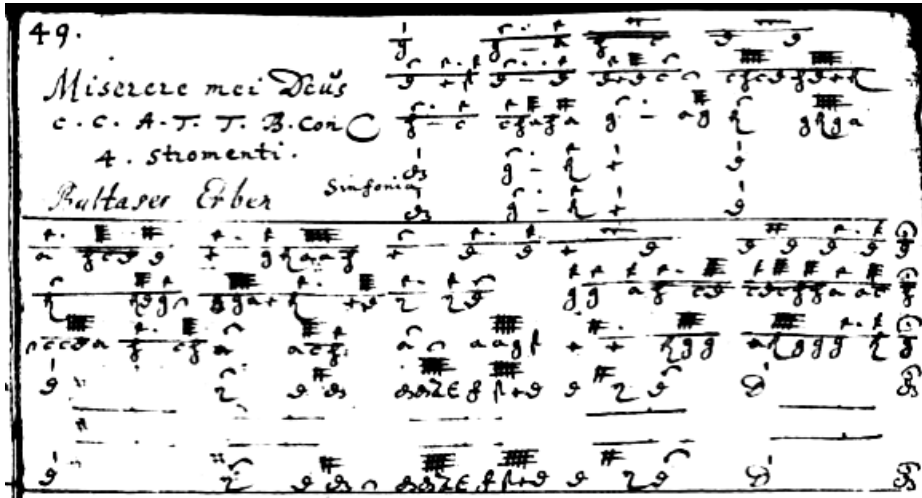
Влияние итальянской музыки заметно в творчестве всех рассматриваемых авторов, однако существенно различается степень его выраженности. Так, в духовных концертах гамбургских авторов связи с итальянской стилистикой наиболее очевидны; у любекских авторов они выражены несколько меньше (особенно у Тундера). В творчестве Фёрстера и Эрбена отчетливо проступают характерные для Данцига связи с франко-фламандским полифоническим стилем XVI века, тогда как из достижений итальянских современников ими были восприняты лишь некоторые.

Наконец, обратимся к композиционно-техническому анализу сочинений северонемецких авторов. Главный вопрос, на который необходимо ответить в ходе анализа, — возможно ли говорить о сходстве приемов, или же при озвучивании духовного текста авторы из каждого города привлекают особый круг средств, и преобладают различия между локальными традициями.

Основным источником современных представлений о северонемецком духовном концерте, как и о духовной музыке Северной Германии рассматриваемого периода в целом, является коллекция манускриптов, основной объем которой был собран Густавом Дюбеном (1628–1690) — музыкантом немецкого происхождения, большую часть жизни проработавшим в Швеции. Особенно широко в коллекции представлено творчество нескольких авторов: Кристофа Бернхарда, Дитриха Букстехуде, Каспара Фёрстера, Франца Тундера и Бальтасара Эрбена. Жизненный путь каждого из названных авторов связан с одним из крупнейших городов Северной Германии — Гамбургом, Данцигом или Любеком, а творчество в значительной мере испытывает влияние итальянской стилистики. Анализ сочинений названных авторов способен, по крайней мере в основных моментах, представить особенности духовной музыки севера Германии с конца Тридцатилетней войны до начала XVIII века<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Помимо творчества перечисленных авторов, мы рассматриваем духовные концерты Матиаса Векмана — коллеги Бернхарда, органиста гамбургской церкви Св. Иакова и ученика

Все рассматриваемые авторы отдают предпочтение фрагментам Библии, которые, в силу универсальности своего содержания (молитвенного, покаянного и т. п.) могут исполняться практически в любой день церковного года<sup>4</sup>. Язык сочинения (немецкий или латынь) не оказывает существенного влияния на его стиль.



Ил. 1

Образец табулатуры из собрания Г. Дюбена  
 (Б. Эрбен, концерт *Miserere mei Deus*)

Масштабы текстов варьируются от одного-двух стихов до целого псалма и более. Однако в целом композиторы предпочитают использовать небольшие отрывки (ряд исключений из этого правила мы находим у Эрбена, а также в диалогах Фёрстера): при выборе протяженного текста возникает проблема построения целостной музыкальной формы. Если в основу концерта кладется целый псалом, то, как правило, он состоит из минимального количества стихов (не более десяти). Со временем образуется круг излюбленных и наиболее часто используемых в концертах псалмов: 100, 110, 111, 113, 126, 127, 130<sup>5</sup>.

В области музыкальной формы в духовных концертах сосуществуют два принципа: с одной стороны, сквозное развитие, характерное для вокальных композиций прежних эпох, с другой — повторность, указывающая на усиление автономно-музыкальных закономерностей.

Работавший в Гамбурге Векман тяготеет скорее к сквозному типу композиции, хотя повторы — как внутри частей, так и на уровне целого — принадлежит заметная роль. Повторность может проявляться в виде интонационных связей между разными разделами (см., например, «порхающие» интонации в репликах

Г. Шютца. Векман пользовался большим авторитетом у современников, а его сочинения, хоть и немногочисленные, написаны на очень высоком художественном уровне.

<sup>4</sup> В творчестве Бернхарда и Тундера есть сочинения, изначально созданные «на случай», — впоследствии же авторы перетекстовали их, сделав содержание более нейтральным.

<sup>5</sup> Нумерация псалмов дается по Библии Лютера.

архангела Гавриила, неоднократно возникающие в диалоге *Gegrüsset seist du, Holdselige*; пример 1); одним из широко употребительных приемов является варьирование (на разнообразных способах варьирования выстраивается целый концерт *Weine nicht*); наконец, значительное место в концертах Векмана занимают развернутые имитационные эпизоды, позволяющие, с одной стороны, обеспечить связность и последовательность изложения и развития материала, с другой стороны — решить целый ряд выразительных задач (во второй части концерта *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion* полифонизированное письмо вводится как способ передачи «разноголосицы»: солисты, каждый в отдельности, говорят об одном и том же — в результате создается приподнятый настрой). Младший коллега Векмана Бернхард еще больше склонен к введению повторяющихся эпизодов — вплоть до появления в сочинениях признаков рефренности (см. концерт *Was betrübst du dich, meine Seele*).

1 М. Векман. Диалог *Gegrüsset seist du, Holdselige*. Реплики архангела Гавриила

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Tenor, and Bass (B. C.). The Tenor part has the lyrics: "Der hei-li-ge Geist wird ü-ber dich kom-men, und die Kraft". The second system includes staves for Violin I, Violin II, Tenor, and Bass. The Tenor part has the lyrics: "des Höch-sten wird dich ü-ber schat-ten; da-rum auch das Hei-li-ge, das von Dir ge-".

Любекские музыканты разных поколений — Тундер и Букстехуде — предстают весьма непохожими друг на друга. Подобно большинству северонемецких авторов, оба выстраивают форму целого главным образом за счет использования фактурно-тематического контраста между частями. Различия же заключаются в том, что Тундер избегает репризности, и развитие музыкального материала происходит «по прямой линии»; причем, имея в виду такую планировку формы, композитор выбирает для своих концертов тексты соответствующей структуры.

В концертах Букстехуде обычно выдерживается одно настроение, которое, не меняясь в своей сути, рассматривается композитором под разными углами зрения. Отсутствие «вектора развития», как у Тундера, не исключает использования контраста между частями. В концерте *Cantate Domino* (VuxWV 12) крайние части

исполняет ансамбль солистов в полном составе, остальные — солисты, которые постоянно меняются. Но, несмотря на фактурный контраст, мелодика концерта выдержана приблизительно в одном ключе. Заметное отличие возникает только в последней части на словах «*Gloria Patri...*».

И у Тундера, и у Букстехуде часть, завершающая концерт, отличается от других особой яркостью. Однако у Тундера ее появление подготавливается постепенно, вытекает из предшествующего развития — Букстехуде же последнюю часть (особенно на словах «*Amen*», «*Halleluja*» и т. п.) рассматривает в каком-то смысле как отдельную. Это связано с тем, что в самой планировке формы у Букстехуде не наблюдается той устремленности вперед, которую мы видим у Тундера: сочинения Букстехуде можно скорее уподобить кругу — поэтому столь заметное место в его вокальных композициях занимают формы, включающие многократное повторение материала, в том числе формы с рефреном.

У композиторов Д а н ц и г а на уровне формы целого господствует характерный для нидерландской полифонии сквозной принцип: сочинения членятся на более или менее крупные части, связь между которыми обеспечивается главным образом текстом, а для поддержания внимания слушателя авторы вводят контрастное сопоставление соседних разделов формы. Однако форма, построенная в опоре исключительно на текст, может быть весьма уязвимой — подобные примеры мы находим в творчестве Эрбена: отсутствие в концерте *Ante oculos tuos Domine* повторов — как текстовых, так и музыкальных — делает его форму рыхлой. В большинстве других сочинений Эрбен прибегает к формообразующим возможностям полифонии, выстраивая крупные разделы концертов на основе ограниченного круга интонаций.

У Фёрстера выше роль повторности: в ряде случаев автор замыкает сочинение проведением материала первой части (см., например, концерт *Beatus vir*). Образующаяся рамка стабилизирует форму, однако при больших масштабах сочинения этого не всегда оказывается достаточно.

Г а р м о н и я северонемецкого концерта отражает происходящий во всей европейской музыке переход от модальности к тональности и от системы ренессансных ладов к мажору и минору. Выразительные возможности мажора и минора вполне осознаются авторами, тогда как другие средства, относящиеся к области гармонии (мажоро-минорные замены, акциденции, переченья и т. п.), применяются умеренно и встречаются главным образом в творчестве гамбургских авторов. Несколько реже примеры оригинального использования хроматики мы находим в творчестве композиторов из других городов. Редким, но впечатляющим исключением является концерт Эрбена *O Domine, Jesu Christe, adoro te* (см. пример 2): указания на крестные страдания Христа находят свое выражение в исключительно широком применении хроматики, а использование полутоновых ходов в каждом из голосов приводит к появлению по вертикали созвучий, на первый взгляд чуждых ладовой системе эпохи.

Выразительные свойства м е т р а северонемецкие композиторы используют широко и примерно в едином ключе. Сумрачные, покаянные настроения передаются за счет использования нерегулярной метрики, тогда как в эпизодах ликующего характера, славословиях и т. п. преобладает регулярный метр, вводится трехдольность, и нередко можно говорить о появлении танцевальности. У данцигских авторов трехдольность в заключительных эпизодах вводится несколько реже, чем у их коллег из других городов.



2 Б. Эрбен. Концерт *O Domine, Jesu Christe, adoro te*. Фрагмент I части

S  
A  
T  
B  
B. C.

5 6 4 5 6 6 5 6 5 6 6 5 3  
# # b

Do - mi-ne, Je - su Chri-ste, fel-le et a - ce-to po-ta - tum, po - ta-tum  
tum, in cru-ce fel-le et a - ce - to po - ta - tum,  
in cru-ce vul-ne-ra -  
In cru-ce vul-ne-ra - - tum, in cru - ce,

b 5 6 8 5 # 6 6 5 7 7 6 6 5  
4 4 # 4 5 4 # b 4 #

Различия между сочинениями из Гамбурга, Данцига и Любека особенно отчетливо проявляются в области мелодики.

Разработка мелодической линии в вокальных сочинениях осуществлялась с учетом смысла избранного духовного текста. Композитор стремился пробудить в своих слушателях те аффекты, которые были уместны в связи со звучащими текстами Священного Писания, и подчеркнуть значение отдельных, наиболее важных слов. Действенным способом достичь этого было введение характерных мелодических оборотов — по большей части относящихся к категории музыкально-риторических фигур.

В северонемецком концерте можно выделить четыре базовых типа мелодики. В рамках первого типа — условно, ариозного — уместно говорить о кристаллизации тематизма и постепенном движении в сторону индивидуализации мелодической линии. Второй тип мелодики восходит, очевидно, к ренессансной полифонии, отличаясь большим количеством общих форм движения. Мелодика третьего типа приближается к разговорной речи<sup>6</sup>; четвертый, декламационный

<sup>6</sup> В сочинениях XVIII века такой тип мелодики получит наименование речитатива *secco*.

тип мелодики сочетает в себе метрическую свободу речитатива и насыщенность риторическими фигурами, характерную для ариозной мелодики.

Различия между локальными традициями проявляются в том, что авторы предпочитают тот или иной тип мелодики и определенным образом соотносят их друг с другом в рамках формы целого.

Гамбургские авторы, работая с текстом, отдают предпочтение первому, ариозному типу мелодики. Нередко целые крупные эпизоды в концертах Векмана предстают как поток риторических фигур: сокращая количество звучащего текста, автор сосредотачивается на его детальной разработке при помощи риторических средств — это оказывает влияние и на ритмику концертов, которая отличается большим разнообразием, чем у других северонемецких авторов.

В творчестве Бернхарда те же тенденции предстают в несколько более сглаженном виде. Противопоставление разных типов мелодики в сочинениях Векмана подчеркивается композитором и используется в качестве специфического выразительного средства — Бернхард же стремится достичь более плавных переходов между частями; многие его концерты, в том числе появившиеся в сборнике *Geistliche Harmonien*, отличаются внутренним единством мелодики — это, в свою очередь, указывает на начавшееся взаимодействие между жанрами духовного концерта и арии.

Фёрстер и Эрбен, работавшие в Данциге, подходят к построению мелодической линии во многом иначе. При работе с духовным текстом композиторы, по всей вероятности, видят своей основной задачей донести его до слушателя в «незамутненном» виде: попытки интерпретации текста музыкальными средствами скорее избегаются. Сочинениям Фёрстера и Эрбена присущ специфически нейтральный, обобщенный характер мелодики, что объясняется отмеченным ранее влиянием «старинного» нидерландского стиля. Письмо ариозного типа встречается достаточно редко. В сочинениях для солистов, даже с весьма эмоциональным текстом, можно встретить обескураживающе сухие с точки зрения мелодической выразительности эпизоды. Примером может служить концерт Фёрстера *Dulcis amor Jesu*. Его текст не чужд страстности, тогда как мелодика не слишком выразительна и лишь в общих чертах передает настроение произведения (пример 3). Если в полифонических эпизодах концертов данцигские авторы стремятся индивидуализировать мелодику каждой из партий, то в сольных фрагментах этому уделяется меньше внимания.

В других локальных традициях мы видим прямо противоположную картину. Так, Векман и Бернхард прибегают к использованию неиндивидуализированной мелодики главным образом в многоголосных эпизодах, а лучшие мелодические находки у них появляются в сольном звучании.

Применение риторических средств у данцигских авторов не лишено схематизма; введение риторических фигур далеко не всегда способствует индивидуализации мелодики: нередко об их использовании можно говорить лишь умозрительно, сопоставляя написанный текстовый и музыкальный ряды, — при восприятии на слух введение фигуры проходит практически незамеченным. В целом же, особенно у Фёрстера, делается акцент скорее на внешнюю эффектность подачи материала, нежели на детализированную передачу аффекта.

В вокальных сочинениях Букстехуде все четыре типа мелодики представлены достаточно равномерно, а их введение зависит от художественного замысла и избранного текста. По характеру работы с мелодической линией сочинения Букстехуде сопоставимы с сочинениями Бернхарда: у обоих авторов

3 К. Фёрстер. Концерт *Dulcis amor Jesu*. Фрагмент I части

Canto I  
Canto II  
B. C.

O di-lec-tis-si-me Je-su ro-go te  
ro-go te, ro-go te ro-go te, ro-go te, ro-go te, ro-go te, ro-go te  
te, ro-go te sa-git-tis tu-is con-fi-ge-me  
sa-git-tis tu-is con-fi-ge-me

#6  
#6  
6 5 4 3  
b6 5/4 3

можно отметить регулярное использование музыкально-риторических фигур, индивидуализирующих мелодическую линию, однако в большинстве случаев и Бернхард, и Букстехуде избегают той меры детализации при работе с текстом, которую мы нередко находим у Векмана.

Тундер ограничивается в своих концертах использованием двух типов мелодики — ариозного и основанного на общих формах движения. Таким образом, мелодика в концертах любекских авторов представляет собой своего рода компромисс между радикализмом гамбургской традиции (особенно концертов Векмана) и консерватизмом музыки Данцига.

Поскольку форма концертов основана главным образом на принципе фактурно-тематического контраста, северонемецкие авторы с особой тщательностью относятся к разработке фактуры своих сочинений. Можно выделить ряд базовых элементов, с которыми работают композиторы; из сочетания этих элементов рождается фактурное разнообразие северонемецкого духовного концерта. Представить сами элементы и характер их взаимодействия друг с другом удобно в виде таблицы<sup>7</sup>:

<sup>7</sup> В таблице даны примеры из концертов Векмана и Бернхарда, в которых типы фактуры определяются наиболее четко.

		ВОКАЛЬНЫЕ ПАРТИИ		
		А) Солирующий голос	Б) Несколько голосов в гомофонном складе	В) Несколько голосов в полифоническом складе
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПАРТИИ	1) Только континуо	Векман <i>Wie liegt die Stadt so wüste</i> — начало. И множество других примеров	Векман <i>Zion spricht:</i> т. 78–80 и далее в той же части. Бернхард <i>Ich sandte die Propheten nicht:</i> т. 59–64	Бернхард <i>Ich sandte die Propheten nicht</i> — начало первой и второй частей
	2) Континуо и инструментальные партии, материал которых подобен вокальным (концертато, сквозное имитационное письмо, фугато)	Бернхард <i>Was betrübst du dich, meine Seele</i> — начало (концертато)	Векман <i>Weine nicht</i> — т. 40–45. Бернхард <i>Wohl dem, der den Herren fürchtet</i> — начало (концертато)	Векман <i>Zion spricht</i> — т. 101–108 (сквозное имитационное письмо) <i>Es erhob sich ein Streit</i> — первая часть с момента вступления инструментов
	3) Континуо и инструментальные партии с самостоятельным материалом	Векман <i>Kommet her zu mir</i> — со слов « <i>Nehmet euch mein Joch</i> » до трехдольного раздела	Бернхард <i>Wahrlich, wahrlich sage ich euch</i> — тут-тийный эпизод со слов « <i>Das ist die Freudichkeit</i> »	Векман <i>Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion</i> — первая часть со слов « <i>Dann werden wir sein</i> ». Бернхард <i>Ach, mein herzliebes Jesulein</i> — начало

Таблица: типы фактуры в концертах северонемецких авторов

Первый тип фактуры (1А — сольный голос в сопровождении континуо) восходит к ранней итальянской опере. Используя разные типы мелодики (декламационный, ариозный, имитирующий разговорную речь), композитор может решать в его рамках практически любые художественные задачи. Наиболее часто этот тип фактуры используется при озвучивании тех текстов, где речь идет «от первого лица». Фигура солиста может при этом прямо или косвенно идентифицироваться с каким-либо персонажем Священной истории, с фигурой проповедника и т. п. Этот тип фактуры встречается в духовных концертах всех рассматриваемых авторов, но особенно привлекателен для тех композиторов, которые склонны усиливать в своих концертах театральное начало (Векман, Букстехуде; Фёрстер — главным образом в диалогах). В творчестве Эрбена, избегающего театрализации, появление данного типа фактуры представляет собой исключительный случай.

Два других типа фактуры, в которых помимо солиста задействованы инструменты (2А, 3А), широко распространены также и у Эрбена: наличие инструментальных партий позволяет композитору по желанию либо сохранить

субъективность звучания вокальной партии, либо смягчить ее за счет упрощения мелодической линии, усиления метрической регулярности и т. п.

Увеличение числа голосов, звучащих в конкретном эпизоде, обычно связано с усилением в нем объективного начала — за исключением тех случаев, когда автор сознательно стремится сохранить субъективный тон (так, в начале концерта Векмана *Zion spricht* имитационное вступление вокальных партий и дальнейшее развитие каждой из них подчеркивает настроение сомнения — с одной стороны, общее для всех «персонажей», с другой — по-разному выражаемое каждым из них).

У гамбургских и любекских авторов гомофонный склад (1Б — 3Б) встречается нечасто и используется для того, чтобы подчеркнуть уверенность в неоспоримости произносимых слов, а также создать атмосферу общего единения. Для насыщенных полифонией концертов данцигских мастеров гомофонные эпизоды — еще большая редкость.

Многоголосное полифонизированное письмо (1В — 3В) является основным фактурным типом для большинства рассматриваемых сочинений. Развитие музыкального мышления во второй половине XVII столетия ведет ко все большему усилению значимости инструментальных партий и их автономизации, однако в рассматриваемых локальных традициях эти процессы протекают с разной скоростью. Есть существенные различия в том, как применяют инструментальные партии конкретные авторы. Диапазон художественных решений простирается от полной подчиненности инструментов голосам до весьма значительной степени их самостоятельности.

Тип фактуры, который описан в таблице в графе 2В, с одной стороны, подразумевает зависимость инструментальных партий от вокальных в интонационном отношении (материал тех и других совпадает; первенство принадлежит вокальному началу); но с другой стороны, без партий инструментов музыкальное целое уже невысказано. Полноценное звучание многих полифонических эпизодов в концерте Эрбена *Quam dilecta tabernacula tua Domine* достигается лишь при участии инструментальных партий; при этом материал последних сохраняет тесную связь с мелодикой солистов (пример 4).

К тому же типу фактуры мы относим эпизоды, выдержанные в технике канцерато. Особенно широко эта техника применяется у Тундера, Фёрстера и отчасти Векмана, то есть у авторов старшего поколения. В сочинениях их младших современников, особенно у Бернхарда и Букстехуде, она распространена по-прежнему широко, но, по всей видимости, уже не рассматривается как яркий художественный прием: в частности, в заключительных частях своих концертов Букстехуде стремится найти иные, менее избитые способы достичь эффектного звучания и, в частности, нередко прибегает к фугированному письму.

Тип фактуры, представленный в графе 3В, подразумевает независимость инструментальных партий от вокальных. Обособление их происходит постепенно, и на той стадии развития музыкального мышления, которую мы застаем в концертах северонемецких мастеров, независимость инструментальных партий, как правило, сопряжена со снижением индивидуализированности их тематизма: функция инструментов в фактуре сводится скорее к аккомпанированию. Примеры таких решений наиболее типичны для гамбургской и любекской традиций.

Существенные различия между музыкальным наследием Гамбурга, Данцига и Любека выявляются при анализе инструментальных эпизодов в концертах.

4 Б. Эрбен. Концерт *Quam dilecta tabernacula tua Domine*. Фрагмент I части.

na - - - cu-la tu - a Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do - mi-ne

ta - ber - na - cu-la, ta - ber - na - cu-la tu - a Do - mi-ne, Do - mi-ne

- cta ta-ber - na - cu-la tu - a Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do - mi-ne

lec - cta ta - ber-na - cu-la tu-a Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do - mi-ne

- - - cu-la tu - a, Do - mi-ne, Do - mi-ne, Do - mi-ne

6 5 6 6  $\frac{5}{4}$  3 6#6 6

У данцигских авторов доминирует вокальное начало. Краткие инструментальные эпизоды не содержат яркого в тематическом отношении материала; способы работы с ним — те же, что и в вокальных партиях. Инструментальные вступления к концертам передают основное настроение сочинения в крайне обобщенном виде.

В концертах Тундера и Букстехуде присутствуют инструментальные эпизоды двух типов. Первые не представляют самостоятельного интереса в музыкальном отношении, но выполняют важные функции в рамках формы целого (таковы, например, модуляционные связки в концерте Тундера *Dominus illuminatio mea*). Вторые, более индивидуальные, способствуют передаче смысла текста, подчеркивают настроение, господствующее в концерте или возникающее в его отдельных эпизодах.

Интересный пример такого рода мы находим в концерте Букстехуде *Mein Herz ist bereit* (ВухWV 73). После упоминания в тексте «псалтири и арфы» («Wache auf, Psalter und Harfe») автор вводит краткий, но абсолютно самостоятельный в музыкальном отношении инструментальный фрагмент, изображающий переливы арфы, причем его мелодика не обнаруживает связей с материалом вокальной партии (пример 5).

5

Д. Букстехуде. Концерт *Mein Herz ist bereit*, фрагмент

Wa - che auf, wa - che auf, Psal - ter und Har - fe,

wa - che auf,

wa - che auf, wa - che auf

Значительное место отводится инструментальным разделам в творчестве гамбургских авторов. У них практически отсутствует тематизм обобщенного плана. Встречающиеся эпизоды — как крупные, типа вступлений, так и менее масштабные (выполняющие связующую функцию) — могут тематически перекликаться с вокальными партиями или содержать самостоятельный, яркий и запоминающийся материал (упомянем в этой связи инструментальное вступление к концерту Векмана *Weine nicht*).

Всесторонний анализ техники композиции в духовных концертах избранных авторов показывает, что между традициями Гамбурга, Данцига и Любека существуют значительные различия.

Для музыки гамбургских мастеров характерно усвоение передовых тенденций в области композиции. В сочинениях Бернхарда и Векмана можно усмотреть непосредственные и весьма сильные связи с итальянской музыкой, в том числе оперной — отсюда многие особенности формы, мелодики, фактуры, а также выраженное стремление к театрализации. Музыкально-риторические средства применяются особенно широко, и при введении их в музыкальный текст сознательно избегаются шаблонные решения, преобладает индивидуализированный подход к реализации риторических фигур, в рамках которого учитывается общее настроение данного музыкального отрывка и концерта в целом.

Основные черты церковной музыки Данцига можно объяснить, с одной стороны, давними и прочными связями с Нидерландами (отсюда склонность широко использовать полифонические техники), с другой — наличием опосредованных контактов с римской школой, которая, в сравнении с прочими итальянскими традициями этого времени, отличается консерватизмом; отсюда умеренность данцигских авторов в использовании средств музыкальной риторики при подчеркивании аффекта, а также явное предпочтение латинских текстов. В области ритма и формы барочные черты берут верх над ренессансными: ритмика отмечена существенным разнообразием, а в области формы периодически возникает нехарактерная для ренессансных композиций репризность на уровне музыкального целого. Вместе с тем, по сравнению с другими традициями музыка Данцига производит впечатление достаточно консервативной, несмотря на ряд интересных находок в творчестве Фёрстера.

Концерты, создававшиеся в Любеке, занимают промежуточное положение между этими двумя полюсами, сочетая в своих рамках традиционный и новаторский подходы. Творчество Букстехуде — самого младшего из рассмотренных авторов — носит отпечаток более поздних тенденций немецкого барокко: в частности, выстраивая мелодическую линию и применяя риторические фигуры, он стремится к тому, чтобы введение фигуры было заметным для слушателя, но при этом не нарушало естественности развития мелодической линии (хотя в творчестве любекского мастера есть ряд сочинений, в которых он, подобно Векману, стремится к броскости подачи практически каждого слова). В концертах Тундера, наряду с современными, встречаются эпизоды, выдержанные в более архаичном ключе (особенно это свойственно его концертам для больших составов исполнителей).

В результате мы должны констатировать, что в жанре духовного концерта в Северной Германии отсутствуют признаки сложившейся единой школы, наподобие той, что существовала в органном искусстве. Если возникновение последней связано с восприятием немцами учения о композиции Свелинка и наличием в регионе органов особой конструкции, то вокальное творчество северонемецких мастеров второй половины XVII столетия не имеет под собой подобной основы. Наиболее плодотворным представляется рассмотрение его как совокупности локальных традиций: отвечая на вопрос о своеобразии церковной музыки того или иного города, определяя особенности индивидуальных авторских манер, мы узнаём о северонемецкой музыке больше, нежели при



попытках отыскать в сохранившемся наследии общие черты и преемственность. Полученная картина, в которой учтено все разнообразие локальных традиций, точнее отражает особенности музыкальной жизни Германии — самой нецентрализованной европейской страны XVII века — и в большей степени соответствует исторической действительности.

#### Список сокращений

- MGG2 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 29 Bde.: Sachteil in 9 Bde., Register zum Sachteil, Personenteil in 17 Bde., Register zum Personenteil, Supplement mit neuen Personen- und Sachartikeln. 2., vollständig neu bearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Kassel [u.a.], Stuttgart: Bärenreiter, J. B. Metzler, 1995–2008.
- NGD2 The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2<sup>nd</sup> edition: 29 vols. / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001.

#### Использованная литература

1. *Медынский Е. Н.* Школа (в искусстве) // Большая советская энциклопедия: в 50 т. Т. 48 / гл. ред. Б. А. Введенский. 2-е изд. М.: Большая советская энциклопедия, 1957. с. 82.
2. *Медынский Е. Н.* Школа (система образования) // Большая советская энциклопедия: в 50 т. Т. 48 / гл. ред. Б. А. Введенский. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1957. С. 78–82.
3. *Никулина Т. С.* Средневековый Любек. Самара: СамГУ, 2006. 356 с.
4. *Патрушев А. И.* Германская история: через тернии двух тысячелетий. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2007. 704 с.
5. *Becker H., Lutz L.* Hamburg // NGD2. Vol. 10 (2001). P. 715–722.
6. *Berglund L.* The Roman Connection. The Dissemination and Reception of Roman Music in the North // The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe / ed. by E. Kjellberg. Bern [u.a]: Peter Lang, 2006. P. 193–217.
7. *Blume F.* Deutschland. Barock // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 3. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1954. Sp. 581–608.
8. *Frandsen M.* Crossing Confessional Boundaries: the Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden. N. Y.: Oxford University Press, 2006. 514 p.
9. *Gudel J.* Danzig // MGG2. Bd. 2 (1995). Sp. 1080–1086.
10. *Hedell K.* The *Missa super Im Mayen* and the Düben Collection in Relation to the German Church Collection in Stockholm // The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe / ed. by E. Kjellberg. Bern [u.a]: Peter Lang, 2006. S. 33–47.
11. *Heyink R., Marx H. J.* Hamburg // MGG2. Bd. 3 (1995). Sp. 1750–1773.
12. *Hoffmann K., Karstädt G.* Lübeck // MGG2. Bd. 5 (1996). Sp. 1498–1503.
13. *Kessler F.* [Vorwort] // Danziger Kirchenmusik. Vokalwerke des 16. Bis 18. Jahrhunderts / hrsg. von F. Kessler. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1973. 394 S.
14. *Krummacher F.* The German Cantata to 1800 // NGD2. Vol. 5 (2001). P. 21–32.
15. *Seiffert M. J. P.* Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler // Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. Jg. VII (1891). S. 145–260.
16. *Snyder K.* Dieterich Buxtehude: Leben, Werk, Aufführungspraxis. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2007. 581 S.
17. *Stahl W.* Franz Tunder und Dietrich Buxtehude // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 8. H. 1 (October, 1926). S. 1–77.
18. *Webber G.* North German Church Music in the Age of Buxtehude. Oxford: Clarendon, 1996. 236 p.