Роман Насонов

ДВА ВЗГЛЯДА НА МЛАДЕНЦА ХРИСТА

(ИСТОРИЯ РОЖДЕСТВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Х. ШЮТЦА И И. С. БАХА)

Рождество Христово в истории музыки – один из самых популярных сюжетов. Современному слушателю предлагается как никогда широкий выбор произведений на эту святую тему – прежде всего, благодаря тому, что из архивов извлекаются всё новые рождественские сочинения старинных авторов. И тем не менее, сегодня, как и десятилетия назад, среди всего разнообразия Рождественской музыки особое положение занимают два произведения ораториального жанра, творения величайших мастеров немецкого Барокко – «История Рождества» Хайнриха Шютца (SWV 345; 1664) и «Рождественская оратория» Иоганна Себастьяна Баха (BWV 248; 1734).

Музыкальная наука всегда признавала за этими шедеврами особую, выдающуюся роль в истории искусства, однако феномен двух великих Рождественских сочинений по-прежнему нуждается в осмыслении. Традиционные в музыковедении комментарии к ним, указывающие на новаторство стиля и использование приемов музыкальной риторики в «Истории Рождества» или на совершенство структуры «Рождественской оратории», не затрагивают глубинной сути этой музыки, проникнутой словами христианской веры. Рассмотрение религиозной концепции двух произведений не только не уводит нас в данном случае в сторону от музыки, но и является необходимым условием ее художественного постижения.

Публикация состоит из двух самостоятельных очерков. Первый из них, посвященный сочинению Х. Шютца, можно прочесть далее; материал о «Рождественской оратории» И. С. Баха будет представлен читателям в следующем номере журнала.

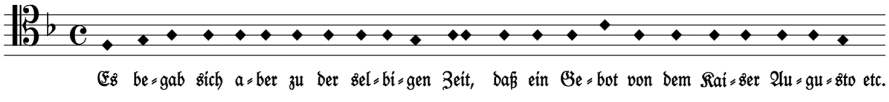
Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

I. «...я возвещаю вам великую радость»

Авторское слово во все времена является бесценным источником наших знаний о музыке и отправной точкой в ее интерпретации. Многие тексты Х. Шютца, опубликованные им в качестве Предисловий к своим «опусам», настолько информативны, что исследователям не остается ничего иного, как идти вслед за комментариями великого композитора, пересказывая и растолковывая их читателю. Продолжая традицию перевода текстов Шютца на русский язык[1], предлагаем вниманию читателей Предисловие композитора к опубликованной в 1664 году в Дрездене «Истории Рождества».

Благосклонному читателю сего издания кратко сообщается:

Что все это представление (diese gantze Handlung)[2] создано автором для двух различных групп исполнителей (auff zwey unterschiedene Chore) — хора Евангелиста и хора, исполняющего концерты у органа. Хор Евангелиста в настоящем издании представлен тремя книгами, предназначенными для голоса, для органа и для басовой виолы (für die Baß-Geige oder *Violon*). Для исполнения партии Евангелиста сведущий музикдиректор (*Director*) выберет хороший, звонкий тенор, способный петь, руководствуясь лишь представлением о темпе внятной речи, а не рукой [дирижера]. Господин автор оставляет сведущим музыкантам судить о том, до какой степени удалась (или не удалась) партия Евангелиста в новом — насколько ему известно, никогда прежде не встречавшемся в немецких печатных изданиях — стиле музыкальной декламации (im *Stylo Recitativo*), в котором и мелодия, и ритм (beydes *Modulation* und *Mensur*) следуют за словами. При этом необходимо заметить, что если кому-либо угодно придерживаться старой, хоральной манеры (des alten *choraliter* redenden styli) — той, в которой в наших церквах до сих пор часто исполняется, без органа, партия Евангелиста в Страстях и в других духовных Историях,— то автор надеется, что и таковому его сочинение будет небесполезно, если от начала до конца тот будет действовать следующим образом:



Что же касается второго хора, концертирующего у органа, то его партия состоит из десяти относящихся к данному представлению (zu dieser *Action*) концертов, об особенностях которых можно судить по прилагаемому ниже Описанию (*Specification*). Не умолчим, однако, о том, что автор усомнился в необходимости их публикации, ибо заметил, что вряд ли где-либо еще, кроме княжеской капеллы, оснащенной на должном уровне, оные изобретения смогут достичь надлежащего эффекта. Желающим же

[1] Начало этой традиции положил перевод Предуведомления к «Псалмам Давида» (Дрезден, 1619), выполненный С. А. Ошеровым; см.: [1, *359–360*].

[2] В данной и в последующих цитатах сохранена орфография оригинала. Кроме того, вслед за изданием 1664 года, мы выделяем курсивом все иностранные слова и слова иностранного происхождения, укоренившиеся в немецкой музыкальной терминологии XVII столетия.

обзавестись копией этих концертов он предоставил обратиться к кантору в Лейпциге или же к Александру Херингу, органисту Церкви Креста в Дрездене[3], у которых, с согласия автора, можно недорого приобрести их, а также три книги для хора Евангелиста. Сверх того, тем, кому будет угодно воспользоваться его музыкой для хора Евангелиста, разрешается переработать эти десять концертов (тексты которых можно найти в данном издании) по собственному желанию для имеющегося в их распоряжении ансамбля музыкантов (*Corpus Musicum*), или же сочинить иные концерты. Наконец, следует сказать в оправдание, что лишь во избежание долгого и утомительного копирования автор решил выпустить в свет несколько экземпляров [партии] хора Евангелиста; в противном случае, он воздержался бы и от этого.

Описание десяти Концертов у органа, сочиненных автором для этого представления

Вступление (Die *Introduction* oder Eingang): Die Geburt unsers Herren Jesu Christi, wie uns etc. На 9 партий, разделенных на два звучных хора: первый из четырех голосов, второй — из пяти инструментов.

Интермедия 1. Ангел пастухам в поле: Fürchtet euch nicht. Сопрано соло с двумя альтовыми и басовой виолой (mit 2. *Violetten* und 1. *Violon*)[4]. Под эту музыку иногда появляется колыбель Младенца Христа.

Интермедия 2. Сонм Ангелов. Ehre sei Gott. На восемь партий: шесть голосов и две скрипки; по желанию, дополняется виолами.

Интермедия 3. Пастухи. Lasset uns nun gehen. Три альта, две флейты и фагот.

Интермедия 4. Волхвы. Wo ist der neu geborne. Три тенора, две скрипки и фагот.

Интермедия 5. Первосвященники. Zu Bethlehem. Четыре баса и два сакбута (und 2. *Trom* bonen).

Интермедия 6. Ирод. Ziehet hin und forschet. Бас соло, две трубы кларино или два корнета (2. *Clarin* oder *Cornetten*).

---

[3] А. Херинг (ум. 1695) — ученик Х. Шютца, учитель И. Кунау, органист дрезденской Церкви Креста с 1650 по 1695 гг. Совместно с другим учеником Шютца, придворным дрезденским органистом И. Клеммом, подготовил к публикации вторую часть «Священных симфоний» (1647). Возможно, составил данное Предисловие к «Истории Рождества» со слов престарелого Шютца.

[4] В XVI–XVIII вв. словом *Violetta* могли обозначаться различные струнно-смычковые инструменты. Х. Смитер утверждает, что в Первой, Седьмой и Восьмой интермедиях использовались сопрановые виолы да гамба [9, *26*]. Л. Джонсон предлагает исполнять соответствующие партии на скрипках [5, *15*]. В «Музыкальном словаре» И. Г. Вальтера (1732) понятие *Violetta* применяется к струнным инструментам, исполняющим один из средних голосов в ансамбле. К таковым Вальтер относит альты и инструменты семейства виол высокой тесситуры: сопрановые (с диапазоном от *c* малой октавы до *g* и *a* второй) и альтовые (от *g* большой октавы до *d*и *e* второй); последние, по словам Вальтера, и зовутся собственно «виолеттами» [11, *637*]. Примечательно, что в Описании концертов для «Истории Рождества» термин *Violetta* встречается лишь в том месте, где говорится о Первой интермедии; относительно инструментария Седьмой и Восьмой составитель Предисловия использует обозначение *Viola*, имея в виду те же инструменты, что и вначале (и при этом ошибочно указывая их число в описании последней из интермедий: три виолы вместо двух).

Интермедия 7. Ангел Иосифу. Stehe auf. Сопрано, две виолы, как выше; колыбель.
Интермедия 8. Ангел Иосифу в Египте. Stehe auf Joseph. Сопрано, 3 виолы; колыбель.
Заключение (Beschluß), [исполняется] на том же месте, что и Вступление.

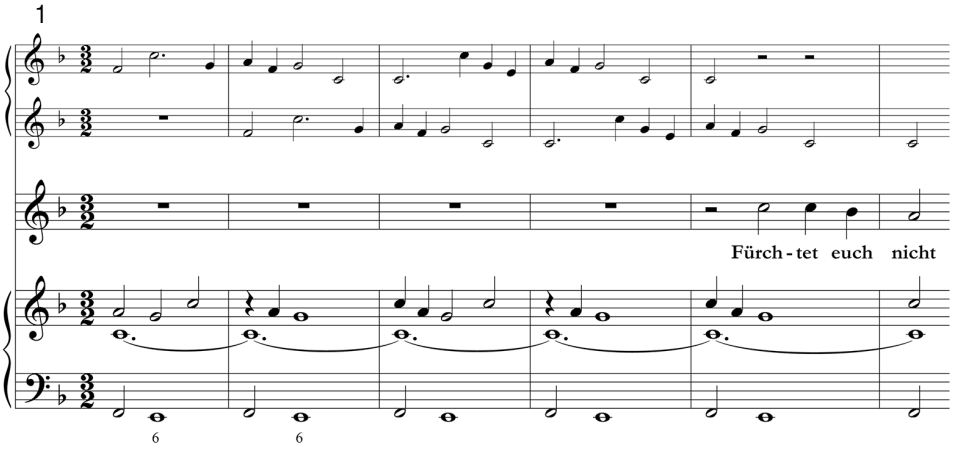
Хотя Предисловие составлено не композитором, а неназванным лицом с его слов, нет сомнений в принадлежности этих слов самому Шютцу. Как и другие шютцевские тексты в данном жанре, Предисловие представляет интерес, прежде всего, множеством исполнительских указаний — таких, как разделение музыкантов на две группы, расположенные отдельно друг от друга, требования, предъявляемые к исполнителю партии Евангелиста (обратим внимание, что преподносить словесный текст он должен в манере внятной, естественной речи), а также широкий спектр возможностей адаптировать сочинение к реалиям немецкой церковной музыки XVII столетия. Сходные идеи мы можем почерпнуть, например, из Предисловия к первому произведению Шютца в этом жанре — «Истории радостного и победного Воскресения нашего единственного Искупителя и Спасителя Иисуса Христа» (1623). Можно сказать, что мы имеем здесь дело со сложившейся философией Шютца как музыканта-практика.

И даже экстравагантная манера издания «Истории Рождества» свидетельствует, прежде всего, о мудрой практичности великого композитора. Публикуя свой опус в неполном виде, он, с одной стороны, минимизирует затраты на издание, с другой — достигает желанной цели: перед уходом в мир иной закрепить за собой первенство в использовании «речитативного стиля» среди авторов немецкой духовной музыки[5].

Еще одна характерная особенность шютцевского подхода к жанру духовной истории — его внутренняя театрализация. Дважды в Предисловии произведение именуется «действом» (Handlung, Action). Вполне вероятно, что речь в данном случае идет о театре воображаемом, однако нельзя исключить и возможность привнесения элементов сценического действия.

На такую мысль наводят и некоторые детали Описания десяти концертов у органа. Так, Первая интермедия характеризуется как соло сопрано в сопровождении струнных инструментов, «worunter des ChristKindleins Wiege bißweilen mit eingeführt»; эта же «колыбель» (Wiege) упоминается в связи с Седьмой и с Восьмой интермедиями. Обычно данное указание связывается исключительно с музыкальной составляющей: синкопированной трехдольной фигурой, время от времени звучащей в басу соответствующих концертных номеров и традиционно являющейся средством изображения колыбельки, в которой покачивается Младенец Христос [9, *25*]:

[5] Как отмечают многие авторы, речитатив Евангелиста в «Истории Рождества» не порывает радикально с традиционными интонациями лютеранской церковной музыки. В частности, Г. Массенкайл указывает на то, что моделью для Шютца послужил тон чтения из лютеровской «Немецкой мессы» (1526), с характерными для него инициям *f–g–a* и тенором *a* [8, *185*]. Начало партии Евангелиста, цитируемое в Предисловии к изданию, особенно показательно в данном отношении: записанная без мензуры, мелодия выглядит точь-в-точь как обычная церковная речитация (что не могло не произвести успокоительный эффект на консервативных немецких певцов, впервые столкнувшихся с новаторской декламацией в итальянской манере, пропагандируемой Шютцем).



Возможно, однако, что во время исполнения названных интермедий перед присутствующими появлялось некое символическое изображение яслей (что и получило отражение в предлагаемом нами варианте перевода).

Еще одна «подозрительная» деталь — ремарка, относящаяся к Заключению «Истории Рождества»: «Beschluß, in der anstellung des Eingangs». Понимать ее можно как указание на идентичность исполнительских составов первого и последнего из десяти концертов; допустимо, однако, и иное толкование: последний номер «Истории» исполняется «на прежнем месте» (а значит, представление предполагает некие перемещения музыкантов). Наконец, сама музыка «Истории Рождества» настолько внутренне динамична, что элементы храмового действа, в духе средневековой литургической драмы, вполне бы ей подошли (возможно, здесь есть повод для размышлений современным исполнителям-аутентистам).

Наиболее театральными разделами произведения, бесспорно, являются восемь интермедий. «Вставки» в повествование Евангелиста, во многих случаях именовавшиеся «интермедиями», — одна из характерных особенностей немецкой духовной истории XVII века. Таковыми могли быть инструментальные «симфонии», строфы лютеранских духовных песен (исполнявшиеся голосом, чаще всего сопрано, в сопровождении инструментального ансамбля, восполняющего хоровое звучание), музыка на различные библейские цитаты и литургические молитвы, хорошо подходящие по смыслу к тому или иному моменту повествования. Все они, так или иначе, нарушают единство изложения евангельского текста, функционируя как его «тропы»[6].

[6] Первым образцом духовной истории с интермедиями стали «Страсти по Иоанну» (1643) Томаса Зелле (1599–1663), гамбургского музикдиректора и кантора Иоганнеума (прославленной классической гимназии, основанной в 1529 году сподвижником Лютера Иоганном Бугенхагеном). Три интермедии, введенные Зелле в традиционные по стилю респонсорные Страсти, написаны в духе венецианских двуххорных концертов (непосредственным образцом композитору могли послужить сочинения М. Преториуса). Первые две сочинены на пророческие тексты Ветхого Завета (соответственно, знаменитые слова из 53-й главы Книги Пророка Исайи «Но Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни...» и фрагменты Псалма 21 (22), включая речение, что, согласно Евангелию от Матфея, произнес на Кресте Иисус: «Боже мой! Боже мой! Для чего Ты оставил меня?»). В основу третьей положены текст и мелодия Страстно́й песни «О непорочный Агнец Божий» («O Lamm Gottes unschuldig»); подробнее о «Страстях по Иоанну с интермедиями» см.: [8, *178–179*].

Напротив, Шютц кладет в основу интермедий часть самого́ евангельского текста — а именно, прямую речь героев Истории Рождества; весь «основной раздел» произведения (речитатив Евангелиста и восемь интермедий), таким образом, написан исключительно на традиционные для данного жанра фрагменты Евангелий (Лк 2:1–21; Мф 2:1–23; Лк 2:40). «Оживлять» музыкой реплики библейских персонажей было любимым занятием Шютца на всем протяжении композиторской карьеры — чтобы убедиться в этом, достаточно пересмотреть каталог его сочинений. Но даже в таком контексте интермедии из «Истории Рождества» — явление особое. Благодаря ярко выраженной жанровости (колыбельная, различные виды шествия) и, конечно, «энциклопедичности» использования музыкальных инструментов, их естественно уподобить номерам оперы или оратории — вокальным монологам, ансамблям, хорам.

Более того, в интермедиях Шютц обращается с евангельским текстом, словно с либретто, написанным современным автором. Повторы слов на разных уровнях способствуют возникновению иллюзии «поэтического ритма» и организуют музыкальную форму. Особенно показателен в этом отношении пример Первой интермедии. Повторяя многократно ключевые слова «...я возвещаю вам великую радость» («…ich verkündige euch große Freude»[7]; Лк. 2:10b), композитор «из ничего» образует танцевального характера рефрен; транспонируемый по родственным тональностям[8], он звучит после каждого из смысловых отрезков, на которые Шютц подразделяет благовестие Ангела, создавая ощущение удивительной цельности настроения и единства музыкальной формы.

Поскольку индивидуальный звуковой облик и неповторимая музыкальная интонация найдены композитором для каждой из интермедий, произведение в целом часто воспринимается как портретная галерея евангельских персонажей[9]. О внутренней цельности и выстроенности этого ряда Шютц, по-видимому, проявил особую заботу. По наблюдению Л. Джонсон, десять концертов «Истории Рождества» расположены симметрично и образуют концентрическую структуру: основной раздел сочинения обрамлен Вступлением и Заключением; первые две интермедии, как и две последние, поются Ангелами (напомним, что Первая, Седьмая и Восьмая интермедии объединены к тому же тождеством исполнительского состава и музыкальной фигурой, символизирующей колыбель Младенца Христа); наконец, центральную группу интермедий (с Третьей по Шестую) исследовательница характеризует как театральное действо с участием пастухов, волхвов, первосвященников и книжников, царя Ирода. Свой взгляд на структуру «Истории Рождества» Джонсон представляет в виде большой, на целую страницу ее диссертации, схемы [5, *61–62*].

---

[7] У Шютца, благодаря повторениям слов, фраза звучит следующим образом: «…ich verkündige euch große, große Freude, große, große Freude».

[8] Напомним, что всё произведение выдержано от начала до конца в одной главной тональности, фа мажор.

[9] Приведем в этой связи ценное наблюдение, сделанное Г. Массенкайлом в статье «Три святых Царя в музыке» [7]. Сопоставляя трактовку истории поклонения волхвов в рождественских сочинениях Р. Михаэля, Х. Шютца и И. С. Баха, немецкий ученый обращает внимание на то, что только Шютц следует распространенному в дореформационной Германии апокрифическому представлению о «трех королях» (Евангелие от Матфея не дает для него никаких оснований): Четвертую интермедию он сочиняет для трех теноров и обозначает ее как «хор трех царей» («Chorus trium regium»). На наш взгляд, это объясняется не идеологическими или вероисповедальными соображениями, а желанием Шютца изобразить персонажей Истории предельно конкретно, как если бы они выходили на сцену театра.

С той оговоркой, что начальная и конечная пары интермедий вовлечены в развертывание сюжета (и потому центральные интермедии выделяются скорее как «человеческая» музыка, в противоположность «музыке Ангелов»), схему Л. Джонсон следует принять во внимание. К тому же, набор интермедий не был задан композитору условиями жанра, как это можно было бы предположить. В отличие от своего предшественника на посту придворного капельмейстера Рогира Михаэля, автора первой дрезденской «Истории Рождества» (1602), Шютц не включает в собственное сочинение рассказ о Сретении[10]. Причины этого мы едва ли узнаем когда-либо доподлинно, но лежащее на поверхности объяснение состоит в том, что композитору не нужны были «лишние», нарушающие стройную последовательность «десяти концертов», реплики евангельских персонажей[11].

Существование особого авторского замысла относительно концертных номеров не должно, однако, приводить к упрощенному, на наш взгляд, пониманию произведения в целом. Когда Л. Джонсон подает свою схему как структуру всего произведения («Symmetrical Structure of Work»), остается лишь недоумевать, куда же девались речитативы Евангелиста, написанные и опубликованные Шютцем. Ключевой вопрос состоит в том, до какой степени связаны между собой две составляющие «Истории Рождества», как они соотносятся между собой и образуют ли в итоге органичное единство[12].

Действительно, введение интермедий в немецкую духовную историю XVII века привело к парадоксальной ситуации: внимание композиторов переключилось с повествования Евангелиста (собственно «истории») на вставные номера. Стилевой контраст между «консервативной» историей и «новомодными» интермедиями ощутим уже у Т. Зелле; у иных его последователей он становится вопиющим. В отличие от многих младших современников Шютц явно не подразделял «Историю Рождества» на «традиционную» и «новаторскую» составляющие: и речитатив Евангелиста, и «концерты у органа» написаны им в современной манере, неизвестной до той поры большинству немецких церковных музыкантов. Художественные достоинства «хора Евангелиста» он также оценивал очень высоко: в противном случае, публикация 1664 года просто бы не состоялась.

Тем не менее, инерция восприятия всей барочной музыки по модели оратории или оперы XVIII века приводит к тому, что столь важные для самого́ Шютца

---

[10] Тогда как более ранняя «История Воскресения» Шютца (1623) написана на ту же самую компиляцию евангельского текста, что и аналогичное произведение другого его предшественника при саксонском дворе, итальянца Антонио Сканделло (1568).

[11] Еще один аргумент в пользу того, что концентрическая структура серии концертов могла быть предусмотрена автором, дает композиция некоторых произведений Шютца. Так, чрезвычайно близкие по жанру к духовным историям «Семь Слов» (ок. 1645), несомненно, имеют концентрическое строение. Внешней аркой здесь выступают начальная и заключительная строфы немецкой дореформационной песни «Когда Иисус распят на Древе Креста» («Da Jesus an dem Kreuze stund»), внутренней — инструментальные «симфонии»; в центре же располагаются сами последние речения Спасителя. Л. Джонсон проводит, однако, иную, менее очевидную, параллель — с «Историей Воскресения», где усматривает композицию из пяти сцен, центральную из которых (то есть, насколько мы можем предположить, подкуп нагробной стражи) считает поворотным моментом действия [5, *34*].

[12] Мы уже могли убедиться в том, что возможность бытования партии Евангелиста отдельно от концертов допускалась Шютцем не по идейным, а исключительно по практическим соображениям. Тем не менее, относительная самостоятельность двух составляющих «Истории Рождества», предусмотренная автором, способна породить недоразумения, одним из которых является фактическое «раздвоение» сочинения.

речитативы кажутся чем-то второстепенным, незначительным в музыкальном отношении. Да и представление об интермедиях как о «портретной галерее» нуждается в уточнении и углублении.

Удивительно, но такое сложное произведение, как «История Рождества», с точки зрения музыковедов является почти беспроблемным. Настоящая дискуссия о нем ведется по частным поводам. Единственный пункт, вызывающий жаркие дебаты, состоит в том, какой инструментарий должен использоваться при исполнении Четвертой интермедии, той самой, где прибывшие в Иерусалим волхвы вопрошают: «Где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему» (Мф 2:2).

Содержащееся в Описании концертов прямое указание на то, что в данной интермедии принимают участие «три тенора, две скрипки и фагот», вызвало практически единодушное недоумение ученых XX века. «Странным» представляется тот факт, что ансамбль волхвов сопровождают те же скрипки, что звучат вместе с пением Ангелов. Поскольку струнные традиционно связаны с барочным топосом «небесной музыки», идея найти им замену в Четвертой интермедии — инструменты, «более подходящие с точки зрения театрального эффекта», — напрашивается сама собой [9, *27*]. Изучая так называемую «раннюю версию» произведения, партии «Истории Рождества», хранящиеся в университете шведского города Уппсала (SWV 345a)[13], К. Хофман выдвинул предположение, что изначально партии скрипок в Четвертой интермедии были предназначены для натуральных рогов, играющих в регистре clarino [4]. Эта гипотеза получила не только признание, но и развитие — предложения о дальнейшей переинструментовке шютцевских интермедий [6, *30–31*; 5].

Наиболее радикальный вариант изменения звукового облика «Истории Рождества» принадлежит Л. Джонсон, апеллирующей уже не столько к сохранившимся рукописным источникам, сколько к соображениям драматургической правды и художественного эффекта. В качестве альтернативы тому, что предлагается в «Описании десяти концертов», американская исследовательница предлагает использовать в Четвертой интермедии консорт трех сакбутов (альтового, тенорового и басового), в Пятой же — заменить два сакбута двумя гобоями. По мнению Джонсон, хор сакбутов в Четвертой интермедии будет звучать более цельно, нежели сочетание скрипок с фаготом, и хорошо сольется с вокальными партиями. Используя же гобои для сопровождения ансамбля первосвященников и книжников, можно достичь эффектных и хорошо выстроенных контрастов в центральной группе интермедий, ограничив, в то же время, исполнительский состав «практичным» набором инструментов [5, *58–60*; *67*].

Учитывая, что Шютц лично санкционировал сколь угодно смелые эксперименты с музыкой своих концертов, предложения Л. Джонсон не должны никого

[13] «Уппсальская версия» «Истории Рождества», обнаруженная А. Шерингом в знаменитом нотном собрании Г. Дюбена в 1908 году, датируется периодом ок. 1660 года. В ней представлен почти полный комплект исполнительского материала, за исключением вокальных и инструментальных партий Вступления, а также первых пятнадцати тактов партии второго сакбута из Пятой интермедии (в силу этого Вступление исполняется современными музыкантами в реконструированном на основе сохранившейся партии континуо виде). Другой рукописный источник «Истории Рождества», «берлинская версия» (SWV 345b), был обнаружен М. Шнайдером в библиотеке Певческой академии в 1933 году, однако потерялся во время Второй Мировой войны. «Берлинская версия» возникла после публикации 1664 года и, не имея от нее серьезных отличий, содержала ряд авторских правок; подробнее об источниках «Истории Рождества» см.: [6].

шокировать. Другое дело, что критика использования скрипок в Четвертой интермедии — результат недоразумения и, более того, неспособности современных ученых понять подход Шютца к своему произведению. Как это порой случается с подобного рода научными дискуссиями, ларчик открывается просто: рекомендуя скрипки в качестве инструментов для Четвертой интермедии, Шютц имел в виду, по всей видимости, не музыкальную характеристику самих волхвов, а нечто более важное — символическое изображение света Вифлеемской звезды, света евангельской истины. Этот же свет исходит и от Ангелов, явление которых людям потому и вызывает у тех «великий страх», что сопровождается мощным излучением. «Не бойтесь», — обращается Ангел к пастухам, и эти слова следует понимать не только как попытку успокоить их , но и как призыв радостно принять тот Свет, что несет рождение Спасителя «народу, блуждающему во тьме». В этой связи стоит вспомнить и о том, что на иконах Ангелы по традиции изображаются окруженными облаком света, и о Рождественском фрагменте генделевского «Мессии», в котором речитативы, сопровождающие явление Ангелов, буквально «залиты» светом, исходящим от звучания струнных инструментов.

Удивительно, но исследователи «Истории Рождества» словно забывают о том, что «театр» в произведении Шютца — особого рода, и что главной целью великого композитора было не реалистически изобразить тех или иных персонажей, произведя на публику наибольший эффект, а воплотить в своей музыке важнейшие смыслы евангельского текста. В этой связи хочется обратить внимание на иную двойственность «Истории Рождества», нежели та, о которой шла речь до сих пор, — на тот факт, что текстовой основой произведения являются фрагменты двух Евангелий: история поклонения пастухов рассказывается в Евангелии от Луки; о поклонении волхвов и бегстве Святого Семейства в Египет повествует св. Евангелист Матфей.

Традиция сводить повествования евангелистов о жизни Иисуса Христа в единое целое существовала с самого начала истории лютеранства; первый образец «евангельских гармоний» дал близкий друг и соратник Лютера И. Бугенхаген (1526). Его опыт оказал сильнейшее воздействие на жанр лютеранской духовной истории. «Согласованные» Бугенхагеном евангельские тексты лежат в основе не только «Истории Рождества», но и таких сочинений Шютца, как «История Воскресения» и «Семь Слов». Компиляция текстов в «Истории Воскресения» показательна более всего: некоторые фрагменты «либретто» этого сочинения буквально «сшиты» из мельчайших кусочков, словно в результате микрохирургической операции. Парадоксальный эффект от такого сведéния воедино четырех рассказов о Воскресении Христовом помогает лучше понять и почувствовать характер ранней лютеранской теологии. Благочестивая уверенность Бугенхагена и его коллег в том, что всякое евангельское слово является истинным и не подлежащим сомнению свидетельством о Спасителе, наталкивается на самобытность каждого из четырех Евангелий.

Возникшие в результате письменной фиксации рассказов о жизни и смерти Иисуса, бытовавших в устной традиции, Евангелия изначально не были стенографическим отчетом о неких исторических событиях. Истина их в ином: каждое из Евангелий несет в себе образ Божий — такой, каким он запечатлелся в памяти ближайших учеников Спасителя; не случайно Евангелия часто именуются Церковью «словесными иконами» Христа. Ученики же были людьми разными, их Благовестия записывались для разных целей — не удивительно, что в результате возникли тексты, различающиеся между собой как в жанровом, так

и в стилистическом отношениях, а их детали не всегда легко привести к непротиворечивому логическому единству (см.: [3, 7–20]).

Компиляция текстов, положенная в основу «Истории Рождества», внешне гораздо проще «евангельских гармоний», с которыми Шютц имел дело, впервые обратившись к жанру духовной истории. Соответствующие фрагменты Евангелий от Луки и от Матфея совершенно независимы друг от друга и ни в чем не пересекаются; между ними нет и не может быть противоречий, а потому и «согласовывать» в данном случае нечего (сам факт существования двух разных историй легко объясним тем, что они относятся к разному времени). Рассказы о поклонении пастухов и волхвов просто следуют один за другим; формальную законченность повествованию придает фраза, у Луки подводящая итог истории Сретения: «Младенец же возрастал и укреплялся духом, исполняясь премудрости, и благодать Божия была на Нем» (Лк 2:40)[14].

В то же время, образы, являемые в двух евангельских фрагментах, разительно отличаются друг от друга. Лютеранская традиция XVI столетия свела их в единый текст — в XVII веке Шютц, с его поразительной чуткостью к библейскому слову, обратил внимание на это различие и основал на нем свое «действо».

Центральная группа интермедий, написанная на тексты обоих Евангелистов[15], объединяется, в отличие от крайних пар, не музыкальным материалом и единым звуковым колоритом, а, прежде всего, характером шествия, в той или иной мере присущим каждому из этих четырех концертов. Соответственно, в музыкальном воплощении текстов на первый план выходят глаголы, обозначающие движение: «Lasset uns *gehen* gen Bethlehem...» (Третья интермедия); «...und sind *kommen*, ihn anzubeten» (Четвертая); «... denn aus dir soll mir *kommen*...» (Пятая); «*Ziehet hin*...», «dass ich auch *komme* und es anbete» (Шестая).

Наиболее заметный музыкальный контраст возникает при этом между Третьей и Четвертой интермедиями, что не случайно. Различие образов пастухов и волхвов (особенно ощутимое благодаря подобию их функций в рассказе о младенчестве Христа: и те и другие приходят Ему поклониться) наводит на размышления о том, насколько непохожими, насколько разными оказываются пути людей к Богу[16]. И кажется, что сама структура евангельского текста спешит на помощь Шютцу в его

---

[14] Подчеркивая формальную значимость момента, Шютц подает эти слова в приподнято-риторическом тоне: за протяженным восходящим хроматическим ходом (изображающим «возрастание» Младенца) следует элегантный росчерк быстрого пассажа.

[15] Третья интермедия входит во фрагмент, принадлежащий Луке (Лк 2:15b); интермедии с Четвертой по Шестую возникают в связи с рассказом Матфея (соответственно, Мф 2:2; 5b–6; 8b).

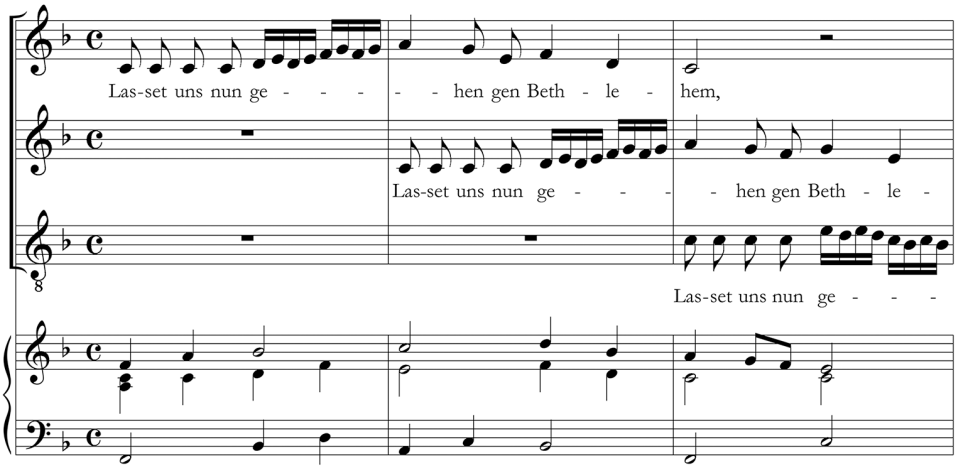
[16] «Пастухи пришли к Младенцу в ту же ночь, когда Он родился. Чтобы добраться до Вифлеема, им понадобилось 15–20 минут после того момента, когда они увидели ангела и услышали ангельскую песнь <...>Итак, проходит несколько минут, и вот они уже на месте, рядом с Младенцем. Они люди простые, их путь к Богу мгновенен. Им не требуется много времени, чтобы прийти к Богу, — этим простодушным, почти диким пастухам.

А вот волхвы. Это интеллектуалы Древнего Востока, они знают всё, читали священные книги древних народов и узнают будущее по звездам, они могут всё, что угодно, предсказать, как поется в тропаре праздника Рождества Христова: "...в нем бо звездам служащий звездою учахуся". Их путь к Богу оказывается значительно более долгим и трудным, они идут чуть ли не год, если не больше, — через пустыни, реки, овраги и горы, пока, наконец, не приходят к Нему.

Так и сегодня к Богу ведут два пути. Один — путь простых людей с открытым сердцем. Он быстр и прост. Другой — путь магов, или волхвов <...> Над этим очень важно задуматься. Это одно из удивительных мест в Евангелии, когда *Бог именно через сличение двух рассказов посылает нам Свою Весть*» ([3, *33*]; курсив автора).

желании выявить различный характер движения в этих двух концертах. Текст Третьей интермедии начинается в повелительном наклонении: «Пойдем в Вифлеем и посмотрим...». На этот призыв отвечают музыкальные фигуры, изображающие стремительное движение. Появляясь имитационно сперва у солирующих инструментов, а затем и у голосов, они быстро заполняют звуковысотное пространство подвижными линиями, направленными как вверх, так и вниз: пастухи скоры на подъем, любопытны, но толком не знают, куда бежать и что именно означает обещанное им зрелище:

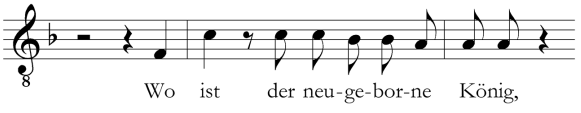
2 Партии голосов и континуо



Старинные деревянные духовые инструменты уместны здесь не только потому, что связаны с топосом пасторали, но и вследствие своей текучести, светлого тембра, способности скользить в легких пассажах.

Начало Четвертой интермедии в известном отношении — словно зеркальное отражение Третьей. Насыщенная имитациями фактура, трио человеческих голосов, три предваряющих их своим вступлением инструмента: всё тот же фагот и два инструмента сопрановой тесситуры (скрипки, или же пресловутые натуральные роги). Однако вместо плавного стремительного движения — важная, широкая поступь; вместо императива — вопрос: «Где родившийся Царь Иудейский?»:

3 Партия второго тенора



Музыка второго раздела этого концерта также не связана с изображением целеустремленного шествия. В фокусе внимания здесь оказывается образ Вифлеемской звезды («Stern»), в партиях голосов и инструментов подчеркивающийся энергичной фигурой-символом, по рисунку классифицируемой как circulatio[17]:

[17] Фигура эта возвратится в речитативе Евангелиста между Пятой и Шестой интермедиями, вновь при упоминании звезды.

4 Партии голосов и континуо

sei-nen Stern ge-se-hen, sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de,
wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen, sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de,
wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de,

И лишь в третьем, заключительном разделе волхвы вспоминают о своем путешествии в Израиль, отчего приходит в движение и музыка («...и пришли поклониться Ему»). Короткая энергичная фигура, звучащая поочередно у всех голосов и инструментов («und sind kommen»), неизменно направлена вниз: эти мудрые восточные люди хорошо знают, куда держат свой путь и Кого встретят в его конце:

5 Партии голосов и континуо

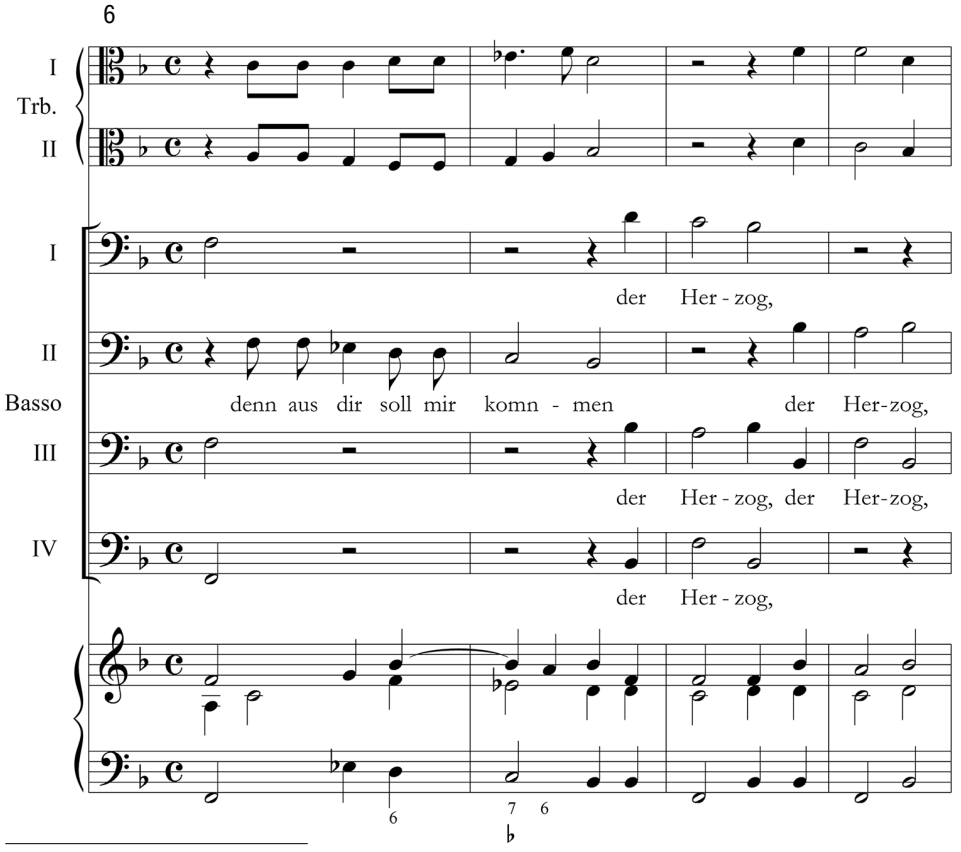
und sind kom-men, und sind kom-men, Ihn an-zu-be-ten,
und sind kom-men, und sind kom-men, Ihn an-zu-be-ten,
und sind kom-men, und sind kom-men, Ihn an-zu-be-ten,

Этим панорама духовных путей человечества, открывающихся в святую Рождественскую ночь, однако, не исчерпывается. Особый замысел Пятой и Шестой интермедий вновь воплощается композитором через характер музыкального движения. Первосвященники и Книжники, от лица которых в Пятой интермедии поет «солидный» квартет басов, сами никуда не идут; встретить Младенца Христа им не дано. Зато они находятся при исполнении важных обязанностей: ведая Священное Писание, Первосвященники и Книжники, по запросу царя Ирода, возвещают древнее пророчество о пришествии Мессии и о Рождестве Его в Вифлееме. Музыка Пятой интермедии разделяется на две части. Сначала профессиональные толкователи Писания «вводят цитату» (и речь их по своему мелодическому рисунку приближается к речитативу Евангелиста, с присущими тому повторениями тонов *a* и *c*). Затем звучат слова пророка Михея (Мих 5:2): начало цитаты композитор

отмечает своего рода «музыкальными кавычками» — острым пунктирным ритмом (в современной нотации — восьмая с точкой и две тридцатьвторые).

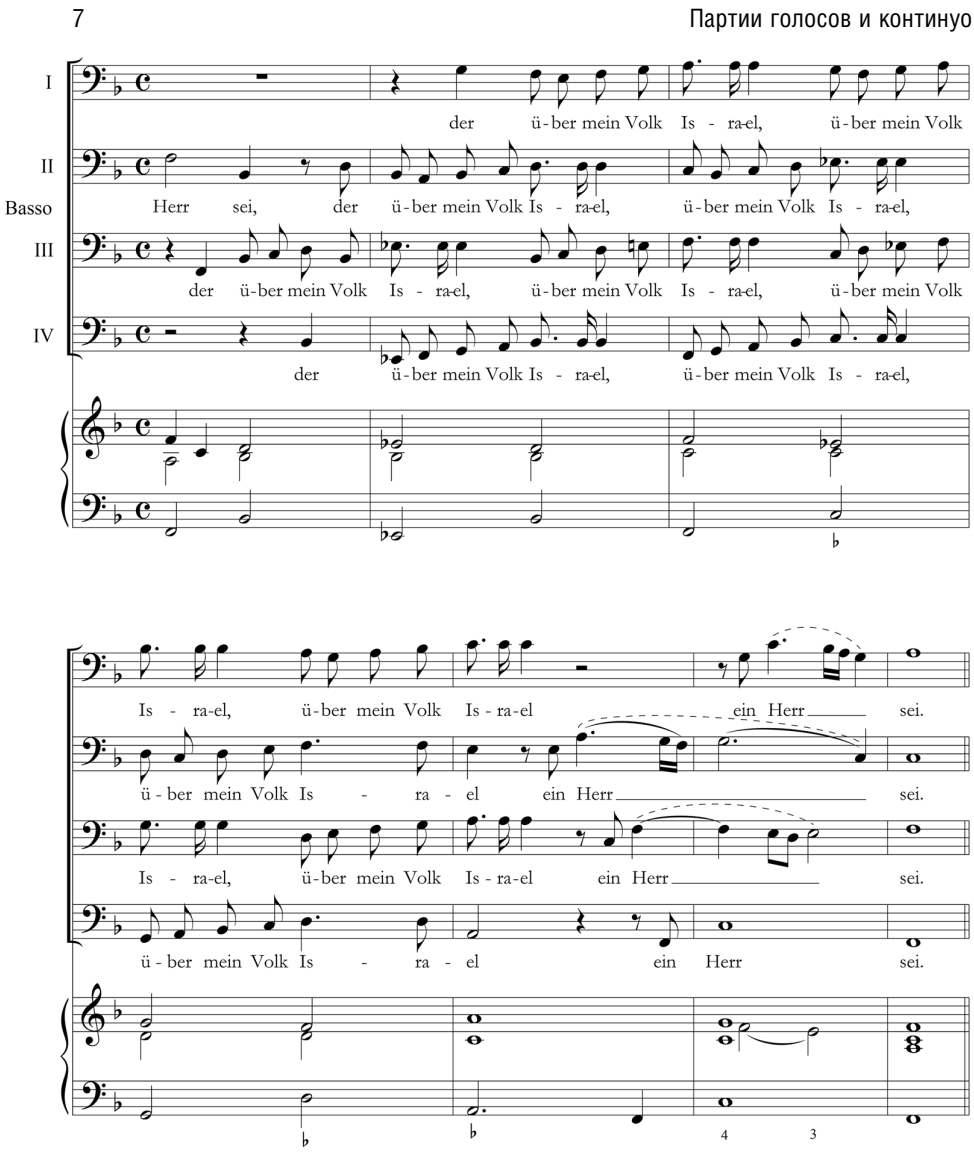
Ключевые слова пророчества Михея, предсказывающие пришествие Спасителя («...denn aus dir soll mir kommen...»; «...ибо из тебя произойдет»), Шютц воплощает величавой нисходящей фигурой (catabasis) — именно ее, а не начальные реплики Первосвященников, и подготавливала вступительная к данной интермедии симфония сакбутов.

Подобное изображение являющегося в мир Христа очень далеко от основного образа «Истории» — покачивающейся колыбели с Младенцем. В нем запечатлены не реальные события святой ночи, а многовековые чаяния народа Израиля, его собственные представления о приходе Мессии. В этом же духе выдержано и дальнейшее музыкальное изложение пророчества. Явившийся Мессия немедленно провозглашается «Вождем»: титул этот торжественно, с расстановкой произносится в высокой тесситуре («der Herzog»); сакбуты же на какой-то момент почтительно замолкают, прислушиваясь к возвещаемому слову, а потом подхватывают его, присоединяясь к вторящим этому слову голосам[18]:



[18] Эффект этого своеобразного «эхо» получается церемониальным; в качестве необязательной аналогии вспоминается, как при рукоположении священнослужителей народ в разных частях храма восклицает, вслед за архиереем и священниками: «аксиос» («достоин» — *греч.*). Здесь, как и в других интермедиях, такие «вольности» обращения со словами Священного Писания, как их повторы, несут глубокий смысл.

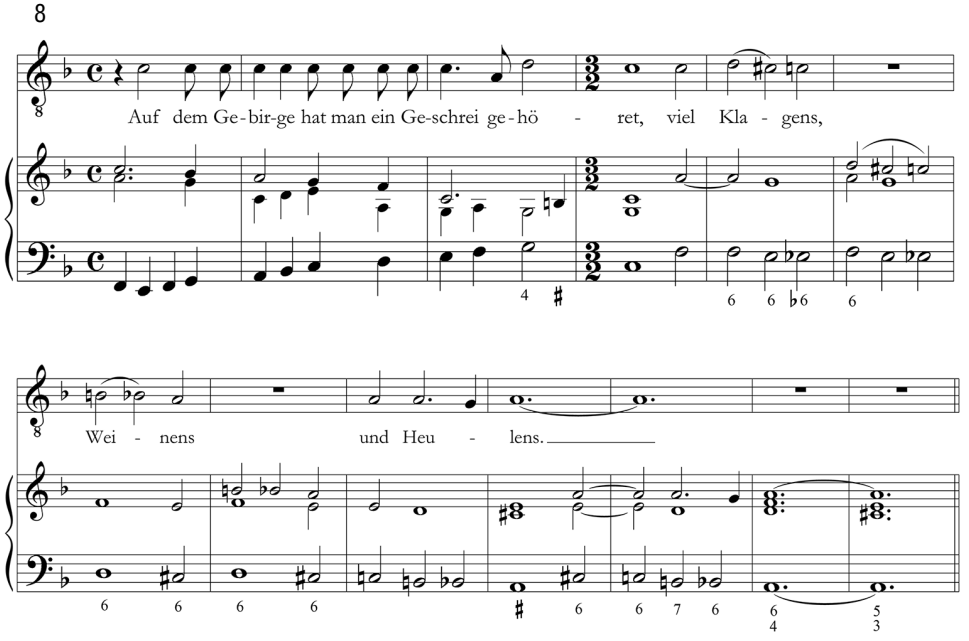
Завершается же Пятая интермедия ярким изображением того, как признанный народом Христос «по ступенькам» (риторическая фигура gradatio) восходит на высоту своего царственного господства: «der *über* mein Volk Israel ein *Herr* sei» (букв.: «Который будет Господином над народом моим, Израилем»):



Пятая интермедия открывает ряд цитируемых мессианских пророчеств, в обилии содержащихся у Матфея (в евангельском рассказе Луки таковые отсутствуют). Все они находятся внутри речитатива Евангелиста, и оттого не всегда замечаются — при том, что Шютц всякий раз отчетливо их выделяет: паузами, неспешной и торжественной интонацией, интенсивным гармоническим и

мелодическим движением в аккомпанементе[19]. Не остается без внимания лишь один, экстраординарный случай, требующий, впрочем, особого комментария — знаменитые слова из Книги Пророка Иеремии о Рахили, оплакивающей своих детей.

В музыкальном отношении это самая яркая среди всех риторических фигур в «Истории Рождества», что и отмечается обычно авторами, пишущими о произведении Шютца[20]. В интонационном отношении Шютц выделяет не только ее, но и всё пророчество Иеремии, от начала до конца. Тем не менее, смена метра и необычайная трактовка фигуры passus duriusculus на словах «плач и рыдание и вопль великий» не может не впечатлять. Нисходящий ход тенора, дублируемый в сексту инструментальным басом, не просто очень протяженный: композитор дробит его на три сегмента (следуя синтаксической структуре текста); сегменты же разделяет паузами у голоса, во время которых соответствующая часть хроматического хода повторяется одним басом. В то время как рыдания голоса прерываются (suspiratio), бас словно предлагает проинтонировать их еще раз, внутренним слухом, — с тем, чтобы каждое из этих слов-рыданий глубоко запечатлелось в душе слушателя:



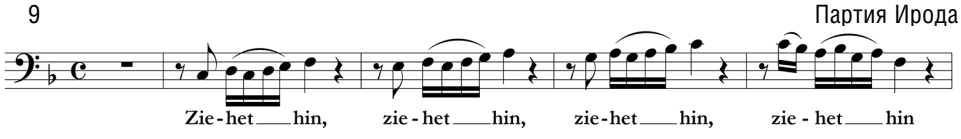
[19] «Евангелие от Матфея создавалось для иудеев и для учителей веры. Оно написано языком, который можно назвать церковным. Здесь много слов и выражений, взятых из Ветхого Завета, не говоря уже о многочисленных цитатах. Есть такие издания Евангелия, где текст набирается обычным шрифтом, а цитаты из Ветхого Завета — курсивом. Курсива больше всего именно в Евангелии от Матфея» [3, *11*]. Приведем перечень цитат пророческих книг Ветхого Завета в речитативе Евангелиста: 1. «Из Египта воззвал я Сына Моего» (Мф 2:15b; Ос 11:1). 2. «глас в Раме слышен, плач и рыдание и вопль великий; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться; ибо их нет» (Мф 2:18; Иер 31:15).

[20] «...выразительный хроматический пассаж в трехдольном метре использован для того, чтобы передать плач Рахили о своих детях; этот пассаж производит особенно сильное впечатление по контрасту с окружающим его с обеих сторон диатоническим речитативом» [9, *24*].

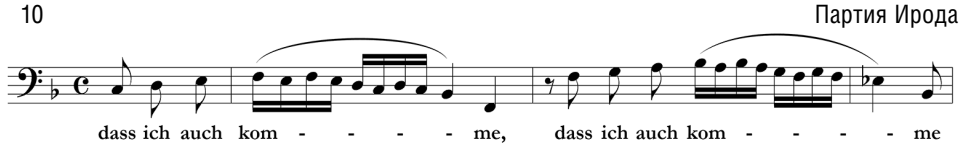
Вслушиваясь в интонации плача, мы можем представить себе горе тех матерей в Вифлееме, чьи дети были уничтожены по соображениям политической целесообразности. Однако не следует забывать о том, что «театр» Шютца далек от реализма: плачут не женщины Вифлеема, а Рахиль; фигура же passus duriusculus относится к области высокой риторики и выражает всеобщий, символический смысл. Стоит вспомнить, что в Средние века плач Рахили был традиционным литургическим действом, разыгрывавшимся 28 декабря, в день памяти об избиении Невинных младенцев. Структура плача (диалог плакальщицы и утешительниц) соответствовала структуре знаменитых плачей Девы Марии у Креста — и это не единственное соответствие между литургическими драмами Рождественского и Пасхального циклов [2, *30–33*]. Иными словами, плач Рахили отсылает нас не только к трагичным историческим событиям, и даже не только к прообразу из Ветхого Завета — он сам является прообразом сцены у Креста, Распятия Спасителя. Создавая эту полную экспрессии музыку, Шютц был движим не одной лишь любовью к детям: на краткий момент он приоткрывает перед слушателями вид из Рождественской ночи на Голгофу.

Удивительно, но в научной литературе, по-видимому, никогда не отмечалась парность двух «царских» интермедий «Истории Рождества»: Пятой и Шестой. Между тем, Шютц напрямую сопоставляет здесь два прославленных образа: Мессии, Царя Иудейского, — и царя Ирода. Да не осудят нас строгие коллеги за излишне субъективную, вольную интерпретацию, но нам представляется, что традиционный топос «царской музыки» трактуется в Шестой интермедии пародийно. Шютц вроде бы делает всё как всегда, «как надо», но ощущение преувеличения и преднамеренной неуклюжести не покидает чуткого слушателя.

Глаголы движения в этой интермедии, как и в предыдущих, Шютц выделяет соответствующими мелодическими фигурами. Однако с самой первой из них («Ziehet hin») коварство царя выступает наружу: благодаря «витиеватому» характеру как отдельных фигур (circulatio), так и всей составленной из них мелодической линии (восходящая секвенция сменяется нисходящим заключением, также замысловатым по рисунку):



Другая фигура движения (на слове «komme»), появляющаяся ближе к концу интермедии, выглядит еще более несуразно: «семенящие» шестнадцатые сменяются широким торжественным шагом:



Неуклюжесть движений царя Ирода (как отражение неискренности его слов и помыслов) подчеркивается партиями инструментов. Само по себе использование

баса для партии царя и высоких труб для ее сопровождения вполне соответствует барочной практике. Однако когда высокие, подвижные кларино вторят неповоротливому голосу, царь Ирод оказывается на, мягко говоря, невыигрышном для себя фоне. Повторение инструментами материала вокальных партий в данном случае приобретает иной, нежели в остальных интермедиях смысл: фальшивый царь поет на фоне истинно царских труб.

А чего стоит тот момент, когда Ирод просит волхвов тщательно разведать о «дитятке» («nach dem Kindlein»). Многократно повторяя свой приказ, Ирод всякий раз пропевает последнее из слов со всё большими торжественностью и «лаской». Он явно неравнодушен к этому ребенку! Когда в последний раз Ирод произносит заветное слово с почти буффонной интонацией (широченные мелодические скачки в разных направлениях), кажется, что возникающие в этот момент фанфары смеются над преступным правителем:

11

Nach dem Kind-lein, nach dem Kind - - - - - lein

Не менее забавен длинный пассаж, которым Шютц озвучивает последнее из слов интермедии «anbete» («поклонюсь»). Трудно воспринимать сие «поклонение царя Ирода» иначе, чем как пародию на поклонение волхвов и пастухов: «реверанс», который Ирод пытается изобразить, мог бы вызвать ассоциации с гимнастическим упражнением (если бы не солидный низкий бас, столь мало подходящий для подобных кувырканий):

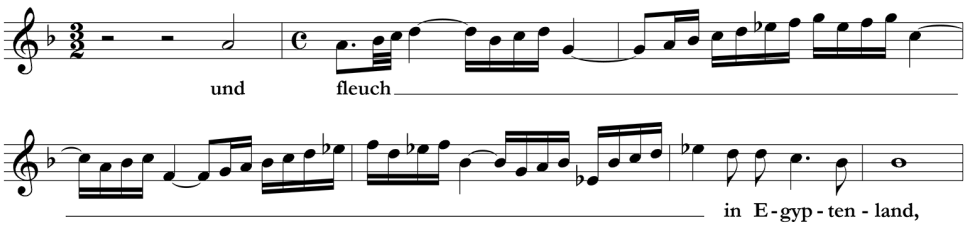
12 Партия Ирода

und es an-be-te, und es an-be - - - - - - - te.

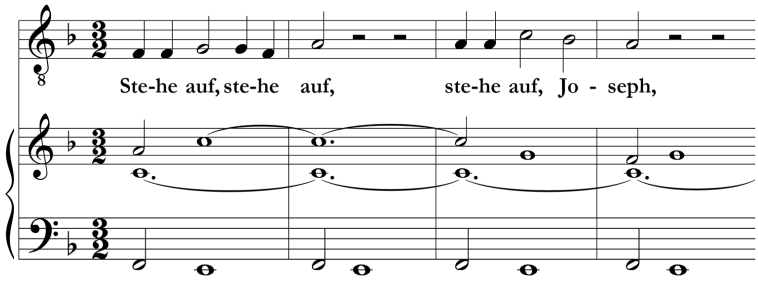
Казалось бы, евангельское повествование далеко уводит нас от событий святой Рождественской ночи — и не только в хронологическом отношении. Покой Младенца безнадежно нарушен трагическими событиями в Вифлееме, бегством Святого Семейства в Египет. Возвращение «колыбели Младенца Христа» в двух последних интермедиях поэтому следует рассматривать не только как заботу автора об архитектонике сочинения. Самая «бурная» и «стремительная» из фигур

движения в Седьмой интермедии — «fleuch in Egypetland» («беги в Египетскую землю») — возникает в окружении единственной и неизменной во всей «Истории Рождества» «фигуры покоя» (пример 13). На фоне последней звучит и еще один «бодрый» мотив — «stehe auf, Joseph» («вставай, Иосиф!»; пример 14).

13 Партия Евангелиста



14 Партии Евангелиста и континуо



В тот момент, когда накал событий достигает наивысшего градуса, фигура «колыбели» «нейтрализует» потенциальный драматизм. Учитывая, что царь Ирод повелел убивать в Вифлееме всех детей до возраста двух лет, можно примерно предположить, что от Рождества Христова к моменту бегства в Египет прошло немало времени. Однако с точки зрения музыки Шютца — святая, «тихая» ночь к Седьмой и Восьмой интермедиям еще не окончилась. В силу того, что все тексты произведения по церковной традиции относятся к празднику Рождества, они вынуждены подчиниться Его атмосфере.

Покой Рождественской ночи вбирает в себя смутное историческое время, не дает ему развернуться и войти в свои права. Спешат к яслям пастухи, путешествуют за звездою волхвы, строит свои козни Ирод, Ангел побуждает святое Семейство сорваться со своего места и бежать скитаться в чужой стране — Младенец Христос мирно спит в своей колыбельке. Он — главный герой праздника и главное действующее лицо «Истории» Шютца. Господь на Небесах хранит Его сон, а пока Он спит — бессильны происки врагов, и ничего страшного случиться не может. И «великая радость», что возвестил пастухам Ангел, — не прейдет!

И здесь, в заключение нашего очерка, остается лишь вспомнить еще одного из главных героев «Истории Рождества», тоже безмолвствующего, — Пресвятую Богородицу, скромную свидетельницу всех происходящих событий, тихо стоящую у колыбели. Ни Лука, ни Матфей не могли быть свидетелями Рождества Христова. Как мы могли убедиться (и музыка Шютца была нам в помощь), их

рассказы несут отпечаток личности повествующего. Но рассказывают они с чужих слов: «Мария сохраняла все слова сии, слагая в сердце Своем» (Лк 2:19).

Отказываясь, вместе со всеми правоверными лютеранами, признавать Богородицу Заступницей человечества, Шютц помнил о Ее особой, выдающейся роли в истории христианства и положил слова св. Евангелиста Луки о Ней на музыку в особой манере — предельно скромно и просто, не далеко уклоняясь от традиционных оборотов лютеровского тона чтения, но в высшей степени проникновенно. Секрет мастера в этом случае (как и во многих других) почти невозможно раскрыть. Выскажем лишь догадку, что достижению эффекта помогают преобладающие — среди немногих аккордов сопровождения — неустойчивые «доминантовые» гармонии, символ любящего и трепетного сердца Матери Божией.

Использованная литература

1. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М.: Московская гос. консерватория, 1997. 571 с.
2. *Новичкова В. Н.* Западноевропейская литургическая драма XVII–XVIII вв.: поэтика и стилистика: дипл. раб. М.: МГК, 2008. 174 с.
3. *Чистяков Г. П.* Над строками Нового Завета. М.: Истина и Жизнь, 2000. 340 с.
4. *Hofmann K.* Zwei Abhandlung zur «Weihnachtshistorie» von Heinrich Schütz // Musik und Kirche 40, № 5 (1970). S. 325–30. Musik und Kirche 41, № 1 (1971). S. 15–20.
5. *Johnson L.* Heinrich Schütz's Weihnachtshistorie: Trombones for the Three Kings? D.M.A., The University of Arizona, 2006. 114 p.
6. *Linfield E.* A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History // Schütz-Jahrbuch 4–5 (1982–83). S. 19–38.
7. *Massenkeil G.* Die heiligen Drei Könige in der Musik // Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag (hrsg. von Ackermann P., Kienzle U. und Nowak A.). Tutzing, 1996 (Frankfurter Beiträge zur Misikwissenschaft 24). S. 21–33.
8. *Massenkeil G.* Oratorium und Passion. Teil 1 (Handbuch der musikalischen Gattungen, B. 10, 1; hrsg. von Mauser S.). — Laaber: Laaber-Verlag, 1998. 328 S.
9. *Smither H. E.* A History of the Oratorio. 4 Vols. Vol. II. The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. 393 p.
10. *Schütz H.* [Dem gönstigen Leser…] // Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 1. Historia der Geburt Jesu Christi (hrsg. von Schöneich F.). Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1955.
11. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Lpz., 1732. 724 c.