

В. Штейнгард

Генрих Шютц

© М.: Музыка, 1980

Текст приводится без нотных примеров, но ссылки на некоторые из них в тексте сохранены, так как сопровождаются комментариями

Генрих Шютц (латинизир. - Henricus Sagittarius) (Слово "Sagittarius" является переводом на латинский язык понятийного значения фамилии (по-русски - "стрелок")) появился на свет в 1585 году - ровно за сто лет до рождения И. С. Баха и Г. Ф. Генделя - в маленьком тюрингском городке Кёстриц, расположенном в княжестве Гера-Ройс - небольшом владении, примыкавшем к курфюршеству Саксония.

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

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

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

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

В 1598 году в жизни тринадцатилетнего Генриха произошло событие, которое решающим образом повлияло на его дальнейшую судьбу. Проезжавший через

Вейсенфельс и ночевавший в гостинице Кристофа Шютца гессенский ландграф Мориц обратил внимание на одаренного подростка и предложил послать мальчика в свою резиденцию - город Кассель, где обещал "обучить его всем добрым искусствам и похвальным обычаям" (Цит. по кн.: Brodde O. Heinrich Schiitz. Weg und Werk. Kassel etc. 1972, S. 22). В августе 1599 года отец отвез юного Генриха в столицу Гессена. Из небольшого провинциального городка Шютц неожиданно попал в крупный культурный центр тогдашней Германии.

В ландграфстве Гессен будущий композитор провел в общей сложности около десяти лет. Это был решающий период в его формировании как человека и гражданина. В отличие от соседней Саксонии, где к началу XVII века фанатичные лютеранские ортодоксы одержали победу над более терпимым к кальвинизму направлением теолога-гуманиста Филиппа Меланхтона, правители Гессена придерживались особой позиции, суть которой заключалась в стремлении к согласию между враждебно настроенными друг к другу течениями протестантизма. Такая точка зрения, связанная с осознанием губительности для единства Германии религиозных противоречий, была для того времени безусловно прогрессивной. Во время пребывания в Касселе юный Шютц впитал царивший там дух разумного компромисса в вопросах веры и, несмотря на свою приверженность лютеранской церкви, всю последующую жизнь был глубоко чужд догматической узости религиозных ортодоксов.

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

Ландграф Мориц (1572-1632), один из самых просвещенных монархов своего времени (за что и был прозван "ученым"), обладал разносторонней художественной одаренностью. Особое пристрастие питал он к музыкальному искусству и был незаурядным композитором (Среди сочинений Морица важное место занимает принадлежащая ему редакция так называемой "Лобвассерской псалтыри" - предшественницы "Беккеровской псалтыри" Шютца. Кроме протестантских песнопений, ландграф сочинял также духовную музыку на латинском языке: мотеты и магнификаты. Созданием сборника "Падуаны и гальярды для всевозможных инструментов" Мориц проявил себя как светский композитор). Много сил и внимания отдавал ландграф своей придворной капелле, руководителем которой с 1586 по 1618 г. был известный хормейстер и композитор Георг Отто. Мориц лично контролировал состав певцов и хористов, а также следил за обновлением и пополнением инструментария капеллы. Благодаря его стараниям в Касселе имелось обширное собрание нот многочисленных авторов эпохи Реформации и Ренессанса. Ландграф неоднократно представлял стипендии подающим надежды молодым немецким музыкантам и давал им тем самым возможность обучаться у крупнейших мастеров того времени. Одним из таких стипендиатов стал и Генрих Шютц, что является неоценимой заслугой Морица перед музыкальным искусством Германии.

Культурно-просветительная деятельность гессенского ландграфа не ограничивалась, однако, музыкальной сферой. Так, в 1604 году, в период пребывания Шютца в Касселе, Мориц основал первый в Германии драматический театр - "Оттонеум", в котором регулярно выступали странствующие английские труппы, ставившие пьесы Шекспира и других драматургов того времени. Благодаря этому будущий композитор уже в юношеские годы соприкоснулся с искусством театра, оказавшим огромное влияние на его творчество. Развивая прогрессивные традиции протестантского образования, Мориц Ученый организовал в 1595 году придворную школу, которая через четыре года была преобразована в Маврицианскую коллегию, имевшую характер классической гимназии. Обучаясь в этой коллегии, юный Генрих проявил себя исключительно способным и прилежным учеником. "Его старания были не напрасными, - писал дрезденский придворный проповедник М. Гейер вскоре после смерти композитора, - ибо он в короткое время преуспел в латинском, греческом и французском языках, так что его профессора и наставники, ввиду того, что ему все хорошо удавалось, очень его ценили и каждый хотел побудить его к тому, чтобы он направил свои усилия на изучение его дисциплины" (Цит по кн.: Moser H. J. Heinrich Schutz. Sein Leben und Werk. "Kassel/Basel, 1954, S. 35). Великолепное владение древними и новыми языками, а также искусством красноречия (риторикой) помогли в дальнейшем Шютцу стать непревзойденным мастером "переложения на музыку" немецких, латинских и итальянских поэтических текстов (На титульных листах многих из опубликованных произведений Шютца значится: "In die Musik ubersetzt von Heinrich Schutz" - "Переложено (буквально: переведено) на музыку Генрихом Шютцем").

Важнейшей составной частью обучения в Маврицианской коллегии были занятия музыкой. Ежедневно все ученики в течение часа упражнялись в певческом искусстве. Кроме того, обладавшие хорошими голосами мальчики, среди которых был Генрих, регулярно участвовали вместе с певцами придворной капеллы в дворцовых богослужениях, происходивших в Касселе четыре раза в неделю. Такая интенсивная певческая практика помогла Шютцу познать все тонкости вокально-хорового искусства, а также познакомиться с обширным репертуаром Кассельской капеллы, в который входили произведения Иоганна Вальтера, Орlando Лассо, Палестрины, Ганса Лео Гасслера, Михаэля Преториуса и руководителя капеллы - Георга Отто. Музыкально одаренные подростки в период мутации по специальному распоряжению ландграфа изучали в коллегии игру на различных инструментах. Таким образом Шютц освоил игру на органе и славился впоследствии как превосходный органист и знаток органного дела, хотя он и не создавал произведений, предназначенных специально для этого инструмента. Руководство музыкальными занятиями Шютца осуществлял в Касселе капельмейстер Г. Отто (1544-1619), который еще в детстве соприкоснулся с деятельностью первого поколения протестантских канторов, группировавшихся вокруг друга и сотрудника Лютера - Иоганна Вальтера. Отто обучался композиции у руководителя Дрезденской придворной капеллы нидерландца Маттеуса Леместра. Будучи воспитанником школы Лассо в Мюнхене, Леместр сумел передать своему ученику традиции хоровой полифонии эпохи Возрождения. Таким образом, Отто, как и другие немецкие композиторы послереформационной эпохи, опирался на музыкальное наследие как Реформации, так и Ренессанса и синтезировал в своем творчестве жанры протестантского хора и нидерландского мотета. Одно из самых значительных его произведений - "Духовные немецкие песнопения доктора Мартина Лютера" (1588) - представляет собой сборник четырех- и пятиголосных имитационно-полифонических обработок протестантских хоральных мелодий. Некоторые произведения Г. Отто, созданные позднее, обнаруживают его знакомство с техникой двуххорного письма, близкой к венецианской.

Занимаясь композицией с Шютцем, Отто воспитал молодого музыканта в традициях, восходящих к Иоганну Вальтеру, и приобщил его к великому искусству Орlando Лассо. Кроме того, он подготовил своего ученика к восприятию новых течений

западноевропейского музыкального искусства, возникших на рубеже XVI и XVII столетий. Благодаря педагогическому таланту Г. Отто Шютц к концу своего пребывания в Касселе, не будучи еще музыкантом-профессионалом, обладал уже серьезными теоретическими и практическими знаниями, которые позволили ему чрезвычайно быстро освоить завоевания самой передовой музыкальной культуры того времени - итальянской.

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

Занятия в Марбургском университете продолжались недолго. Ландграф Мориц предложил двадцатитрехлетнему Шютцу поехать в Венецию для стажировки у величайшего венецианского полифониста - Джованни Габриели. Шютца, по его собственным словам, "молодого и жаждавшего увидеть мир человека", не пришлось долго уговаривать. Несмотря на сопротивление родителей, в 1609 году, снабженный ландграфом стипендией в размере 200 талеров, он отправился в длительное по тем временам путешествие, целью которого была жемчужина Адриатики - Венеция.

Своим неповторимо прекрасным обликом, замечательными культурными и художественными ценностями сказочный "город на воде" привлекал к себе многочисленных путешественников со всех концов Европы. Поистине этот город - сокровище,

Оправленное в хрусталь вод, которые его окружают,

Где плещут волнами отлив и прилив.

Не подобен ли он созданию кисти? -

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

Одно из центральных мест в художественной жизни города принадлежало музыкальному искусству. Достижения венецианских композиторов были одинаково выдающимися как в области вокально-хоровой музыки, так и в сфере инструментализма. Важную историческую роль сыграла венецианская полифоническая школа, основателем которой был нидерландец Андриан Вилларт (1480-1562). Венецианские полифонисты были родоначальниками монументального многохорного концертирующего стиля, получившего широчайшее распространение в конце XVI и в XVII веках (Принцип концертирования проявляется у венецианских композиторов в сопоставлении и контрастировании перекликающихся друг с другом вокальных и инструментальных групп. В их творчестве часто применяется прием деления всей звуковой массы на две, три и даже четыре хоровые группы, откуда и происходит его итальянское название - сого *spazzato* (от глагола *spazzare*, что означает - разбивать, ломать)). Крупнейшим мастером этого стиля был Джованни Габриели (1557-1612), служивший органистом собора св. Марка. Габриели обучался композиции у своего дяди Андреа Габриели, а также у О. Лассо в Мюнхене. Его музыка является воплощением торжественного, праздничного, полного чувственного очарования искусства республиканской Венеции, которая дольше других культурных центров Италии сохраняла традиции: Высокого Возрождения.

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

Ясности и четкости передачи текста способствует рельефность и пластичность мелодики, а также аккордовый склад хоровых произведений Gabrieli; в них формируется гомофонный склад многоголосия. В то же время венецианский маэстро не отказывается и от развития имитационной полифонии. "В своих ричеркарах Джованни Gabrieli шире и смелее своих предшественников (не исключая и Андреа Gabrieli) использует контрапункт... Лучшие из ричеркаров его приближаются к фуге" (Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 2., ч. 1. М., 1953, с. 172). Для Gabrieli характерно постоянное стремление к архитектурной завершенности формы. Его считают создателем так называемых ритуальных форм, часто используемых в вокально-инструментальных концертах XVII века. Как подлинный новатор проявил себя Дж. Gabrieli в сфере чистого инструментализма. В его инструментальных сочинениях - канцонах, сонатах, ричеркарах, симфониях - глубина мысли и сила экспрессии сочетаются с небывалой до того времени тембровой красочностью.

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

Художественные принципы Дж. Gabrieli, приемы его композиторской техники, творческие находки и наблюдения - все это было для Шютца предметом постоянного изучения. основополагающие черты творческого метода Gabrieli - представление о фундаментальном значении контрапункта, направленность всех выразительных средств на отображение поэтического текста, а также принцип вокально-инструментального концертирования - стали неотъемлемым достоянием искусства немецкого композитора.

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

Во второй половине XVI - начале XVII века мадригалы создавали такие непохожие друг на друга творческие индивидуальности, как Ч. де Роре, и Л. Маренцио, Дж. Палестрина и К. Монтеверди, Дж. да Веноза и Г. Л. Гасслер. Исключительная популярность этого жанра была связана с тем, что он предоставлял возможность воплощения прогрессивных, новаторских тенденций, выразивших объективный ход музыкально-исторического процесса на рубеже двух веков. Это было, в первую очередь, стремление к выразительной подаче поэтического слова, к выявлению эмоционально-смысловой направленности. Так, в мадригальных композициях второй половины XVI - начала XVII века широко используются живописующие или толкующие текст звуковые образы и внедряются приемы музыкальной риторики. Кроме того, мадригал способствовал постепенному формированию полифонии свободного письма (отказ от

cantus firmus'a насыщение музыкальной ткани хроматизмами, скачками на уменьшенные и увеличенные интервалы и неприготовленными диссонансами) и подготавливал становление гомофонии внутри полифонического склада (ведущая роль верхнего голоса, нередко аккордовый склад остальных голосов, исполнявшихся порою инструментами). И наконец, жанр мадригала явился великолепным экспериментальным материалом для музыкального воплощения драматических концепций, подготавливая тем самым возникновение оперы и оратории. Именно на мадригалах сформировал свое драматургическое мастерство великий создатель "Орфея", "Ариадны" и "Коронации Поппеи" - Клаудио Монтеверди.

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

"Итальянские мадригалы" Шютца написаны им в то время, когда уже были созданы лучшие образцы этого жанра. В них он обобщает и концентрирует самые характерные черты мадригального письма конца XVI - начала XVII столетия. Это первое из опубликованных произведений Шютца обнаруживает полное владение виртуозными возможностями человеческого голоса, а также всеми тонкостями контрапунктической техники, прежде всего приемами сквозной имитации мотетного типа. "Первая книга мадригалов", свидетельствуя о проникновенном вживании молодого музыканта в мир итальянской поэзии и музыки, не является вместе с тем простым подражанием итальянским образцам и отличается удивительной самобытностью.

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

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

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

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

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

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

В первой половине XVII века в Дрездене царил совсем иная духовная атмосфера, чем в Касселе. Курфюрст Иоганн Георг I по своему складу и склонностям был полной противоположностью ландграфу Морицу. Его пристрастием были пирушки, а любимым занятием - охота. Своей капеллой курфюрст интересовался лишь постольку, поскольку она создавала ему ореол одного из самых богатых и могущественных государей Германии. В области внешней политики на протяжении нескольких десятилетий Иоганн Георг всецело находился под влиянием старшего придворного проповедника Маттиаса Гое фон Гоенегга. Последний был воспитанником иезуитов и отличался плохо скрываемыми симпатиями к католическому лагерю и открытой ненавистью к кальвинизму. Этот теолог-фанатик способствовал противоестественной прокатолической ориентации саксонского двора, что привело в период Тридцатилетней войны к расколу протестантского лагеря и принесло неисчислимые бедствия населению Саксонии. Именно Гое фон Гоенеггу было поручено контролировать деятельность нового капельмейстера, так как по традиции старший придворный проповедник выполнял при саксонском дворе функции инспектора капеллы.

Тем не менее первые годы службы Шютца в Дрездене были самыми светлыми в его жизни. В распоряжении композитора находилась одна из крупнейших хоровых капелл Западной Европы, насчитывавшая тогда несколько десятков певцов и инструменталистов. Перед ним открывалось широкое поле деятельности в качестве композитора, хормейстера, музыкального педагога и организатора. В обязанности капельмейстера входило регулярное сочинение музыки для торжественных и обычных богослужений, а также музыкальное оформление княжеских трапез (так наз. Tafelmusik), различных празднеств и официальных торжеств. В связи с прокатолической ориентацией двора лютеранская

литургия в Дрездене основывалась главным образом на близкой творческим устремлениям Шютца "фигуральной" музыке, то есть хоровой полифонии мотетного склада. С новым дрезденским капельмейстером поддерживали тесные связи известные музыканты из других саксонских городов, а также близлежащих княжеств. Среди них были лейпцигский кантор И. Г. Шейн, органист из Галле С. Шейдт, капельмейстер из Вольфенбюттеля М. Преториус. В этот период удача сопутствовала молодому музыканту и в личной жизни. В 1619 году он женился на восемнадцатилетней Магдалене Вильдек, дочери дрезденского налогового бухгалтера. Все эти обстоятельства несомненно способствовали успешному творческому развитию Шютца, ставшего к концу 20-х годов XVII века крупнейшим композитором Германии.

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

В 1625 году состоялось знакомство композитора с Мартином Опицем. Шютц высоко ценил поэзию Опица и сочинил в 20-е годы ряд мадригалов на его стихотворения. Главным результатом их творческого содружества явилось создание первой немецкой оперы "Дафна", которая была поставлена в апреле 1627 года в Торгау на торжествах по случаю бракосочетания дочери саксонского курфюрста с ландграфом Гессен-дармштадтским. Сохранившийся текст Опица представляет собой свободный перевод либретто оперы "Дафна" (поставлена во Флоренции в 1597) - первого образца этого жанра в музыкальном искусстве. Музыка Шютца, к сожалению, утеряна, и лишь текст либретто, а также лаконичная запись придворного протокола: "...13-го (апреля) музыканты представляли пасторальную трагикомедию о Дафне с музыкой" (Цит. по кн.: Laux K. Die Dresdner Staatskapelle. Leipzig, 1964, S. 13), - вот единственные дошедшие до нас свидетельства об этом выдающемся событии в истории музыкальной культуры Германии.

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

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

Последний великий мадригалист Италии, а также первый гений музыкальной драмы - Клаудио Монтеверди переехал в 1613 году из Мантуи в Венецию и занял там пост капельмейстера собора св. Марка. В своем творчестве он проявил себя как горячий поборник реализма в передаче душевных движений личности. "От юношеского сборника канцонетт до гениальной драмы, созданной за год до смерти (речь идет о "Коронации Поппеи" - В. Ш.), весь путь художника был подчинен поискам правды в изображении глубин внутреннего мира человека" (Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. М., 1971, с. 47). Характерная для флорентийских монодистов размеренная речитация преобразуется у Монтеверди в патетическую ариозную декламацию, в которой находят наиболее гибкое и выразительное воплощение все градации эмоционального состояния человека в конкретной драматической ситуации. В своих операх и произведениях ораториально-

кантатного типа (в частности, в драматической сцене на слова Тассо "Единоборство Танкреда и Клоринды" - 1624) Монтеверди мастерски использует инструментальное сопровождение, являющееся полноправным участником и чутким комментатором драматического действия, Итальянский композитор изобрел ряд оркестровых приемов и комбинаций, в том числе пиццикато и тремоло струнных, ставших характерными признаками "взволнованного стиля" (*stile concitato*).

Хотя личное знакомство Шютца с Монтеверди и не подтверждено документально, последний оказал на его творчество большое влияние. В. Д. Конен справедливо указывает, что "среди композиторов молодого поколения наибольшей близостью к Монтеверди отмечен немецкий композитор Генрих Шютц" (Конен В. Д. Цит. изд., с. 74). Действительно, в творческой судьбе Монтеверди и Шютца при всем различии их художественных индивидуальностей есть немало общего. Глубоко усвоив наследие Ренессанса (то, что Монтеверди называл "первой методой"), эти композиторы проявили себя как смелые новаторы и создали классические произведения музыкального сеиченто. В их наследии отсутствуют самостоятельные инструментальные произведения, так как оба они посвятили свое творчество двум музам - музыке и поэзии и видели свою художественную цель в наиболее впечатляющем отображении музыкальными средствами поэтических концепций, имевших чаще всего драматический характер. Свою симпатию к "проницательному господину Клаудио Монтеверди" Г. Шютц выразил в предисловии ко второй части своих "Священных симфоний" (1647), а также непосредственно в музыке этого цикла, используя в концерте № 16 "Es steh' Gott auf" тематический материал двух пьес Монтеверди из сборника "Музыкальные забавы" (1632): мадригала "Вооружив сердце" и чаконы "Зефир вернулся". Сохранилась также канцонетта дрезденского мастера "Guldne Haare, gleich Aurore" ("Кудри золотые, как у Авроры"), которая является переработкой произведения Монтеверди.

В период пребывания в Италии в 1628-1629 годах Шютц, по всей вероятности, посетил кроме Венеции целый ряд североитальянских городов и встретился со многими итальянскими музыкантами. Так как одной из целей его путешествия была закупка инструментов для дрезденской капеллы, то композитор, по-видимому, посетил Кремону, славившуюся своими скрипичными мастерами. На пути из Венеции в Кремону расположены такие важные центры итальянской музыкальной культуры XVII столетия, как Мантуя и Бергамо. В Мантуе (где в свое время при дворе герцога Гонзаго работал К. Монтеверди) многие годы служил соборным капельмейстером Лодовико Гросси да Виадана (1564-1627). Его знаменитые "100 церковных концертов" (1602), написанные в монодическом стиле с цифрованным басом, послужили образцом для камерных вокально-инструментальных концертов Шютца. Трудно сказать, встречался ли немецкий композитор с жившим в это время в Бергамо талантливым учеником Монтеверди Алессандро Гранди (умер около 1630), но он хорошо знал и ценил его произведения. В концерте "O Jesu süss, wer dein gedenkt" ("О сладкий Иисус, кто о тебе помнит") из третьей части "Священных симфоний" (№ 9) Шютц использует интонационный материал латинского мотета Гранди "Lilium convallium".

Пребывание в Венеции в 1628-1629 годах сыграло большую роль в его дальнейшем творческом развитии. Непосредственное соприкосновение с творчеством Монтеверди, его учеников и последователей в значительной степени обновило музыкальный язык Шютца в духе так называемой "второй методики". Воздействие на Шютца ариозно-декламационного мелоса нового типа обнаружилось прежде всего в сборнике латинских духовных концертов, опубликованных композитором в 1629 году в Венеции под названием "Священные симфонии" (*Symphoniae sacrae*). Эмоциональными полюсами и кульминационными вершинами этого цикла являются трагическое ламенто "Fili mi, Absalon" ("Сын мой, Авессалом") для баса соло и четырех тромбонов с continuo и серия концертов на тексты из "Песни песней" для нескольких вокальных и инструментальных (корнеты, скрипки, фаготы, тромбоны) голосов с генерал-басом, выделяющихся

лирическим пафосом, доходящим до восторженной экзатичности. До появления "Священных симфоний" мы не встречали в творчестве композитора подобной драматической выразительности, подлинно живописной картинности, яркости и образности тембрового колорита, широты мелодического дыхания, пластичности интонационного рисунка, виртуозности вокальных и инструментальных партий.

С момента создания I части "Священных симфоний" начинается второй этап творческой эволюции Шютца, продолжавшийся до конца 40-х годов. Этот период характеризуется постепенным внедрением стиля монодии с сопровождением в различные жанры духовной и светской музыки (В 1638 г. Шютц сочинил первый немецкий балет с пением "Орфей и Эвридика" (либретто Антона Бухнера), музыка которого не сохранилась. По всей вероятности, этот балет был представлен саксонской труппой 9 февраля 1673 года в придворном театре царя Алексея Михайловича в Москве), а также соединением принципов "старого", линейно-полифонического письма с приемами "нового" - монодического.

Отдельные образцы нового стиля мы встречаем (помимо I части "Священных симфоний") в двух сериях "Маленьких духовных концертов" (1636-1639), в евангельской истории "Семь слов" (1645?), во II части "Священных симфоний" (1647). Однако и в 30-40-е годы Шютц продолжает создавать хоровые произведения в духе ренессансной традиции, использование в которых *basso continuo*, согласно авторскому примечанию, было необязательным. Целый ряд мотетов, возникших в это время и вошедших в сборник "Духовная хоровая музыка" (1648), красноречиво свидетельствует о том, что и в этот период Шютц сохранял верность заветам венецианских полифонистов (Показательно в этом смысле включение композитором в состав "Духовной хоровой музыки" мотета "Der Engel sprach zu den Hirten", который является обработкой произведения Андреа Габриели "Angelus ad Pastores ait"). Самые монументальные произведения второго периода творчества композитора - "Musikalische Exequien" (1636), названные Г. И. Мозером "первым немецким реквиемом", а также III часть "Священных симфоний" (опубликована в 1650 году) - представляют собой синтез "старого" и "нового" стилей и подготавливают творческие достижения И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

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

Воспользовавшись приглашением датского кронпринца, Шютц обратился к Иоганну Георгу с просьбой об отпуске и, получив разрешение, отправился в 1633 в Копенгаген, чтобы иметь возможность выполнять свою главную жизненную миссию: сочинять и исполнять музыку. То было первое из трех путешествий композитора в Данию, которые он совершил в 30-40-е годы.

Если в Италии Шютц был прежде всего пытливым и усердным учеником, то на севере Европы (где композитор провел с перерывами около десяти лет) он сам передавал свой огромный художественный опыт молодым немецким и скандинавским музыкантам.

Как убедительно показано в новейшей монографии о Шютце, принадлежащей перу Отто Бродде, Копенгаген и северные города Германии явились основными передаточными пунктами, через которые художественные завоевания Шютца распространялись далеко за пределы его родины. Так, во второй половине XVII века влияние дрезденского мастера было явственно ощутимо в Дании, Швеции, Польше и словацкой области Спиш (нем. - Zips) (Весьма вероятные творческие связи Шютца с нидерландской и английской музыкальными культурами требуют, по мнению Бродде, специальных изысканий (см.: Brodde O. Op. cit, S. 282-287). Можно также предположить, что искусство Шютца оказало косвенное воздействие (посредниками могли быть польские музыканты) на становление жанра партесного концерта в России).

"Годы странствий" до предела заполнены разнообразными художественными впечатлениями и интенсивным творческим трудом. В этот период, как и в Дрездене, Шютц создает кроме духовных произведений много светской, "репрезентативной" музыки, к сожалению, не сохранившейся. Помимо творчества большие усилия Шютца были направлены на руководство музыкальной жизнью датского двора, а также на организацию и реорганизацию придворных капелл в немецких городах: Вольфенбюттеле, Ганновере, Гере, Мерзебурге, Веймаре и Готе (позднее - в 50-е и 60-е годы - в Цейце, Вейсенфельсе, Бауцене и Пресбурге). Все это свидетельствует не только о замечательном организаторском таланте композитора, но и об огромном авторитете, завоеванном им к этому времени. По свидетельству дрезденского придворного Ф. Лебцельтера, многие немецкие князья, в том числе и католические, страстно желали бы иметь Шютца у себя при дворе в качестве капельмейстера (Moser H. J. Op. cit., S. 130-131).

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

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

Каждый раз на пути в Копенгаген Шютц останавливается в Гамбурге, привлекавшем его симпатии на протяжении десятилетий. Это был, по всей вероятности, тот "отдаленный имперский или ганзейский город", который композитор "хотел бы избрать в качестве последнего пристанища в этом мире" (Schutz H. Gesammelte Briefe und Schriften, S. 224). По мере постепенной "итальянизации" княжеских придворных капелл Гамбург наряду с Любеком становится ведущим центром немецкого музыкального искусства, а зажиточное ганзейское бюргерство - его главным покровителем. Недаром, не найдя применения своим силам в Дрездене, лучшие ученики Шютца - К. Бернгард и М. Векман - переезжают в Гамбург. Именно в этом городе получает интенсивное развитие немецкая опера, первый

образец который был создан Шютцем. В Гамбурге дрезденский мастер познакомился с такими выдающимися немецкими музыкантами, как органист Якоб Преториус и Генрих Шейдеман (оба - ученики Яна Питерсзона Свелинка), исполнитель-виртуоз на смычковых инструментах Иоганн Шоп, талантливый ученик Иоганна Германа Шейна - Томас Зелле. В предместье Гамбурга - Везеле Шютц встречался со знаменитым поэтом-песенником Иоганном Ристом, посвятившим дрезденскому мастеру прочувствованные строки.

В "годы странствий", как и в течение всей жизни композитора, продолжались его контакты с лейпцигскими друзьями. Среди них были музыканты, литераторы, юристы. В память о своем друге И. Г. Шейне и в знак уважения к замечательным музыкальным традициям Лейпцига Шютц посвятил сборник "Духовная хоровая музыка" лейпцигскому городскому совету и знаменитому хору школы св. Фомы. Лейпцигские композиторы: Т. Михаэль, С. Кнюпфер, И. Розенмюллер, А. Кригер, В. Фабрициус - не только были лично знакомы с Шютцем, но и рассматривали его как старшего друга и наставника. Таким образом дрезденский мастер внес свой вклад в развитие музыкальной жизни города великого Баха.

Чрезвычайно интересным, но, к сожалению, не вполне ясным моментом биографии Шютца является его кратковременное пребывание в Голландии, которую он, вероятно, посетил во время первого путешествия в Копенгаген. В адресованном курфюрсту прошении об отпуске Шютц в качестве цели путешествия называет Нижнюю Саксонию и Данию. Как поясняет Отто Бродде, слово "Niedersachsen" могло означать в то время как Нижнюю Германию, так и Нидерланды (Brodde O. Op. cit., S. 129). Наиболее веским свидетельством того, что это путешествие действительно состоялось, является сохранившийся портрет композитора, принадлежащий кисти Рембрандта (хранится под названием "Портрет музыканта" в Коркоранской художественной галерее в Вашингтоне). Портрет был написан около 1633 года в период, когда Рембрандт безвыездно жил в Амстердаме. То была, по всей вероятности, единственная встреча двух великих художников. Воспитанные на традициях эпохи Возрождения, они были свидетелями трагического кризиса ренессансного гуманизма и с изумительной силой отразили в своих произведениях драматизм эпохи. Композитора и живописца сближает свойственная им глубина проникновения в душевный мир личности, а также небывалая экспрессия используемых ими средств выражения.

Период странствий завершился для Шютца в 1644 году; начавшаяся датско-шведская война вынудила его покинуть гостеприимный Копенгаген. Возвратившись в Саксонию, Шютц, как и в 30-е годы, не смог найти там необходимых условий для полноценной творческой работы. Казалось бы, окончание в 1648 году Тридцатилетней войны должно было способствовать возрождению былого величия Дрезденской капеллы, руководителем которой продолжал оставаться композитор. Однако, несмотря на все его усилия, в первое послевоенное десятилетие этого не произошло. Широко задуманные торжества по случаю подписания мира, состоявшиеся в 1650 году (к этому событию Шютц написал второй балет с пением на мифологический сюжет - "Парис и Елена" (Музыка этого балета безвозвратно исчезла; сохранилось лишь его либретто, написанное придворным поэтом Давидом Ширмером. Таким образом, до наших дней не дошло ни одного светского музыкально-драматического произведения композитора)), явились лишь недолгим проблеском, вслед за которым в музыкальной жизни Дрездена наступило длительное затишье.

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

поста капельмейстера, добиться которой ему удалось лишь после смерти Иоганна Георга I в 1656 году.

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

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

Ясно выраженная в последних произведениях Шютца ориентация на искусство прошлого была осознанной позицией композитора, стойко защищавшего художественные идеалы своей молодости. Эта позиция была особенно актуальна во второй половине XVII века, когда немецкое музыкальное искусство сталкивалось с засильем новомодного барокко, культивируемого при дворах германских князей. В этом отношении не представлял исключения и новый саксонский государь Иоганн Георг II. В годы его правления существенно меняется идейно-художественный облик Дрезденской придворной капеллы. Из очага национальной культуры она постепенно превращается в центр придворно-аристократического космополитического искусства, где главную роль начинают играть итальянские музыканты (А. Бонтемпи, В. Альбричи, М. Дж. Перанда), вытеснившие со временем учеников и воспитанников Шютца. Фактическим руководителем Дрезденской капеллы становится композитор, архитектор, историк и певец-сопранист Андреа Бонтемпи - типичный представитель помпезного музыкального барокко второй половины XVII столетия (О том, в какой степени Иоганн Георг II не скупился на поощрение итальянской музыки при саксонском дворе, свидетельствует красноречивый факт: на постановку в 1666 году оперы А. Бонтемпи "Il Paride" им было" затрачено 300 000 талеров).

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

Жизненный путь дрезденского мастера окончился 6 ноября 1672 года в столице Саксонии. Смерть Шютца вызвала многочисленные отклики в среде немецкой художественной интеллигенции. Его современники ясно осознавали, что из жизни ушел человек, являвшийся величайшим композитором XVII века, гордостью немецкого

искусства. На надгробной плите могилы Шютца были сделаны две латинские надписи: "Самый выдающийся музыкант своего века", "Радость чужих краев, свет Германии".