Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение

Самарской области

«Тольяттинский музыкальный колледж имени Р. К. Щедрина»

**Музыкальная риторика эпохи Барокко**

**на примере творчества Генриха Шютца**

**Выполнила:**

студентка 2 курса ОТМ

Инкина Вероника

**Научный руководитель:**

преподаватель высшей категории

Беляева Виктория Николаевна

Тольятти 2021

Содержание

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 1. | Введение  | стр. | 3 |
| 2. | Глава 1 | стр. | 4 |
| 3. | Глава 2 | стр. | 10 |
| 4. | Глава 3 | стр. | 14 |
| 5. | Заключение | стр. | 19 |
| 6. | Список литературы | стр. | 20 |
| 7. | Приложение |  |  |

Введение

Согласно Библии, первое слово Творения, давшее жизнь всему, соединило в себе силу слова и музыки. Оно же и дало толчок развитию логического мышления человеческой речи и развитию образно-эмоционального восприятия музыки.

Слово и музыка – два начала, две стихии искусства, неразрывно связанные и одновременно противоположные друг другу. На протяжении многих веков они сопровождают человеческую жизнь, неся в себе важнейшие социальные функции – коммуникацию, выражение своего личного отношения. Но, несмотря на единение роли, области восприятия каждой из сфер разнятся. Музыка, в первую очередь, определяется как нечто не подвластное вербальному осмыслению. Различие их не ограничивается лишь воздействием на сознание или подсознание. Слово является отраслью понятия, музыка – отраслью идеи; слово устойчиво и незыблемо, музыка же – вся в изменении.

Каноничность сути слова постигается ещё в далёкой античности, порождая множество учений, включая и риторику, которая станет стержнем для многих сфер общества, в том числе и для духовенства.

Справедливо заметить, что речи духовенства всегда имели могущественное воздействие на человеческую мысль. Нет, оно не ограничивалось одной лишь мыслью, проповеди имели более проницательные цели – всё-таки каждый оратор стремился затронуть струны сердца, успокоить неприкаянную душу, наставить на путь истинный. Потому, рано или поздно, логичен синтез красноречия с музыкой, для бóльшего результата влияния, посредством воздействия слова, произносимого с определенной интонацией и на определенной звуковой высоте, и посредством воздействия мелодии с помощью музыкальных интонаций и звуковых эффектов.

Глава 1

«Заговори, чтоб я тебя увидел» — это знаменитое изречение произнес Сократ, когда к нему привели ученика, который молчаливо осматривался... Высказывание, принадлежащее древности, и сегодня может быть ключом для понимания любого из нас.

Путь термина «Риторика» начинается с эпохи античной цивилизации. В Древней Греции, риторика была одной из классических дисциплин, входившей в образовательную систему гуманитарных наук, наряду с грамматикой и диалектикой. Она изучала «действующего речью человека и рекомендовала правила искусной и целесообразной речи».

На момент своего возникновения, риторика имела понятие только в прямом значении, т. е. являлась искусством устного публичного выступления. Этому, несколько узкому для современности суждению, есть несложное объяснение: вся культура Греции и Рима в большей степени была культурой произносимого, а не записываемого слова.

Любой в свободном государстве имел право участвовать в народных судах, имел право судить о государственных делах и требовать, чтобы с его мнением считались. Направление мысли большинства основывалось на гласных выступлениях, так называемого, «общественного человека». Софисты как раз и являлись идеалом образа «Общественный Человек», в основе учения которых было умение именно убедить противника или слушающего в истинности позиции рассуждающего. Софисты становятся создателями культа слова и тем самым поднимают риторику на небывалую высоту. Теория риторики становится практически потребностью греческого общества. Красноречие становится языком правящих групп и элиты.

Достижения ораторского искусства были проанализированы, обобщены и теоретически обоснованы Аристотелем. Считая риторику одновременно отраслью политики и диалектики, он значительно расширил область данного понятия. Одним из первых философов он начинает рассматривать риторику как «возможность наблюдать возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета, но независимо от характера области данного предмета» (Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка в XVII – первой половине XVIII в. – М., 1983. – стр. 6). Поэтому риторика становится одинаково необходимой частью и как в делах житейских нужд отдельного человека, так и в делах государственной важности.

Наивысшего развития риторика достигла в Риме в последний век Республики. Кульминацией красноречия стало ораторское искусство Марка Туллия Цицерона. Цицерон впервые сформулирует три основных назначений ораторского искусства: docere, delectare, movere — учить, услаждать, волновать. Первое становится долгом искусства оратора, второе — залогом его популярности, а третье — необходимым условием успеха. Эта определённая общность прослеживалась и в более поздних этапах творческого процесса, а также и в конкретных принципах и приёмах.

Традиционный риторический канон включает в себя пять последовательных этапов, задающий направление на пути от мысли к действию:

1. Изобретение (inventio). Система приёмов нахождения материала, описание вспомогательных источников изобретения.
2. Расположение (dispositio) и разработка (elaboratio) материала с характеристикой типов её построения.
3. Словесное выражение (elocutio). Учение об отборе слов и их сочетания, а также украшение (decoratio) фигурами и тропами.
4. Запоминание (memoria). Нередко эта часть опускалась.
5. Произнесение (pronuntiatio, action) или исполнение (executio). Владение голосом и владение телом.

Все этапы канона реализуются при процессе взаимодействия и взаиморегуляции, как и в речи, так и в искусстве. Они работают на «убедительность» лишь в системе. Идеал античного оратора объединял в себе философскую мудрость, тонкость диалектики, поэтический язык, память и, конечно же, поставленный голос.

Этот набор риторических универсалий, выполняющих организационные функции, достаточно стабилен. В то же время жестких условий нет; если каждый уровень системы в отдельности строится по определенным структурным нормам, то их сочетание может подчиняться лишь законам вероятности, желаемой или нет. Поэтому представление о риторике как о господстве схем, правил и шаблонов неверно. «Свобода индивидуальности» и «необходимость» проявляют себя в одинаковой степени.

Риторике известны периоды расцвета и упадка. В Средние века искусство устного слова постепенно заменяется теорией литературной риторики, риторикой письменного текста. Ее основными направлениями были риторика проповеди, искусство написания писем и стихосложение. Дальнейшее развитие риторики происходит лишь в XVII веке в эпоху Барокко, обусловленное столкновением традиций и новаторства.

Крупнейший искусствовед, который также исследовал культуру барокко, Борис Виппер оценивал особенности искусства ХVII столетия: «Личность ХVII века... всегда зависит от окружения, от природы и от людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее, является одной из основных особенностей искусства ХVII века» («Ренессанс. Барокко. Классицизм.» – М., 1966. – 347 с., с. 254). Таким образом, главная цель барочного авторского творчества не самовыражение, как будет лишь позднее в эпоху Романтизма, а максимальное эмоциональное воздействие на слушателя, зрителя, читателя.

Музыка утверждается как самостоятельное искусство, не зависимое от богослужения, а также от танца или текста; постепенно появляются произведения, предназначенные только для слушания. Следствием стало интенсивное развитие инструментальной музыки, что даёт толчок к совершенствованию музыкальных инструментов. Выдвигается идея сольного концертирования, способствующая созданию новых инструментальных крупномасштабных жанров, таких как concerto grosso, концерт для солирующих (одного или нескольких) инструментов с оркестром, сольная соната (с сопровождением или без). Солист занимает на сцене место оратора: он непосредственно находится перед публикой, а хор, оркестр или ансамбль перемещаются на задний план.

Эти изменения становятся реализацией принципа солирования, который воплотился в новый тип композиции, где одна или несколько ведущих мелодических линий противопоставляются «фоновому» многоголосному сопровождению. Таким образом, зарождается гомофония. Традиционные полифонические жанры и формы продолжают развиваться, но и они испытывают влияние новых композиционных принципов.

Вокальная музыка тоже развивается. На рубеже 16 – 17 вв. создан новый стиль сольного пения с сопровождением, названный монодией (по трактовке К. Монтеверди). На его основе сложились новые жанры: ария, речитатив, опера. Опера выдвигается на эстраду как музыкально-театральный жанр. Этот синтез различных видов искусств также определяет характерное стремление к повышенной выразительности. Конкретно в итальянской опере проявляются различные аспекты: от декоративного академизма, то есть стремления к "Вневременному идеалу" красоты, свойственного живописи, до глубокого драматизма.

Тенденции породят основные приемы, так называемые музыкальные фигуры, с помощью которых музыка станет пытаться «живописать» и говорить. Они будут аналогичны риторическим фигурам и тропам. Их разнообразие будет способствовать созданию символического языка, объяснение которых опишут в специальных словарях.

 Главными целями творчества теперь провозглашались задачи, сформулированные риторикой – учить, услаждать, волновать. Но в предшествующие периоды, в частности перед музыкой, ставилось назначение успокаивать, а не возбуждать страсти. Поэтому, создавая свой «взволнованный» стиль, Клаудио Монтеверди ощущал себя, в неком роде, первооткрывателем: «Во всех сочинениях древних композиторов я находил примеры умеренного и мягкого стилей и нигде не встречал примеров взволнованного стиля, хотя он описан Платоном…» (Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. – М., 1971. – 688 с., с. 93).

Чувства (или, по терминологии того времени, страсти, аффекты) понимались как строго типизированные состояния, которые композитор должен по возможности точно «описывать». Данные состояния были максимально идеализированы: по Аристотелю, с которым солидарны основные течения Барокко, человек должен изображаться не таким, каков он есть, но таким, каким он должен быть.

Немецкий ученый Афанасий Кирхер в своём трактате «Musurgia universalis» (1650 год) привносит свою теорию схемы аффектов. Он считает, что музыка наделена способностью вызывать восемь главных аффектов: радость, отвагу, гнев, страсть, прощение, страх, надежду и сострадание; а также несколько «производных». Все аффекты Кирхер делит на три группы – радость, спокойствие и печаль.

Безусловно, учитывая все правила, был разработан строгий канон передачи того или иного аффекта.

Так, аффект радости основывался на понятии «блаженность», с ним связывались лидийский, миксолидийский, гипоионийский лады. Реализация этого аффекта предполагала малое количество диссонансов, а также запрет на использование увеличенных и уменьшенных интервалов. Радостными интервалами считались терция, кварта, квинта, фигура saltus duriusculus (жёсткий скачок вниз на широки, возможно на хроматические, интервалы). Движение должно было быть быстрым, почти без синкоп, размер трехдольным, который считался совершенным (tempus perfectum). Идеальными примерами музыкального выражения радости являются мотет И. С. Баха «Singet dem Herrn» («Пойте Господу»), начало его Рождественской оратории.

Аффект любви близок аффекту печали, поэтому словесный текст должен был иметь скорбный характер. Сам же аффект печали выражал внутреннюю скорбь, жалобу и грусть. Его характеризуют жесткие интервалы, диссонансы, хроматика, секстаккорды, разнообразные нарушения гармонических связей. Характерны также медленное движение, резкие синкопы, эмфазы (эмоционально-экспрессивное выделение какого-либо значимого элемента высказывания или его смысловых оттенков). К «печали» предписывают дорийский, фригийский и эолийский лады.

Аффекту же любви соответствовали синкопы, диссонансы, спокойное и мягкое движение, резкие «клаузуры» (мелодический оборот, завершающий музыкальное построение). При передаче аффекта любви важно было избегать тритонов, уменьшенных интервалов, которые нарушали присущую аффекту «усталость».

Отработанный в рамках патетической музыки канон выразительных средств, призванных передавать аффекты, оказался очень устойчивым. На нем воспитывались композиторы, в первую очередь оперные. Строго определенные выразительные возможности также предполагали и область отклонений от основных правил.

В теории изображения аффектов большая роль отводилась опере. Естественно, главная роль в опере отводилась арии как основному компоненту драматургии в произведении, в котором аффекты нашли свое музыкальное воплощение. Арии классифицировались по разным признакам (любовная, гневная, весёлая и т.д.).

Раньше других в опере сформировалось два образа арий – героическая и скорбная (ария-lamento). Становление музыкальных средств выражения сферы скорбной арии было долгим. Для первых арий-плачей характерны сквозная форма и практически полное следование музыки за текстом. В мелодии преобладали интонации речи, частое прерывание мелодической линии, показывающее волнение и трепет героя. Выделялись характерные слова, такие как «плакать», «несчастный», а также вздохи, обращения к Богам. При таком подходе каждый элемент музыкального языка, в том числе и паузы, становился «информативен». Итальянский теоретик XVIII в. Джакопо Риккати писал о пяти значениях пауз, среди ниx – символика смерти, идея конца, подражание прерывистой речи, «живописание» чувств сомнения, удивления, онемения.

Конкретную образность несли и полифонические приемы. Так, имитация темы в другом голосе, особенно, если мелодия излагалась мелкими длительностями, нередко связывалась с бегом, следованием за кем-то или преследованием и называлась фигурой фуга (fuga – дословно – бег).

Нотная графика тоже широко использовалась в барокко как изобразительное средство. Так, написание нот не на пятилинейном нотном стане, а над или под ним связывалось с фигурами гипербола («преувеличение») и литота («преуменьшение»); в музыке именно так нередко конкретизировали представления пространства, например высоту или глубину, небо или бездну. Также встречались так называемые заметки, адресованные исключительно к зрительному восприятию, а не к слуховому: иллюстрация слов «день» и «ночь», «свет» и «тьма» нотами с черными и белыми головками.

В трактатах того времени постоянно подчеркивается мысль равенства музыки и речи. Они находили аналогии в музыке характерным интонациям и фигурам патетической речи: риторическим восклицаниям, вопросам и пр. Музыкальная «речь» стремилась подражать диалогам, спорам, беседам. Иоганн Себастьян Баx, по рассказам учеников, объяснял им: «Каждое произведение – это беседа разных голосов, которые представляют собой различные индивидуальности. Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет вполне естественно втянут в беседу» (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1965. – с. 160).

Действительно, Бах является не только величайшим композитором и учителем, он был и есть образом Светила, «мыслящего Моря». Его имя гордо открывает композиторский список и в современности, но невозможно представить Баха вне традиций Шютца – лица немецкой музыки на протяжении нескольких художественных поколений. Как немыслима русская музыкальная школа вне Глинки или французский оперный театр в отрыве от находок Люлли, так и Генриха Шютца невозможно понять вне момента, объединяющего почти всех композиторов Возрождения и Барокко. Родившийся в преддверии XVII столетия и закончив свой путь незадолго до рождения Баха, он охватил в своих художественных исканиях все самое значительное, что дал его век в музыке.

Глава 2

В Германии, на родине Шютца, каждое из княжеств старалось по мере возможности подражать культурной жизни при дворе Людовика XIV. Как следствие этого, центры музыкального творчества были густо разбросаны по всей австро-немецкой территории. Поэтому трудно представить себе выдающегося композитора Германии в XVII и XVIII столетиях, который оставался бы полностью свободным от придворных связей.

Путь Шютца (1585 – 1672 г.г.) как музыканта начался весьма неожиданно в тринадцать лет. Его судьбоносно заметил один из самых просвещенных и художественно одаренных людей своего века в Германии – Филипп Ландграф Гессенский. С момента встречи, Ландграф настойчиво осаждал родителей мальчика, уговаривая их отдать сына в его придворную капеллу. Сопротивление оказалось серьезным на почве того, что мальчик прервёт своё образование, но Ландграф сумел убедить родителей и они согласились отослать сына в Кассель. В этом крупном для своего времени культурном центре он пробыл восемь лет. Эти годы стали фундамент его будущей деятельности и определили его творческую индивидуальность на всю жизнь.

Учебное заведение, которое Шютц посещал в Касселе, дало ему обещанное дворянское образование: знания математики, французского языка, греческого языка, латыни, богословских дисциплин. Впоследствии он сам овладел древнееврейским языком, чтобы глубже постигать суть литургических текстов, на которые сочинял музыку, несмотря на то, что музыка являлась лишь его увлечением. Вообще, его страстный интерес к музыке ещё много лет соперничал с огромной тягой к наукам. По окончании заведения общего курса он поступил на юридический факультет марбургского университета, где занимался с завидным воодушевлением, в резком отличии от Генделя или Шумана, которые бросили юриспруденцию при первой же возможности. Шютц успешно защитил диплом, получив звание Доктора Права и, казалось, был готов отречься от музыки. Но у судьбы были свои планы – Ландсграф Мориц, не переставая следить выдающимся подопечным, пришел к убеждению, что подлинное призвание молодого Доктора Права – музыка. Он предложил Шютцу поехать на два года в Венецию, для того чтобы заниматься у самого выдающегося церковного композитора Италии – Джованни Габриели, – и взял на себя материальное обеспечение этой поездки. При этом и родители Шютца, и сам молодой Генрих полагали, что по возвращении из Венеции тот займется юридической деятельностью.

Венеция являлась одной из главных музыкальных столиц Европы той эпохи, поэтому влияние итальянского периода на творческий облик Шютца велико. Италия в принципе бурлила новыми веяниями: расцвет мадригального искусства, рождение музыкальной драмы, новая трактовка культовой музыки, получившая яркое законченное выражение в драматических инструментально-хоровых жанрах. Хоть и формально он занимался у одного Габриели, музыкальный кругозор Генриха Шютца охватил всё то новое, что пока ещё не проникло широко на родину композитора.

По возвращении на родину, он всё ещё колеблется между музыкой и правом, параллельно ведя службу придворного органиста при церкви Иоанна в Лейпциге. Но в 1617 году Шютц окончательно определяется как придворный музыкант и придворный капельмейстер в Дрездене в капелле Иоганна-Георга Первого, где прослужит более сорока лет.

В его обязанности входило сочинение музыки, репетиции с капеллой, исполнение, всё руководство дворцовой музыкальной жизнью, вплоть до самых мелких бытовых забот. Подобно каждому капельмейстеру при крупном дворе, Шютц должен был быть в курсе новейших достижений европейской музыки и следить за тем, чтобы дрезденская капелла не отставала от современного уровня.

Иоганн-Георг, покровитель капеллы, являлся ярым любителем не только музыкального искусства, но и театра. Он часто приглашал английские труппы, ставившие пьесы Шекспира, что несомненно обогащало духовный мир Шютца.

Наконец, важнейшей стороной жизни при дворе было широкое непосредственное знакомство с другими музыкальными центрами. Шютц не был «заперт на ключ» в дрезденском замке, подобно тому как был отрезан от остального мира Гайдн. Его кругозор непрерывно расширялся, а его собственное творчество проникало далеко за пределы Дрездена. Он работал не только при немецких дворах, куда согласно установившейся общеевропейской практике его «одалживали» на время. Шютц также служил при дворе Кристиана IV, короля Дании и Норвегии. А в 1629 году он во второй раз посетил Италию, где тесно общался с Монтеверди и многое воспринял от него.

Искусство, зарождающееся в XVII веке в Италии, Франции, Австрии, даже на протяжении многих столетий ассоциируется со светскими антицерковными принципами. Жанры мадригал, музыкальная драма, первые оркестровые и клавирные сюиты, то есть жанры, определившие направленность творчества веков, следовавших после Ренессанса, расцвели при светских дворах Европы. Между тем творчество Шютца совершенно не увязывается с придворной эстетикой. Ни одно из его произведений театрально-увеселительного плана не вошло в жизнь.

Можно допустить, что причиной этого факта является пожар в дрезденской библиотеке 1760 года: лучшие опусы Шютца, созданные для дворцовых празднеств, были бесследно уничтожены. Так, навеки пропала для нас его опера «Дафна» на текст Мартина Опица, являвшаяся первой немецкой музыкальной драмой. Исчезли партитуры балета на сюжет «Орфея и Эвридики», балета «Парис и Елена» в пять актов, двух пасторалей «с музыкой и танцами» и множество других дивертисментов, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существовали.

 Но анализируя его наследие, можно с уверенностью сказать, что не на придворной сцене рождались величайшие произведения Шютца, а в придворной церкви. Видимо, общая атмосфера Германии тех лет с её укоренившимися традициями и сложившимся складом мысли немецкого народа взывало к искусству иного рода. Всё это вылилось в произведения религиозного склада.

Шютц первый преодолевает прямолинейность музыки церкви, придавая ей высоту мысли, богатство мироощущения, глубину чувств, которые теперь, в нашем восприятии, неотделимы от драматических, инструментально-хоровых жанров. Естественно, его стремление к широте и остроте переживаний становится традицией и опорой для немецкой музыки последующего века Барокко.

Безусловно, этому способствовала венецианская церковная школа, которая произвела своё впечатление на Шютца. Образовавшееся там, особое ренессансное течение славило Бога в чувственно-прекрасных формах. Яркими приёмами данного течения были: сонорность, опирающаяся, в большой мере, на звонкие тембры духовых инструментов; игра, так называемыми, свето-теневыми контрастам; использование специальных акустических эффектов; детально разработанные изобразительные приемы в оркестровых партиях. Всё это порождало удивительную музыку культа, проникнутую красочностью, ликующими и восславляющими тонами, ярким драматизмом. Постепенно появился новый свободный духовный жанр, основанный на равных началах хоровой и инструментальной музыки. Жанр получил название «Священная симфония». Он в огромной степени определил творческий стиль основоположника немецкой музыкальной школы.

Сильное воздействие на Шютца также оказал итальянский мадригал. Мадригал, непосредственно подготовивший рождение оперы, отличался смелой новаторской направленностью, очень широким диапазоном выразительных средств, противостоящим системе полифонии. Ещё в дооперном многоголосном мадригале утвердились сложные хроматические гармонии для характеристики моментов обостренного страдания, выработалась и разновидность свободной полифонии, чуждая строгому церковному стилю, где вступление и соотношение отдельных голосов находилось в прямой зависимости от смысла поэтического текста. В дальнейшем Шютц, широко культивировал прием нарушающий «густоту» полифонической фактуры, противопоставляя верхние голоса нижним; лишал их единообразия; выявлял огромные выразительные возможности, заложенные в солировании голосов в верхних регистрах.

Однако, в отличие от Монтеверди и Люлли, Шютц соединил черты «венецианской службы», зарождающейся оперы и тембровую колористику светского аристократического мадригала. Синтез этих художественных приёмов стал склоняться к теме «человек и мироздание», предвосхищая тем самым эпоху Барокко. Он соедяет в гармоническом равновесии признаки традиционного духовного искусства (полифония строго стиля, мелодику, хранящую бесстрастную статичность церковных ладов, тяготение к хоровым жанрам) с новыми с выразительными приемами «Священной симфонии», мадригала, оперы.

Генрих Шютц до конца жизненного пути был связан с крупным и могущественным государством – Саксонией, где работал с 1617 года, как упоминалось ранее. Но, несмотря на интенсивный творческий труд и общение с преданными ему учениками, Шютц в последние годы жизни находился в состоянии духовного одиночества. Быть может полёт его мысли уходил далеко за пределы эпохи, в которой он жил, но именно его новаторство не только предвосхищает Барокко, но и станет для неё фундаментом будущего.

Смерть Шютца вызвала многочисленные отклики в сердце немецкой художественной интеллигенции. Его современники ясно осознавали, что из жизни ушёл человек, являвшийся гордостью немецкого искусства. На надгробной плите могилы Шютца были сделаны такие надписи: «Самый выдающийся музыкант своего века» и «Радость чужих краёв, свет Германии».

Глава 3

Немецкие оратории добаховского периода эпохи XVII века, в первую очередь, знаменательны тем, что в них евангельский текст оставался нетронутым. Итальянские либреттисты могли не перефразировать, придать сюжету трогательные или потрясающие душу образы, повороты, чтобы вызвать духовные чувства. Немецкие композиторы старались придерживаться данного текста что, конечно, было связано с особенностями лютеранской веры.

Шютц предпочитал свободные духовные жанры канонизированным мессам, мотетам и магнификатам. Это достаточно ясно говорит перечень его важнейших произведений, попутно отражающий хронологию его творческих поисков: «Псалмы Давида», 1619 год; «Похоронная ода», 1623 год; оратория «История Воскресения Господня» , 1623 год; «Cantiones sacrae», 1625 год; Первый сборник «Священных симфоний», 1629 год; Первый сборник «Маленьких духовных концертов», 1636 год, Второй сборник, 1639 год; "Musicalische Exequiem" (или "Реквием"), 1636; Оратория «Семь слов Спасителя на кресте», 1645 год; Второй сборник «Священных симфоний», 1647 год; «Musicalia ad Chorum sacrum» (или «Geistliche chormusic»), 1648 год; Третий сборник «Священных симфоний», 1650 год; «Страсти по Матфею», 1666 год; «Страсти по Луке», 1666 год; «Страсти по Иоанну», 1665 год; Оратория «История Рождества», 1664 год; «Немецкий магнификат», 1671 год.

Оратория «История Рождества» написана в 1664 году. Она написана в последний период жизни Генриха Шютца, поэтому отчётливо демонстрирует новаторские приёмы эпохи и родины композитора. В ней не только выписаны инструментальные и вокальные партии, но и тонко дифференцированы характер и краски оркестрового сопровождения.

В исполнительский состав оратории входят: струнная группа, флейты, фагот, тромбоны, трубы, орган.

Действующие лица можно разделить на две группы: повествующий Евангелист и все остальные, принимающие участие в событиях.

* Евангелист – тенор в сопровождении органа по общему басу;
* Ангел – сопрано в сопровождении виолетт;
* Пастухи – альты в сопровождении флейт и фагота;
* Волхвы – тенора в сопровождении скрипок и фагота;
* Первосвященники – басы в сопровождении тромбонами;
* Ирод – бас в сопровождении двумя трубами высокого регистра.

Структура оратории является последовательностью девятнадцати номеров, разделённых на десять частей, восемь из которых являются особыми «Интермедиями» выразительно-характеристического плана героев евангельского текста. Связанны они лаконичным и сдержанным речитативом Евангелиста повествующего историю Рождения Христа на протяжении всего произведения.

Интродукция

1. Хоровой пролог
2. Речитатив Евангелиста

Первая Интермедия

1. Ариозо Ангела
2. Речитатив Евангелиста

Вторая Интермедия

1. Хор Ангелов
2. Речитатив Евангелиста

Третья Интермедия

1. Терцет Пастухов
2. Речитатив Евангелиста

Четвёртая Интермедия

1. Терцет Волхвов
2. Речитатив Евангелиста

Пятая Интермедия

1. Квартет Первосвященников
2. Речитатив Евангелиста

Шестая Интермедия

1. Соло Ирода
2. Речитатив Евангелиста

Седьмая Интермедия

1. Соло-монолог Ангела
2. Речитатив Евангелиста

Восьмая Интермедия

1. Ария Ангела
2. Речитатив Евангелиста

Резолюция

1. Хоровое Заключение

Оратория начинается с интродукции, первый номер которой – традиционный хоровой пролог. Оркестровое вступление в F-dur предвосхищает праздник Рождества. Вступает ликующий хор, похожий на григорианский хорал. Со второй страницы в хоровой партии (такт 16) появляется восходящий ход на кварту, который добавляет торжественности в номер. В оркестровой же партии появляется фигура anabasis (такт 18; стр. 3, так 36-39) – восходящее движение мелодии, прочно связанное с символикой воскресения. Эта музыкально-риторическая фигура господствует на протяжении всей оратории. Хор завершается, после которого следует большой рассказ Евангелиста. Он рассказывает о пророчестве, о всемирной переписи, о походе Марии и Иосифа в город Вифлеем, город царя Давыда, потомками которого была будущая Богородица и Обручник, о рождении Спасителя в вертепе (пещере).

«Христос родился – славьте!» – на этом последнем известии речитатив обрывается: начинается Первая Интермедия – большое, развитое Ариозо Ангела. Соло Ангела лишено явных оперных черт. Оно строго диатонично, мелодия возвращается к одним и тем же интонационным закруглениям фраз. Сопровождающие скрипки ведут «волнообразный» канонический диалог. В источниках указывают на схожесть Ариозо с колыбельной: возможно, это сравнение отталкивается от повторения одно и того же низходящего поступенного движения вниз на терцию (стр. 7, такт 6-7). Также присутствуют приёмы, характерные для всяческих «видений», воплощения таинственных сил: неожиданно появляющиеся хроматизмы, однотактовые отклонения (стр. 9, такт 63-66). На восьмой странице (с 31-ого такта) появляются «юбиляции», поэтому, несмотря на умеренный темп, весь номер радостного характера.

Повествование Евангелиста продолжается, которого сменяет Вторая Интермедия: большой, торжественный шестиголосный хор Ангелов в сопровождении струнных, фагота и органа, который прославляет Рождество. Явные черты строгой полифонии проявляются, в первую очередь, в обозначении голосов характерные обозначениям из старинных григорианских хоралов. Органная партия практически всегда движется по звукам трезвучия. Появляются юбиляции в вокальной партии (стр. 13, такт 14-16; такт 19-20).

Небольшой речитатив подводит к Третьей Интермедии – светлый, радостный терцет пастухов. Стерегущие свои стада, они первый узнают дивную весть – им явился Ангел с радостными словами о рождении Христа. Номер начинается с большого оркестрового вступления, где замечаем нестандартный для оратории ритм. Впервые появляются ритм шестнадцатыми, пунктирный ритм. Сам номер схож с инструментальными произведениями бытового жанра. Терцет можно разделить на два условных раздела: лёгкие пассажи с распевными ликованиями в первом. После активное движение затормаживается, переходя в заключительный раздел, в более спокойном аккордовом изложении, внося умиротворение.

В последующем большом речитативе Евангелиста очевидны оперные влияния: изысканная мелодия, выдержанная ритмика.

Четвёртая Интермедия, по ходу повествования, – терцет Волхвов. Увидев на небе необычно яркую звезду, они поняли, что пророчество совершилось, и пошли поклониться Рождённому. Одна тема развивается на протяжении всего терцета, которая будто увеличивает свои возбуждённые обороты за счёт движения шестнадцатыми (стр. 28, с 23-го такта). Следует небольшой речитатив, переходя к Пятой Интермедии.

Пятая Интермедия – квартет первосвященников. Впервые в оратории появляется сопровождение вокальной партии медными инструментами. Эта характеристика заговора против Спасителя дополняется низходящим движением мелодии, которое употреблялось для символики печали, умирания – фигура catabasis. Появляется новая ритмическая фигура – восьмая с точкой и два тридцать вторые, добавляющая образу нагнетания.

Шестая интермедия связана с образом Ирода. Образ его, в первую очередь, характеризируется его сопровождением: резкая звучность медных инструментов в высоком регистре с сочетанием глубокого органного баса. Местами маршеобразность вокальной партии с отрывистой фразировкой создают почти театральную характеристику властителя-тирана, который желал избавиться от претендента на свой трон.

Седьмая Интермедия – монолог Ангела. Выразительная вокальная партия ярко передаёт взволнованность ситуации: Ангел побуждает Иосифа к бегству, рассказывая о злодействах Ирода. Распевность интонаций, смена темпов (Tempo I, Adagio), условная реприза – всё это черты оперы, которые позволяют расценивать номер как полноценную трёх частную форму. Но внезапные хроматизмы в вокальной партии шестнадцатыми добавляют драматизма в образ (стр. 47, такт 21-24).

Близится конец оратории, и только сейчас, в всегда объективную партию Евангелиста проникает драматизм. Длительная сдержанность и некая отстранённость от событий очень помогает выразить Шютцу накал – чем дольше выдержка, тем сильнее действует потом прорывы драматизма. Когда Евангелист сообщает об убиении младенцев по приказу Ирода, он утрачивает объективность тона, в его мелодии появляются нисходящие хроматизмы, замедленность, прерывистость, а органный бас сопровождения неуклонно спускается вниз, охватывая хроматическими ходами две октавы.

В Восьмой Интермедии вновь фигурирует образ Ангела, но он перекликается с образом Ангела из Первой Интермедии. Колыбельная ангела вновь мирно успокаивает слушателя.

Финальная часть оратории называется Резолюция. Резолюция в западной тональной музыкальной теории – это движение примечания или аккорда от разногласия (нестабильный звук) к гармонии (более заключительное или стабильное зондирование одним).

Завершает «Историю Рождества» хор, который сопровождает полный состав оркестра, повествуя о смерти Ирода и о возвращении святого семейства в Назарет, где и прошло детство Спасителя. Номер написан в традициях старой полифонии. Плавное движение хора и оркестра с многократным повторением мелодии, погружает в просветлённо возвышенную атмосферу.

Заключение.

«Чем больше налагаешь на себя ограничений, тем больше освобождаешься от цепей, сковывающих дух»

 Стравинский И.Ф.

Несмотря на то, что в работе рассматривается произведение последних лет жизни Генриха Шютца, в его творчестве ещё очень сильно ощущается влияние традиций Возрождения, норм строгой полифонии, каноничных условий духовных произведений. Новые приёмы, которые расцветут лишь в эпоху Баха, в большей степени, остаются у Шютца некими набросками задумок, которые он практически незаметно, возможно, даже интуитивно вводит в произведения.

Союз музыки с риторикой вовсе не сковал развитие «искусства муз», как могло бы показаться человеку, знающему лишь общие понятия. Постепенно Барокко сменит эпоху Ренессанса, обогатив мировую культуру подлинными шедеврами. Сближаясь с другими искусствами и порождая новые жанры и формы, музыка обогащалась сама, обретая собственную ценность.

В XVII век храмы наполняются чудесной музыкой. Композиторы стремятся не только возвышать и славить Бога, стройно и сухо повествуя Евангелие, но и приблизить земного человека к небесным и непорочным образам за счёт эмоций, которые может вызывать музыка. Духовность приобретает иной смысл – она обозначает то, что не высказать словами, то, что передается символами и метафорами. Как барочная архитектура, где линии кажутся смещенными, фасады «движутся», колонны восходят винтообразно вверх, купола словно пронзают пространство, музыка Барокко полна движения, она грандиозна и насыщена сложнейшими и многообразнейшими комбинациями.

Материал, фундаментом которого является XVII век, актуален и по сей день. Он, конечно же, интересен не только в плане анализа творчества на предмет фигур, аффектов и образов. Сама история важна и необходима и для процесса создания музыки современного века. Композиторы, так или иначе, несут историю музыки с её великими мастерами и стилями, породившие нынешнюю вездесущность музыкально искусства.

Список литературы

1. Генрих Шютц: Сб. статей/Сост. Т.Н. Дубравская. – М.: Музыка, 1985. – 304 с.
2. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка в XVII – первой половине XVIII в. – М., 1983. – 77 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т.1. По XVIII в. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
4. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973
5. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М., 197.
6. Штейнгард В.М. Генрих Шютц. – М.: Музыка, 1980 – 72 с.
7. Эскина Н.А. Эпохи истории музыки. Учебное пособие для учащихся и студентов высших и средних специальных музыкальных учебных заведений. Самара, 1994

Приложение:

Партитура оратории Г.Щютца «История Рождества»

02958727\_SHutts\_Genrih\_-\_Oratoriya\_Istoriya\_rozhdeniya\_Iisusa\_Hrista\_ok1660 (1)