

Жанры немецкой церковной музыки: от евангельских композиций XVI века до мадригальной кантаты начала XVIII века

В статье представлен обзор истории ранних жанров немецкой церковной музыки, их эволюция рассматривается в связи со становлением лютеранской литургической практики, национальных музыкально-поэтических традиций, общими изменениями музыкального стиля, и возрастающим интересом к итальянской музыке. Сведения о разнообразных жанровых формах систематизированы, выделены несколько моделей со специфическими принципами организации. Выстраивается историческая перспектива в развитии этих жанров, подчеркивается их независимость от итальянских жанров кантаты и оратории вплоть до начала XVIII века.

Ключевые слова: барокко, немецкая церковная музыка, actus musicus, пассион, ария, хорал, кантата, Ноймайстер.

Немецкие церковные «кантатно-ораториальные» сочинения XVII века традиционно оцениваются через призму представлений о более поздних совершенных воплощениях жанра. Вольно или невольно мы сравниваем их с кантатами и пассионами И.С. Баха, с ораториями Г.Ф. Генделя. Между тем, изучение истории ранних жанровых форм не только помогает оценить их специфику, но и углубляет понимание внутренних закономерностей более поздних шедевров, родовые корни которых уходят в прошлое. В данной статье фактологическая основа опирается преимущественно на энциклопедии The New Grove Dictionary of Music and Musicians и Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Информация систематизирована и выстроена в историческую перспективу. Необходимость

обзорной публикации о ранних жанрах немецкой церковной музыки вызвана крайним недостатком материалов на эту тему на русском языке.

Традиция немецкой церковной музыки зародилась в эпоху Реформации. На лютеранских богослужениях на немецком языке зазвучали сперва псалмы и протестантские хоралы. К концу XVI века вошло в обычай чтение Евангелия на немецком языке. «Евангельские речения» (Evangeliensprüche) исполнялись на традиционный лекционный тон (Lektionston), но центральные эпизоды чтений могли оформляться как небольшие полифонические мотеты. Кроме того, с середины XVI века евангельские сюжеты решаются и на манер респонсорных пассионов: евангелист — тенор, Иисус — бас, полифонические хоры *turbae* и т.д. С конца XVI века появляются годовые циклы евангельских богослужебных сочинений (Kirchenstücke) — Evangelienjahrgänge¹.

Произведения на самые объемные евангельские чтения (обычно — рождественские, пасхальные, чтения Страстной пятницы и некоторые другие) назывались «Священными историями» — Geistliche Geschichte или Historia². Жанр пассиона теперь рассматривался как частный случай нового жанра³.

В течение долгого времени центром развития жанра Священной истории был Дрезден. В основанной в 1548 году городской капелле капельмейстером стал Иоганн Вальтер, сподвижник Мартина Лютера в обновлении церковного репертуара. Традиция Историй продолжалась в Дрездене вплоть до 1697 года⁴.

Около 1573 года А. Сканделло написал Историю под названием *Gaudii paschalis Jesu Christi* или *Österliche Freude der siegreichen und triumphierenden Auferstehung* («Пасхальная радость славного и победительного Воскресения»). Это произведение было издано в 1612 и в 1621 годах; в публикации 1621 года принимал участие Г. Шютц. Сканделло не придерживался «сценического реализма» — прямая речь некоторых персонажей (Иисуса, Марии Магдалины) оформлена в виде дуэтов. В предисловии к этому из-

¹ Первые известные годовые циклы были созданы А. Раселиусом (1594), К. Демантиусом (1610), М. Вульпиусом (ок. 1612) и М. Франком (1623).

² С позднего Средневековья и до середины XVI века Историями (Historia) назывались антифоны и респонсории, основанные на житиях святых.

³ Например, Г. Шютц в предисловии к «Истории Рождества» пишет: «...в Пассионах и других Священных историях...» (Schütz H. [Vorwort] // Schütz H. *Historia der Freuden- und Gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi, Unseres Einigen Mitlers, Erlösers und Seeligmakers*. hrs. von Friedrich Schöneich, Kassel, 1955). Свои Пассионы он называет «Историями страдания и смерти ... Иисуса Христа...».

⁴ В этом году дрезденский курфюрст Фридрих Август I Саксонский принял католическую веру ради принятия польской короны, и традиция протестантского жанра при дворе была прервана.

данию Г. Шютц допускал, что один из голосов можно заменить инструментом или даже выпустить⁵. Другая История, *Passio das Leyden unsers Herrn Jesu Christ, nach dem h. Evangelisten Johanne* («Пассион Страдания Господа нашего Иисуса Христа, по св. евангелисту Иоанну»), была написана в 1561 году и впервые опубликована также в 1621 году.

Две Истории Р. Михаэля написаны в 1602 году: *Die Empfängnis unseres Herrn Jesu Christi nach Lukas* («Зачатие Господа нашего Иисуса Христа по Луке») и *Die Geburt unseres Herrn Jesu Christi nach Matthaeus* («Рождество Господа нашего Иисуса Христа по Матфею»). Партия евангелиста изложена в традиционном псалмовом тоне без сопровождения (в первом случае в т.н. тоне *Canticum Mariae*, во втором — в тоне *Canticum Simeonis*); реплики *turbae* и отдельных лиц поручены двум — четырем голосам. Евангельское повествование Михаэль обрамляет шестиголосными вступлением и заключением на свободный текст.

Новые формы История обретает в творчестве Г. Шютца, соединявшего традиционные для немецкой музыки элементы и черты нового итальянского стиля. В «Истории Воскресения» (1623)⁶ партия евангелиста традиционна по интонационному строю, но окончания фраз ритмизованы, и в записи каденций автор применяет мензуральную нотацию; вокальный голос сопровождают орган, лютня или же четыре виолы в манере итальянского *falsobordone* того времени. Высказывания персонажей представлены маленькими «концертами»; реплики некоторых лиц поручены ансамблю. Подобно Михаэлю, Шютц обрамляет эту, а также и другие свои Истории свободными по тексту введением и заключением.

Намного более поздняя «История Рождества» (1664)⁷ насколько было известно самому Шютцу⁸ стала первым в Германии опубликованным сочинением в новой манере, заключавшейся в сопровождении голоса *basso continuo* (орган и басовая виола). Однако в предисловии к изданию Шютц предлагает «любому, кому окажется предпочтительнее старый хоральный стиль чтения (в котором до сих пор в нашей церкви в пассионах и других

⁵ Smither H.E. *Oratorio* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 v. V.21 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.513.

⁶ *Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi* («История радостного и победительного Воскресения нашего Избавителя и Спасителя Иисуса Христа»), 1623, SWV50.

⁷ *Historia der Freuden- und Gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi, Unseres Einigen Mitlers, Erlösers und Seligmachers* («История радостного и благодатного Рождества Господа и Сына Марии Иисуса Христа, нашего единого Искупителя, Избавителя и Спасителя»), 1664, SWV 435.

⁸ *Schütz H.* [Vorwort]. Партия евангелиста опубликована в 1664; другие эпизоды сохранились в рукописи.

Священных историях партия евангелиста исполнялась без органа)»⁹, исполнять вокальные партии без сопровождения.

Эти произведения Г. Шютца сегодня нередко называют «ораториями». Масштабность их размеров, чередование речитативов и самостоятельных пьес концертного стиля воспринимаются как характерные признаки жанра оратории. Но такое применение термина является анахронизмом и не соответствует специфике жанра. Термин «оратория» в Германии войдет в употребление только в XVIII веке, когда под влиянием итальянской моды возникнет соответствующая немецкая жанровая форма¹⁰.

Менее масштабные произведения на тексты Евангелия могли называться «Священными диалогами» или «Драматическими диалогами». Диалоги часто отличались от Историй свободой литературной основы: комбинировались фрагменты разных книг Писания, пропускалось или парафразировалось повествование между репликами персонажей, добавлялись поэтические строфы, даже вводились аллегорические персонажи. Такие «вольные» сочинения могли исполняться не в связи с чтением Евангелия, но в иных разделах мессы или в концертах¹¹. Создавались они в изобилии многими авторами, на немецком, иногда на латинском языках. Некоторые масштабные Диалоги середины XVII века специалисты иногда также называют «ораториями»¹².

С середины XVII века в Саксонии и Тюрингии появляются сочинения, по масштабам и композиции подобные Историям, по свободе текстов подобные Диалогам, но называвшиеся *Actus musicus* (Музыкальное

⁹ Schutz H. [Vorwort].

¹⁰ Заметим, что и итальянская оратория только складывается на протяжении XVII века. Слово *oratorio* стало применяться как название жанра с 1660-х годов. Только к концу XVII века композиции по своей продолжительности достигают привычных для нас «ораториальных» масштабов, а оратории в характере «монументальной хоровой фрески» появятся лишь в творчестве Г. Ф. Генделя.

¹¹ Известны исполнения Священных диалогов в концертах *collegium musicum* М. Векмана в Гамбурге, а также в любекских концертах *Abendmusik*.

¹² Ораториями нередко называют *Dialogus de Juditha et Holoferne* («Диалог Юдифи и Олоферна») и *Dialogi Davidis cum Philisteo* («Диалог Давида с Филистимлянами») К. Фёрстера-младшего, отмеченные влиянием Дж. Кариссими, учителя Фёрстера; *Dialogo von Tobia und Raguel: Wo willen wir einkehren* («Диалог Товия и Рагуила: где нам остановиться?») М. Векмана (1665) (*Smither H.E. Oratorio. P.514*). Латинский диалог Д. Боллиуса *Repraesentatio harmonica conceptionis et nativitatis S Joannis Baptistae... composita modo pathetico sive recitativo* («Гармоничное представление о зачатии и рождении св. Иоанна Крестителя... составленное в роде патетическом или речитативном») (?1620) А. Готрон назвал «первой ораторией в итальянском стиле, созданной на немецкой земле». (*Smither H.E. Oratorio. P.512*). А. Шеринг компромиссно называет такие сочинения «ораториальными диалогами» (*Schering A. Geschichte des Oratoriums. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. S.150*).

действие)¹³. Возможно, они имели отношение к жанру *Actus oratorius*, т.е. к духовным представлениям, своего рода упражнениям в ораторском искусстве для студентов; такие спектакли могли включать и музыкальные эпизоды¹⁴.

Во второй половине XVII века, когда и в жанре Истории стали допускаться текстовые вставки различного рода, разница между Историями, Диалогами и Действиями сгладилась. Однако Действа и в это время, как правило, отличались более широким введением внебиблейских текстов и акцентом на драматических, квази-сценических элементах¹⁵.

На протяжении XVII века особенно востребованными были небольшие пьесы на тексты Евангелия, Апостола и Псалтири. Структура и характер композиции зависели от литературной основы. Если избранный отрывок Писания представлял какой-либо сюжет или развитие единой мысли, то обычно он излагался последовательно, без повторов. Отдельные строки, фразы, иногда ключевые слова получали индивидуальное музыкальное оформление. Композиция строилась как цепь небольших эпизодов. В их оформлении применялась и старая полифоническая техника, и все чаще — манера, близкая итальянскому мадригальному стилю, и новый *stile concertato*.

Такие пьесы могли обозначаться и старым термином «мотет», и новым, заимствованным словом «концерт». Тексты псалмов использовались в более пространственных и свободных композициях, обычно строящихся как ряд строк афористического характера. Для псалмовых концертов были более характерны «растягивание» фраз в крупных, относительно замкнутых разделах (фугато, фуга, ариозо, маленький концерт), многократные повторы слов. В манере *motetto concertato* (в сквозных формах) изредка оформлялись и свободные поэтические тексты, предназначенные для *строфических хоралов* и арий.

¹³ Исключительно для своего времени обозначенное как *actus musicus* сочинение А. Фромма *De Divite et Lazaro, das ist Musicalische Abbildung der Parabel vom Reichen Manne und Lazaro* («De Divite et Lazaro, то есть музыкальное представление притчи о богаче и Лазаре») (1649): евангельский сюжет (Лк., 16:19–25) представлен не оригинальным текстом Писания, но в свободной драматической форме. Б. Шварц назвал это произведение с некоторыми оговорками «первой немецкой ораторией». Schwartz B., 1898 (*Smither H. E. Oratorio*. P. 513).

¹⁴ В свою очередь, обозначение *actus oratorius* было непосредственно связано с понятием *stylus oratorius* — ораторский, риторический стиль.

¹⁵ Среди известных композиций: «Actus musicus на Рождество» И. Шелле (1683); «Actus на Пятидесятницу» Ф. Г. Эрлебаха (1690); сочинения 1690–1702 годов.: «Пасхальный Actus» и «Actus в праздник св. Михаила» А. Петцольда; «Actus Пятидесятницы» Ф. В. Цахау и «Actus в праздник св. Стефана» И. Кунау (*Smither H. E. Oratorio*. P. 513).

«Хоралами» в XVII веке в протестантской Германии назывались произведения любой сложности, основанные на однократном или многократном проведении мелодии хорала. Поэтические тексты выбирались как из старых, традиционных для хоралов текстов, так и из новых.

Примерно с середины XVII века возникают сложные вариации на хорал (И.Э. Киндерман, И.А. Хэрбст, Ф. Тундер). В творчестве С. Кнюффера становится типичным обрамление сольных куплетов хоровыми tutti (финальный раздел обычно подобен вступительному). В средних эпизодах возможна и гомофонная, и аккордовая, и полифоническая фактура, фугато и небольшие фуги, в контрапункте допускалось даже мотивное дробление мелодии хорала.

Сложно разработанные хоралы были более характерны для средней Германии (И.Ф. Кригер, Г. Ёстеррайх, Э. Кегель). На севере и юге подобные композиции возникали под влиянием средненемецкой практики (И. Герстенбютель, И.Ф. Фёртш и И.С. Вельтер), иногда на хоровое письмо переносились принципы органных хоральных обработок И. Пахельбея. Однако кульминация традиции достигла именно на севере, у любекских органистов: Ф. Тундера и, особенно, его преемника Д. Букстехуде.

И. Шелле, преемник С. Кнюффера на посту кантора в Лейпциге, отличался от предшественника стремлением к доступности своих сочинений для исполнения. В свои композиции он часто включал хорошо известные прихожанам гармонизации хоралов¹⁶. В полифонии вокальные голоса обычно были дублированы инструментами; партитуры с более чем пятью самостоятельными партиями были редкостью. Нередко Шелле включал в свои композиции хорошо известные прихожанам гармонизации хоралов¹⁷. Однако у Шелле есть и сложные хоральные обработки, например, 26-голосный хорал *Lobe den Herrn* или хорал *Vom Himmel kam der Engel Schar* с особым оформлением каждой строфы, орнаментацией мелодии хорала в сольных разделах и дифференцированным применением инструментов оркестра¹⁸.

Немецкий жанр «ария» заимствовал итальянское название, но на протяжении XVII века сохранял самобытность, благодаря опоре на немецкие музыкальные и поэтические традиции. Как и в Италии, «ариями» на-

¹⁶ К началу XVIII века масштабные евангельские композиции нередко исполнялись частями, в обрамление проповеди, а так как после проповеди было положено общинное пение хорала, то он мог «включаться» в авторское сочинение.

¹⁷ В то время в Лейпциге был в употреблении хоральный сборник Г. Фопелиуса, изданный в 1682 году.

¹⁸ Такие партитуры могли послужить примером для подобных сочинений И.С. Баха, тогда как в его время сложные «чисто хоральные» композиции появлялись уже как исключение из общей практики.

зывали пьесы *строфической* структуры. От хоралов (для которых также была характерна строфическая форма) они отличались тем, что не были основаны на традиционных мелодиях.

При этом разницы в текстах между жанрами не было: и на старинные, и на новые стихи создавалась музыка как с хоральными мелодиями, так и без них. Для немецких стихов были характерны метрическая однородность, симметрия в строении строк, а для музыки арий — периодичность построений и несложная мелодика песенного характера. Речитативно-ариозная манера в строфических формах не практиковалась¹⁹. Встречалась и форма *basso ostinato*, однако вариационность, любимая в Италии, в Германии была не столь популярна: строфы, хотя и подобные по метру, обычно различались по тематизму.

Композиции разнообразились повторами музыкальных строф и изменением числа исполнителей. Характерными чертами были подобие крайних куплетов, симметрия в распределении исполнительских сил в средних разделах. Жанр итальянского мадригала (изысканные семи- и одиннадцатисложники, особые требования к пластике вокала) в Германии не имел популярности ни среди поэтов, ни среди музыкантов²⁰.

Кроме мадригалов Г. Шютца известен сборник подобных сочинений К. Кителя *Arien und Cantaten* (1638). Во второй половине века трактат лейпцигского поэта К. Циглера «О мадригалах...»²¹ (1653) повлиял на некоторых поэтов (М. Конгель, 1683, Кр. Грифиус, 1698). В 1670 году дрезденский поэт и музыкант К.К. Дедекинд издал тексты, подобные итальянским кантатам того времени: «Театральные и поэтические дополнения» к «Новым духовным представлениям, подходящим для музыки». Но эти опыты остались невостребованными.

В связи с распространением пиетизма во второй половине XVII века и усилением стремления к индивидуальному выражению религиозных

¹⁹ В Германии в XVII веке манера, близкая итальянской речитативно-ариозной гомофонии, применялась главным образом в повествовательных разделах Историй, Диалогов и т.п.

²⁰ В письме К. Циглеру 1653 года Г. Шютц отмечал: «Немецкие композиторы, до сего времени так много потрудившиеся, дабы в должной манере переложить на музыку красивые изобретения современной новой поэзии, всегда, однако, жаловались, что наиболее пригодный для сочинения искусных композиций род поэзии — а именно мадригалы — не использован и оставался в пренебрежении». (Это письмо было опубликовано Циглером как предисловие к трактату «О мадригалах...»; см.: *Штейнгард В. Генрих Шютц. Очерк жизни и творчества*. М.: Музыка, 1980. С. 40).

²¹ *Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, Wie sie nach der Italiener Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten, Nebenst etlichen Exempeln* («О мадригалах, прекрасных и для музыки в удобнейшего вида стихах на итальянский манер для нашего немецкого языка переработанных, вместе с некоторыми примерами»).

переживаний²² ария как квинтэссенция субъективного приобрела особое значение и как самостоятельный жанр, и как самостоятельный род богослужебной музыки, и как составная часть смешанных по жанру церковных сочинений.

Во второй половине XVII века появляется все больше произведений, состоящих из малого количества крупных, относительно замкнутых разделов, а мотетно-концертные композиции сквозного характера постепенно исчезают. Наиболее популярной основой для концертов становятся псалмы, которым и ранее было свойственно укрупненное внутреннее структурирование.

К концу века композиторы начали писать отдельные разделы таких сочинений не только в традиционных для концерта формах, но и в форме итальянских речитативов и арий (к тому времени уже ставших в Италии самостоятельными жанрами). Благодатной почвой для экспериментов были строфические формы арий, в отличие от хоралов свободные от обязательного тематизма. Наряду со скромными пьесами в куплетной, рондальной и т.п. формах появляются арии, по строению приближающиеся к сквозным концертам, но все большее количество арий строится как ряд крупных, ясно отделенных друг от друга разделов²³.

В то же время становится традиционным соединение в одной композиции жанрово различных элементов. В тексты Писания вводятся «комментарии» разного рода: сначала строки псалмов или других частей Библии, к концу века все чаще используется свободная поэзия. Музыкальное оформление таких вставок зависело от общего стиля сочинения.

Ранее всего интермедии вошли в пассионы. Первый известный пример — правда, только с инструментальными, а не музыкально-поэтическими интермедиями — *Passio secundum Joannem cum intermediis* (1643) Т. Зелле²⁴. К концу XVII века пассионы с интермедиями создаются в боль-

²² Пиетизм — движение, возникшее в Европе в середине XVII века. На раннем этапе в центре внимания находились вопросы истинного христианства и выражения личной веры. Пиетисты стремились к обновлению религиозной практики, критиковали церковные институты, инициировали многие традиции благотворительной социальной деятельности. Развитие идей пиетизма не в меньшей мере, чем распространение сентиментализма и рационализма, определило специфику немецкого Просвещения в XVIII веке.

²³ Масштабные арии создавались, преимущественно, капельмейстерами южной и центральной Германии: С. Ф. Боксгорном, И. А. Крессом, Д. Поле, И. Ф. Кригером и др. Практически все разновидности представлены у Д. Букстехуде (север Германии).

²⁴ Другие ранние пассионы с интермедиями: *Das Leyden und Sterben unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem heiligen Matthaeo* («Страдания и смерть Иисуса Христа по святому Матфею») И. Себастины (1663; изд. 1672); *Passio nach dem Heiligen Evangelisten Matthäo* («Пассион по святому евангелисту Матфею») И. Тайле (1673); пассион

шом количестве²⁵. Подобная практика становится обычной и для других церковных сочинений, появляются годовые циклы такого рода²⁶.

Если ранние произведения на смешанные тексты создавались в единой манере *motetto concertato*, то позднее инородные вставки становятся поводом к тематическому и структурному разделению композиции. Их оформление варьировалось от небольших мотетов и сольных песен до имитационных или антифонных хоров и арий в итальянском стиле. Произведения в таких гибридных формах, начинавшиеся, как правило, хоровым концертом на текст Писания, часто назывались по-прежнему «мотетами» или «концертами».

Духовные концерты с интермедиями-ариями впервые были введены в обиход около 1660 года в Дрездене итальянцами В. Альбричи и М. Дж. Перандой, учениками Дж. Кариссими²⁷. В их творчестве форма концерта-арии стала одной из основных. Самые простые примеры — поэтическая ария, обрамленная *tutti* в стиле *concertato* на текст Писания; в более сложных — между строф арии вводятся хоровые или ариозно-рециативные эпизоды.

С середины 1660-х годов под влиянием обоих авторов новая практика распространяется в Дрездене и Стокгольме. В то же время введение арий и ариозо в духовные концерты становится общим явлением и для немецких учеников Дж. Кариссими (И. К. Керль, К. Фёрстер и др.). Подобных сочинений нет у Ф. Тундера, М. Векмана, К. Бютнера, но они появляются у их младших современников — Кр. Бернхардта, К. Кр. Дедекинда, С. Кнюпфера и др. С 1670-х годов и до начала XVIII века форма концерта со вставками-ариями была исключительно популярна.

по Матфею (ок. 1667–1683), атрибутированный Ф. Функе; пассионы по Матфею И. Г. Кюнгаузена и И. В. Медера, созданные на рубеже веков.

²⁵ В начале XVIII века И. Шайбе отметил этот жанр как разновидность оратории, но до середины XVIII века сами авторы подобных сочинений не обозначают их как *Oratorium* (*Smither H. E. Oratorio*. P. 513). Сегодня такой род немецкой церковной музыки принято называть «ораториальными пассионами» — например, пассионы И. С. Баха (см.: Друскин М. Пассионы И. С. Баха. Л., 1972. С. 8).

²⁶ Первые известные опубликованные циклы на разножанровые тексты созданы А. Хаммершмидтом, И. К. Горном, В. К. Бригелем. После такие циклы чаще писали канторы центральной Германии (М. Майер, И. Шелле, Ф. Кригер, Кр. Л. Боксберг); на севере они создавались, как правило, выходцами из средних областей (Г. Бём, И. Ф. Фёртш, А. Пфлегер).

²⁷ После Тридцатилетней войны, с 1654 года дрезденская капелла снова приобретает значение одного из ведущих музыкальных центров северной и средней Германии. В 1656 году, когда курфюрстом стал любитель искусств, итальянофил Иоганн Георг II, в капеллу приглашаются итальянцы. С 1656 года Г. Шютц делил обязанности капельмейстера с В. Альбричи и Г. А. Бонтемпи, в фаворитах были также М. Дж. Перанда и Б. Альбричи. Итальянцы покинули Дрезден только в 1780 году, когда новый курфюрст, Иоганн Георг III, решил сократить расходы за счет капеллы.

К концу века в практику входит не допускавшееся ранее смешение хора с иными жанрами в различных комбинациях. Например, в годовых циклах К. Ф. Витта хорал часто выступает заключением к концерту; в циклах Кр. Либе за кратким хоровым девизом из Писания обычно следует ряд строф хора, иногда в сочетании с нехоральными строфами. Соединение концерта с хоралом становится повсеместным после 1690 года. Серединные разделы-арии появляются в хоральных композициях Г. Ёстеррайха, Г. Броннера, Ф. В. Цахау, И. Кунау.

Обращение композиторов к тем или иным жанрам во многом зависело от местной церковно-музыкальной практики. В Саксонии и других центральных лютеранских областях, где школами заведовала община, церковные хоры обеспечивались силами учащихся, а школьный кантор часто руководил всей «фигуральной музыкой» города (например, в Лейпциге). Там, где не было регулярно участвующего в богослужениях школьного хора, церковной музыкой, как правило, занимался ансамбль под руководством городского капельмейстера (в южных имперских городах и Данциге). Если же этот ансамбль не мог обеспечить все церкви города, то особое значение приобретала инициатива отдельных органистов (в Любеке, Гамбурге и других северо-немецких городах).

Городские канторы и капельмейстеры чаще направляли свои усилия на создание т.н. евангельских *Hauptmusik*²⁸ — центрального музыкального эпизода богослужения — и составляли годовые циклы. Сказывалась необходимость учитывать возможности школьного хора или городских музыкантов. Органисты обычно могли собрать лишь небольшой ансамбль, и чаще работали в жанрах, менее строго регламентированных, чем *Hauptmusik*: они чаще писали музыку для причастия, оффертория и других разделов богослужения.

Творчество придворных музыкантов во многом определялось степенью заинтересованности правителя в музыке. Часто придворные капеллы выгодно отличались солидным составом профессиональных музыкантов. Нередко поощрялось внимание к новациям итальянской музыки (как это долгое время было в Дрездене). Все это располагало к созданию масштабных, сложных произведений, к стилевым и жанровым экспериментам.

²⁸ К середине — концу XVII века евангельские церковные композиции стали слишком масштабными и пышными, и исполнение т.н. *Hauptmusik* — «главной музыки дня» — было отделено от собственно чтения Евангелия. В центральной части мессы стал обыкновением такой порядок: Евангелие — исповедание веры — гимн (т.е. главный хорал дня, *Hauptlied*) — проповедь. Или после Евангелия, или после Символа веры следовала *Hauptmusik*; иногда она исполнялась частями до и после проповеди, иногда замещала собой гимн. Ее текст (так же как и проповедь) согласовывался с темой Евангелия или хораля дня.

К началу XVIII века различия в творчестве церковных музыкантов все более нивелировались. Примерно с 1680 года все больше становится смешанных композиций, в то время как «чистые» жанры концерта и сложно обработанного хора к концу века постепенно уходят из практики.

Типичные богослужебные сочинения обычно начинались и замыкались мотетным хором на канонический текст. В середине размещались строфы для солистов в роде арии или хора, на свободный поэтический текст или на строки псалмов. Нередко композиция завершалась хоралом. Со временем разножанровые, относительно замкнутые эпизоды укрупнились, цезуры между ними становились существеннее.

Импульсом к значительному изменению традиции *Hauptmusik* стало творчество поэта Э. Ноймайстера. В течение полувека он создал девять поэтических годовых циклов. Первый из них (1695–1696) подразумевал традиционную для того времени форму концерта со вставками арий или хоралов. С подобным типом композиции Ноймайстер мог быть знаком по лейпцигским сочинениям И. Шелле²⁹. Но в тот же период поэт применил к церковному немецкому жанру модель итальянской кантаты и составил текст *Rufet nicht die Weisheit* из речитативов и двустрофных арий, предназначенных для формы *da capo*³⁰. В 1696 году кантата была положена на музыку И. Ф. Кригером, капельмейстером вайсенфельсского двора. Сочинение было исполнено в 1699 году, и, вероятно, маститый музыкант посоветовал молодому поэту продолжить успешный опыт, пообещав поддержку.

Второй цикл (1700–1701) Ноймайстер составил только из речитативов и арий. Кригер создал семьдесят девять (!) композиций на эти тексты и исполнял их в Вайсенфельсе начиная с 1702 года. В 1705 году поэт опубликовал цикл под названием «Духовные кантаты...»³¹. Этому сборнику была предпослана пространная статья, в которой объяснялся иностранный термин *Cantata*, описывались особенности итальянского жанра,

²⁹ В 1695 году Э. Ноймайстер оканчивает лейпцигский университет с диссертацией, представлявшей критический обзор немецкой поэзии XVII века. Оставшись в Лейпциге читать лекции по своей теме, он создает свой первый поэтический годовой цикл.

³⁰ Типичной моделью итальянской сольной кантаты того времени была композиция из двух-трех арий (как правило, *da capo*) с предшествующими им речитативами.

³¹ *Geistliche Cantaten, Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage; Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht In ungezogenen Teutschen Versen ausgefertigt* («Духовные кантаты на все воскресные, праздничные и апостольские дни; составленные в свободных немецких стихах к прославлению Бога в домашних и церковных богослужениях» (*Neumeister E. Geistliche Cantaten, Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage; Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht. Halle in Magdeburg, 1705*)). Некоторые из текстов цикла появлялись в печати еще до его полной публикации.

а также оправдывалось применение в богослужении форм, сложившихся в светской практике³².

Приспосабливая композиции Ноймайстера к исполнению, церковные музыканты нередко дополняли их обычными для богослужебных произведений эпизодами. И в следующем цикле (1708), написанном для Ф.Г. Эрлебаха, придворного композитора Рудольштадта, Ноймайстер сочетал речитативы и арии с обязательными для *Hauptmusik* строками Писания, предназначенными для хора, а в четвертом и пятом циклах (1711³³ и 1714) ввел в композиции и хоралы. Такого рода сочинения Ноймайстера, соединяющие новаторское и традиционное, оказались широко востребованными среди композиторов³⁴, и стали образцом для многих либреттистов³⁵. Стихи для подобных кантат в Германии стали называть «мадригальными», что связывалось с понятием «мадригальный стиль», сохранившимся в теоретических классификациях³⁶.

Многие композиторы рубежа веков писали церковные произведения и старого, и нового типа (И. Кунау, Ф.В. Цахау, Г. Ёстеррайх, Кр. А. Якоби). Другие оставили лишь несколько произведений в старой манере (Ф. Кригер, Ф.Г. Эрлебах, К.Ф. Витт, И.Ф. Кэфер). Поколение И.С. Баха ориентировалось, в основном, на новую модель³⁷.

К началу XVIII века положение масштабных евангельских композиций в лютеранском богослужении стабилизируется: *Hauptmusik* звучит до или после проповеди, иногда обрамляет ее. От прочих «фигуральных» музыкальных сочинений, исполнявшихся на мессах, подобные произведе-

³² В подкрепление своего мнения Э. Ноймайстер привлекает слова апостола: I Кор. 7:14; I Тим. 4:5; Фил. 1:18 (см.: *Neumeister E. Geistliche Cantaten, Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage; Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht. Halle in Magdeburg, 1705. S. 16*).

³³ Цикл 1711 года был создан для Г.Ф. Телемана, который в том же году опубликовал сборник новомодных композиций под титулом *Geistliche Singen und Spielen* («Духовные сочинения для пения и игры»).

³⁴ Ф.Г. Эрлебах, Г.Г. Штёльцель, И.Ф. Кэфер положили на музыку все циклы Э. Ноймайстера. На тексты из третьего и четвертого циклов написаны кантаты И.С. Баха BWV 18, 24, 28, 59 и 61. В 1714 году Г.Ф. Телеман назвал Ноймайстера «знаменитейшим и единственным хорошим духовным поэтом» (см.: *Зейфас Н. На телемановских торжествах // Советская музыка. 1981. № 8. С. 113*).

³⁵ Подобные тексты писали Б. Нойкирх, И. У. фон Кёниг, Кр. Г. Постель, М. Рихай, И. Я. Рамбах, Г. Кр. Лемс, С. Франк, и др.

³⁶ Например, И. Вальтер (1732) связывал «мадригальный стиль» с выражением «любви, нежности, сострадания и т.п.», замечая, что этот стиль предпочитается «в ораториях, т.н. пассионах, диалогах, монологах, ариях, аккомпаниметах, каватах, речитативах, ... серенадах, ... кантатах и т.п.» (см.: *Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. С. 170–179, 194–195; Walter J. G. Stylus // Walter J. G. Musikalische Lexicon. Bd. II. Leipzig: W. Decker, 1732. S. 584*).

³⁷ К старой традиции И.С. Бах обращается в шести мотетах BWV 225–230.

дения, как правило, отличались многочастной структурой и большими масштабами.

Данный вид церковной музыки все более типизировался. Музыка этого времени уже меньше зависела от поэтического слова. Унифицировались и структура композиции, и исполнительский состав. Становление новых закономерностей музыкальной функциональности и формирование «общего музыкального языка эпохи» способствовало небывалой плодотворности композиторов³⁸.

Вместе с тем на первый план выходит мастерство во владении формами «чистой» музыки и изобретательность в обращении с ними. Повсеместно распространяются отдельные композиции и годовые циклы признанных мастеров (беспрецедентной была популярность сочинений Г.Ф. Телемана), расцветает практика пародирования — подгонки известных композиций к обиходным нуждам. Произведения же местных музыкантов обычно исполнялись лишь в особо торжественных случаях.

Сочинения распространялись в основном в рукописях, публикации появлялись редко. Из изданий XVII века известны отдельные произведения А. Хаммершмидта, И. Р. Але, В. К. Бригеля; в 1665 году в Дрездене вышел сборник *Geistliche Harmonien* Кр. Бернхарда. На рубеже веков выходят несколько сборников Г. К. Векера (1695), Г. Броннера (1696), И. Ф. Кригера (1697) и Н. Нидта (1698). После 1700 года издание таких сочинений снова стало редкостью, а сборники вообще никто, кроме Г.Ф. Телемана, не публиковал.

Примерно до середины XVIII века в Германии жанр кантаты расценивался как ближайший родственник итальянской оперы, а термин «кантата» применялся в первую очередь к сольным сочинениям, состоящим из речитативов и арий³⁹. Э. Ноймайстер в предисловии к «Духовным кантатам...» писал: «Одним словом, я бы сказал, что кантата напоминает именно оперное произведение, составленное из [разделов в] *stile recitativo* и арий»⁴⁰. Того же мнения придерживались И. Маттезон (1713, 1739), И. Г. Вальтер (1732) и И. Шайбе (1745)⁴¹.

³⁸ Например, Кр. Граупнер создал более 1400 богослужебных произведений; Г. Г. Штёлцель — 12 годовых циклов; Г. Ф. Телеман 3 печатных цикла и почти 1150 отдельных произведений; И. Т. Рёмхильдт не менее 12 циклов; И. Фр. Фаш не менее 8 (по другим сведениям не менее 13) циклов; И. Кр. Фрауэнхолтц не менее 5 циклов.

³⁹ Повсеместное употребление термина «кантата» по отношению к различным формам церковной музыки XVII–XVIII веков стало общепринятым в XIX веке. Сначала редакторы Баховского Общества применили этот термин к опусам И. С. Баха, а затем Ф. Шпитта распространил его на композиции различного рода, начиная от времен Г. Шютца.

⁴⁰ Schering A. *Geschichte des Oratoriums*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. S. 327.

⁴¹ Mattheson J. *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739); Walther J. G. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig,

В то же время подобные сочинения, созданные для богослужебного исполнения, иногда обозначались по старинке: *Kirchenstück* или *Kirchenmusik*. Однако, например, И. Маттезон, радея о понятийной чистоте, обращал внимание на структурную специфику немецкого церковного жанра и высказывался против употребления термина *Kirchenstück* по отношению к сочинениям, написанным по модели итальянской кантаты.

В первой половине XVIII века в Германии появились и светские сочинения, структурно подобные «мадригальным» церковным произведениям. Нередким стало преобразование светских композиций в церковные и наоборот, практиковавшееся вплоть до конца XVIII века. Подобные светские сочинения назывались «серенадами», «*dramma per musica*», «ораториями». Но термин «кантата» и в светском жанре относился, как правило, к сольным произведениям, которые были несомненно близки итальянской модели.

На протяжении XVII века жанры немецкой церковной музыки претерпели существенные преобразования. В этом процессе отразились и эпохальные изменения музыкального стиля, и изменения литургической практики протестантской церкви, и сложное сплетение церковных традиций и светских тенденций. Из старинных жанровых форм в XVIII веке свое значение сохранили лишь Священные истории с интермедиями, в первую очередь Пассионные истории. Новые церковные композиции по модели Ноймайстера предстали и новым ярким явлением, и в то же время — итогом развития многих предшествовавших жанров.

Литература

1. Друскин М. Пассионы И. С. Баха. Л.: Музыка, 1972. 88 с.
2. Зейфас Н. На телемановских торжествах // Советская музыка. 1981. № 8. С. 110–117.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
4. Рид Л. Д. Лютеранская литургия. Исследование общего богослужения лютеранской церкви в Америке / Пер. В. Генке, ред. Л. Генке. М.: Фонд «Лютеранское наследие», 2003. (Philadelphia: Muhlenberg Press, 1947). 638 с.
5. Штейнгард В. Генрих Шютц. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1980. 72 с.
6. Blume F. Geschichte der evangelischen Kirchenmusik / 2. neubearbeitete Aufl. Kassel: Barenreiter-Verlag, 1965. 465 S.

1732); Scheibe J. A. Der critische Musikus (Hamburg, 1745) (см.: Krummacher F. Cantata. The German cantata to 1800 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.5 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P. 21).

7. *Geck M., Leisinger U.* Oratorium. Das deutsche Oratorium // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter; Weimar: Metzler: 2005. S.761–775.
8. Geschichte des Pietismus. Bd 1: Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert / Berg J. van, Brecht M. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. 595 S.
9. *Frandsen M. Albrici, Vincenzo* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.1 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.323–325.
10. *Heuchemer D. O. Scandello, Antonio* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.22 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.369–370.
11. *Krummacher F.* Cantata. The German cantata to 1800 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.5 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.21–32.
12. *Masenkeil G.* Oratorium. Zur Terminologie und Vorgeschichte // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter; Weimar: Metzler: 2005. S.741–743.
13. *Neumeister E.* Geistliche Cantaten, Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage; Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht. Halle in Magdeburg, 1705. 194 S. URL: <http://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0003/bsb00036860/images/index.html?id=00036860&fp=eayayztswewqfdrxswxdydxs&no> (дата обращения 28.01.2014).
14. *Samuel H. E. Krieger, Johann Philipp* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.13 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.913–915.
15. *Schering A.* Geschichte des Oratoriums. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 647 S.
16. *Schöneich F.* Vorwort // Schütz H. Historia der Freuden- und Gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi, Unseres Einigen Mitlers, Erlösers und Seligmachers. hrs. von Friedrich Schöneich, Kassel, 1955.
17. *Schmedes J.* Thomas Selle und die biblischen Historien im 17. Jahrhundert. Universität München, 1992. 230 S.
18. *Smither H. E.* A History of the Oratorio. Volume: 3. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press. 1987. 635 p.
19. *Smither H. E.* Oratorio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.21 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.503–528.
20. *Snyder K. J.* Neumeister, Erdmann // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.17 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.791–792.
21. *Timms C.* Cantata. The Italian cantata to 1800 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.5 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.8–21.

22. *Walter J. G. Stylus* // *Walter J. G. Musikalische Lexicon*. Bd. II. Leipzig: W. Deer, 1732. S. 584–585.
23. *Westrup J. Aria. Derivation and use to the early 17th century* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 v. V. 1 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P. 887–888.
24. *Westrup J. Aria. 17th-century vocal music* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 v. V. 1 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P. 888–890.
25. *Zohn S. Telemann, Georg Philipp* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 v. V. 25 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P. 199–232.