Методический доклад

**ПРЕТВОРЕНИЕ ПРИЕМОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ РИТОРИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕНРИХА ШЮТЦА**

Работу выполнила

Шаталова Наталья

2013

**Содержание**

Введение ………………………………………………………………

Глава 1 Теоритические разработки проблемы «слово и музыка» в

зарубежных и отечественных исследованиях ………………………

1.1. Риторика в системе искусств …………………………………...

1.2. Риторические принципы, методы и приемы в музыке XVII-первой половины XVIII вв. ………………………………………..

Глава 2 Музыкальная риторика как композиционный прием в творчестве Генриха Шютца …………………...................................

2.1. Творческие принципы Генриха Шютца………………………..

2.2. Музыкально-стилистические особенности ……………………

2.3. Претворение приемов риторики в музыкальных произведениях духовных жанров……………………………………………………..

*Вывод* …………………………………………………………………

**Введение**

Начало XXI века в искусствознании отмечено возрастающим интересом к художественной жизни прошлого, стремлением познать её с наибольшей полнотой и достоверностью. Особое внимание уделяется XVII веку – чрезвычайно важному этапу в развитии западноевропейской музыки. Одной из наиболее притягательных для исследователей тем остается тема влияния приемов ораторского искусства на музыку, взаимодействие риторики и музыки, воплощение основной идеи через смысловые фигуры. Мысль о родстве музыки и риторики1 становится ведущей в музыкознании с XVI века, а приемы используются очень многими композиторами как прошлого, так и современности. Этот фактор позволяет считать тему настоящей работы в части музыкальной риторики как композиционного приема, достаточно своевременной и актуальной.

Актуальность объясняется и тем, что интерес исследователей, по определенным идеологическим причинам советского музыкознания, ограничивался музыкой светского характера.

Поскольку одним из наиболее выдающихся музыкантов, приверженцев этого стиля был Генрих Шютц, исследования в данной работе ограничиваются творчеством этого композитора.

Объект исследования – произведения культового характера в интерпретации европейских композиторов прошлых эпох.

Предметом исследования является попытка «опознания» музыкально-текстологических связей культовых произведений и выявления новаторских черт в интерпретации жанров культовой музыки в условиях музыкальной стилистики XVII-начала XVIII века. Для этого будет произведен морфологический анализ отобранных произведений Генриха Шютца.

В связи с этим определена структура работы, её объем и следующие задачи:

 – первая глава посвящается проблемам «язык и музыка», риторическим принципам, методам и приемам в музыкальном искусстве. Такой аспект предполагает образное осмысление произведения через стилистические особенности музыкально-выразительных средств, композиции и драматургии, продиктованных соотношением текста и музыки;

– во второй главе прослеживаются этапы претворения приемов риторики в музыкальных произведениях Генриха Шютца.

Основной же проблемный ракурс настоящей работы – анализ аксиологических (ценностных) смыслов христианства и их влияния на развитие европейской музыкальной культуры, интерес к ее гуманистическим ресурсам. Отправной точкой этому является возникшая в музыке этого периода установка на рационалистическое «преднамеренное» эмоциональное воздействие, то есть на то, что лежало в основе ораторского искусства и одновременном резко обозначенном в музыке «главным действующим лицом» этой «риторической ситуации»: композитором, его авторской воли, внушаемой слушателю.

**Глава 1 Теоретические разработки проблемы «слово и музыка» в зарубежных и отечественных исследованиях.**

В своем исследовании «Художественные принципы музыкальных стилей» С. Скребков пишет, что стиль в музыке – это высший вид художественного единства, который сказывается в единстве тематизма, музыкальном языке и формообразовании. Компоненты музыкального произведения – это композитор, исполнитель, слушатель, наконец, само произведение и объектом рассмотрения исследователя является само музыкальное произведение с различными компонентами целого.

Каждое музыкальное произведение решает конкретную общественно-художественную проблему своего времени – оно не только отражает запросы слушателей, но и активно отвечает на них, формирует музыкальное сознание. Более того, произведение сохраняет большое значение для создания преемственности в формировании мировоззрения последующих поколений. Таким образом, в эйдетическом плане перекрещиваются два подхода к закономерностям музыкального произведения: логический и исторический.

В этом единстве выявляется идейно-художественный замысел композитора, который обнаруживает в себе три стороны:

* Произведение обладает музыкальным тематизмом, слагается из музыкальных тем. Тема – это звучащая музыкально-образная мысль, оформленное специфическими средствами отражение действительности.
* Тематический материал излагается средствами музыкального языка, обладает определенной фактурой и ладогармонической организацией.
* Музыкальное произведение представляет собой процесс интонационного развития, складывающегося в музыкальные формы, с присущей им музыкальной драматургией.

Исторический фактор свидетельствует о том, что художественная природа музыки исторически развивается и эволюционирует. Ступени в историческом развитии музыки мы называем музыкальными стилями.

Наша цель проследить, как христианские канонические неизменные образы представляются различными музыкальными стилями и какова в этом процессе роль соотношения язык-музыка.

* 1. **Риторика в системе искусств**

Риторика (греч. – Rhetorike) – ораторское искусство. В широком же понимании слова – наука о художественной прозе. Особое значение риторики определялось местом, которое она занимала в системе искусств вплоть до конца XVII в. Разработанная первоначально применительно к ораторскому искусству, она на протяжении нескольких столетий выполняла роль своего рода обобщающей, синтезирующей эстетической теории. И только к началу XIX века риторика утратила свою обобщающую роль.

Суть риторики ставила ее на особое положение среди наук и искусств, выдвигая далеко за рамки ораторских жанров. На первом месте в ней стоит то, что имеет универсальную сферу применения: искусство убеждать. Выбор же средств и темы (в чем убеждать) не подчинялся строгим ограничениям. Эта универсальность в свое время давала основание Аристотелю рассматривать риторику как «возможность наблюдать возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета». Иначе говоря, сферой применения риторики могли быть самые различные области коммуникаций, связанные с эмоциональным убеждением людей. Так, в работе «Античная эстетика» отмечается универсализм риторики в античности. «Риторика усваивала все стили – от классического аттического до «барочного» азианийского. А также все интерпретации – от чисто этической до формальной. Риторика фигурировала как раздел поэтики, раздел этики, раздел логики, раздел философии».

Благодатную почву риторика находила в области искусства. Ведь здесь во главу угла поставлено воздействие на человека, обращающееся как к его разуму, так и, в особенности, к эмоциям (важно не доказать, а убедить, внушить).

После античности наиболее действенную роль сыграла риторика в искусстве конца XVI – первой половины XVIII в. и в первую очередь в барокко. Риторика переходит здесь границы общей теории, прямо влияет на главные стилевые установки и даже на их конкретное воплощение.

Риторика оказывает сильное влияние на музыку уже с XVI века. В этом сказывается возрастающее в эпоху барокко внимание к коммуникативным возможностям музыки, стремление максимально воздействовать на аудиторию, с целью вызвать у слушателей те чувства, мысли и состояние души, которое хотел выразить композитор. По справедливой мысли О.И. Захаровой, с XVII века широко утверждалось понимание как выразительного языка, способного передавать различные чувства и представления. Так, еще в древности музыкальная теория включала наряду с учением о музыке учение о построении стихов, об ораторском и сценическом их исполнении. Музыка и риторика были включены в число так называемых «Septem artes liberalis» - «семи свободных искусств» - систему, принятую с раннего средневековья для обязательного изучения в школах.

Стремление композиторов придавать словам и словосочетаниям наглядную образность и повышать этим выразительность особенно заметно проявилось в Германии. О.И. Захарова отмечает, что немецкие композиторы рассматривали слово «как вспомогательное средство музыкального изобретения, возбуждавшее фантазию композитора на изобретение тех или иных выразительных фигур». В теории ораторского искусства фигурой называют приемы украшения речи, усиливающие ее выразительность и степень воздействия на слушателей. Свойства музыкальных фигур наиболее ярко выступают в вокальной музыке, однако и теоретики, и композиторы XVII-XVIII веков не считали слишком существенной разницу между вокальной и инструментальной музыкой. А. Шейбе так пишет об этом: «Если объяснять истинные свойства фигур, то следует отметить, что они занимают в вокальной музыке особое место: поскольку в ней мы лучше всего и наиболее ясно можем различать и осознавать выражение аффекта и движение души. Но я в этом случае никоим образом не отделяю ее от инструментальной музыки».

Учение о музыкальных фигурах давало композиторам технику экспрессивного воздействия, образной и смысловой наполненности музыки. В инструментальной музыке роль фигур еще более подрастала. По словам О.И. Захаровой, «отсутствие текста при господствовавшем тогда стремлении заставить музыку экспрессивно говорить – само становилось стимулом для особенно интенсивного использования фигур». Таким образом, фигуры часто становились главным строительным материалом, из которого складывались произведения. Фигуры могли носить изобразительный характер, выражая направление и характер движения, как, например, anabasis – восхождение и catabasis – нисхождение; фигуры circulato – вращение, fuga – бег, tirata – стрела, выстрел и т.п. Фигуры подражали интонациям человеческой речи: interrogatio – вопрос (восходящая секунда), exclamation – восклицание (восходящая секста). Особенно привлекали композиторов выразительные фигуры, передающие аффект, такие как suspiratio – вздох, или passus diriusculuss – хроматический ход, употребляемый для выражения скорби, страдания.

Благодаря устойчивой семантике музыкальные фигуры превратились в «знаки», эмблемы определенных чувств или понятий. Нисходящие мелодии (фигура catabasis) употреблялись для символики печали, умирания, положения в гроб; восходящие звукоряды прочно связаны с символикой воскресения. Паузы во всех голосах (фигура aposiopesis – умолчание) применялись для «изображения» смерти; паузы, рассекающие мелодию (фигура emesis – рассечение) передавали чувства страха, ужаса и т.д.

Знание риторики, и в том числе системы музыкально-риторических фигур, было необходимо для церковного музыканта. Органист исполнял важную роль в немецком протестантском богослужении, произнося своего рода «музыкальную проповедь». Наряду с пастором он принимал участие в толковании текстов Священного Писания, раскрывая и комментируя музыкальными средствами содержание соответствующих церковной службе хоралов.

Стилистическая неразделенность «духовно-светского» характерна, по замечанию М. Друскина, для музыки протестантской Германии, композиторы которой, в том числе и Бах, следовали заветам Лютера, прославляющего музыку как «бесценное, врачующее, радостное Божье творение», как «дар Господний». Все, что творил Бах, он творил «in Nomine Dei» (во имя Господа). Бах выразил в своем творчестве процессы мышления, свойственные эпохе действенного созерцания. Силой своего гения Бах перекодировал в музыку феномен религиозно-философского мировоззрения своего времени. Протестантизм в качестве главного религиозного постулата выдвигает тезис о спасении личной верой. Подобная направленность мышления, воплотившаяся и в духовном, и в светском творчестве, была закономерна для европейской культуры той эпохи. В Германии XVII – начала XVIII веков существовала устойчивая традиция создания произведений духовной тематики для светского предназначения. Живопись и графика, литературные произведения, поэтические циклы, песенные сборники, домашние церковные календари, произведения камерной инструментальной музыки отображали образы и сюжеты христианской мифологии.

Следы влияния риторики на музыкальное формообразование прочно закрепились в таких понятиях как тема, мотив, фраза, период, предложение, экспозиция, разработка, эпизод, заключение.

**1.2.Риторические принципы, методы и приёмы в музыке XVII – первой половины XVIII веков.**

В искусстве XVII – первой половины XVIII веков особую актуальность риторическим влияниям придавали изменения в коммуникативных связях. Можно говорить о своеобразной риторической ситуации с характерным выделением личностного начала противопоставленного адресату и одновременно зависимого от них. В этом противопоставлении художника публике возникла проблема «личность и общество». Данная проблема сохранила свое значение в искусстве. Специфика авторского начала в произведениях данной эпохи определялось заключенной в них по-ораторски четкой направленностью на публику и прямой зависимостью от нее.

Личностное начало в бурном развитии обнаруживается в искусстве солистов. Солисты начинают занимать видные публике места, в то время как хор и оркестр перемещаются на задний план. Таким образом, совершался поворот к типу исполнительства, ставшему теперь традиционным.

Близость солиста оратору усиливалась благодаря передаче авторского текста. Солисты позволяли себе импровизировать. Такие «вольности» были инспирированы конкретной обстановкой исполнения и помогали достичь более живого общения с аудиторией. «Вольности» исполнителей явно перекликались с ораторской свободой в произнесении речей.

Сформулированные риторикой задачи – учить, услаждать, волновать – провозглашались в искусстве барокко главными задачами. Эта направленность стимулировала многие важные открытия, что особенно заметно в решении задачи наиболее сильного эмоционального воздействия – волновать, потрясать. В искусстве на протяжении многих веков господствовали противоположные задачи: не волновать, не возбуждать страсти, а успокаивать.

Художники барокко выработали свой метод творчества, основы которого были тщательно разработаны риторикой. Согласно этому методу, творческий процесс расчленяется на цепь этапов, в целом воспроизводящих описанную риторикой последовательность создания речи.

Такой рационалистический подход не только развивал в художнике теоретика, исследователя, возбуждал в нем практический интерес к достигнутым образцам, «моделям» творчества.

В таких искусствах, как живопись и музыка, риторический метод барокко проявлялся во всей своей специфике. Господствующей тенденцией было соединение искусств. В музыке и живописи той эпохи сильно развивались их «литературные» возможности. Оба искусства рассматривались как прямой аналог искусства слова. С XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать самые различные чувства, представления. Это свойственно деятелям флорентийской камераты.

В трактатах по живописи творческий процесс художника нередко рассматривался по образцу первых трех частей риторической системы. Определенные живописные приемы понимались как аналогия к риторическим украшениям, фигурам и др.

В 1751 году о связи живописи и риторики была написана специальная работа. Автор данной работы французский художник Шарль-Антуан Куапель, стремился в своем труде «доказать то равенство, которое они во всех почти частях между собой имеют». Куапель указывал на аналогию в живописи содержанию четырех главных частей риторики: изобретению, расположению, произношению, запоминанию, а также на общность в отношении жанров и стилей. Родство обоих искусств Куапель находил, например, в разделе, посвященном фигурам, он описывал фигуры, имеющие соответствия в живописи. Среди них – гипербола, метафора, обращение, уподобление, сомнение, умолчание и другие. Автор стремился проследить в живописи общность с ораторской техникой расположения.

Риторические принципы и приемы прослеживались в практике художников-живописцев – например, в их стремлении «придать своим произведениям форму повествования, расчленяя его согласно критериям наибольшей убедительности».

В немецкой теории музыки возникает тип композитора, названный «musicus poeticus» (учение о композиции, опиравшегося на риторику). Это был композитор, соединявший в себе знания теоретика, ученого и вместе с тем черты художника, творца. В результате к концу XVI в. в музыке было разработано множество выразительных приемов, отклонявшихся от норм строгого стиля.

Немецкий кантор И. Бурмейстер описал в прямой связи с риторикой целую систему приемов. Он положил в основу своей системы творчество О. Лассо. Бурмейстер характеризовал двадцать шесть музыкальных фигур, их состав неоднороден. Имеются приемы как отступающие от жестких норм строгого письма, так и традиционные. Бурмейстер подчеркивал возможности актуальной тогда конкретно-образной передачи текста.

XVII столетие – период зрелости музыкальной риторики, которая сильно развивается в это время. Риторика приобретает в музыке классически определенный вид. Особенно активно ведутся поиски смысловой определенности музыкального языка, образной конкретности, повышенной эмоциональной выразительности. Сведения по музыкальной риторике дают в своих трудах представители различных национальных школ: в Италии – Д. Бонтемпи, Д. Дони, во Франции – Р. Декарт, А. Могар, Ф. Куперен, в Англии – Г. Пичем, Ф. Бэкон. В Германии связь с риторикой становится устойчивой традицией. Их отличительные черты – широта, конкретность и практическая направленность. Ракурс изучения: исходя из воздействия приемов на слушателя.

В XVII в. в центре внимания были приемы сильного эмоционального внушения. Богатейшие возможности музыки в этой области осмыслялись в прямой связи с ораторским искусством, конкретизируясь в выросшей из риторики теории аффектов. Непосредственное выражение этого процесса – учение о музыкально-риторических фигурах. Количество зафиксированных фигур более семидесяти. XVIII в. добавил к их числу около десяти.

Теория описывает довольно смелые приемы. Произведения итальянских мастеров часто служат главной основой. Меняется характер фигур. Приемы образно-эмоционального воздействия заметно вытесняют традиционные фигуры. Впервые в теории возникает учение об изобретении. Появление в музыке XVII в. inventio знаменательно. Появляются две характерные и в некотором отношении противоположные направленности искусства барокко: 1) новаторская, проявляющаяся в изобретательности, способности к новым неожиданным связям; 2) унифицирующая, выражающаяся в установлении различных правил музыкального изобретения, опирающихся в первую очередь на внемузыкальные источники. В XVII в. таким источником считался текст вокальных произведений.

В музыкальной риторике первой половины XVIII в. обнаруживаются противоположные тенденции. С одной стороны, происходит дальнейшее развитие, с другой – резко возрастает самостоятельность музыки, слабеет ее зависимость от риторики. Новые тенденции придали большую значимость связям с inventio и disposito, но замедлили интенсивный ход развития с decoratio.

В то же время отношение к музыкальной риторике начинает меняться. Это особо заметно в немецкой музыке. Прямым выражением этих изменений были заявления И. Маттезона – одного из наиболее активных «риториков» XVIII столетия. Он отвергал необходимость осознанного использования музыкально-риторических приемов. Он считал, что эти приемы возникают чаще всего из «естественных побуждений ума».

Во второй половине XVIII в. наблюдается окончательное расхождение между теорией и практикой музыкальной риторики. В практике происходит дальнейшее развитие приемов, но функционируют эти приемы, в значительной мере обособившись от риторических источников. Одной из важных причин угасания музыкальной риторики было окончательное утверждение музыки как вида свободного творчества. Вместе с тем в музыке заметно усиливается эстетическая сторона, уменьшая тем самым зависимость музыки от непосредственных жизненных вопросов, связанных, прежде всего с задачами церковной службы. В результате музыка находит более подходящего в новых условиях союзника – поэзию. Вопреки возрастающей антириторической тенденции некоторые немецкие теоретики второй половины XVIII и даже первой XIX в. продолжают придерживаться теории музыкальной риторики. Правда, содержание меняется. Понятие «музыкальная риторика» получает иное значение: как теория формы, композиции или вообще теория музыки.

И. Форкель пытался сделать музыкальную риторику «высшей теорией музыки». В сущности, он собрал в единую целостную систему, сориентированную на риторику, то, что до него фигурировало большей частью разрозненно. Его вклад стал итогом музыкальной риторики.

**Глава 2 Музыкальная риторика как композиционный прием в творчестве Генриха Шютца.**

Оценивая историческое значение вклада Генриха Шютца в развитии немецкой музыкальной культуры, Альфред Эйнштейн писал: «Шютц в значительной мере содействовал тому, что немецкие музыканты вплоть до Баха, в отличие от итальянских, никогда не нуждались в консервации старых контрапунктических форм». Традиции полифонического мышления, сохранившие свою жизненную силу в музыкальной культуре Германии XVII – столетия, во многом благодаря творческой и педагогической деятельности дрезденского мастера, в значительной мере определили самобытность немецкой музыки XVIII-XX веков. Эти традиции, достигшие своего высочайшего расцвета в искусстве Баха и Генделя, были затем продолжены в творчестве Бетховена и Брамса, а в XX веке – в музыке Регера и Хиндемита.

Свойственное искусству Шютца постоянное стремление к максимально рельефному выявлению в звуковых образах эмоционально-понятийного содержания текста, рассматриваемого в качестве основы вокальной композиции, соответствует устремлениям Ренессанса, раннего барокко и протестантской концепции музыкального искусства. Для Шютца, как и для других немецких композиторов-протестантов, подобные воззрения освящались авторитетом Лютера и его последователей.

Во втором и третьем периодах своего творчества Шютц продолжает отстаивать незыблемость контрапункта строгого письма, рассматривая его в качестве фундамента композиторского мастерства. Выбор текста, рассматриваемый как первая ступень композиции, являлся одной из самых сложных проблем, которые приходилось решать дрезденскому мастеру. Композитор считал, что мадригальная поэзия является наиболее подходящей для музыкального воплощения. На основе поэтического мадригала появляется возможность создавать вокальную композицию, впечатляющую своими музыкальными красотами. Мадригальной поэзии свойственен эмоционально приподнятый тон с использованием множества эпитетов, изысканных сравнений и метафор, для музыкального воплощения которых композитор мог использовать наиболее красочные и экспрессивные средства, рожденные его временем. В самом начале своей композиторской деятельности Шютц использует мадригальную систему поэзию итальянских маньеристов.

Вслед за выбором текста для дрезденского мастера наступал самый ответственный этап творческого процесса – музыкальное воплощение поэтического слова, которое было не чем иным, как его самобытным «прочтением» или декламацией. Именно музыкальная декламация, «всеохватная по раскрытым в ней документам человеческой жизни и психики», является «корнем» искусства Шютца – «источником, из которого вытекает все богатство его музыки».

В своих хоровых и ансамблевых композициях Шютц отталкивался преимущественно от мотетно-мадригальных принципов отображения поэтического слова. Образы текста постоянно находят в его музыке пластическое воплощение, изобразительная и выразительная сила которого значительно возрастает благодаря использованию имитационно-контрапунктической техники.

**2.1. Творческие принципы Генриха Шютца.**

Творческие принципы Генриха Шютца сформировались под воздействием национальных традиций, музыкального наследия эпохи Возрождения и завоеваний итальянской музыки первой половины XVII века. В результате усвоения музыкально-эстетических воззрений лютеровского протестантизма, ренессансного гуманизма, раннего барокко и практических достижений композиторских школ О. Лассо, Дж. Габриели и К. Монтеверди сложились основные черты творческого метода дрезденского мастера: представление об основополагающем значении контрапункта и музыкальной декламации, а также принципов концертирования и драматизации.

В наше время наибольшей актуальностью обладает интонационное и, соответственно, эмоционально-психологическое содержание декламации дрезденского мастера, которая отображает поэтический текст и возвышается над ним своей чисто музыкальной красотой.

Для творческого метода Шютца основополагающее значение имел принцип концертирования, проявляющейся в активном взаимодействие двух и более относительно самостоятельных звуковых линий или пластов. Также большое значение имел принцип драматизации, заключающийся во внедрении в вокально-инструментальные произведения театрально-драматургических приемов изложения.

Понятие «концертирования» впервые стали употреблять в Италии в XVI веке. Принцип же имел древние происхождение. Его истоки можно проследить в греческой трагедии. Это синтетическое музыкально-драматическое происхождение концертирования является чрезвычайно важным. Основным приемом в древнегреческой трагедии было активное взаимодействие между персонажами драмы, которое сценически выражалось в перекличках или диалогах.

Таким образом, концертирование и некоторые приемы театральной драматургии были взаимосвязаны изначально, что обусловило одновременное возникновение на рубеже XVI – XVII веков западноевропейского концертирующего стиля и музыкального театра.

Принцип концертирования также коренится в самой природе многоголосия. Естественной предпосылкой возникновения концертирующего стиля явился расцвет в эпоху Возрождения полифонического мышления. С начала XVII века полифоническая природа проявляется в насыщении музыкальной ткани концертов контрапунктическими приемами.

Самостоятельно музыкальный смысл концертирования достигает в чисто инструментальных произведениях, например в жанре concerto grosso. Однако он ясно ощутим в вокально-инструментальных композициях венецианских полифонистов и еще более у Шютца.

В «Священных симфониях» Шютц использует присуще концертирующему стилю возможности взаимодействия голосов, вокальных и инструментальных групп, а также темброво-регистрового и пространственно-динамического контрастирования, Шютц преобразует концерт в своеобразный музыкально-драматический жанр. В его творчестве появляются концертирующие монологи и диалоги, написанные на библейско-евангельские сюжеты.

Основные творческие принципы дрезденского мастера проявляются в той или иной степени во всех используемых им музыкальных жанрах. Под их воздействием он преобразует и такой традиционный для литургии жанр, как протестантский хорал.

**2.2 Музыкально-стилистические особенности.**

Становление аккордово-полифонического склада явилось предвестием музыкально стилистического переворота, произошедшего в Италии на рубеже XVI и XVII столетий, - формирования театрализованной монодии с инструментальным сопровождением. Флорентийские монодисты опирались на принцип подражания театрально-поэтической речи. Этот принцип привел к господству в музыке мелодического начала, то есть к «революции интонации, ставшей в пении-дыхании независимым искусством-отражением обогащенной психики» человека нового времени. Все это дало толчок к обновлению декламационного стиля Шютца.

Музыкальная декламация композитора приобретает большую интонационную выразительность и психологическую емкость, шире становится ее эмоциональная палитра. Под воздействием итальянского «пения-дыхания» расцветает мелос дрезденского мастера. Ораторское искусство оказало большое влияние на декламационный стиль дрезденского мастера.

Шютц выработал особый способ музыкально-декламационной интерпретации текста, названный западногерманским исследователем Г.Г. Эггербрехтом «подчеркиванием» или «акцентированием». Композитор выразительно истолковывает поэтический текст при помощи повторов, ритмических и метрических акцентов, внутрислоговых распевов (мелизмов) и посредством различной направленности мелодического движения.

Наряду со способом «акцентирования» важное место в творчестве Шютца занимает «фигуральное» отображение поэтического слова, которое заключается в создании композитором музыкальных образов, представляющих собой аналогии понятиям словесного текста. В XVII столетие такие образы-метафоры было принято называть музыкальными фигурами.

Наиболее яркие средства выразительности были основным источником, из которого Шютц и его современники черпали материал для создания музыкальных фигур. Одним из таких средств являлась хроматическая последовательность. В трактате К. Бернгарда, ученика Шютца, эта последовательность получила статус музыкальной фигуры и латинское название «passus duriusculus», что означает «несколько жесткий ход». В произведениях дрезденского мастера разнообразные варианты «passus duriusculus» использовались преимущественно для отображения понятий, выражающих страдание, боль, скорбь, с одной стороны, или просветление, восторженную радость – с другой, то есть для воплощения «крайних аффектов».

В творчестве композитора фигуральное отображение поэтического слова и способ «подчеркивания» не противоречат друг другу. Более того, оба метода тесно взаимосвязаны. «Акцентирование» путем внутрислоговых распевов отдельных слов и выражений нередко создает пластические образы. Интерпретируя притчу «о богаче и бедном Лазаре», композитор характеризует мучения богатого грешника «подчеркивая» слово «Flamme» (пламя) посредством шеститактового колоратурного распева, как бы рисующего языки адского пламени.

«Фигуральная» образность, перерастая рамки традиционных учений о музыкально-риторических фигурах, пронизывает все творчество композитора. Каждая композиционная деталь и выразительное средство может иметь в музыке дрезденского мастера образно-метафорическое значение.

Способ «подчеркивания» и метод «фигурального» отображения текста играют в творчестве Шютца первостепенную роль, но не следует сводить к ним все своеобразие декламационного стиля композитора. Музыкальные образы в произведениях дрезденского мастера являются результатом не столько остроумного «фигурального изобретения», сколько тщательного слухового отбора наиболее выразительных интонаций эпохи. Поэтому его искусство отличается психологической проникновенностью и эмоциональной действенностью.

Особенности декламационного стиля Шютца оказали большое влияние на последующее развитие немецкой музыки. Этот метод проявился в творчестве Генделя, Глюка, Бетховена, Шумана, Вагнера. Важную роль сыграла также присущая музыке Шютца ориентация на теорию и практику ораторского искусства.

В заключении следует остановиться на суммарной характеристике музыкального стиля Шютца. Его поразительное многообразие, динамизм и текучесть тесно связаны с переходным характером западноевропейского музыкального искусства первой половины XVII века. Мелос Шютца является переходной ступенью от григорианской монодии и вокально-полифонической линеарности Ренессанса к новой гомофонной мелодийности, к вокальному и инструментальному bel canto.

Гармонический язык дрезденского мастера также обнаруживает «промежуточность» своего исторического положения. Опора на средневековые лады является фоном для функционально-гармонических связей, образующихся на первой фазе развития мажоро-минорной ладогармонической системы.

В творчестве композитора отражен процесс эволюции от вариантно-строфических и сквозных имитационно-полифонических форм, господствовавших в эпоху Возрождения, к контрастно-составным и репризным, характерным для раннего барокко.

**2.3.Претворение приемов риторики в музыкальных произведениях духовных жанров**

Этот процесс был связан с литургической практикой проповедничества, ибо проповедь строилась как искусная ораторская речь. Как писал Б.В. Асафьев, « и протестантские, и католические композиторы, особенно XVII и XVIII веков, во многих отношениях были выдающимися ораторами, если не всегда религиозными проповедниками в своей музыке…». Эти слова в полной мере относятся и к Шютцу. В своем творчестве он нередко стремился осуществить ту же цель, какую ставят перед собой ораторы-проповедники, – выявить глубинный смысл текста и убедительно истолковать его.

На протяжении всего творческого пути наряду с мадригальной поэзией дрезденский мастер широко использовал библейские и евангельские тексты как латинские, так и переведенные на немецкий язык. В своем творчестве Шютц использует как эпико-драматические, так и лирические разделы Библии. Дрезденский мастер, будучи придворным капельмейстером, должен был регулярно сочинять музыку для дворцовых богослужений, в этом проявилось постоянное использование композитором библейско-евангельских текстов. Тем не менее, это не дает нам основания считать его церковным композитором.

На рубеже XVI-XVII веков в Германии на основе латинского мотета возник новый жанр духовной музыки – немецкий мотет притча, оказавший большое влияние на декламационный стиль дрезденского мастера. Тенденция к субъективно-лирическому толкованию ярко проявила себя в искусстве Шютца. Основной задачей стало выявление понятийного смысла текста, раскрытие внутреннего мира личности и тех чувств, которые она вкладывает в «слово божие».

Евангельские истории дрезденского мастера насыщены разнообразными приемами концертирования. Особое место в музыкально-драматическом наследии Шютца занимают пассионы. Первые немецкие пассионы были созданы Иоганном Вальтером около 1530 года. Это произведения, основу которых составляет григорианский хоральный passionton. На пассионы Вальтера ориентировался и Шютц. Следуя давней церковной традиции, Шютц полностью отказывается в своих пассионах от инструментального сопровождения. Для каждого из повествований композитор выбирает особый церковный тон. Например, в «Страстях по Луке» соответствует лидийский F – просветленный характер, драматический «Пассионам по Иоанну» - фригийский e, а в наиболее разностороннему в эмоциональном отношении повествованию «от Матфея» - дорийский g. Шютц мастерски использует тонально-ладовую переменность, выразительно окрашивает отдельные реплики персонажей в мажорные или минорные тона.

В речитативах пассионов композитор редко применяет фигуральное отображение текста, предпочитая ему способ «подчеркивания» отдельных слов. Распевы (мелизмы) представляют собой характерные обороты григорианского пения, что придает особую цельность декламационному стилю пассионов. По словам Ф. Шпитты, Шютц создает, «выразительнейший речитатив своего времени».

У Шютца в пассионах каждый из персонажей наделен определенным тембром и кругом характерных для него интонаций. Евангелист обладает определенным характером. В определенных моментах он активно сопереживает происходящему, тем самым отходит от присущей ему роли рассказчика. Так, в «Страстях по Матфею» евангелист с особой выразительностью и проникновенностью произносит слова: «И, вышед вон, плакал горько», повествуя об отречении и раскаянии Петра.

Как живые предстают перед нами в «страстях» Шютца апостол Петр и Иуда Искариот, римский наместник Пилат, первосвященник Кайафа. Даже такие эпизодические персонажи наделены музыкально-драматической индивидуальностью.

В пассионах дрезденского мастера действуют «не мифические личности, а живые люди»; «горе и радости, величие и слабость воли, героический подъем и отчаяние – весь человек с его противоречивыми склонностями и контрастами чувств отражен в музыке Шютца».

Концертирующий стиль, одним из величайших творцов которого был Шютц, утерял в эпоху классицизма свою актуальность. Но его отголоски мы встречаем в творчестве венских классиков, например, у Бетховена знаменитая «Крейцерова соната».

В творческом наследии Шютца насчитывается около пятидесяти произведений, написанных на тексты церковных песнопений, лишь в немногих композитор опирается на подлинные хоральные напевы. Обычно Шютц преобразовывал церковное песнопение в разомкнутую контрапунктическую композицию мотетно-мадригального типа. Чаще всего он создавал совершенно самостоятельные в музыкальном отношении композиции.

**Вывод.**

Искусство Шютца нельзя отнести полностью ни к одному из стилевых направлений XVII века. Оно сочетает в себе черты различных художественных стилей (прежде всего Ренессанса и барокко). Как пишет Ганс Иоахим Мазер, «эпоха многообразного перехода со всеми ее противоречиями, дисгармонией, муками рождения нового объясняет наличие в музыкальном языке Шютца противоборствующих начал: григорианского хорала и псаломного бурдона одновременно с полифоническим контрапунктом; связной хоральной аккордики наряду с флорентийскими монодическими оборотами и старонемецким песенным стилем – его могучая индивидуальность скрепляет все это общей духовной связью».

В творчестве Шютца нет четкой грани отделяющей «старый» стиль от «нового». Каждое проявление нового является естественным продолжением традиционного. В этом и есть секрет единства и цельности музыкального стиля дрезденского мастера.

Творчество Шютца – первый высокохудожественный синтез многовековых традиций музыкального искусства на немецкой почве. Второй синтез такого рода, имеющий еще более широкий и завершающий характер, находим мы в музыке И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

**Список литературы**

1. Музыковедческая литература
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1—2. Л.,1971.
3. Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. 1, ч. 1. М.—Л.,1941.
4. Захарова О. Музыкальная риторика XVII века и творчества Генриха Шютца. — В кн.: Из истории зарубежной музыки, вып. 4. М., 1980.