

Ю. Н. Холопов

О ГАРМОНИИ Г. ШЮТЦА

О. НА ПЕРЕЛОМЕ

Музыка Генриха Шютца, тесно связанная с ренессансными традициями, вместе с тем полностью принадлежит Новому времени. Если ренессансный гуманизм трактовал человека как эманацию божества, то индивидуалистический гуманизм Нового времени ставил в центр художественного интереса человека земного, чувственно конкретного и полнокровного. В итальянской «монодии» (точнее, гомофонии) начала XVII века, в эстетике «второй практики», особенно же в расцветающем новом жанре — в опере — мир чувств человека-индивида стал подлинным средоточием содержания музыкального произведения. Переживания и страсти человека-индивида — от высоких помыслов до бытовых деталей и слабостей «слишком человеческого» в человеке — отныне становятся определяющими факторами интонационного строя и музыкальных форм<sup>1</sup>.

Естественно, силы исторической традиции — и исторической инерции — исключают возможность полного и внезапного выявления нового музыкально-образного мира в его «очищенности» от идейных и эстетических идей предшествующей культурной эпохи. Отсюда закономерность переплетения старого и нового в искусстве первой половины и середины XVII века — даже у таких смелых новаторов, как К. Монтеверди, Г. Шютц.

Ко всему творчеству Шютца можно было бы отнести его собственные слова, которыми он характеризует в 1625 году (в предисловии к своему циклу «Священные

<sup>1</sup> Примечательно, что именно Шютцу принадлежит первая попытка написать немецкую оперу («Дафна», 1627).

песнопения») сочетание старых и новых способов «пения», то есть композиции («partim partimque veterem partim novam canendi rationem sapiunt»). Это историческое место творчества Шютца — на переломе — находит соответствие и в системе его музыкального мышления, в его музыкальном языке, в оригинальной гармонической концепции. Как обычно, творчество крупнейшего художника представляет тип музыки своей эпохи. Таким же типом является и своеобразная система гармонии Шютца, отражающая уже произошедший, но еще не завершившийся переход от модальной гармонии XV—XVI веков к классической тональности мажорно-минорной ладовой системы, господствовавшей в европейской музыке, условно говоря, XVII—XIX веков.

## 1. ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ

### 1.1. Система ладов

В многоголосной музыке (уже средневековья, а особенно Возрождения) традиционные церковные лады, монодические по своей природе, модифицировались и в сущности превратились в нечто новое — в модально-гармонические лады (имеется в виду система гармонии XV—XVI веков). Новая, тональная мажорно-минорная ладовая система, заступившая место модально-гармонической (в крупном историческом плане) на рубеже XVI—XVII веков, чрезвычайно медленно вытесняла старые лады, особенно в жанрах, связанных с духовной музыкой. И в эпоху Шютца старые модально-гармонические лады были еще в большом ходу.

Ладов было уже не восемь (как в традиционной григорианской монодии) и не двенадцать (согласно «исправлению под занавес» теоретиками — Глазеем и Царлино). В многоголосии наиболее употребительных ладов было пять (в натуральной, исходной позиции)<sup>2</sup>:

эолийский  $a^{aeol}$ ;  
ионийский  $C^{ion}$ ;

фригийский  $e^{phr}$ ;  
дорийский  $d^{dor}$ ;  
миксолидийский  $G^{mix}$ ;

Упадок лидийского лада еще в 1547 году оплакивал Глазеем. Различия между автентической и плагальной разновидностями лада — хотя они и могли отражаться на системе каденций (см.: 102) — в многоголосном складе практически неощутимы. Постоянное звучание аккордов с большой либо с малой терцией в основе (наблюдение Царлино) объективно вело к нивелированию всех различий между ладами, кроме одного — мажорности или минорности ладового наклона. Однако надо дойти до второй половины XVII века, чтобы можно было говорить о свершившемся вытеснении старых ладов мажором и минором.

Несмотря на разрушительное влияние хроматизма, модальность как основополагающий принцип лада еще не сменилась тональностью как принципом сквозной гармонико-функциональной централизованности и пронизанности непрерывным тяготением к единому центру — тонике. Лежащий где-то в глубине модальный звукоряд, обнаруживающий себя по меньшей мере в каденционных основных тонах, отсутствие разницы в звуковом и в аккордовом составе между различными ладами в натуральной позиции (*duralliter*), то есть без транспозиции в сторону бемолей или диезов, отсутствие централизованного модуляционного процесса (генеральной модуляции) — все эти существенные признаки модально-гармонической системы остаются действительными для гармонии Шютца как композитора первой половины XVII века. То, что наш слух воспринимает как непосредственно выраженную тональность, «размываемую» там и сям странными оборотами, — это и есть тип гармонии XVII века, возникающей на базе модальности, но все более пронизываемой мощно становящейся системой классических тональных функций.

### 1.2. Хроматизм

Внутренняя реорганизация модально-ладовой системы, неуклонно переориентирующей на законы тональности, проявляется во множестве новых связей и за-

<sup>2</sup> Мнение М. В. Иванова-Борецкого, отрицавшего наличие старых ладов в музыке XVII века (см.: 33), надо признать несостоятельным (см.: 10, 26—27).

крепляющихся значений гармонических элементов, а также в переосмыслении старых. Продолжающийся процесс разрушения модальной (звукорядной) основы (уже у Дезювальдо, ряда композиторов XVI века и даже более раннего времени) наиболее открыто сказывается во все более свободном применении *хроматизма*. Нельзя сказать, что Шютц принадлежит к крайним «хроматистам» переломной эпохи (середины XVI — середины XVII века), хотя композитор весьма активно и разнообразно применяет хроматику (как и другие, в том числе и более ранние его современники — Я. Свелинк, Дж. Фрескобальди).

Суть проблемы хроматизма XVII века не только в самом факте обогащения гармонической выразительности посредством движения по хроматической гамме, не только в распространившихся особых формулах-фигурах, но прежде всего в особой трактовке хроматической гармонии, точнее, в переходе от хроматизма *модального* (идушего от *musica ficta* в старых модальных ладах) к новому, *тональному* (как в классической гармонии). В синтезе того и другого, в постоянных уклонах то в одну, то в другую сторону — специфика хроматизма эпохи, индивидуально используемого Шютцем.

По мере того кристаллизуются тонко дифференцированные компоненты классической функциональности, дифференцируются и стабилизируются различные *формы и проявления хроматики*. Важнейшие из них — так называемая «пикардийская терция» (мажорная терция вместо минорной в разрешающем трезвучии), избегание натурального-ладового хода на тритон (увеличенную кварту), заменяемого ходом на чистую кварту (с соответствующим нарушением диатоники согласно старинному правилу «*una nota supra la semper est canendum fa*»), применение звукорядов с бемолями и диезами (и, соответственно, транспозиции ладов натуральной позиции), ладовые «сгущения» в виде перечений и полиладовости, мажорно-минорные системы как смещение ладов, мультиплицирование кадансообразных последовательностей на других ступенях лада (кристаллизация отклонений и модуляций по мере укрепления тональной централизации), автономизация гармонических ладов мажора и минора и некоторых характерных их аккордов (уменьшенного вводного септаккорда, увеличенного трезвучия,  $^{+}D^7$  аккорда в миноре,  $^{\circ}S$  и  $^{\circ}S^6$  в мажоре), ряды аккор-

дов с акциденциями («случайными» знаками), превращение модального монолада (например,  $d^{dor}$ ,  $C^{lon}$ ) с акциденциями в тональность (например,  $d-moll$ ,  $C-dur$ ) с отклонениями и модуляциями.

Прежде чем на месте модально-гармонических ладов старинного типа появятся два тональных лада, — на промежуточном этапе — складывается достаточно стабильная переходная система гармонии, своеобразно сочетающая то и другое и вместе с тем образующая особый ладотональный тип; к нему и принадлежит гармоническая система Шютца.

### 1.3. Пикардийская терция<sup>3</sup>. Акциденции<sup>4</sup> и эволюция лада

Постепенно распространившаяся еще в XVI веке замена терции минорного лада мажорной (и, соответственно, минорного аккорда мажорным трезвучием) к XVII веку стала традиционным приемом не только в заключительной каденции, но и внутри построения, в каденции при окончании строки.

Для гармонии Шютца пикардийская терция — вероятно, самый частый вид хроматизма. Он вводится прежде всего во всех аккордах, которые возможно понимать как заключительные в каких-либо построениях, пусть даже сугубо местного значения, а не только при завершении крупных частей формы. Ткань Шютца прямо-таки пестрит акциденциями этого рода. Постоянное ощущение минорности или мажорности гармонии Шютца позволяет характеризовать подобные гармонические соединения с участием заключающей пикардийской терции как «мажорный оборот» (в миноре), «мажорный каданс» (также).

<sup>3</sup> За неимением более подходящего термина для обозначения перемены минорной терции на мажорную (как в заключительной гармонии каданса, так и внутри построения) мы пользуемся выражением «пикардийская терция» — несмотря на то, что первоначально (в середине XVIII века, у Ж.-Ж. Руссо) оно было насмешливым, да к тому же случайным (северофранцузская провинция Пикардия ничем особенным не отличалась от других).

<sup>4</sup> Акциденции (*лат.* *accidentia* — «случайность») — хроматические повышения и понижения натуральных звукоступеней; также и знаки этих изменений.

Мажорные обороты и кадансы — один из путей к образованию смешанного лада миноро-мажора. Они включают целые пьесы, их крупные части (см. пример 1а), внутренние мелкие разделы, даже если после заключающей мажорной терции далее следует вновь минорная (то есть не ради совершенства консонирования, как часто мотивируется пикардийская терция, а из-за специфического ладопеременного эффекта). Мажорный оборот может внедряться и внутрь построения, практически уже не членищегося из-за слабости кадансирования (пример 1б); подобные обороты могут секвенцироваться; мажорные обороты могут сцепляться друг с другом (см. далее, «Аккордовые ряды»). Свобода замены терции и вне каданса способна давать эффект «доминанты обратного действия» еще раньше, чем сложилась крепкая централизованная система тональных функций (пример 1в).

Рождественская ораатория, Интермедия II

1а) Wohl - ge - fat - len,

Хор

В.С.

1б) Нуаа :Страсти по Матфею, № 9, Речитатив

Wel - chen ich kü - sen wer - de, der, der ist's

1в) Музыкальные этюды, I, Концерт, т. 242

Хор

Weil du vom Tod

a dor T D S [= D → Dp]

Сосуществование натуральной звукуступени с акцидентией легко приводит к *переченью*.

Изобилие пикардийских терций и других хроматизмов оказывает громадное влияние на ладовую систему. Со своей стороны оно стирает различия между разными ладами одного наклонения. В результате сглаживаются грани, разделяющие дорийский и эолийский лады. По другим, но сходным причинам уничтожается разница между ионийским и миксолидийским ладами (акциденция в каденционной доминанте последнего, родственная пикардийской терции, способствует отождествлению того и другого, по крайней мере в заключительном обороте); лидийский же лад, вследствие акциденции на четвертой ступени (ее понижение) уже давно превратился в ионийский.

В сущности, лишь один старый лад упорно сопротивляется процессу хроматического нивелирования — это фригийский. Невозможность вводного полутона (образующего нетерпимый слухом — даже XVII века — ход на уменьшенную терцию) составляет все своеобразие этого «третьего лада» XVII века (считая после мажора и минора), отчасти направляя его по пути эволюции к «доминантовому ладу».

Последние стадии эволюции всех этих ладов к мажору и минору составляют специфику относительно автономного (все же) ее этапа — ладов эпохи Шютца.

#### 1.4. Модально-гармонические лады у Шютца

Постоянное нарушение диатонизма объективно превращает все лады в особые виды минора либо мажора. И тем не менее у Шютца еще явно проступают многочисленные и постоянные остатки старых ладов: (1) модально-диатоническая основа и (2) акциденции.

Ощущаемое непосредственно на слух отличие шютцевских ладов от классических мажора и минора, своеобразие интонационной выразительности не позволяют отождествить то и другое. Вместе с тем граница между ними не очень определена. Обширные построения, выдержанные в модально-гармонических ладах, заключаются участками минора либо мажора (особенно в каденциях — как заключительных, так и в срединных), а мажор и минор чаще всего полностью не могут быть сведены к

«чистым», «классическим» их структурам. Тем более необходимо учитывать тонкие различия между тем и другим.

#### 1.4.1. Эолийский лад

Пожалуй, он наиболее распространен среди старых церковных ладов у Шютца. Его признаки — участки натурально-ладовых оборотов (без «искусственного» вводного тона гармонического лада), отсутствие наиболее типичных тонально-функциональных связей; наиболее частые нарушения — пикардийская терция и вводный полутон:



(Ср.: концерт SWV 297, т. 1—4; «Семь слов», интроит, т. 1—5; «Страсти по Иоанну», хор «Lässest du diesen los»; «Псалмы Давида», № 13.)

#### 1.4.2. Фригийский лад

Самый яркий и необычный из старых ладов. Его признаки: фригийская секунда при отсутствии акцидентии (повышения) на седьмой ступени; частые эолийские уклонения в кварту (согласно его реперкуссии). Систематическое нарушение — мажорное трезвучие на главном звуке, однако же придающее ладу не мажорный оттенок, а характер «доминантового» лада (звучит как гармонический минор с тоникой на V ступени).



(Ср.: оттуда же — хор «Jesum von Nazareth»; «Псалмы Давида», № 12.)

Фригийские обороты (как бы минорные последования с окончанием на мажорной доминанте) составляют пару с оборотами, оканчивающимися аккордом пикардийской терции (как бы мажорной тоникой). Получая новое обоснование на базе тональной функциональности (+D в гармоническом миноре), они становятся впоследствии ладовостью особого рода при гармоническом миноре классического типа.

#### 1.4.3. Дорийский лад

Первый по значимости старый модальный лад. Специфический его признак — дорийская секста (при отсутствии ее перехода в повышенную седьмую):



Дорийский лад особенно часто утрачивает диатонизм в связи с вводным тоном, превращаясь в мелодический минор. Другие типичные нарушения диатонизма — пикардийская терция, эолийская секста. (См.: «Псалмы Давида», № 25; «Nach dir»; концерт SWV 317, т. 42—46.)

#### 1.4.4. Миксолидийский лад

Характеристическая его гармония — мажорное трезвучие на миксолидийской септимае (nVII), а также минорное трезвучие на квинте. Наиболее частое отступление от диатонизма — смешение с ионийским ладом (и мажором), что снимается обобщенным наименованием «мажор».

5

Магнификат (начало хора)

Ma-gni-fi-cat

Хор

Ma-gni-fi-cat

a-ni-ma

G mix

a-ni-ma me-a, a-ni-ma me-a,

a-ni-ma me-a,

(Ср.: отсюда же — заключительный хор, от «sicut erat»; «Священные симфонии», III, концерт «Es ging ein Sämann aus».)

Характеристическая гармония миксолидийской септимы часто маскируется отклонением в субдоминанту. См., например, № 3 из «Двенадцати духовных песнопений», т. 1—3:

G mix

1 | T | S → S | S → S<sub>p</sub> S<sub>s</sub> S<sub>p</sub> T | S

2 | S → S<sub>p</sub> S<sub>s</sub> S<sub>p</sub> T | S

3 | S

c: .. S T .. S S D T

= VII II

#### 1.4.5. Лидийский лад:

Казалось бы, этому ладу, избегавшемуся в многоголосной музыке уже в XV и XVI веках, совсем нет никакого места в XVII веке — хотя бы потому, что он не имеет никакой субдоминанты, равно как и 7-аккорда доминанты. Тем более удивительным оказывается применение лидийского лада во второй половине XVII века, притом не в маленькой пьесе, а в крупном сочинении — в «Страстях по Луке» (1665—1666).

6a) «Страсти по Луке», хор воиной

[sel]ber, so hilf dir sel-ber!

F lyd

6) ist, wer ist, der dich schlug?

Там же, хор держащих Иисуса

F lyd

Правда, в ряде заключительных кадансов (см. пример 6б) нет ни ионийской, ни лидийской кварты (как в бетховенском лидийском ладу из квартета ор. 132), а в отдельных случаях лидийский лад заменен ионийским. Но несмотря на это, из семнадцати кадансов (в окончаниях законченных номеров — хоров) четырнадцать являются кадансами лидийского лада<sup>5</sup>. Поэтому можно считать, что «Страсти по Луке» Шютца — последний магnum opus musicum, сочиненный в редкостном лидийском ладу.

#### 1.5. Барочные мажор и минор. Ключевые знаки тональности

Наиболее распространенные лады европейской музыки Нового времени — мажор и минор — в музыке Шютца находятся на последнем этапе процесса их кристаллизации. Старые модально-гармонические лады пронизаны действием тональных функций, что позволяет на многих участках воспринимать их как гармони-

<sup>5</sup> В издании VEB Brietkopf & Härtel (Leipzig, s. a.) произведение перенесено из оригинальной высотной позиции на тон вверх (и записано, соответственно, с двумя диезами).

ческие тональности — мажор и минор (с отклонениями). Этой направленности к тонально-функциональной гармонии соответствует принятый здесь способ обозначения аккордов; иногда знаки говорят скорее о тенденции к указываемым ими значениям, а не об уже наличной реальности.

Образцы мажорного и минорного ладов у Шютца:

Маленький духовный концерт SWV 294

7a)

Eins bit-te ich vom Her-ren, das hät-te ich gern,

B. c. { F-dur 4-3

Священные симфонии, III, Концерт IV

V-по 1 V-по 2

Хор Va-ter, A-men,

G-dur harm mel

Три библейские сцены

3. Двенадцатилетний Иисус в храме, т. 80—82

Мальчик Иисус V-ni 1-2 V-ni 1-2

was ist's

a-moll mel

(Пример 76 обнаруживает происхождение «гармонического» мажора не от внедрения °S в мажор, а от пикардийской терции на тонике *минорного* лада; аналогич-

ные признаки говорят о происхождении мелодического мажора от устоя на трезвучии пикардийской терции +D в дорийском ладу.)

Вместе с тем кристаллизация тональных ладов означает сложения *классической* гармонии, она образовалась в основном в XVIII веке и нашла свое высшее выражение в творчестве Гайдна — Бетховена. Гармония же Шютца — и в том ее пласте, который возможно считать мажором и минором тонально-функционального типа, — все же остается принадлежащей другой исторической эпохе. Это не классическая, а *барочная функциональная тональность*.

Ее главные признаки: модально-гармонические лады как исходная подоснова и всепроникающая интонационность, акциденции (хроматизм) разного рода (пробывание в широкой, просторной области модального лада с акцидентиями, а не в динамически тесном магнитном треугольнике S—T—D), отсутствие ориентации на метрический период (восьмитакт) и, соответственно, слабость тонального тяготения (кроме каданса; свойство старых модальных ладов), аналогичное многообразие основных тонов и местных функций за счет централизирующих главных, преобладание консонансов и неразвитость характерных (центроостремительных) диссонансов как средство острого тяготения к тонике. Вместе с этой неопределенностью границ тональностей, в отличие от гармонии XVI—начала XVII века (Вилларт, Зенфль, Кабесон, Палестрина, Лассо, Виттория, А. Габриели, Дж. Габриели и др.), в гармонии Шютца мощно пробивается организующая и направляющая роль тональных функций. Специфика гармонии Шютца — именно в этом равнодействии сил модальных и тональных ладов.

Как и у других композиторов XVII века, тональность (мажор и минор) у Шютца еще не знает твердо установленного «разведения» ладов по «комнатам» с различным, строго упорядоченным числом знаков. Так как в мажор, например, превращаются лады F<sup>lyd</sup>, C<sup>lon</sup>, G<sup>mix</sup>, расположенные по цепи квинт, но равно не имеющие в исходной натуральной позиции ключевых знаков, то при одной и той же тонике (скажем, C) могут быть и 1 диэз (C<sup>lyd</sup>), и 1 бемоль (C<sup>mix</sup>). Особенно часто (это дожило до Баха) минор имеет на 1 бемоль меньше, чем в классической системе, ибо происходит от натурального d<sup>dor</sup> → d-moll без ключевых знаков (соответствен-

Но, g-moll = 1 ♭, c-moll = 2 ♭, f-moll = 3 ♭). Таким образом, «неправильные» ключевые знаки — остаток системы модальных ладов.

### 1.6. Смешанные мажоро-минорные системы

О мажоро-миноре обычно говорят как о послеклассическом явлении (Шуберт и далее). Но музыка XVII века, в частности Шютца, обнаруживает *первичный мажоро-минор*, который возник не как взаимопроникновение откristализовавшихся и поляризовавшихся мажора и минора, а в результате сгущения акцидентов на пути от модальных ладов к тональным, прежде всего под влиянием пикардийской терции. Естественно, что преобладающим смешанным ладом оказался у Шютца (а также Люлли и др.) не мажоро-минор (то есть мажор с внедрившимися в него элементами минора, как в XIX веке), а миноро-мажор (минор, обогащенный одноименным мажором) — главным образом как последование в миноре, завершаемое мажорной тоникой.

8а) «Страсти по Матфею», хор иудеев и воинов  
[her.] ab, so steig her - ab vom Kreuz!

8б) Маленький духовный концерт SWV 323  
(хоровые голоса и аккорды генералбаса)  
Jo - seph, du Sohn Da - vid,

Смешение — вещь двухсторонняя. И если самый главный его компонент — замена минорной тоники на мажорную, то миноро-мажор сколь угодно часто превращается в мажоро-минор (см. далее, пример 9в).

Несомненно, это также один из его истоков. Решающий признак различия — лад-подоснова, что у Шютца всегда ясно.

Смыкаются с мажоро-минором и частые обороты миксолидийского лада (нVII в мажоре, см. пример 9б). Особенно любит Шютц предварять мажорную тонику большой медиантой (M = III < пример 9д).

9а) Рождественская оратория, Интермедия VII  
Ангел  
das - sel - be um - zu - brin - gen,

9б) Три библейские сцены. I. Фарисей и мытарь  
Es gin - gen zwei - en Men - schen hin - auf in den Tem - pel zu be - ten,

9в) Музыкальные экзеквин, II. Мотет (схема)

9г) Итальянский мадригал SWV 2, т. 16—17 (схема)



Музыкальные этюды, I, т. 171—172 (схема)

G: S M T  
e: S +D ..

### 1.7. Полиладовость. Перечень

Смещение ладов происходит у Шютца не только в последовании, но и в одновременности. Отсюда — не избегаемая композитором полиладовость и подчас разные переченья:

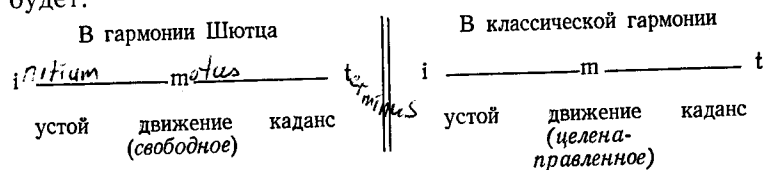
10а) *är - ger, denn der er - ste,* «Страсти по Матфею», хор первосвященников и фарисеев

6) *cle - men - tis - si - me Pa - ter.* Священные песнопения, № 32

Переченья (одно из наследий старинной *musica ficta*), как и прочая хроматика, органически входят в систему гармонии Шютца, составляя отдел особенно сильных средств выразительности (в примере 10а перечень отражает смысл текста — «и будет последний обман хуже [ärger] первого»).

### 1.8. Проблема гармонической функциональности и тональной централизации. Структурные функции гармонии Шютца

Этот вопрос составляет переход к проблеме «Гармония и формообразование». Историческое место гармонии Шютца (сочетание старого и нового «пения») как своего рода «вступления» к тонально-функциональной системе сказывается и на трактовке гармонической функциональности, этой «святой святых» гармонии. Процесс функциональной централизации шел «от краев к середине», то есть от каденции и начального аккорда (оборота) внутрь построения. В музыке Шютца функциональные связи (D—T, T—D, T—S и т. д.; но также терцовые и линейно-секундовые) уже вполне сложились как основа целостной гармонической структуры. Но классически однозначны они лишь в начале и конце построения; в середине же его обычно царит многообразие, где нет ощущения основного устоя, господствует эффект движения. По формуле  $i—m—t$  это будет:



(Приведенная схема — выражение *общего* структурного принципа гармонии и не должна пониматься как конкретная структура, тем более — как единственная.)

Таким образом, проблема тональной функциональности смыкается с проблемой централизации гармонического процесса. В гармонии Шютца централизованно-тональными оказываются лишь структурные функции  $i$  и  $t$ , в отличие от классической системы, где централизация — сквозная.

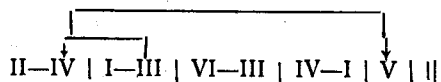
Поэтому у Шютца есть такой тип гармонического контраста, которого, можно сказать, почти нет в классической гармонии, — противопоставление гармонии тонально централизованной и тонально децентрализованной<sup>6</sup>. Трактовать их нужно не как «атональность»; а

<sup>6</sup> Тонально децентрализованная (хроматизированная) гармония — примерно то же, что Э. Ловински называет «атональностью» по от-

как особого рода неустойчивость, которая, в отличие от неустойчивости классической середины (в песенной форме), не имеет явно выраженного функционального направления. Это — свободное движение по ступеням лада, легко образующее мимолетные «отклонения», столь же легко переливающиеся одно в другое.

Общее наименование такого движения (m) — «ход».

Ряд других особенностей свойствен конкретным функциональным отношениям между аккордами. В отличие от классической гармонии, у Шютца еще нет сведения всего (ренессансного) богатства аккордовых связей к единому типу кварто-квинтовых. Богатство доклассической, барочной гармонии выражается подчас в своеобразной «всеступенности». В концерте SWV 302 «Ein Kind ist uns gebogen» в т. 32—37 находим гармонию:



Шютц использует неупотребительные у классиков вводно-секундовые соединения II—I, VII—I по типу линейно прилегающих (их линейная функция — вспомогательные):

Рождественская оратория, Интермедия II

11а)

ношению к музыке XVI века (см.: 104). Термин «атональность» представляется, однако, неадекватным — так же, как и по отношению к музыке XX века, где (подобным же образом) в тональном изложении встречаются участки тонально децентрализованные, поля тональной неопределенности как выражение структурно-гармонической неустойчивости.

6) In Frie\_ de fah\_ Feñ,

(Ср. также концерт SWV 285, т. 26<sup>b</sup>—27.) В классической гармонии на месте II и nVII здесь, вероятно, стоял бы D<sup>7</sup>-аккорд без примы. Секундовым отношениям достаточно точно соответствуют линейно (секундово) упорядоченные знаки ступенной нотации (римские цифры), употребление которых, таким образом, становится обоснованным. Возникающая при этом двойственность знаков функциональной нотации (буквенные символы и цифры) отражает двойственность предклассической, барочной тональности.

Слабость центростремительного тяготения сказывается в частом уклонении доминанты от разрешения в тонику (см. в примере 96 оборот D—S). Недостаточность функциональной динамики компенсируется у Шютца богатством разнообразных связей между аккордами (см. ниже, с. 169—174). В числе их могут быть и такие необычайные типы последований, как «функциональный ракоход»<sup>7</sup>:

Музыкальные экзамены, I (схема)

12

<sup>7</sup> Классическая функциональность, с ее однозначным тяготением, направлена против подобных структур, ставших вновь актуальными лишь в XX веке (смелым опытом явилось одно гармоническое последование в «Хованщине» М. П. Мусоргского — д. I, т. 73—74, Подъячий читает надписи).

Общей основой подобных связей является равновоз-  
можность и плагального и автентического направления  
движения, в противоположность доминирующему автент-  
ическому принципу в классической гармонии.

## 2. ГАРМОНИЧЕСКАЯ ВЕРТИКАЛЬ

### 2.1. Шютц и диссонанс

Громадный перелом в идейно-образном содержании искусства на рубеже XVII века, как в генетическом коде, получил отражение в способе обращения с диссонансом: если в XV—XVI веках диссонанс был связан с двух сторон (приготовлением и разрешением), то начиная с XVII века отпадает необходимость одной из этих связей; диссонанс может вводиться без приготовления, но должен правильно разрешиться. Возможность свободного взятия диссонанса породила новую интонацию гармонической системы Нового времени.

Но, подобно тому, как в XIV веке уже перешедшие в разряд консонансов терции и сексты применялись с большой осторожностью, в XVII веке Шютц уже ощущает гармонический эффект взятия диссонанса, однако еще не чувствует его динамической мощи (сами эти идеи чужды музыкальной эстетике композитора) и словно не знает, что можно делать с таким диссонансом (кроме употребления его ради единичных эффектов повышенной выразительности согласно правилам музыкальной риторики).

Приведем образцы свободного взятия диссонанса у Шютца (септима с разрешением, звучность D<sup>7</sup>-аккорда):

«Страсти по Иоанну».  
хор первосвященников и служителей

13 а) NB

Хор

Kreu - Kreu - [zige]

Kreu ..

б) NB

alt o - der schon

Любимый интервал — уменьшенная кварта (см. далее пр. 15). Характерно, что D<sup>7</sup> не выдерживается в протянутом звучании, и слушатель не воспринимает его как собственно самостоятельный аккорд.

### 2.2. Аккордика. Увеличенное трезвучие

У Шютца в сущности еще нет четырехзвучных аккордов, как у классиков, и в этом — одно из капитальных отличий его системы от классической гармонии. Лишь консонирующие созвучия применяются композитором совершенно свободно. Случаи, подобные следующему, — редки:

Священные песнопения, № 19

14 [lolo]sa, et a lin - gua do Jo - sa.

Хор

NB

Диссонирующие аккорды (за исключением увеличения трезвучия) у Шютца (в подавляющем большинстве случаев) имеют чисто линейную природу. Они не берутся композитором в расчет на эффект звучания именно данного аккорда, а возникают за счет задержаний, проходящих, вспомогательных звуков, чем вуалируется их своеобразие.

Из характера трактовки диссонанса в гармонии Шютца вытекает и еще одна особенность диссонирующих аккордов, проводящая границу между разными ка-

тегориями созвучий не там, где мы привыкли ее воспринимать согласно классической концепции. В классической гармонии созвучия, во-первых, делятся на консонирующие и диссонирующие (терцовые в своей основе) аккорды; во-вторых, те и другие украшаются неаккордовыми звуками (четко *отделенными* от аккордовых). Напротив, в ранней барочной гармонии, где, как у Шютца, фактически еще нет самостоятельной категории диссонирующих аккордов, граница проходит *между консонирующими и диссонирующими сочетаниями*, причем последние — это и есть сочетания с «неаккордовыми» звуками: задержаниями, проходящими, вспомогательными, предъемами. Внедряясь в ткань консонанса, они образуют диссонирующие «аккорды» такого типа, которые впоследствии аккордами не считались<sup>8</sup>.

В *выборе* таких созвучий гармония Шютца не отличается от гармонии XVI века, но отличается в их *трактовке*. У Шютца действует могущественный фактор, который проводит принципиальную грань между созвучиями как комбинациями полифонических голосов (где в действительности трезвучие есть сочетание трех *интервалов* между тремя или более парами голосов) и *собственно аккордами*. Этот фактор — *принцип генералбаса*, фиксирующий аккорды, считаемые от нижнего голоса. Отныне фундамент ладовой системы составляют именно аккорды, а не ладовые гаммы. А это объективно смещает акценты в логических значениях компонентов лада и объективно предрешает судьбу ладов, перевод их на основу двух и только двух консонирующих аккордов — мажорного и минорного, притом с доминированием (как у венских классиков) первого из них.

Примечательная особенность гармонии Шютца — частое звучание увеличенного трезвучия. Уже в раннем произведении — в итальянских мадригалах (Венеция, 1611) встречается ряд впечатляющих гармонических оборотов с этим аккордом (например: № 8, т. 19—20;

<sup>8</sup> Впрочем, доклассическая, еще барочная, теория музыки XVIII века (например, К. Ф. Э. Бах) все же классифицировала эти устоявшиеся в общественном слуховом сознании звуко сочетания и даже назвала их «аккордами». Так появились квартсептаккорд (4), квартквинтаккорд (5/4) и т. п. В отношении барочной гармонии такая терминология — не курьез, а постановка существенной проблемы.

№ 11, т. 3). Затем они становятся одной из примет стиля:

Часто экспрессия этого странного аккорда воплощает смысл текста (в примере 15а хроматический звук приходится на ударный слог слова «страдание»; в примере 15б говорится о горе, страхе, гонении), но нередко имеет и обобщенный характер повышенной музыкальной выразительности. Несколько неожиданная свобода применения увеличенного трезвучия (в примере 15б оно даже фигурируется), по-видимому, связана с ощущением того, что оно состоит только из мягких интервалов.

### 2.3. От линейных диссонансов к неаккордовым звукам

Проходящие, вспомогательные, равно как и задержания, первоначально не были неаккордовыми звуками, так как не было нашей категории аккорда. Они функционировали как моменты движения в линии от одного опорного звука к другому — как линейные диссонансы. Тот же фактор, что превращал комплексы интервалов в монолиты-аккорды, давал и еще одну перемену исторического значения. По мере укрепления категории аккорда прежние «мобили» становились собственно неаккордовыми звуками. Так же, как и созвучия, линейные диссонансы изменялись при этом не в своем звучании, а в своем значении. Естественно, складыва-

ются сразу все виды неаккордовых звуков, в том числе неприготовленные (например, проходящие) задержания, хроматические вспомогательные (полутон снизу, см. пример 16 а, б, т. 2), камбиаты (в том числе и нижняя брошенная вверх «камбиата Ландини»), «предъём слога» (на проходящей септима, см. пример 16в), задержания на второй доле трехдольного метра (пример 16г).

16а) in Священные песнопения, № 27  
 а - пі - ма - а.

б) Там же, № 11  
 В.С. 6 6 6

в) Рождественская оратория, Евангелист (4)  
 8 Іа - ген;

г) Маленький духовный концерт SWV 302, т. 55—57

Особую важность для гармонии Шютца имеют, конечно, задержания — как приготовленные, так и неприготовленные. Они с наибольшей открытостью воплощают контраст консонансному звучанию аккордов. В условиях доклассической, барочной системы созвучия с задержаниями ( $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{9}{4}$  и др.) выполняют ту роль, которую в классической гармонии принимают на себя диссонирующие аккорды. Самое заметное и распространенное созвучие этого рода — аккорд с нисходящим задержанием к терции — мог бы в рамках барочной гармонии называться «характерным диссонансом», а важнейшая для гармонии формула  $D^{4-3}-T$  трактоваться как определенная ритмоструктурная ячейка «антепенультима — пенультима — ультима» (если воспользоваться старыми терминами каданса), которая закрепляется в качестве типичной вводноновой интонации лада, переходя далее в классическую трехчленную же формулу  $D_{4-3}^6-T$  (каданс с  $K_4^6$ ).

Сходство между созвучием, в составе которого есть неаккордовые диссонансы, и собственно диссонирующим аккордом — в том, что диссонанс в составе классического диссонирующего аккорда ( $D^7$ ,  $S^6$ ) по происхождению также является неаккордовым звуком (например, 7 в  $D^7$  происходит либо от задержания, либо от проходящего, — см. пример 16в). Тем самым дополнительно обосновывается сходство между созвучиями-диссонансами барочной гармонии (например,  $D^4$ ,  $D^7$ ) и диссонантными аккордами классической (например,  $D^7$ ).

## 2.4. Органный пункт

Органный пункт, столь сильное динамическое средство функциональной гармонии, у Шютца еще почти не изменился в сравнении с гармонией XVI века. Причина та же самая — слабое использование диссонанса как средства аккордового и функционального напряжения. По-видимому, органиный пункт по его трактовке есть самый инертный элемент в системе гармонии Шютца. Сила классического органного пункта — в функциональном противоречии между выдерживаемым звуком (например, тоники) и сменяющимися аккордами (например, доминанты). Да и у Шютца можно найти примеры расщепления функций при органном пункте.

Основной же принцип его гармонии на органном пункте (выдержанном звуке) — консонантное согласование всех аккордов с протянутым тоном. Функциональное противоречие у него широко распространено также при этом условии (см. также пример 18,  $^{\circ}S_4^6$  — аккорд на органном пункте тоники).

17 Итальянский мадригал SWV 6, т. 48—51  
 - so.

hai - cor - di - sas -

Но в эстетике Шютца нет той психологической идеи активного отношения к жизни, идеи действия, тем более — борьбы, как у Бетховена. И, находя такие — уже вполне допустимые слухом — гармонические средства (подобные  $D^7$ -аккорду и некоторым другим диссонансирующим аккордам), Шютц и не думает применять их как факторы функциональной динамики. Его представление об аккордовой гармонии еще недалеко ушло от средневеково-ренессансного — это *господство простого консонантного благозвучия*, а не закономерные антитезы диалектического метода, где обращение идеи в свою противоположность полагается необходимостью для более полного раскрытия ее сущности. У Шютца картина мира еще не пронизана идеей развития и перехода в новое качество, как у венских классиков. Неподвижность лада-модуса, несменяемость консонантного благозвучия — эти вытекающие из эстетических основ стиля качества придают его тонально-гармоническим структурам, формально уже столь близким классической гармонии, ту окраску, которая ясно ощущается как доклассическая, барочная.

Барочное гармоническое многообразие сказывается и в области органного пункта. Вряд ли мы можем найти в классической гармонии органный пункт на тонике фригийского лада, как, например, у Шютца:

«Страсти по Иоанну, хор иудеев»

18      wir    dür-    fen    Nie-    mand    tö-    dten!

Если у классиков после заключительного каданса идет заключительный органный пункт на тонике мажора или минора, то здесь все то же самое происходит во фригийском ладу, разумеется, с пикардийской терцией. Редкостный вообще в гармонии органный пункт на *субдоминанте* в заключительном *плагальном* кадансе — в примере 17.

## 2.5. Формирование функциональных диссонансов

Функциональные диссонансы — созвучия, напряжения которых определенно и однозначно указывают на центр тяготения (местный либо общий). В классической гармонии едва ли не самый мощный фактор тонального тяготения представлен аккордами  $D^7$ ,  $^{\circ}S^6$  и производными от них. Линейные диссонансы (проходящие, задержания), внедрившиеся в консонантные аккорды, сохранили энергию своего движения, которая обратилась в однозначное тяготение ( $7\downarrow$ ,  $6\uparrow$ ). Когда гармоническая структура содержит лишь главные функции (Т, D, S) и неустой с характерными диссонансами (Риман), тяготение к Т максимально интенсифицируется, а целостная структура оказывается централизованной.

В барочной тональной гармонии Шютца нет классически систематизированного применения характерных функциональных диссонансов, иначе это была бы сама классическая гармония. Но, в отличие от гармонии XVI века (в музыке «высоких» жанров), повсеместно происходит *формирование* их. Примечательно, что характерные диссонансы вызревают не поочередно, начиная с наиболее важных, а (в принципе) все сразу. Процесс вызревания состоит не столько в прибавлении новых звучаний, сколько в усилении их новых значений. Главное отличие гармонии Шютца от баховской и венскоклассической здесь состоит в том, что у него характерные тоны-диссонансы, приобретая гармоническое значение в аккорде, все же остаются прежде всего линейными диссонансами, неаккордовыми звуками, а у классиков смело берутся как аккордовые диссонансы. Приведем ряд образцов кристаллизирующихся и откристаллизовавшихся функциональных диссонансов<sup>9</sup>: септима в септаккорде (см. пример 16а), секста в доминанте (пример 19а), секста в аккорде прибавленной сексты (19б), «третий характерный диссонанс» —  $S^4<$  (см. пример 20в), также  $S^6_{4<}$  (19в), неаполитанский секстаккорд —  $S^n$  (19г), неаполитанское трезвучие — N (19д), двойная доминанта (19е),  $K^6_4 = D^6_{4-3}$  (19ж), до-

<sup>9</sup> Два наиболее характерных диссонанса —  $D^7$  и  $S^6$ ; причем складывается и связь диссонанса септими с функцией доминантового типа, а сексты — субдоминантового.

минанта без примы (19з, и), дезальтерация (19к), различные функции увеличенного трезвучия (19л—н).

19 а) Концерт SWV 297, т. 25—26  
der da kommt  
B: .. D<sup>5-6</sup> T

б) Концерт SWV 337, т. 164—165  
A - men.  
а) OS<sup>6</sup> 7-6 +T

в) «Страсти по Луке», т. 141—142  
gnä - di - ge Her - ren  
D: S<sup>6</sup> (4) T

г) «Страсти по Матфею», № 21  
ge - kreu - [ziget]  
d: T S<sup>6</sup> > 5 D<sup>7</sup>

д) «Страсти по Луке», т. 853—855 (схема)  
е) D (S) N D T

е) Magnificat, т. 137—139 (схема)  
з) OT D D +T

ж) «Страсти по Матфею», № 16 (схема)  
er sei Chri - stus.  
B: S<sup>8-7</sup> D<sup>6-5</sup> (4-3) T (8-7)

з) «Страсти по Иоанну»,  
диалог Пилата и Иисуса  
Je - sus ant - wo - rte - te:  
G: D<sup>7</sup> T

и) Там же, речитатив, т. 14 перед «Beschluss»  
um ei - nen Y - sop  
а) D<sup>9</sup> T

Концерт SWV 316, т. 33—38

к) Wann uns - re Au - gen schla - fen ein,  
д: .. D< - > S<sup>3<-></sup> 1<->

н) Концерт SWV 305, т. 13—14  
sei'm Wil - len.  
г) D<sup>6</sup> - 6 T

м) Итальянский мадригал SWV<sup>1</sup>, т. 39—40  
si ca - ro a gli oc - [chi]  
Es: D<sup>5<</sup> T D<sup>5<</sup> T

н) Концерт SWV 305, т. 149—150  
mein täg - lich Brot ist Müh  
г) +D<sup>5</sup> 3(c) - 6 - D<sup>5</sup> 3(c)

См. пример 156

По мере становления центральных функций начинают проявляться и местные. Особенно наглядно это видно на прибавлении диссонансов к тоническому аккорду. Так как тоника у Шютца никогда не может быть диссонирующим созвучием, то прибавление септимы превращает тонику в местную доминанту (к субдоминанте), а прибавление сексты — в местную субдоминанту (по отношению к доминанте). Во избежание резкости диссонанса септимы из тоники может удаляться основной тон, а получившееся трезвучие (III ступени) сохраняет при этом свою тоническую функцию («мнимый консонанс», по римановской теории функций; правильнее сказать, «скрытый диссонанс»). Доказательством ее наличия является переход далее в субдоминантовую

гармонию. Образцы диссонансов в тонической функции и местных функций:

Концерт SWV 328, т. 4—5 (схема)

20а) [Ve] - ni, sanc- te Spi- [ritus]

[G] T<sup>8</sup> — 7 — 6

[D] S<sup>8</sup> — 7 — 6 T

Музыкальные этюды, I, т. 231—232

6) Haut um - ge - ben wer - den,

C: T<sup>9</sup> — 7 S

[F] 1 — 2 — 3 T<sup>9</sup> — 9

[D] 1 — 2 — 3 T

«Страсти по Иоанну», диалог Иисуса и иудеев

в) und fie - len zu Bo - den.

d: D T<sup>5</sup> — 4< D

[A] T os<sup>5</sup> — 4< T

Там же, речитатив, рассказ о предательстве Иуды (схема)

г) [NB]

[a] T<sub>3</sub> — 6 S<sup>6</sup> D T

Концерт SWV 294, т. 26—27 (схема)

А) Got- tes dienst des Her- ren

[F] D<sup>8</sup> — 7 T<sub>6</sub> S D — 3 T

### 3. ГАРМОНИЯ И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

#### 3.1. Метр и тональность

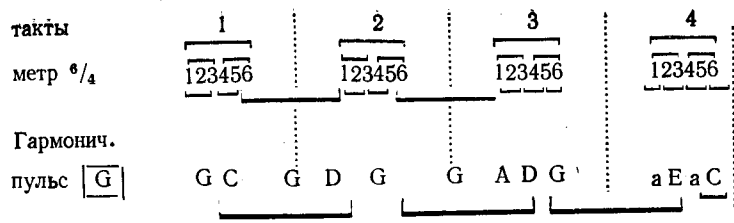
Централизованная тонально-функциональная система есть проявление в звуковысотной организации того же принципа, который действует и в классической централизованной метрической организации (метрические тяготения от легкого такта к последующему тяжелому,

опорному, типа  $1 \rightarrow \bar{2}$ , что дает метрический восьмитакт  $1 \bar{2}, 3 \bar{4}; 5 \bar{6}: 7 \bar{8}$ . как основополагающую метрическую структуру тональной музыки, — см.: 73). Тональность классического типа существует (в целом) там, где есть сильно выраженный классический метр, непосредственно идущий от простых, земных («природных») танцевальных и песенных жанров. Природность и естественность, простой, земной характер как важнейшие компоненты гармонии венскоклассического типа, сложившейся под определяющим влиянием идей европейского Просвещения и рационализма, не принадлежат к основам стиля Шютца. Не танцы и песни, а «священные песнопения», «священные симфонии», духовные концерты, пассионы, мотеты, псалмы — основные жанры его музыки. Духовная песнь — с ее возвышенной и устремленной ввысь (от земли) мыслью, отсутствием моторно-двигательного начала — у Шютца, как и в прежние эпохи, есть средоточие идейной концепции творчества в области жанров, ритмов, метров и — тональности. Отсутствие либо завуалированность метрических тяготений обычны для Шютца (не только в отличие от венских классиков, но и в отличие от И. С. Баха, композитора, идейно отчасти родственного ему, однако жившего столетием позже). Но там, где нет сильных метрических тяготений, как нет и классического принципа формообразования, трудно ожидать и тональной централизации формы посредством сквозного тонального тяготения. Метрика Шютца располагается между относительной децентрализованностью полифонического склада и относительной централизованностью (не лишенной и специфической «рыхлости») гомофонной обработки протестантского хора. (Примерно те же пропорции свойственны и тональной структуре его сочинений.)

Весьма показательна огромная роль прозы среди текстов в музыке Шютца (метрика стихов сродни классической квадратности).

Как и в других отношениях, несвязанность метрическим восьмитактом имеет своей оборотной стороной положительное качество — многообразие и свободу метрических структур, а также гармонического ритма (пульсации). Например, в концерте «Sei gegrüßet, Maria» (SWV 333) соотношение метрической сетки и гармонической пульсации таково:





### 3.2. Типология гармонических структур. Строчная форма

Отсутствие автономно-музыкального классического метра означает у Шютца сохранение более старого формообразующего фактора — текста. Это тем более естественно, если учесть определяющую роль текста музыкальных жанров в его творчестве. Отсюда доминирующий принцип формообразования у Шютца — *господство текстомузыкальных* (а не автономно-музыкальных) *форм*. Такой принцип объясняет и *общую* роль гармонии в построении крупных отделов формы. Основной структурный тип единицы текстомузыкальной формы — омузыкаленная строка текста. Отсюда значение *строчной формы*, сущностью которой является не «предложение — период — середина — реприза», как у классиков, а *чередование строк*. Строка имеет начальный оборот, развивающий участок и завершение-каданс. Строки чередуются по основному принципу «новый текст — новая музыка» или «новая строка — новая мелодия». Само собой разумеется, это очень обобщенная формулировка принципа. Текст часто воплощается и совсем иначе, например, при песенной куплетной форме, в связи с припевными, заключительными словами («Alleluja», «Amen» и т. п.).

Общую типологию гармонических структур музыки Шютца представим здесь лишь в самых важных разновидностях: полное изложение было бы слишком громоздким для настоящей статьи. Так же, как структура текста играет формообразующую роль в музыке (указывает окончание построения, соответственно место и силу каданса и т. д.), значима она и для общей типологии гармонических структур. Прежде всего это *строка* (с ее  $i - m - t$ ; см. выше, с. 149) в структурах гомофонного типа. Членение по строкам есть исходный

момент формы (и гармонической структуры), хотя (особенно в более лирических произведениях) композитор не обязательно механически следует членению по строкам. Основные разновидности строки немногочисленны: строка песенная (например, отдел хоральной мелодии, где вместе с избираемым текстом привносится и мелодия), строка прозаическая (в концерте, пассионе, магнификате), строка поэтическая (стихотворная; например, в мадригалах, в «Беккеровской Псалтыри», изредка в других сочинениях). Особняком стоит строка речитативная — из-за рыхлости речитативного изложения, делающей необязательной связность частей музыкального построения. Особняком стоит также строка в сильно полифонизированной форме, где полифонно-тематическое изложение привносит особый тип гармонической структуры, зависящей, например, от имитационных взаимоотношений голосов и т. д. (гармония в большой мере распределяется по горизонтальным цельностям — тематическим элементам).

Поясним сказанное примерами.

«Маленький духовный концерт» «Eins bitte ich vom Herrn» (SWV № 294) (см. пример 7а). Форма его текста — 4 строки (прозаические) с повторениями: 1-я + 2-я, 1-я + 2-я; 3-я + 4-я, 3-я + 4-я (такты: 7 + 3, 4 + 7½; 5½ + 4, 5 + 7). Кадансы строк располагаются соответственно в тактах 7(F), 10(C), 14(F), 22(D); 27(F), 31(B), 36(A), 43(F). Структуры строк в целом подчинены описанному принципу  $i - m - t$ , но по внутреннему содержанию чрезвычайно различны. Длинные строки имеют свои срединные кадансы: 1-я — в т. 5 (получается C—F); 4-я в т. 18 (соответственно g — D); 6-я — в т. 29 (C—B); 7-я — в т. 34 (C—A); 8-я — в т. 38, 40 (F—d—F). Тем не менее тип строк — примерно одинаковый.

Иная ситуация — в концерте SWV 327 «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'», где используется песенная мелодия (одноименный протестантский хорал). Здесь, не без связи со структурой заимствуемой мелодии, ощущимы контрасты экспозиционного и срединного изложения. По схеме формы бар:

	1-я столла	2-я столла	Припев
такты	1—5, 6—9	10—14, 15—19	20—25 26—30 ; 30—34
части:	устойчив.,	устойчив.;	неустойч., устойчивые

### 3.3. Каденционная гармония

Гармония Шютца находится на этапе перехода от модальной к тому, что иногда называют *Kadenzharmonik*, к системе, пронизанной отношением (квинтового) каданса: D — T, S — T. Кварто-квинтовые связи все более и более проникают во внутреннюю часть построения (на этап m). Именно поэтому в большинстве случаев на этапе движения можно усматривать определенную тонально-функциональную структуру. Тем не менее для Шютца значим и старый принцип, когда тональность определенно слышна лишь в каденции, и способ построения «ход + каданс» мог считаться тождественным модели «ход + тональность». Колебание между тем и другим постоянно обнаруживается в гармонии Шютца, уже отошедшей от старой модальной, но еще не ставшей классической тональной.

В заключении строки каданс примерно в равной мере может быть и автентическим, и плагальным — это так называемая «церковная каденция» (пожалуй, все же с количественным перевесом первого из них). Это отличие от классической системы связано с отсутствием функциональной централизации и с относительной слабостью тонального тяготения. Пропорционально видное место занимают среди заключений фригийские кадансы (см. пример 18, т. 4—3 от конца).

Несмотря на систематическое появление пикардийской терции, последний аккорд в каденции минорного лада может быть и с минорной терцией, особенно во внутренних (срединных) каденциях, например в заключительном кадансе концерта SWV 289 «Erhöre mich, wenn ich rufe» (золийский a)<sup>10</sup>.

По-видимому, для гармонии Шютца (как и других композиторов эпохи барокко) действительны не только басовые кварто-квинтовые каденции (полные автентические и плагальные, половинные автентические) и фригийские (сходные с половинными), но также и другие

<sup>10</sup> Не исключено, что, несмотря на отсутствие в партии В. С. указания на пикардийскую терцию («b quadratum») в последнем аккорде, она все равно подразумевалась. Так, в издании III части «Священных симфоний» (SSW, Bd. 11. — Leipzig, 1891, S. 74) окончание 5-го концерта («Siehe, wie fein und lieblich ist») в партии органа нет знака # (=h), но он дан в партиях хора.

«голосовые»: теноровая (вид несовершенной автентической каденции с ходом баса не от примы D, а от квинты), альтовая (также; но с ходом баса от примы D, на терцию T, то есть с разрешением в секстаккорд). Впрочем, квинтовые, басовые каденции решительно преобладают. Изредка встречается у Шютца старинная, позднее уже вышедшая из употребления «каденция Ландини» (с характерно-«камбиатной» мелодической «клаузулой Ландини»):

Литания, т. 75 (сп.: т. 77—78)  
21 a) *lieber Herr - re Gott*  
Хор  
C: G D<sup>+</sup> T

Маленький духовный концерт  
SWV 301, т. 35—36  
б) [a] - le Welt  
G D

Рождественская орагория,  
4-й рассказ Евангелиста  
в) *Ma - ri - a a - ber be - hielt*  
g: +D G T

Концерт SWV 333, т. 54—55  
г) или даже так:  
und die Kraft des Höch - sten  
B: D<sup>+</sup> T

Строка может кончиться и прерванной каденцией (концерт SWV 299, т. 15—16). Заключительные разделы более крупных форм оформляются обычно пространными импозантными торжественными каденционными участками. Нередко предваряющая заключительную тонику гармонии («пенультама») тянется величаво-долго, придавая целому пышный, «королевский» характер.

### 3.4. Реперкуссия лада

Если позднейшая классическая гармония пронизана сквозным тяготением, то барочная сохраняет некоторые черты широкой конструкции, идущие от эпох полифонии. Реперкуссия — интонирование главных опорных звуков

лада. В монодии это движение между реперкуссой и финалисом, в многоголосии — вступление голосов (особенно при имитации) по звукам квинто-квартового костяка лада.

Сохраняя полифонические способы изложения музыкальной мысли, Шютц, естественно, пользуется и реперкуссией как средством тонального объединения крупного плана, отчасти выполняющим ту же роль, что и сквозная тональная централизация. Так, в «Страстях по Матфею» хоровые части имеют следующую реперкуссию (пример 22а). Ученики, наперебой спрашивающие Иисуса «Не я ли, Господи?», расходятся друг с другом, что выражается в отсутствии единогласия в реперкуссии (22б). А два лжесвидетеля поют канон, реперкуссия которого образует «фальшь» — диссонанс секунды (22в).

Если проследить реперкуссию во всем произведении, то обнаруживается цельная линия развития, допускающая закономерные отступления в необходимых местах, направленные на то, чтобы слить основные звуки лада (здесь — тонического трезвучия) в единый тонический аккорд заключительного хора.

Двойственный и особняком стоящий фригийский лад, в монодии имеющий реперкуссии не на пятой ступени, а на шестой либо на четвертой, в многоголосии также отличается своей реперкуссией. Несмотря на заключительную торжественную мажорную тонику, это лад скорее мрачный, минорный. И реперкуссия его образует чаще не квинто-квартовый ( $e-h-e$ ), а кварто-квинтовый остов ( $e-a-e$ ). В «Страстях по Иоанну»<sup>11</sup> реперкус-

<sup>11</sup> Евангелие от Иоанна несколько выделяется среди прочих насыщенностью сложной философской проблематикой. Не потому ли Шютц избрал сложноструктурный фригийский лад?

сия образует, соответственно, пеструю картину, однако драматургически столь же продуманную и стройную. Примерно в половине случаев использования фригийского лада возникает реперкуссия по типу  $e-a$ , а в другой половине — по типу  $e-h$ .

Реперкуссия и немодуляционность своеобразно подчеркивает ладовую цельность, скрепляющую музыкальную форму, только это — цельность (и даже своего рода централизованность) элементарно «материально», недиалектического характера.

### 3.5. Аккордовые ряды. Секвенции. Оstinato

Ладотональные структуры внутренних разделов в построениях («в строках») необычайно многообразны, пестры, не подчиняются какому-либо определенному принципу. Можно заметить, что во многих случаях скрепляющая последование идея основывается на какого-либо вида *повторности*. Среди организующих средств мы выделяем два типа структур, которые можно называть «рядами», или «аккордовыми рядами». Это (1) последование одинаковых аккордов (обычно мажорных трезвучий) или (2) последование аккордов, перемещающихся на один и тот же интервал. «Мажорный оборот» и завершающийся пикардийской терцией «мажорный каданс», внедряясь внутрь построения, может продлеваться и превращаться в ряд аккордов (примерно четырех-шесть созвучий), что следует называть «мажорный ряд»:

Рождественская оратория, Интермедия V, т. 30—33 (партия В. С. опущена)

Мажорные ряды принадлежат к самым любимым приемам гармонии Шютца. Чаще они идут автентически, по квинтам вниз. Но нередко и по квинтам вверх (см. пример 24а; ср.: *Магнификат*, т. 191—198). Фактором повторности может служить одно только квинтовое соотношение, а наклонение трезвучия тогда не сохраняется (таковы, например, квинтовые ряды Es—B—F—C—g—d—a или [d]—G—C—F—B—Es—A—d—g—c—F—B—Es в том же произведении, *Интермедия V* и *Beschluß*). Минорные ряды сравнительно редки (см. 24а; ср.: *Магнификат*, т. 75—78). Парадоксальным образом автентический мажорный ряд смыкается с «доминантовыми цепочками» — рядами малых мажорных септаккордов в гармонии XIX века (например, в побочной теме «Ромео и Джульетты» П. И. Чайковского). Разница только в типе аккорда. В высшей степени показательно для применения септаккордов у Шютца, что, когда он пишет мажорный ряд из септаккордов, септима в них продолжает оставаться линейным диссонансом, а не нормативным аккордовым звуком (пример 24б).

Рождественская оратория, Интермедия V, т. 52—55 (схема)

24а)

[F] Es — B — F — c — g — d — a

Концерт SWV 337 (партия хора)

б)

or-bi do-mi-na-ris or-bi, do-mi-na-ris or-bi, do-mi-na-ris or-bi, tri-nus

u- nus, et u- nus, tri- nus

[a] A(9) — D(9) — G(9) — C(9) — F

Характер мажорного ряда сохраняется и тогда, когда нет определенного интервала перемещения (пример 24в).

Концерт SWV 285

а)

O sü- ßer, o freund- li- cher,

[g] B — Es — G, — C — F — A

Не редкость и терцовые ряды, обычно из разноладовых трезвучий (см. пример 25а; ср. «Страсти по Матфею», хор «*Baggabat!*», т. 1—3), а также разного вида секундовые (см. пример 25б; ср. концерт SWV 336, т. 115—117, 119—123, 123—125, 154—155). Секундовые ряды смыкаются с линейными функциями аккордов — вспомогательными (вводноприлегающими) и проходящими (законом для которых является функциональная связь крайних звеньев секундовой цепи).

Концерт SWV 308, т. 14—18 (схема)

25а)

[g] D — B — g — Es — c — a — F — D — B — g — Es — c

Музыкальные этюды, I, т. 133—134 (схема)

б)

C; C — D — E — F

Секвенции, в сущности, чрезвычайно родственны аккордовым рядам, часто вполне совпадая с ними. Небольшая разница состоит в явном перемещении мотива либо аккордового оборота (чаще из двух аккордов). Единообразие в факте перемещения одного оборота скрепляет гармонию на определенном участке формы (в примере 26а форма построения — секвенция + каданс). Секвенция иногда организует и большие протяжения (пример 26б).

26a) Wohl dem, wohl dem, der nicht wandelt im Rat

Концерт SWV 290, т. 1—4

6)

Концерт SWV 309, т. 1—13 (схема)

Ряды и секвенции в сочетании с пышной барочной хроматикой могут давать ошеломляющие результаты (в начальных шести аккордах — одиннадцать различных звуковысот; отсутствует *dis=es*):

27

Три библейские сцены.  
2. Пасхальный диалог, т. 57—74

Внутренняя организация частых у Шютца секвенций нередко обнаруживает у него полифонический прием, казалось бы, далекий от чисто гармонических процессов, — канон, точнее, каноническую секвенцию. Взглянем еще раз на пример 26а. Крайние голоса без труда открывают слегка варьированный ритмически канон в октаву. Можно предположить, что для Шютца это было дополнительным моментом сплочения музыкальной формы. (В концерте SWV 325, т. 66—69, — сходная музыка, но крайние голоса образуют точный и несомненно намеренный канон.) Сравним еще:

28a)

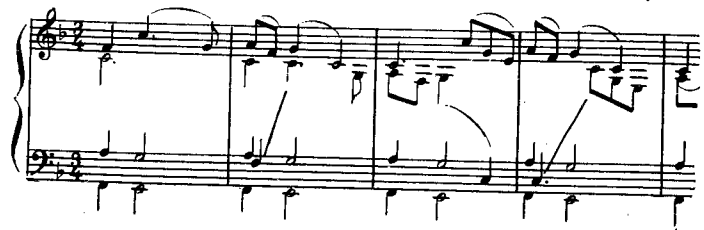
Концерт SWV 297, т. 43—45

6)

Священные симфонии, III, Концерт IV, т. 1—6 (партия В. С. опущена)

Нередко использует Шютц и экспрессию простых повторений, оstinato. Иногда это изобразительный эффект (в «Рождественской оратории» — покачивание колыбельки, пример 29а; там же — множество ангелов, Интермедия II, т. 1—4, 5—7, 15—17, 19—21), повторения гармоний на органном пункте (пример 17) — опять-таки в связи с каноном (бесконечным — см. пример 29б).

29 а) Рождественская оратория, Интермедия I, вступление



б) Маленький духовный концерт SWV 301, т. 9—12

Хор

nun komm, der Hei- [den]  
 nun komm,  
 nun komm, der Hei- den, nun komm, der Hei- [den]  
 nun komm, der Hei- den, nun

B. C.

### 3.6. Гармонический амбитус и подсистемы. Проблема модуляции

Монодические лады знали звукорядный амбитус — совокупность всех звуков мелодии, расположенных в порядке высоты. «Гармонический амбитус» модальных ладов в многоголосии — совокупность всех аккордов

(консонирующих, включая хроматически измененные акциденциями), применяемых в ладах натуральной позиции; они располагаются по квинтам. В развитой хроматизированной модальной системе XVI века они чаще всего располагаются: мажоры (трезвучия и секстаакорды) в диапазоне В—Е; миноры-трезвучия — g—e, терцсекстаакорды — g—cis; к ним присоединяются еще и несколько уменьшенных терцсекстаакордов (которые не должны трактоваться как обращения трезвучий). Основным принципом, регулирующим «гармонический амбитус», — хроматическое видоизменение аккордов, диатоничных в натуральной позиции (звук *b molle* также входит в состав церковного звукоряда).

Это наследие XVI века полностью входит в состав гармонической системы Шютца, обогащаясь некоторыми транспозициями. Основным способом оперирования «гармоническим амбитусом» находится в связи с представлением об отсутствии модуляции как переходе в другой лад (модус). Изначально все модальные лады имели один и тот же «гармонический амбитус», различаясь лишь реперкусией, делением каденций на «собственные» и «несобственные», преобладанием одних аккордов над другими в пределах одного и того же диапазона гармоний.

Благодаря акциденциям стремление к разнообразию гармонии образует подсистемы, звучащие для тонально воспитанного слуха как отклонения или даже модуляции. Их отличие от подлинных классических модуляционных процессов состоит в том, что нигде нет цели пребывать в данной тональности, переходить в закрепляемую другую и так далее. После каданса на нетонической ступени всегда есть возможность без всякого модуляционного перехода продвигаться на любые другие ступени того же лада. Квазимодуляции — не что иное, как каденции на разных ступенях лада.

Гармония Шютца в основном сохраняет ренессансную установку на акцидентальное расширение неподвижного немодулирующего лада (см. пример 27). Новое и специфичное в его системе состоит в том, что по мере укрепления тонально-функционального «ствола» композиции ступенные каденции ренессансной системы превращаются в централизованную иерархию отклонений к ступеням лада. Каденционный план превращается в тональный план.

### 3.7. Гармонический план композиции в целом

Несмотря на отсутствие тонально-функциональной централизации, целостную гармоническую структуру у Шютца (как и у композиторов XVI века) нельзя представлять себе как нечто недостаточно организованное и аморфное.

Целостная гармоническая структура всегда точна и отделанна, но только это отделка иной природы в сравнении с отшлифованностью тонально-функциональной (динамически подвижной и активной) структуры у Моцарта или Бетховена. Если взять проблему со стороны гармонической, то следует сказать, что у Шютца складывается — и во многих случаях уже реально представлен — тот тип целостной гармонической конструкции, который столетием позже (у И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вивальди и др.) встречается постоянно и может быть обозначен как «*круговая форма*». Сущность этого типа целостной гармонической структуры — в «обходе» различных ступеней лада и кадансировании на них при гармоническом движении от исходной тоники к заключительной.

Если аналогичное явление в гармонии XVI века еще не имеет характера интенсивного аккордогармонического процесса, подчеркивающего функциональные связи на расстоянии, то у Шютца, постоянно мыслящего категориями генералбасовой аккордовой гармонии (даже если партия В. С. реально не представлена), такой характер уже всегда присутствует, что и дает его гармонической структуре новое качество, типичное для музыкального мышления Нового времени.

Одно из наиболее красноречивых свидетельств заботы Шютца о гармонической цельности музыкальной формы — применяемый им способ построения крупных циклических форм. Наследуя ренессансную традицию (когда, например, вся месса имела единый лад и могла называться «*Missa quinti toni*»), Шютц, в отличие от И. С. Баха, пассион или ораторию пишет в *одном ладу*. Правда, возможно, он все же не делает это механически (отступления от буквальной сквозной одноладовости были и в мессе, и в циклическом мотете XVI века), но конструктивный его замысел совершенно очевиден.

Фригийский пятичастный цикл «священных песнопений» IV — VIII (1625) строится моноладово:

IV: e—A  
V: e—C  
VI: e—h  
VII: h—G  
VIII: e—E

Гармоническая форма «Рождественской оратории»:

Интродукция . . . . .	F—F
[1] Евангелист . . . . .	F—F
Интермедия I (Ангел пастухам в поле) . . . . .	F—F
[2] Евангелист . . . . .	F—F
Интермедия II (Сонм ангелов) . . . . .	F—F
[3] Евангелист . . . . .	F—B
Интермедия III (Пастухи в поле) . . . . .	F—F
[4] Евангелист . . . . .	F—B
Интермедия IV (Волхвы с востока) . . . . .	F—F
[5] Евангелист . . . . .	B—C
Интермедия V (Первосвященники и книжники) . . . . .	F—F
[6] Евангелист . . . . .	F—C
Интермедия VI (Ирод) . . . . .	F—F
[7] Евангелист . . . . .	F—d
Интермедия VII (Ангел Иосифу) . . . . .	F—F
[8] Евангелист . . . . .	F—A
Интермедия VIII (Ангел Иосифу) . . . . .	F—F
[9] Евангелист . . . . .	F—F
Заключение . . . . .	F—F

До нас дошли «Страсти» Шютца по трем евангелистам; недостает «Страстей по Марку». Каждый из циклов написан в своем ладу:

По Матфею—in g (транспонир. d дорийский)  
По Луке —in F лидийском  
По Иоанну—in E фригийском

Позволительно даже высказать предположение о том, что Шютц задумал здесь огромный *сверхцикл* пассионов — по всем *четырем* евангелистам — и притом средством чисто музыкального скрепления столь гигантской постройке хотел сделать *ладовое единство*: каждый цикл — в своем ладу, недостающий же (от Марка) — в *G миксолидийском*. Единство мыслится здесь не как тональное объединение, а — вполне в духе барочной гармонии (о чем многократно говорилось выше) — как *полнота ладовых структур* (подобно тому как тот же принцип объединяет баховские тома ХТК, а также инвенции и симфонии).

В одной статье трудно охватить гармонию Г. Шютца во всем многообразии ее проблем, но, думается, сказанное уже обрисовывает своеобразие гармонического мышления великого мастера немецкого барокко.