

УДК 784.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-4>**Вадим РАКОЧИ,***orcid.org/0000-0003-4025-2213*

кандидат мистецтвознавства,

докторант кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,

викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни»

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

(Київ, Україна) v-r-99@ukr.net

## ВПЛИВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ПАРТІЙ НА ТРАНСФОРМАЦІЮ КОНЦЕРТНОСТІ В «СВЯЩЕННИХ СИМФОНІЯХ» ОПУС 6 ГЕНРІХА ШЮТЦА

Досліджено перший том «Священних симфоній» Генріха Шютца й наголошено на значній увазі музикознавців до них. Зазначено, що особливості викладу інструментальних партій у творах композитора, зокрема у «Священних симфоніях», залишаються, на жаль, мало вивченими, попри значущість змін, запропонованих композитором. Це визначає мету пропонованого дослідження: вплив модифікацій інструментальних партій у першому томі «Священних симфоній» Оп. 6 Генріха Шютца на трансформацію принципу концертності. Порівняно інтерпретування терміна *concerto* наприкінці XVI століття (твори Дж. і А. Габрієлі і А. Банч'єрі), у перших десятиліттях XVII століття (концертні мадригали К. Монтеверді) та в 30–40-х роках XVII століття (Г. Шютц). Наголошено на подальшому зростанні вагомості інструментального начала у споконвічно вокальних жанрах. Проаналізовано інструментальні склади у творах першого тому «Священних симфоній». Визначено, що його варіантність свідчить про невинну увагу композитора до тембрової палітри й нескінченний творчий пошук у сфері виражальності окремих інструментів, якими б початковими й обережними ці процеси не були. Наголошено на урізноманітненні способів втілення змагального начала завдяки контрастуванню не тільки щільності фактур і способів експонування музичного матеріалу, а й опозиції вокальних, вокально-інструментальних та інструментальних ансамблів. Наголошено, що такий підхід Г. Шютца спричиняє зміщення акценту на виражальність контрастування на кількох рівнях одночасно, сприяє виявленню тонких емоційних трансформацій, підкреслює зміст тексту суто музичними засобами, демократизує жанр. Визначено, що протиставлення інструментальних і вокально-інструментальних об'єднань стає новим проявом концертності як принципу музичного розвитку та важливим драматургічним чинником. З'ясовано, що викладене сприяє вивченню інструментального начала у творах Г. Шютца й урізноманітненню проявів принципу концертності в історично тривалій підготовці появи жанру інструментального концерту.

**Ключові слова:** «Священні симфонії» Генріха Шютца, трансформація концертності, інструментальне начало.

**Vadym RAKOCHI,***orcid.org/0000-0003-4025-2213*

Candidate of Art History,

Doctoral Student at the History of Music Department

Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko,

Lecturer at the Cycle Commission "Musical theoretical disciplines"

R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) v-r-99@ukr.net

## THE IMPACT OF INSTRUMENTAL PARTS ON THE TRANSFORMATION OF A CONCERTO IN SCHÜTZ' SYMPHONIAE SACRAE OP. 6

The first volume of Heinrich Schütz's Sacred Symphonies has been studied in this paper, and considerable attention of musicologists to them has been revealed. It is noted that the peculiarities of the presentation of instrumental parts in Schütz's compositions and, in particular, in the Sacred Symphonies remain, unfortunately, little examined, despite the depth of the changes. Such a situation determines the purpose of this study: the impact of instrumental parts in the first volume of Schütz's Sacred Symphonies Op. 6 on the transformation of the concerto principle. The interpretation of the term *concerto* at the end of the 16<sup>th</sup> century (works by G. and A. Gabrieli and A. Banchieri), in the first decades of the 17<sup>th</sup> century (*concerto madrigals* by C. Monteverdi) and in the 30s and 40s of the 17<sup>th</sup> century (H. Schütz) is compared. The further growth of the importance of the instrumental origins in the originally vocal genres is emphasized. The instrumental parts in the compositions of the first volume of the Sacred Symphonies are analyzed. A significant number of their variants

testifies to the composer's constant attention to the timbre palette and the endless search for expressiveness of instruments' colors, no matter how initial these processes were. Emphasis is placed on the variety of ways to embody the competitive principle by contrasting not only the density of textures and ways of musical material presentation, but also by opposing different vocal, vocal-instrumental and instrumental ensembles. It is pointed out that such an approach shifts the accent on the expressiveness of contrast on many levels simultaneously, helps to identify subtle emotional transformations, stresses the content of the text exclusively by musical means, democratizes the genre. It is determined that the opposition of instrumental and vocal-instrumental ensembles becomes a new manifestation of the concerto as a principle of musical development, and an important dramaturgical factor. It was found that all above mentioned contributes to the elevation of the instrumental parts in Schütz's works and the diversification of the manifestations of the principle of concerto in the historically long preparation for the emergence of the genre of instrumental concerto.

**Key words:** Heinrich Schütz's "Sacred Symphonies", transformation of the concerto, instrumental parts.

**Постановка проблеми.** Термін *concerto* стосовно музичних творів вживається з XVI століття. Перші дати його використання вказуються різні: Ксенія Ноговіцина – 1619 рік (Ноговіцина, 2015: 111), Р. Вівер – 1546 рік (Robert Weaver, 1986: 14), А. Гатчінгс – 1594 рік (Arthur Hutchings, 1961: 30) тощо. Особливістю функціонування *concerto* є істотна модифікація його змісту впродовж XVI–XVII століть. Причинами є різні чинники впливу на цей процес і різні трактування концертності у творах композиторів епохи Бароко. Дотепер незначною залишається увага, приділена особливостям викладу в інструментальних партіях церковних концертів, їхній ролі у модифікації принципу концертності загалом і впливу на становлення і структурування оркестру. Викладене актуалізує дослідження інструментального складника в церковних концертах Генріха Шютца (1585–1672) та його вплив на трансформацію концертності в середині XVII століття.

**Аналіз досліджень.** Досліджуючи взаємодію вербальної та музичної мов і раціонального та емоційного начал, М. Русак наголошує на появі зацікавленості композитора до специфіки викладу на різних інструментах, вказуючи на те, що «індивідуалізація тембрів інструментів» – це одна з характерних рис стилю Г. Шютца (Русак, 1985: 74). Е. Пінтер зазначає, що стимулом для розвитку інструментальних партій починаючи з 20-х років XVII століття була значна кількість гарних виконавців у великих містах і при церквах (Éva Pintér, 1980: 232). Аналізуючи жанр духовного концерту у творчій спадщині Г. Шютца, В. Сторожук наголошує на тому, що духовний концерт у Німеччині об'єднує старовинну контрапунктичну техніку, національне багатство духовної пісні та італійський *stile rappresentativo* (венетіанське багатохорове письмо й концертування). М. Редайс (Mark Radice) вказує на становленні особливого різновиду *stile recitativo – stylus luxurians communis*, очевидно близького до концертних мадригалів К. Монтеверді і такого, що мав вплив на інших композиторів (Radice, 1985: 10). К. Паліска пише, що привнесення до

«церковного словника концертного мадригалу та оперного речитативу» спричинило зміни у викладі інших жанрів (Claude Palisca, 1968: 94). Розвиваючи цю думку, варто наголосити на тому, що концертні мадригали сприяли вивіщенню саме інструментального складника завдяки проростанню концертності в середині інструментального об'єднання. Це сталося в результаті якісного зсуву у трактуванні концертності, наслідком якого став прояв змагального начала не тільки між вокальною та інструментальною партіями, а й у середині останньої. А. Карс інтерпретує Г. Шютца як продовжувача традицій італійських композиторів початку XVII століття й наголошує на ролі композитора у відмові від тотального дублювання інструментами вокальних партій (Карс, 1990: 56). Однак, попри процитовані розвідки, аналіз стильових елементів у творах композитора (Joshua Rifkin, 1972), інтерпретація лютеранських похоронних традицій та їх втілення в жанрах хорової музики (Raymond Sprague, 2008), особливостям викладу інструментальних партій та їх трансформації (особливо порівняно з початком XVII століття) увага приділяється незначна: дослідження зазначених питань залишаються розпорошеними та спорадичними.

**Мета статті** – дослідити особливості трактування інструментальних партій у «Священних симфоніях» Г. Шютца та з'ясувати їхній вплив на трансформації принципу концертності в середині XVII століття.

**Виклад основного матеріалу.** Мабуть, наступним після К. Монтеверді композитором, який використав у назвах творів термін *concerto* та очевидно відштовхнувся від наробок визначного італійця й художньо достовірно втілював їх на німецькій землі, був Г. Шютц. З музичними традиціями Італії він був ґрунтовно обізнаний завдяки поїздкам до цієї країни і тривалому там перебуванню в ролі учня Д. Габріелі. Не раз звертаючись до жанру хорового концерту впродовж творчої діяльності, у 30–40-х роках XVII століття Г. Шютц пише цикл «Kleine geistliche Konzerte» (1636–1639) і «Symphoniae sacrae» (1647), відомі

як «Deutsche Concerto». Перераховані твори написано для голосу та кількох інструментів супроводу за участю *basso continuo*, тож є прикладами іншого, ніж сьогодні, трактування терміна *concerto*. Майже до кінця XVII століття цей термін мав наголошувати на власне факті поєднання співаків та інструменталістів. Утім, починаючи від концертних мадригалів К. Монтеверді в хороших творах за участю інструментів поступово зростає роль солювання насамперед співака на тлі *basso continuo*. Це посилює індивідуалізацію партій, відтворює більш витончені й особисті емоції (*solo* тенора у «*Dice la mia Bellissima Licori*» із сьомої книги мадригалів, від т. 35). Яскравим прийомом стають також сцени-дуети двох чи більше солістів. Партія кожного з них має ритмічні та інтонаційні особливості, що уможлиблює їх чітке аудіорозрізнення й посилює драматичний ефект контрастування (на початку «*Dice la mia Bellissima Licori*» протиставлено висхідний рух у партії тенора і стрибки на малу нону (!) в партії баса). Також треба вказати на певне зростання вагомості інструментальних партій, особливо в сьомій і восьмій книгах, зокрема використання не одного, а кількох ансамблів різного складу для супроводу кожного з хорів.

Перераховані зміни, очевидно, знайшли відгук у «*Symphoniae sacrae*» Г. Шютца. Симфонії є збірками псалмів на латинські (перший том) і німецькі тексти (другий-третій томи). У статті аналізується перший том, у якому закладено ґрунт для відчутних змін, розвинених надалі в наступних томах. Склад псалмів відрізняється, але кількість співаків (1 чи 2) є майже незмінною, тоді як кількість інструменталістів та їхній перелік нестійкий. Найчастіше до «базового» *basso continuo* додаються дві скрипки. Однак в окремих псалмах використано волинки (*piffari*), корнет, тромбон, трубу, флейти піколо (*flautini*), фагот, альти тощо. Перелік вражає розмаїттям, але композитор іде далі, пропонуючи нескінченні варіанти комбінувань із метою віддзеркалити зміст тексту. Коріння такого підходу треба шукати в творах італійців, насамперед у К. Монтеверді. Саме згадана вище індивідуалізація викладу й залучення різних за складом інструментальних колективів стають основою для Г. Шютца, який іде далі, увиразнюючи виклад інструментів, розширюючи палітру тембрових комбінацій, і в такий спосіб виводить концертну форму в жанрі хорового концерту на новий рівень.

Звернімося до першого твору «*Symphoniae sacrae*» – «*Paratum cor meum, Deus*». Склад: сопрано, двох скрипок і *basso continuo*. З урахуванням належності до церковної музики у складі

*basso continuo* – орган (в опері його зазвичай замінювали на клавесин). Попри факт, що струнні інструменти переважно або дублюють вокальну лінію, або принаймні експонують дуже схожий із нею музичний матеріал (завдяки тривалостям і регістру), рідкісні контрастні програші демонструють майбутній потенціал такого прийому. Виклад твору має цілком характерні для середини XVII століття тривалості нот: бревіси, цілі й половинки, однакові ритмічні тривалості у вокальній партії та скрипок. Однак у двох останніх тактах раптово усе змінюється: друга скрипка виконує гамоподібний висхідний пасаж «неймовірними» тривалостями – шістнадцятками. Це справляє дуже сильне враження: в оточенні бревісів і цілих шістнадцятки сприймаються як стан афекту. У такий спосіб Г. Шютц тонко реагує на зміст тексту. *Psallam* («я співаю») раз у раз розспівується солістом – широко і тривало, відтворюючи слова в дії. Урочисті *psallam tibi in nationibus* («я буду прославляти народи») викладено ще більш тривалим розспівом. Утім, на останньому повторенні, коли здається, що інших засобів музичної виразності вже не залишається, звучить згаданий інструментальний пасаж – настає кульмінація.

Пасаж є своєрідним порушенням тогочасних стандартів, адже другі скрипки прикметні не тільки фактом окремої інструментальної лінії, використанням дуже коротких тривалостей і порушенням рівномірної пульсації, що домінувала із самого початку. Більш важливим бачиться інше. Г. Шютц дозволив виплеснути енергію в загалом емоційно стриманому, налаштованому на внутрішнє споглядання творі, сама назва якого вказує на його коріння. Відмінність викладу вокальних та інструментальних партій (як в емоційному, так і в суто технічному аспектах) свідчить про те, що композитор не тільки допускає, а й практикує їх розмежування, а відтак поглиблює відмінність між вокальною та інструментальною природою музичного матеріалу. Найважливішим бачиться факт, що індивідуалізація інструментальних партій, якою б обережною і спорадичною вона не була, пов'язана з бажанням відтворити в музиці зміст тексту суто інструментальними засобами, а не трансформацією партії співака. Тож саме залучення нестандартного пасажу у скрипки, який не має аналогів упродовж твору, стає способом посилити експресію й наголосити на кульмінації.

В. Сторожук зазначає стосовно хорових концертів Г. Шютца, що «з викладу тексту акцент дедалі частіше зміщується до його витлумачення» (Сторожук, 1985: 265). Це, зі свого боку, посилює інтенсивність солювання (Сторожук,

1985: 268). Утім, проведений вище аналіз свідчить про очевидну незакінченість справедливого спостереження: вагомим чинником «зміщення акценту» стає саме інструментальний складник, трансформація ставлення композитора до вагомості окремого тембру та втілення концертності на нових рівнях.

Звернімося до «*Benedicam Dominum in omni tempore*» («Я буду благословляти Господа в усі часи») – ще одного псалма з ор. 6 з іншим виконавським складом: сопрано, тенор, бас, скрипка чи корнет і *basso continuo*. Стосовно солюючої скрипки/корнету варто одразу наголосити на їх розумінні Г. Шютцем. На відміну від *basso continuo* (участь органа зазначена як обов'язкова), яке майже весь час дублює одну з вокальних партій, солюючий інструмент вельми часто відокремлюється від них і може виступати «незалежно». Солювання проявляється в кількох площинах одночасно. (1) Відмова в перманентному використанні: скрипка включається тільки час від часу, а не постійно. (2) Використання інших, ніж у вокальних партіях тривалостей. Наприклад, у тт. 10–11 в партії органа – четвертні, а в партії баса – половинка та пауза. (3) Залучення регістрового контрастування: виклад випадає майже тільки на другу октаву та є найвищим за теситурою голосом партитури, тоді як вокальні партії розміщено нижче. (4) Опора на імітаційний виклад. Це принципово вирізняє партію скрипки від *basso continuo*, в основі якої – дублювання співаків. У партії скрипки Г. Шютц, очевидно, навмисно уникає дублювання, замінюючи його контрастним протискладненням (наприклад, у тт. 15–16) або відтворюючи матеріал, експонований співаком, на іншій висоті: у т. 13 вступає скрипка, а у наступних двох тактах її поспівку підхоплює тенор квінтою нижче. У тт. 21–22 представлено два перегукування інструменталіста та двох співаків: у т. 21 матеріал експонує тенор, на його партію квартою вище накладається скрипка, а на її партію, відповідно, – сопрано. Бас і *basso continuo* звучать майже не переривчасто. Завдяки безперервності й тембральній перманентності низького регістру утворюється ідеальне тло для рельєфних тембрових співставлень у верхньому регістрі між тенором, сопрано та скрипкою. Усе перераховане дає змогу дійти висновку, що Г. Шютц фактично пише твір у якому не три, а чотири солісти. Тракткування інструмента не відрізняється від підходу композитора до вокальних партій. Він урівнює всі мелодичні голоси за значенням, формує стрункий вокально-інструментальний ансамбль і втілює принцип концертності, зокрема крізь тембровий

контраст між інструментальним і вокальними солістами.

Закінчуючи аналіз інструментального викладу в цьому псалмі, варто більш розлого зупинитися на можливості заміни інструмента в партитурі; на таку можливість безпосередньо вказує композитор. Взаємозамінність скрипки і корнета, як у цьому творі, є унормованою практикою XVII століття, тож не викликає здивування. На такі приклади можна натрапити як на початку XVII століття (Дж. Габріелі), так і навіть у другій половині (М. Каззаті). Такі підміни пов'язані з малою увагою, яку загалом приділяли особливостям тембро-барви композитори до початку XVIII століття. Лише поява *senza oboi* в партитурі «раптом» виявляла, що скрипки (напевно, але не точно, що йдеться саме про них) грали дотепер спільно з гобоями, а от звідси вони грають без них (Carse, 1940: 121). Інструментів, які склали басову лінію, могли не зазначати взагалі: за умовчанням бас був міцним і становив опору звучання, там мали грати всі низькі за теситурою інструменти (Carse, 1940: 122). Виконавці часто-густо тільки за ключем і регістром обирали потрібний інструмент. Цьому також сприяла й поширена полімайстерність тогочасних виконавців, які грали на двох, а інколи й на трьох інструментах (La Gorce, 1989: 108). Отже, взаємозамінність інструментів є поширеною. Втім, варто зазначити, що варіантів замін інструментів може бути кілька. Очевидно, цей факт, а також дуже різні склади псалмів загалом вказують принаймні певною мірою на посилення уваги композиторів до тембрових відмінностей, незалежно від того свідомим чи підсвідомим був цей процес. Вкажімо на пари скрипка – корнет в «*Exquisivi Dominum et exaudivit me*», дві скрипки – два тромбони в «*Attendite popule meus legem meam*» і навіть людський голос і тромбон у «*Veni, dilecte mi, in hortum meum*». Останній випадок привертає особливу увагу, адже композитор фактично урівнює людський голос і музичний інструмент. Однак залишається питання, як інтерпретувати таке поєднання: вивищення інструмента, значення якого урівняно з людським голосом або, навпаки, нівелювання «статусу» вокаліста, наголос на його підпорядкованості.

Для з'ясування цього питання звернімося до партитури «*Veni, dilecte mi, in hortum meum*». У складі: три тромбони (другий може бути замінено вокалістом), перше і друге сопрано, тенор і *basso continuo*, у складі якого зазначено обов'язкове включення теорби). Перше, що впадає в очі в цьому творі, – це трактування тромбонів

не як ізольованих і відокремлених один від одного інструментів, а як єдиної нероздільної групи. Особливістю твору є те, що в опозиції до групи інструментів виступає інше об'єднання – вокальний ансамбль. Кожна з трьох вокальних партій (а враховуючи можливість залучення другого тенору – з чотирьох) має міцну прив'язку до інструментального об'єднання: перше сопрано (і можливий другий тенор) незмінно звучить разом із групою тромбонів, а друге сопрано і (перший) тенор – з *basso continuo*. У такий спосіб утворено два інструментально-вокальних ансамблі, протиставлення яких і покладено в основу драматургії «*Veni, dilecte mi, in hortum meum*». Таке розшарування партій, очевидно, зумовлено змістом тексту. На початку висловлюється бажання, щоб коханий прийшов до її саду насолодитися фруктами (*veni, dilecte mi, in hortum meum*). Ці слова розспіває ансамбль тромбонів і перше сопрано. Коханий відповідає дією: «*Venio, soror mea sponsa, in hortum meum et messui myrrham meam cum aromatibus meis*» (Я йду, сестро моя, дружино, у свій сад, і я зібрав мирту з ароматними прянощами). На відміну від першого ансамблю (тт. 1–17), другий (тт. 18–37) звучить більш прозоро, спирається на безперервну імітацію партій другого сопрано і першого тенора. У такий спосіб Г. Шютца засобами музичної виражальності втілює не тільки очевидний зміст тексту, а й тонкі емоційні нюанси кожної строфи. У перших двох рядках тексту звучить заклик, але невідомо, чи буде його почуто. Незрозумілість ситуації й схвильованість того, хто співає, проявляється використанням щільної фактури, підкресленою незалежністю кожної з чотирьох партій, утворенням значної кількості нашарувань і, як наслідок, ледь можливим аудіовідстеженням кожного голосу. Щойно звучить позитивна відповідь (т. 17), виклад магічно трансформується в чіткий і стрункий дует на тлі *basso continuo*. Тож менш щільна та прояснена фактура, інший спосіб експонування музичного матеріалу і нова темброва палітра знаменують модифікацію змісту тексту й настрою. Підтвердженням ясності й позитивної емоції стає відтепер відмова від початкової складності та заплутаності ліній і надалі, заміна їх більш прозорим і струнким імітуванням. Це сприяє утворенню єдиного музичного образу та підводить слухача до логічного єднання інструментального та вокального ансамблів не тільки як музичної, але й як емоційно-позитивної кульмінації та тріумфу щастя закоханих та їхніх друзів: *Comedite, dilecti, et bibite, amici, et inebriamini, carissimi* (Їжте, кохані, і пийте, друзі, і будь п'янкою, кохана моя).

Тож фактично це твір не для окремих солістів, які співають на тлі *basso continuo*, а для двох ансамблів – інструментального та вокального. Це надає твору значної своєрідності, адже концертність (у сенсі змагальності) проєктується не на солістів, а на ансамблі солістів. За три десятиліття такі самі контрасти будуть утворювати різночисельні групи в жанрі *concerto grosso*... Об'єднуючим чинником у псалмі Г. Шютца виступає безперервне й тембрально однорідне тло – *basso continuo*. Почерговість включення ансамблів та їхнє фінальне *tutti* становить основу музичного й емоційного розвитку. Такий підхід свідчить не тільки про винайдення композитором нових варіантів протиставлень (соліст – *basso continuo*, соліст – інструментальний ансамбль тромбонів, вокальний – інструментальний ансамбль) і пошуки композитором нових форм втілення концертності, а й її виведення на інший – узагальнюючий – рівень. Це проявляється завдяки опозиції як через щільність викладу і спосіб експонування музичного матеріалу, так і контраст між ансамблем співаків та ансамблем інструменталістів. Такі модифікації свідчать про зростання уваги Г. Шютца до тембру, якою б зародковою вона не була, а також про повільне, але невпинне вивіщення інструментальної складової в споконвічно хорових жанрах, а отже їх трансформацію під впливом інструментального чинника.

Г. Шютц продовжить творчі пошуки стосовно інструментальних партій у наступних двох томах «*Symphonie Sacrae*» (II том – рік, III – рік). Увіраження викладу інструментів буде стосуватися насамперед дедалі більш частій відмови від точного й перманентного дублювання інструментами вокальних партій і появи тривалих епізодів, у яких виклад інструментів відчутно несхожий із вокальним. Проявом цього може виступати залучення більш коротких тривалостей в інструментальних партіях, а отже їхня більша складність, навіть нарочита технічність. Наприклад, у «*Mein Herz ist bereit*» з Другого тому «Священних симфоній» оп. 10 (тт. 54–60) в партіях обох скрипок, що вступають із запізненням у половинку, опорними стають вісімки. Вони втілюють кульмінаційність закінчення. Попри інтонаційний зв'язок із матеріалом у викладі сопрано, інструментальна і вокальні партії доповнюють одна одну, але не дублюють.

В «*Ich hebe Meine Augen auf*» з третього тому «*Symphonie Sacrae*» оп. 12 із самого початку використовуються перегукування між вокальними та інструментальними партіями, використовуються антифонні ефекти, залучається опора на інтервали між партіями перших і других скрипок. Це

створює відчутний контраст першому експонуванню матеріалу тільки басами без залучення інших голосів, а отже без інтервалів. Можливо, на факт поширеності або, навпаки, відсутності розрізнення інструментальних і вокальних партій мав вплив вибір композитора щодо складу останніх. Відчутно більш різноманітна в ритмічному плані в «*Ich hebe Meine Augen auf*», що містить чверті, вісімки, половинки, шістнадцятки, пунктирний ритм, очевидно спонукала композитора й до активізації супроводу. Відтак перегукування між вокальними та інструментальними партіями стають дієвим чинником розгортання музичного матеріалу в цій Симфонії.

Викладене, звісно, не означає відмову від інструментальних партій, які ритмічно та інтонаційно схожі з вокальними. Вельми частим є об'єднання всіх голосів в єдиний акорд, коли вокальні партії згори і знизу ніби огортають інструментальні (наприклад, в «*Ich danke dir, Herr*» з другого тому «*Symphonie Sacrae*» op. 10, тт. 23–25). Утім, використання такого хоральної фактури, очевидно, стає семантичним виділенням окремих слів тексту, адже до і після цього епізоду виклад спирається на короткі тривалості, а кожна з трьох ліній (перша й друга скрипка та сопрано/тенор) залишається вельми незалежною. Тож цей прийом варто зарахувати не до консервативних, а навпаки – до прогресивних, таких, що дають композиторові змогу максимально точно втілювати зміст тексту засобами музичної виражальності, відходити від узагальнень висловлювань, притаманних більш раннім творам, і передавати прості та зрозумілі людські почуття. Це робить жанр більш демократичним і зрозумілим слухачу, сприяє його трансформації та ніби зменшує дистанцію між композитором і слухачем не завдяки «простому» музичному матеріалу, а завдяки перемінній виразності музики, яка віддзеркалює відтінки настрою тексту й перекладає текст зрозумілою мовою почуттів.

**Висновки.** Проаналізовані твори є яскравим прикладом вияву концертних можливостей інструментів, перш за все струнних – у часи, коли концертів у сучасному розумінні терміна ще не існувало. Г. Шютца, очевидно, під впливом італійської музичної школи мав особливу схильність до урізноманітнення викладу в церковних вокальних жанрах. Вияв нових рис виражальності стосується увиразнення викладу не тільки вокальних, а й інструментальних партій. Отже, змістовне наповнення концертності як злагожденного співіснування різних начал (зокрема інструментальних та вокальних партій) та одночасно їх змагання,

друге проявляється дедалі більш переконливо та рельєфно порівняно з творами початку XVII століття. На підтвердження цього висновку згадаймо опозицію між окремим інструментом і групою інструментів в «*Ich hebe Meine Augen auf*», солістом та інструментальним ансамблем у «*Paratum cor meum, Deus*», вокальним та інструментальним об'єднаннями у «*Veni, dilecte mi, in hortum meum*».

Посилюється солювання окремих груп чи інструментів. Крім наведеного прикладу солюючого пасажу других скрипок, вкажемо на фагот. А. Карс відзначає любов Г. Шютца до фагота, проявом якої могла бути опора лише на ці інструменти в акомпанементі (Карс, 1990: 56). Наголос на такому фавориті не мав здивувати дослідника, якби йшлося про композитора другої половини XVIII століття. Водночас, коли йдеться про середину XVII, це не може не викликати захвату, адже фагот того часу – це інструмент групи *continuo*. Отже, його солюючий тембр, на відміну від флейти чи гобоя, – значна рідкість. Тому вподобання фагота для супроводу вокальної партії – це безумовне свідчення зацікавленості до своєрідності певного тембру. Це також свідомий пошук урізноманітнити, нехай і епізодично, палітру супроводу, а отже, це бажання виділити певний інструмент серед інших, зробити акцент на новому тембрі, підготувати партії *obbligato* й опосередковано – жанр інструментального концерту.

Вивищення інструментальних партій у хорових концертах Г. Шютца вплинуло на прояв концертності не тільки у творах середини XVII століття, а й значною мірою віддзеркалилося на подальших трансформаціях принципу. У другому-третьому томах «*Symphoniae sacrae*» з'являються нетривалі епізоди для інструментального ансамблю – *Symphonia*. З одного боку, звернення до інструментальних програшів певною мірою нагадує інструментальні *ritornelli* в оперних виставах й аналогічні *symphoniae* у пізніх збірках мадригалів К. Монтеверді. З іншого – використання інструментального програшу у виконанні ансамблю (найпоширеніший склад – дві скрипки і *basso continuo*) стає прототипом *concerto grosso* з характерними зіставленням меншості і більшості. Однак у Г. Шютца контраст підкреслено не лише неоднаковою кількістю виконавців у кожній групі, а й акцентом на тембровій відмінності між суто інструментальним та інструментально-вокальним складами. Це поглиблює їх опозицію, дає змогу проявитися концертності на новому рівні й опосередковано готує жанр *concerto grosso*, у якому протиставлення й змагання різночисельних й різнотембрових груп буде втілено максимально послідовно.

Очевидно, що вплив інструментальних партій у творах композиторів 40–60-х років XVII століття (наприклад, сонати М. Каззаті), модифікація завдяки посиленню несхожості з викладом вокальних та значення вказаних тенденцій на формування *concerto grosso* у 70–80-х роках та інструментального концерту наприкінці XVII століття потребує подальшого осмислення та досліджень.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1990.
2. Ноговицына К. Светский вокально-инструментальный концерт в творчестве Бьяджо Марини и его североитальянских современников : дисс. ... канд. Музыкаловедения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». В 2-х томах. «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского». Т. 1. 2015.
3. Русак М. Взаимодействие немецких традиций и итальянских новаций в творчестве Генриха Шютца. *Генрих Шютц. Сборник статей* / Составитель Т. Дубравская. Москва : Музыка, 1985. С. 49–75.
4. Сторожук В. Генрих Шютц и немецкий вокальный концерт XVII века. *Генрих Шютц. Сборник статей* / Составитель Т. Дубравская. Москва : Музыка, 1985. С. 254–75.
5. Carse A. *The Orchestra in the XVIII Century*. Cambridge : W. Heffer and sons LTD, 1940.
6. La Gorce J. de. Some notes on Lully's orchestra. In: Jean-Batiste Lully and the Music of the French Baroque: essays in honor of James Anthony. Ed. by J. Heyer. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
7. Hutchings A. *The Baroque Concerto*. London : Faber and Faber, 1961.
8. Palisca C. V. *Baroque music*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1968. 230 p.
9. Pintér É. New Elements of Vocal Style in the First Half of the 17th Century. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1980. Vol. 22 (1/4). P. 205–253. DOI: 10.2307/901997.
10. Radice M. Heinrich Schütz and the Foundations of the “Stile Recitativo” in Germany. *Bach*. 1985. Vol. 16 (4). P. 9–23.
11. Rifkin J. Schütz and Musical Logic. *The Musical Times*. 1972. 113(1557), 1067–1070. DOI: 10.2307/956071.
12. Sprague R. Heinrich Schütz and his “Musikalische Exequien”. *The Choral Journal*. 2006. 46(8). P. 8–21.
13. Weaver R. The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra; 1470–1768. In: *The Orchestra. Origins and Transformation*. J. Peyser, ed. New York, NY : Charles Scribner's Son, 1986. P. 1–36.

#### REFERENCES

1. Cars, A., 1990. *Istoriya orkestrovki* [History of Orchestration]. Moscow : Muzyka.
2. Nogovitsyna, K., 2015. Secular vocal and instrumental concerto in the works of Biagio Marini and his Northern Italian contemporaries [Svetskii vokal'no-instrumental'nyy kontsert v tvorchestve B'yadzho Marini i yego severoital'yanskikh sovremennikov]. PhD thesis in musicology. 17.00.02 “Musical Art”. In 2 volumes. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (University). V. 1.
3. Rusak M., 1985. *Vzaimodeystviye nemetskikh traditsiy i ital'yanskikh novatsiy v tvorchestve Genrikha Shyuttsa*. [Interaction of German traditions and Italian innovations in the work of Heinrich Schütz]. In: *Heinrich Schütz. Digest of articles*. Compiled by T. N. Dubravskaya. Moscow: Music. P. 49–75.
4. Storozhuk, V., 1985. *Genrikh Shyutts i nemetskiy vokal'ny kontsert XVII veka* [Heinrich Schütz and the 17th century German vocal concerto]. In: *Heinrich Schütz. Digest of articles*. Compiled by T. N. Dubravskaya. Moscow: Music. P. 254–75.
5. Carse, A., 1940. *The Orchestra in the XVIII Century*. Cambridge: W. Heffer and sons LTD.
6. La Gorce J. de., 1989. Some notes on Lully's orchestra. In: Jean-Batiste Lully and the Music of the French Baroque: essays in honor of James Anthony. Ed. by J. Heyer. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Hutchings, A., 1961. *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber.
8. Palisca, C. V., 1968. *Baroque music*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall. 230 p.
9. Pintér, É., 1980. New Elements of Vocal Style in the First Half of the 17th Century. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Vol. 22 (1/4). P. 205–253. DOI: 10.2307/901997.
10. Radice, M., 1985. Heinrich Schütz and the Foundations of the “Stile Recitativo” in Germany. *Bach*. Vol. 16 (4). P. 9–23.
11. Rifkin, J., 1972. Schütz and Musical Logic. *The Musical Times*, 113(1557), 1067–1070. DOI: 10.2307/956071.
12. Sprague, R., 2006. Heinrich Schütz and his “Musikalische Exequien”. *The Choral Journal*, 46(8). C. 8–21.
13. Weaver, R. (1986). The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra; 1470–1768. In: *The Orchestra. Origins and Transformation*. J. Peyser, ed. New York, NY: Charles Scribner's Son. P. 1–36.