

ТРАДИЦИИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И БАРОККО В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 51–66

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 3, pp. 51–66

ISSN 2308-1031

© Heinemann, M., 2025

УДК 78.02

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-51-66

SCHÜTZ' SCHWANENGESANG

M. Heinemann¹

¹ Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, 01067, Dresden, Deutschland

Abstract. Heinrich Schütz's *Schwanengesang*, his last work, can be understood as an attempt to combine three layers of music: the music of the past, manifest especially in psalmody (as intonation and as *cantus firmus prius factus*), but then also in the techniques of cantional writing and early classical vocal polyphony; the music of the present in the developed double chorale of 'Venetian' provenance and the combination of different stylistic levels; finally, a music of the future in which the structure of the movement is only a means to the end of organising the sound. A philosophical foundation for this combination of three temporal levels can be found in Augustine's *Confessiones*.

Keywords: Heinrich Schütz, baroque, Swansong, Opus ultimum, Magnificat, Psalm 100, Psalm 119, classical vocal polyphony, Double choir, music analysis, sacred music

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Heinemann, M. (2025), "Schütz' Schwanengesang", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 51–66. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-51-66.

«ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЬ» ШЮТЦА

M. Хайнеман¹

¹ Дрезденская высшая школа музыки имени Карла Марии фон Вебера, 01067, Дрезден, Германия

Аннотация. «Лебединая песнь» Генриха Шютца, его последнее произведение, может быть понята как попытка объединить три «слоя» музыки: музыку прошлого, проявляющуюся, прежде всего, в псалмодии (на интонационном уровне и как *cantus firmus prius factus*), а также в технике *Kantionalsatz* и ранней классической вокальной полифонии; музыку настоящего – в развитой двуххорности «венедианского» происхождения и сочетании различных стилистических уровней; наконец, музыку будущего, в которой структуры музыкального развития – в конечном итоге только средства организации звучания. Философское обоснование такого сочетания трех временных уровней можно найти в «Исповеди» Августина.

Ключевые слова: Генрих Шютц, барокко, Лебединая песнь, Opus ultimum, магнификат, Псалм 100, Псалм 119, классическая вокальная полифония, техника разделения хоров, анализ музыки, духовная музыка

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хайнеман М. «Лебединая песнь» Шютца / пер. с нем. А.А. Мальцевой // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 51–66. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-51-66.

Ein letztes Werk, unvollständig überliefert, doch von Schütz' Seite abgeschlossen. Nach eigenen Worten sein Schwanengesang, eine Summe des Komponierens. Das selbstgesetzte Ziel war, den 119. Psalm zu vertonen, dessen Umfang zwar ein «großes» Werk bezeichnet, dessen narrativer Inhalt jedoch weder hinsichtlich der Anlage noch schon in seinen einzelnen Versen eine dramaturgisch wirkungsvolle Umsetzung nahelegt. 176 Verse umfasst dieser längste aller Psalmen, gegliedert in 22 Strophen, entsprechend der Zahl der Buchstaben im hebräischen Alphabet, die ihrerseits auch die Anfangsworte von je 8 Versen bestimmen. Mehr als ein mathematisches Kunststück, soll dieser Psalm im Produkt dieser beiden bedeutsamen Zahlen – die 8 gilt im Judentum als Zahl, die Immanenz und Transzendenz, Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit verbindet und der ein Moment der Vervollkommenheit innewohnt, – exemplarisch alles, was durch Buchstaben, Text und Schrift auszudrücken ist, fassen.

Nichts Geringeres, als diesem Anspruch gerecht zu werden, versuchte Schütz, wenn er eine Vertonung des 119. Psalmes, des «goldenen Alphabet», anging: als ultimative Herausforderung, noch einmal «alles» – was meint: alles, was mit Worten auszudrücken ist – in Musik zu setzen. Das Mittel der Wahl ist ein achtstimmiger Doppelchor, ohne obligate Instrumente, aber auch ohne vokale Kunstgriffe komplexer Kontrapunktik, Imitation oder Falsobordone-Passagen. Ebenso scheinen auf den ersten Blick überraschende Harmoniewechsel oder originelle Dispositionen des vokalen Ensembles zu fehlen, etwa dass mit Tief- oder Hochchören bestimmte Textteile hervorgehoben würden. Beide Chöre sind konventionell vierstimmig besetzt, und auch in Vertonungen des 100. Psalms und des Magnificats, die den Schwanengesang abrunden, weicht Schütz vom blockhaften Alternieren und gelegentlichen Tutti

der zwei Vokalensembles nicht ab. Ein Werk, das weniger vom Gedanken einer spannungsvollen Dramaturgie getragen ist als der Idee einer geistigen Übung.

Ob Schütz eine zyklische Aufführung des gesamten Opus, dem er seine letzten Lebensjahre widmete, je bedachte, ist unbestimmt. Überliefert ist das Werk lediglich handschriftlich in neun Stimmbüchern (acht Vokalstimmen + Continuo-Part), von denen zwei verloren gingen. Lediglich ein gedrucktes Titelblatt mit der autographen Anweisung, bei einer Aufführung möge man die Chöre getrennt aufstellen und jedem eine Kleinorgel als Generalbassinstrument zuordnen (vgl. Schriftstücke von Heinrich Schütz / Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. von Michael Heinemann. Köln: Dohr, 2010. 446 S.), deutet auf den Plan einer praktischen Realisierung, die aber weder zu Lebzeiten Schütz' noch in den folgenden Jahrhunderten je belegt ist. Erst nach einer Wiederentdeckung der Stimmbücher, die sich um 1900 in einem Notenarchiv in Guben fanden, wurde das Werk bekannt; aufgeführt werden konnte es erst nach klugen, auch ästhetisch befriedigenden Rekonstruktionen der beiden fehlenden Stimmen, die Wolfram Steude (Schütz H., 1984) und (in einem zweiten Zugriff) Werner Breig (Der 119. Psalm (Schütz H., 2017) vornahmen.

Warum zu Schütz' Lebzeiten die Publikation des Gesamtwerks unterblieb, ist nur zu mutmaßen. Dass ein Titelblatt bereits gedruckt wurde, lässt auf Vorbereitungen schließen, die in Schütz' Umfeld, möglicherweise von seinem Schüler Constantin Christian Dedekind, betrieben wurden, dann jedoch aus ungeklärter Ursache abbrachen. Möglicherweise verhinderte Schütz' Tod 1672 eine Fortsetzung der Arbeiten an einer Veröffentlichung; er selbst hätte vielleicht die Finanzierung des Projekts gewährleistet, ohne Rücksichten auf Markt

und Ertrag, die von der Nachwelt zu nehmen waren. Denn der Aufwand für die Produktion eines abendfüllenden Werkes nur unter dem Vorzeichen von Hommage und Monument, dem verdienten Hofkapellmeister und Mentor zahlreicher Musiker zum Gedächtnis, dürfte ungeachtet aller Wertschätzung wohl auch dem Kurfürsten zu groß erschienen sein.

Vielleicht war aber auch gar nicht die Öffentlichkeit Schütz' primärer Adressat. Es mochte ihm genügen, für sich, aus persönlicher Motivation, einen Text, der als Essenz des Psalters galt und im Weiteren stellvertretend für alle Worte der Bibel, ja alles Gott zugewandte Denken (soweit in Buchstaben zu fassen) stand, mit einem satztechnischen Verfahren zu vertonen, das nach seinem Verständnis nicht unmittelbar an einen bestimmten Stil gebunden war. Dazu war die Doppelchörigkeit ein probates Mittel: Sie repräsentierte mit dem Verweis auf Venedig, wo sie ihre historisch nachhaltigste Ausprägung erfahren hatte, eine für Schütz und seine künstlerische Sozialisation kaum zu überschätzende Station, war zudem klanglich ebenso attraktiv wie repräsentativ und rekurierte mit der Zahl der acht Vokalstimmen wieder auf die Menge der Verse, die in den einzelnen Strophen des 119. Psalms zu finden waren. Dieses Klangideal wie auch die künstlerischen Erfahrungen dürften Schütz stets gegenwärtig gewesen sein; zu allen Zeiten seines Lebens und Schaffens finden sich doppelchörige Werke, und vielleicht nicht zufällig rekuriert die einzige Darstellung, die Schütz musizierend im Kreis seiner Hofkapelle zeigt, auf das Genre einer Vielchörigkeit, in der sich vokale und instrumentale Stimmen mischen. Umgekehrt, so die hier vorgestellte These, könnte eine Blick auf diesen Kupferstich auch Sinn und Gehalt von Schütz' Schwanengesang erhellen.

Gezeigt wird auf dem Kupferstich von David Conrad, der einem «Geistreichen Gesangbuch» von 1676 vorangestellt ist,

die Dresdner Schlosskapelle, freilich in einer idealisierten Gestalt. Der Raum ist deutlich kleiner, als nach dem Bild zu vermuten, und spätere Darstellungen vermitteln wie aktuelle Fotografien sehr viel besser den Eindruck einer Kirche, die weder für eine große Gemeinde bestimmt war noch schon Aufführungen mit einem umfangreichen Ensemble erlaubt. Doch will dieser Kupferstich auch nur bedingt eine bestimmte aufführungspraktische Situation dokumentieren. Einem beigegefügt Gedicht zufolge ist er eine Illustration des 100. Psalms, und Zahlen im Text des Poems verweisen auf Details des Stichs, von den wichtigsten Akteuren bis hin zum biblischen Kontext, der die Darstellung motiviert. So sicher der Raum des Dresdner Schlosses intendiert ist – ungeachtet der wenig gelungenen Darstellung des berühmten Gewölbes – so hinreichend deutlich sind die Gesichtszüge einiger Personen. Dass der Kapellmeister an zentraler Position Schütz selbst ist, duldet durch den Vergleich mit dem vier Jahre vorher, im Zusammenhang mit seiner Beisetzung entstandenen Portrait, keinen Zweifel.

Auch die Anzahl der Musiker, die sich um das Notenpult versammelt haben, stimmt mit zeitgenössischen Besetzungs- und Honorarlisten überein, und wer die Lebensdaten der Mitglieder der Hofkapelle in dieser Zeit mit den abgebildeten Personen vergleicht, wird feststellen, dass der Stecher sehr genau die Situation am Ende von Schütz' Leben dokumentieren wollte. Und wer noch genauer hinsieht, wird bemerken, dass die Musiker unterschiedlich gekleidet sind. Trägt die Mehrzahl geistliche Gewänder, wie sie im Gottesdienst üblich waren, so sind die Kleider einiger älterer Sänger ungleich aufwendiger gehalten. Ein Besatz von Pelz etwa, der hier zu erkennen ist, war nach den Kleiderordnungen der Zeit Angehörigen des Adels vorbehalten, um ihre soziale Stellung zu unterstreichen. Tatsächlich aber finden

sich im Mitgliederverzeichnis der Hofkapelle zu jener Zeit einige italienische Sänger, die vielleicht auch aufgrund ihrer Kunstfertigkeit nobilitiert worden waren: ein weiteres Indiz, dass der Kupferstich den Charakter eines Dokuments haben sollte, und dass er oft mit dem Titel «Schütz im Kreise seiner Hofkapelle» abgedruckt wird, hat unter diesem Aspekt durchaus seine Berechtigung.

Dem freilich widerspricht das musikalische Ensemble von Musikern im Zentrum des Bildes und nicht zuletzt auf den beiden kleinen vorgelagerten Emporen. Für einen solistischen Harfenspieler war in der Hofmusik jener Zeit ebenso wenig Platz wie für Frauen, die ein ungewöhnliches Sortiment von Perkussionsinstrumenten bedienen.

Bei der Suche nach einer Erklärung für dieses Arrangement zumal weiblicher Musikanten wird man jedoch im Alten Testament fündig. Der Überlieferung nach wurden die Israeliten, als sie nach ihrem Auszug aus Ägypten glücklich das Rote Meer durchquert hatten, am heimischen Ufer von Miriam, der Schwester von Moses, und deren Freundinnen mit Musik empfangen: eine der wenigen Stellen in der Bibel, wo explizit von Gesang und Instrumentalspiel die Rede ist. Intendiert ist mithin in diesem Ausschnitt eine historische Musik, eine veritable «alte» Musik, die auch die Integration der Figur des David, des harfenspielenden Königs und legendären Verfassers des Psalters, begründet. Dieser Verweis auf Musik in der Bibel reagiert jedoch auch auf eine zeitgenössische Diskussion im Protestantismus, derzufolge – ähnlich wie zu Zeiten des Tridentinums hundert Jahre zuvor – die Frage, ob die Verwendung von Musik in der Liturgie zulässig sei, eben durch Passagen des Alten Testaments gerechtfertigt wurde. Was aber die Bibel, selbst für die Calvinisten die letzte, unbestreitbare Autorität hinsichtlich der Gestaltung von Gottesdiensten, zuließ, konnte in der Gegenwart nicht verboten sein.

Und noch eine dritte Ebene des Musizierens illustriert der Kupferstich, der im Gewölbe musizierende Engel zeigt. Entgegen dem Befund im Raum der Schlosskapelle; denn die Chronisten berichten von Leidenswerkzeugen, die man den Engeln in die Hände gegeben habe. Mit der Ersetzung durch Musikinstrumente wird dieses Ensemble nun zur «himmlischen» Kantorei, die unaufhörlich das Lob des Schöpfergottes singt. Ihr korrespondiert die Hofkapelle als irdisches Pendant, das aus dem Vergleich mit dem Chor der Engel seine Legitimation bezieht, selbst wenn es dessen Qualität nicht erreichen kann.

So verbinden sich in dem Kupferstich in der Darstellung einer musikalischen Umsetzung des 150. Psalms Dokumentation und Allegorie. Die Musik der Gegenwart, die Kunst Schütz' und seiner Hofkapelle, ist historisch legitimiert und transzendental intendiert. Diese Leserichtung des Bildes vom Vordergrund zum oberen Bildrand wäre auch umzukehren: Die ewige Musik der Engel findet eine erste geschichtliche Ausprägung im Alten Testament und mindestens den Versuch einer Umsetzung mit den Klängen des Dresdner Ensembles unter Leitung von Schütz. Diese drei Ebenen verbindet der Psalter, zumal mit seinen großen Lobgesängen: der letzte, 150. Psalm bildet das Thema das Kupferstichs bildet, ein anderer, Psalm 100, an ähnlich signifikanter Stelle stehend ist vermutlich nicht zufällig Bestandteil von Schütz' Schwanengesang.

Zu überlegen wäre also, ob dieser Gedanke des Kupferstichs, drei Zeitschichten darzustellen und in der Vertonung eines Psalms zu vergegenwärtigen, mit der Konzeption von Schütz *Opus ultimum* zu verbinden ist. Bei genauerem Blick auf die Disposition der Doppelchörigkeit, die alle Sätze dieses Werks prägt, zeigt sich nun, dass Schütz keineswegs nur einen stereotypen Modus verfolgt, zwei Chöre alternieren zu lassen, sondern die Struktur des Tonsatzes zu differenzieren weiß.

Notenbeispiel 3. Heinrich Schütz. *Der 119. Psalm. 1. Wohl denen, die ohne Wandel leben* (SWV 482), T. 1–4

Dass mit den freien Intonationen die Tradition der Psalmodie weitergeführt ist, braucht kaum gesagt zu werden; diese uralte Konvention des (alternierenden) Singens der Psalmverse bedeutet einerseits kaum mehr als den Rekurs auf eine selbstverständliche liturgische Praxis, meint andererseits jedoch zugleich eine divergente zeitliche Ebene: die von Rhythmus und Harmonik noch freie Musik der frühen Kirche, einer auch für Schütz' Gegenwart bereits mehr als anderthalb Jahrtausende zurückliegende Kunst, die sich mit seiner kompositorischen Umsetzung verbindet. Wiederum zweifach: in der Gegenüberstellung der Psalmodie mit der Mehrstimmigkeit, zugleich mit der Integration der Tonfolge als Cantus firmus in den Chorsatz (Notenbeispiel 4).

Dass die lang gehaltenen Töne «prius factus» sind, wie solche Bezugnahme auf einen bereits vorliegenden Gesang auch genannt wurde, bezeichnet genau die zeitliche Differenz, die hier akzentuiert werden soll. Die Musik einer Vergangenheit wird mit der Kompositionstechnik der Gegenwart verbunden, das «Alte» ist im «Neuen» aufgehoben.

Zu überlegen wäre nun, ob auch der Gesang der Engel als eine «utopische» Form

des Musizierens in Schütz' Schwanengesang einen Reflex findet. Dazu kann eine Textstelle Aufschluss geben, die explizit die Musik thematisiert, Vers 54 des 119. Psalms: «Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause». Bedenkt man nun, dass Schütz genau diesen Vers als Leitspruch für die Predigt wählte, die bei seiner Beisetzung gehalten werden sollte, und eben diesen Vers Christoph Bernhard, der oft sein Lieblingsschüler genannt wird, gab, auf dass er für denselben Anlass eine Motette schreiben möge (vgl. (Mattheson J., 1969, S. 322f.)), so kann die Bedeutung, die diesem Passus für Schütz' Frömmigkeit wie auch seine musikotheologische Haltung zukommt, kaum in Frage stehen.

Die Vertonung dieses Verses nun im Schwanengesang ist von auffälliger Kunstfertigkeit und klanglicher Intensität. Die beiden Chöre sind äußerst eng verschränkt und alternieren in schnellstem Wechsel, verbinden zudem die Gegenchörigkeit mit real achtstimmigen Passagen. Kunstvollere Mehrchörigkeit findet sich selbst in den *Symphoniae sacrae*, dem Opus optimum von 1650 nicht, und artifizieller wäre sie auch kaum nach Maßgabe des kompositorischen Standards jener Jahre zu formulieren (Notenbeispiel 5).

Wenn es denn erlaubt ist, von solch auffälligen Stellen und den Informationen aus Schütz' Biographie ein «hermeneutisches Fenster» zu eröffnen, sei die These gewagt, dass Schütz den Versuch unternahm, ein «neues» satztechnisches Verfahren zu explorieren, als Ansatz, ein Äquivalent für die Musik der Engel mit den Mitteln der Gegenwart zu finden.

Folgt man diesem Ansatz, hätte Schütz demnach versucht, in seinem Schwanengesang drei Zeitebenen zu integrieren: die Musik der Vergangenheit, manifest zumal in der Psalmodie (als Intonation und als Cantus firmus prius factus), dann aber auch in den Techniken von Kantionalsatz und altklassischer Vokalphonie; die

Notenbeispiel 4. Heinrich Schütz. *Der 119.*
Psalm. 1. Wohl denen, die ohne Wandel leben
(SWV 482), T. 102–104

Wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und

Notenbeispiel 5. Heinrich Schütz. *Der 119.*
Psalm. 4. Gedenke deinem Knecht an dein Wort
(SWV 485), T. 28–29

dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne

Musik der Gegenwart in der entwickelten Doppelchörigkeit «Venezianer» Provenienz und der Verbindung unterschiedlicher stilistischer Ebenen; schließlich eine Musik der Zukunft, in der die Satzstruktur nur ein Mittel zum Zweck der Organisation des Klanges ist (vgl. (Heinemann M., 2023)).

Diese Verschränkung der Zeitebenen in Schütz' Schwanengesang wäre mithin als Versuch zu verstehen, einer zeitlosen Gegenwärtigkeit von biblischem Wort und Gotteslob musikalisch Gestalt zu verleihen. Eine philosophische Grundlegung hierzu bot Augustinus, dessen *Confessiones* im 17. Jahrhundert allenthalben präsent und sicherlich auch Schütz bekannt waren. Hier heißt es im 11. Buch: «Es gibt drei Zeiten, die Gegenwart von Verganem, die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Zukünftigem. Denn diese drei sind in der Seele in einem gewissen Sinne, und anderswo finde ich sie nicht: die Gegenwart des Verganem als Erinnern, die Gegenwart des Gegenwärtigen als Anschauen, die Gegenwart des Zukünftigen als Erwarten» (Aurelius Augustinus, 2009, S. 599, Liber XI, XX.26). Dieser Ansatz dient zugleich zum

Beweis der Allgegenwart Gottes: «Wer ein bekanntes Lied singt oder hört, der unterliegt beim Erwarten der kommenden Klänge und bei der Erinnerung an die verklungenen einer Veränderung der Stimmung; sein Sinn spaltet sich auf. Aber dir, dem unveränderlich Ewigen, dem wahrhaft ewigen Schöpfer der Geister, geschieht so etwas nicht. Du kanntest am Anfang Himmel und Erde, aber deine Kenntnis hat sich nicht verändert. So hast du im Anfang Himmel und Erde gemacht, aber deine Handlung spaltet sich nicht auf in Vergangenheit und Zukunft. Wer das einsieht, der bekenne es dir. Wer das nicht einsieht, der bekenne es dir auch. Wie erhaben bist du, und doch nimmst du Wohnung bei denen, die demütig sind von Herzen. Die am Boden liegen, hebst du zu dir auf. Denn du bist ihre Höhe» (Aurelius Augustinus, 2009, S. 623, Liber XI, XXXI.41).

Der Gedanke, dass Schütz einen solchen Ansatz verfolgt haben könnte, vermittelt sich auch beim Hören des gesamten Schwanengesangs: ein Eindruck von Gelassenheit und Unaufgeregtheit, bewusster Zurückhaltung und Diskretion

hinsichtlich des Spektrums von Affekten. Kein Drama, dessen reißende Zeit das Publikum ergriffe, spielt sich ab, sondern ein Klangraum wird entfaltet, dem ein Denken in Prozessen mit großräumigen Entwicklungen fremd ist. Mit aristotelischen Kriterien, einem Verständnis von Zeit als Maß der Bewegung eines Früher und Später, wird man einem solchen Ansatz weniger gerecht werden können als eben mit dem Blick auf Augustinus, demzufolge es der Seele gelingen könne, Vergangenheit und Zukunft in einer Gegenwart zusammenzuzwingen (was wiederum auf das jüdische Verständnis der Zahl 8 verweist). Vielleicht kann auf diese Weise, in einer bewusst unaktuellen, da zeitlosen Satztechnik, Zeit an sich zur Erscheinung kommen. Oder, mit Paul Ricoeur, seinsphilosophisch gedeutet: Die Aufhebung von Prozessualität im notwendigerweise zeitgebundenen Medium der Musik wird zum Versuch, Vergehen und Beharren, Tod und Ewigkeit, nicht nur zusammenzudenken, sondern im Kunstwerk, also sinnlich, erfahrbar zu machen (vgl. (Ricoeur P., 2007, S. 422ff.)).

Was wiederum ein Moment bezeichnet, das sich zumal bei einem letzten Werk, zugleich der Komposition eines sehr alten Menschen auch im Blick auf seine Verfasstheit, immer wieder ausmachen lässt. Der Gerontologe Andreas Kruse, der nach einem Klavierstudium Psychiater wurde, beschreibt diese Konstellation in Bezug auf Johann Sebastian Bach mit einigen Sätzen, die ich als Möglichkeit für die Situation auch des «alten» Schütz im Moment von Konzeption und Komposition seines Schwanengesangs übernehme:

«Ich nehme meine schöpferischen Kräfte wahr (Selbstaktualisierung).

Ich blicke dankbar auf mein Leben, mein Leben als Fragment (Ich-Integrität).

Ich dringe immer tiefer in die Musik ein, strebe nach deren Vollendung (Kreativität).

Ich nehme mich als Teil der göttlichen Ordnung wahr (Gerotranszendenz)» (Kruse A., 2013, S. 337).

In diesem Sinne wäre denn Schütz' Schwanengesang tatsächlich ein letztes Werk, ein Schlusspunkt, jenseits dessen eine weitere Komposition kaum mehr denkbar gewesen, ja obsolet geworden wäre.

«ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЬ» ШЮТЦА

(перевод с немецкого языка А.А. Мальцевой)

Последнее произведение, сохранившееся не полностью, но завершённое Шютцем. По его собственным словам, это его «лебединая песнь», итог его композиторской деятельности. Он поставил перед собой цель положить на музыку 119-й псалм, объем которого действительно велик, но в нарративе которого ни структура, ни отдельные строфы не имеют [самостоятельного] драматургического значения. Этот псалм, самый протяженный из всех псалмов, состоит из 176 строк, разделенных на 22 строфы, соответствующи-

щие количеству букв в еврейском алфавите, которые, в свою очередь, определяют и начальные слова каждого из 8 версов. Больше чем математический трюк, этот псалм, образованный из этих двух значимых чисел – в иудаизме число 8 считается числом, сочетающим имманентность и трансцендентность, временность и сверхвременность, и обладает присущим ему значением совершенства, – призван служить примером всего, что может быть выражено с помощью букв, текста и в целом письменно зафиксированно.

Ничем иным, как стремлением соответствовать этой идее, следует понимать попытку Шютца положить на музыку Псалом 119 – «золотой алфавит»: как ультимативный вызов – снова воплотить в музыке «все», т.е. все, что можно выразить словами. В качестве исполнительского состава избран восьмиголосный двойной хор, без облигатных инструментов, но и без вокальных изысков в виде сложных контрапунктических техник, имитаций или фабурдонных пассажей. В равной степени, на первый взгляд, нет никаких необычных гармонических оборотов или оригинальной группировки голосов в ансамбле, таких как подчеркивание определенных частей текста низкими или высокими звучаниями. Оба хора условно рассчитаны на четыре голоса, и даже в изложении 100-го псалма и Магнifikата, обамляющих «Лебедину песнь», Шютц не отступает от попеременного чередования [хоров] и эпизодических *tutti* обоих вокальных ансамблей. Это произведение, которое характеризуется не столько идеей впечатляющей драматургии, сколько идеей духовного упражнения.

Думал ли Шютц об исполнении полностью (как цикла) опуса, которому он посвятил последние годы своей жизни, неизвестно. Произведение сохранилось только в рукописном виде в девяти партиях (восемь вокальных партий и партия континуо), две из которых утрачены. Только изданный титульный лист с рукописным указанием, что хоры для исполнения должны располагаться отдельно друг от друга и что каждому из них в качестве инструмента *basso continuo* должен быть предписан небольшой орган (vgl. (Schriftstücke von Heinrich Schütz / Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. von Michael Heinemann. Köln: Dohr, 2010.

S. 430 и далее)), указывает на план практического воплощения, который, однако, не был документально зафиксирован ни при жизни Шютца, ни в последующие века. Произведение стало известно только после того, как партии были найдены в нотном архиве в Губене около 1900 г.; его удалось исполнить только после того, как Вольфрам Штойде (Schütz H., 1984) и Вернер Брайг (Schütz H., 2017) (в ходе второй попытки) сделали продуманные и эстетически убедительные реконструкции двух недостающих партий.

Почему сочинение не было опубликовано полностью при жизни Шютца, можно только догадываться. Тот факт, что титульный лист уже был напечатан, позволяет предположить, что подготовка к изданию велась в окружении Шютца, возможно, его учеником Константином Кристианом Дедекиндом, но затем была прервана по неизвестным причинам. Возможно, смерть Шютца в 1672 г. помешала продолжению работы над изданием; он сам мог обеспечить финансирование проекта, без оглядки на [издательский] рынок и прибыль, которые должны были учитываться в дальнейшем. Несмотря на все то уважение, которым он пользовался, стоимость издания объемного произведения исключительно в качестве дани уважения и памятника заслуженному придворному капельмейстеру и наставнику многочисленных музыкантов, должно быть, была бы слишком велика даже для курфюрста.

Но, возможно, публика не была главным адресатом Шютца. Возможно, ему было достаточно из личных побуждений положить на музыку текст, который считался сутью Псалтири, а также представлял все слово Библии, все мысли, обращенные к Богу (насколько это можно выразить в буквах), используя композиционную технику, которая, в его понимании, не была непосредственно связана

с определенным стилем. Двойной хор был подходящим средством для достижения этой цели: с его отсылкой к Венеции, где он пережил свою исторически наиболее устойчивую форму, он имел для Шютца и его художественной социализации значение, которое трудно переоценить. К тому же в отношении звучания он был столь же привлекательным, сколь и представительным, и с количеством восьми вокальных партий отсылал к количеству версов, которые можно найти в отдельных строфах 119-го псалма. Этот звуковой идеал, а также полученный художественный опыт, должно быть, всегда присутствовали в жизни Шютца; двухорные произведения встречаются во все периоды его жизни и творчества, и, возможно, не случайно единственное изображение Шютца, музицирующего в кругу его придворной капеллы, относится к роду многохорной музыки, в которой смешиваются вокальные и инструментальные голоса. Напротив, согласно идее, которую я хотел бы представить в данной статье, взгляд на эту гравюру также мог бы пролить свет на смысл и содержание «Лебединой песни» Шютца.

Гравюра Давида Конрада, предвещающая *Geistreichen Gesangbuch* 1676 г., изображает Дрезденскую придворную капеллу, хотя и в идеализированном виде. Помещение значительно меньше, чем можно было бы ожидать, глядя на картину. Более поздние изображения, а также современные фотографии гораздо лучше передают впечатление о церкви, которая не была рассчитана ни на большое количество прихожан, ни на выступления большого ансамбля. Однако эта гравюра лишь отчасти призвана задокументировать конкретную ситуацию исполнения. Согласно сопровождающему стихотворению, это иллюстрация к Псалму 100, а числа в поэтическом тексте относятся к деталям гравюры – от ключевых пер-

сонажей до библейского контекста, обуславливающего изображение. Насколько точно определено помещение Дрезденского замка – несмотря на не слишком удачное изображение знаменитого купола, – настолько же отчетливо прорисованы черты лиц некоторых персон. То, что капельмейстер в центре – сам Шютц, не вызывает сомнений, если сравнивать его с портретом, созданным четырьмя годами ранее в связи с его похоронами.

Число музыкантов, собравшихся вокруг пюпитра, также соответствует штатному расписанию того времени, и любой, кто сравнит даты жизни членов придворной капеллы с изображенными людьми, увидит, что гравер хотел очень точно задокументировать атмосферу жизни Шютца на склоне лет. А если присмотреться, то можно заметить, что музыканты одеты по-разному. В то время как большинство изображены в церковном облачении, как это было принято во время церковных служб, одежда некоторых певцов постарше гораздо более изысканна. Например, меховая отделка, которую можно увидеть здесь, согласно дресс-коду того времени была предназначена только для представителей знати, чтобы подчеркнуть их социальный статус. Однако на самом деле в списке членов придворного оркестра того времени значатся некоторые итальянские певцы, которые, возможно, также были удостоены дворянского звания за свое художественное мастерство: еще одно указание на то, что гравюра задумывалась как документ, и то, что она часто печатается под заголовком «Шютц в кругу его придворной капеллы» (*Schütz im Kreise seiner Hofkapelle*), безусловно, оправдано в этом отношении.

Этому, однако, противоречит ансамбль музыкантов в центре картины и не в последнюю очередь на двух небольших галереях спереди. В придворной музыке того времени не было места ни для солиста-ар-

фиста, ни для женщин, игравших на необычном наборе ударных инструментов.

Однако, если и искать объяснение такому положению вещей, особенно пытаюсь оправдать изображение женщин-музыкантов, то его можно найти в Ветхом Завете. По преданию, когда израильтяне благополучно пересекли Красное море после исхода из Египта, на родном берегу их встретили музыкой сестра Моисея Мириам и ее подруги: одно из немногих мест в Библии, где прямо упоминаются пение и игра на инструментах. В этом отрывке подразумевается историческая музыка, настоящая «старинная» музыка, которая также оправдывает изображение фигуры Давида – играющего на арфе царя и легендарного автора Псалтири. Однако эта отсылка к музыке в Библии также отвечает современной дискуссии в протестантизме, согласно которой – подобно временам Тридентского собора за сто лет до того – вопрос, допустимо ли использование музыки в литургии, оправдывался цитатами из Ветхого Завета. Но то, что разрешала Библия, даже для кальвинистов являющаяся окончательным, неоспоримым авторитетом в вопросах организации богослужений, не может быть запрещено в настоящее время.

На гравюре проиллюстрирован еще и третий уровень музицирования, на котором изображены ангелы, исполняющие музыку под куполом. Вопреки находкам, сделанным в замковой часовне, ибо летописцы сообщают, что в руки ангелов были даны орудия страдания. С их заменой на музыкальные инструменты этот ансамбль теперь становится «небесным» хором, который непрестанно воспевает хвалу Богу-Творцу. Придворный оркестр соответствует ему как земной аналог, который черпает свои права на существование из сравнения с хором ангелов, даже если и не может достичь его качества звучания.

Таким образом, на гравюре изображение музыкальной интерпретации Псалма 150 сочетает в себе документальность и аллегоричность. Музыка, современная тому времени, искусство Шютца и его придворной капеллы исторически оправданы и трансцендентально направлены. Это направление чтения изображения от переднего плана к верхнему краю также может быть изменено на противоположное: вечная музыка ангелов находит свое первое историческое отражение в Ветхом Завете и, как минимум, попытку ее воспроизведения в звучании Дрезденской капеллы под управлением Шютца. Псалтырь связывает эти три уровня, особенно своими великими хвалебными гимнами: последний, 150-й псалм является темой гравюры, другой, 100-й псалом, занимая столь же значительное место, вероятно, неслучайно является частью «Лебединой песни» Шютца.

Поэтому следует подумать, можно ли связать эту идею гравюры, изображающую три слоя времени и переданную в омузыкаливании псалма, с концепцией *opus ultimum* Шютца. При ближайшем рассмотрении диспозиция двойного хора, характерная для всех частей этого произведения, показывает, что Шютц отнюдь не просто следует стереотипному способу чередования двух хоров, но умело дифференцирует структуру изложения.

Даже краткое сравнение начальных тактов Магнификата и 100-го псалма – двух произведений, которыми обрамлено изложение 119-го псалма, – показывает два совершенно разных способа организации восьми голосов в двух хорах. Своей полифонической фактурой Магнификат отсылает к традиции классической вокальной полифонии, когда оба хора объединяются в реальное восьмиголосие, но в то же время исподволь сохраняют самостоятельность обеих звучащих групп (таким образом, искусно переплетаются два принципа организации) (пример 1).

Пример 1. Генрих Шютц. *Magnificat: Meine Seele erhebt den Herren* (SWV 494), тт. 1–7

6

Cantus I
Mei - ne See - - - - -
Altus I
Mei - ne See - - - - -
Tenor I
Mei - ne See - - - - -
Bassus I
Mei - ne See - - - - -
Cantus II
Mei - - - - -
Altus II
Mei - - - - -
Tenor II
Mei - - - - -
Bassus II
Mei - - - - -
Organ
Mei - - - - -

Cantus I
le, See[le]
Altus I
mei - - - - -
Tenor I
ne See - - - - -
Bassus I
mei - - - - -
Cantus II
See - - - - -
Altus II
See - - - - -
Tenor II
ne See[le]
Bassus II
See - - - - -
Organ
See - - - - -

Напротив, изложение 100-го Псалма следует концертному принципу с быстрой сменой хоровых групп, возможно, так же как реминисценция эхо-эффектов, которые были характерны для музыки вечеров в базилике Сан-Марко (пример 2).

При создании музыки в продолжительном Псалме 119 Шютц, в основном, использует повествовательный принцип, который стилистически можно легко вывести из идеи *Kantionalsatz* (пример 3).

То, что в свободных интонациях продолжается традиция псалмодии, не нуждается в пояснении; этот древний обычай попе-

ременного (*alternierenden*) пения стихов псалма означает, с одной стороны, не более чем обращение к обычной литургической практике, но, в то же время, отсылает к иному временному уровню: музыке ранней церкви, еще свободной от ритма и гармонии. Это искусство, которое уже более чем на полтора тысячелетия уходит в прошлое, даже для шютцевского времени, связано с его композиторской задумкой. И снова в двух смыслах: в сопоставлении псалмодии с полифонией и одновременно в интеграции последования тонов в качестве *cantus firmus* в хоровую фактуру (пример 4).

Пример 2. Генрих Шютц. *Псалм 100: Jauchzet dem Herren, alle Welt* (SWV 493), тт. 1–2

Cantus I		
Altus I		
Tenor I		
Bassus I		
Cantus II		
Altus II		
Tenor II		
Bassus II		
Organum		

Пример 3. Генрих Шютц. Псалм 119. 1. Wohl denen, die ohne Wandel leben (SWV 482),
тт. 1–4

Example 3 shows a musical score for four voices (Cantus I, Altus I, Tenor I, Bassus I) and an Organum. The lyrics are "die im Ge-set-ze des Her-ren wan-deln!". The score is in G major, 4/4 time, and features a simple, homophonic setting of the text.

Тот факт, что долго удерживаемые ноты являются «prius factus», как называли ранее созданный напев, обозначает именно это временное различие, которое здесь следует подчеркнуть. Музыка прошлого сочетается с композиционной техникой настоящего, «старое» проникает в «новое».

Теперь стоит задуматься, находят ли и пение ангелов как некая «утопическая» форма музицирования отражение в «Лебединой песне» Шютца. Отрывок, который явно касается музыки, может пролить свет на этот вопрос: стих 54 Псалма 119: «Уставы Твои – песнь моя в доме моем»¹ (*Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause*). Учитывая, что Шютц выбрал именно этот стих в качестве основного изречения для проповеди на своих похоронах и передал его Кристофу Бернхарду, которого часто называют его любимым учеником, чтобы тот написал мотет по тому же случаю (сравни (Mattheson J., 1969, S. 322 и далее)), значение этого отрывка для благочестия Шютца, а также его музыкально-богословских установок вряд ли можно подвергнуть сомнению.

Пример 4. Генрих Шютц. Псалм 119. 1. Wohl denen, die ohne Wandel leben (SWV 482),
тт. 102–104

Example 4 shows a musical score for four voices (Cantus I, Altus I, Tenor I, Bassus I) and an Organum. The lyrics are "Wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und". The score is in G major, 4/4 time, and features a more complex, polyphonic setting of the text.

Изложение этого стиха в «Лебединой песне» отличается поразительной артистичностью и интенсивностью звучания. Два хора чрезвычайно тесно переплетаются и сменяют друг друга в быстрой последовательности, сочетая тем самым принцип разделения хоров с фрагментами полифонической восьмиголосной фактуры. Даже в *Symphoniae sacrae, opus optimum* 1650 г. нет более искусной многохорности, и вряд ли она могла быть сформирована более искусно в соответствии с композиторскими стандартами тех лет (пример 5).

Если позволительно, исходя из таких показательных фрагментов и биографических сведений Шютца, открыть «герменевтическое окно», можно выдвинуть тезис, что Шютц пытался исследовать «новую» композиционную технику как подход к поиску эквивалента музыки ангелов, переданного средствами современности.

Если следовать этому подходу, то Шютц попытался бы интегрировать в своей «Лебединой песне» три уровня времени: музыку прошлого, особенно проявляющуюся в псалмодии (как инто-

Пример 5. Генрих Шютц. Псалм 119. 4.
Gedenke deinem Knecht an dein Wort
(SWV 485), тт. 28–29

The musical score is written for a double choir and organ. It consists of two systems of staves. The first system includes Cantus I, Altus I, Tenor I, and Bassus I. The second system includes Cantus II, Altus II, Tenor II, and Bassus II. The Organum part is written on a single staff at the bottom. The lyrics are in Latin and are repeated across the staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

нациях и как *cantus firmus prius factus*), а затем также в технике *Kantionalsatz* и ранней классической вокальной полифонии; музыку настоящего в развитом двойном хоре «венецанского» происхождения и сочетании различных стилистических уровней; наконец, музыку будущего, в которой композиционная структура является лишь средством организации звука (см. об этом подробнее: (Heinemann M., 2023)).

Поэтому переплетение временных уровней в «Лебединой песне» Шютца можно понимать как попытку придать музыкальной организации вневременное присутствие библейского слова и хвалы Господу. Философскую основу этой идее дал святой Августин, чье сочинение «Исповедь» (*Confessiones*) было повсеместно распространено в XVII в. и, несомненно, было известно и Шютцу. Вот что говорится в 11-й книге: «Есть три времени – настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего это память; настоя-

щее настоящего – это непосредственное созерцание; настоящее будущего – его ожидание» (Aurelius Augustinus, 2009, S. 599, Lib. XI, XX.26)². Такой подход также служит доказательством вездесущности Бога: «У поющего знакомую песню и слушающего ее настроение меняется в ожидании будущих звуков и при воспоминании о прошлых, и чувства возникают разные. Не так у Тебя, неизменно вечного, воистину вечного Творца умов. И как Ты знал “в начале небо и землю” неизменным знанием Твоим, так и сотворил Ты в начале небо и землю единым действием Твоим. Кто это понимает, пусть восхвалит Тебя, и кто не понимает, пусть восхвалит Тебя! О! на каких Ты высотах! И сердца смиренных – дом Твой. “Ты поднимаешь поверженных”, и не падают те, кого Ты возвысил» (Aurelius Augustinus, 2009, S. 623, Lib. XI, XXXI.41).

Мысль о том, что Шютц мог придерживаться именно такого подхода, возникает и при прослушивании всей «Лебединой песни»: впечатление безмятежности и спокойствия, нарочитой сдержанности и осмотрительности в отношении выбора спектра эмоций. Здесь не происходит драмы, стремительное течение времени которой захватило бы зрителей, а разворачивается звуковое пространство, которому чуждо процессуальное мышление с масштабными событиями. С аристотелевскими критериями, пониманием времени как меры движения от более раннего к более позднему, такой подход будет менее справедливым, чем у Августина, согласно которому душа может преуспеть в соединении прошлого и будущего в настоящем (что, в свою очередь, отсылает к еврейскому пониманию числа 8). Возможно, таким образом, в заведомо устаревшей, вневременной композиционной технике может проявиться само время. Или, говоря в философской интерпретации словами Поля Рикёра: отмена процес-

суальности в неизбежно ограниченном по времени медиуме музыки становится попыткой не только *осмыслить* вместе преходящее и постоянное, смерть и вечность, но и сделать их осязаемыми в произведении искусства, т.е. чувственными (сравни (Ricoeur P., 2007, S. 422 и далее)).

Это, в свою очередь, описывает момент, который можно идентифицировать снова и снова, особенно в случае последнего произведения, которое является сочинением очень пожилого человека, учтя его душевное состояние. Геронтолог Андреас Крузе, которого обучение на фортепиано вдохновило на профессию психиатра, описывает эту констелляцию в отношении Иоганна Себастьяна Баха несколькими фразами, которые я вижу применимыми и для возможного понимания ситуации

«старого» Шютца в момент замысла и сочинения его «Лебединой песни»:

«Я сознаю свои творческие способности (самоактуализация).

Я с благодарностью смотрю на свою жизнь, свою жизнь как отрезок времени (самоинтеграция).

Я все глубже и глубже проникаюсь музыкой, стремясь к ее совершенству (творчество).

Я воспринимаю себя как часть божественного порядка (геротрансценденция)» (Kruse A., 2013, S. 337).

В этом смысле «Лебединая песнь» Шютца действительно должна была стать последним произведением, финишной чертой, за которой дальнейшее сочинение музыки едва ли было бы мыслимым, более того, излишним.

ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА

¹ Синодальный перевод: «Уставы Твои были песнями моими на месте странствований моих» (Пс. 118: 54).

² Здесь и далее перевод приводится по изданию: Августин Блаженный. Исповедь / пер. с лат. и коммент. М.Е. Сергеев; предисл. и послесл. Н.И. Григорьевой. М.: ГЕНДАЛЬФ, 1992. С. 333.

LITERATURVERZEICHNIS

Aurelius Augustinus. Confessiones. Lateinisch-deutschen Ausgabe / Übersetzt von Kurt Flasch und Berthard Mojsisch. Stuttgart: Reclam, 2009. 811 S.

Heinemann M. Klangtypen Alter Musik. Beobachtungen an Werken von Heinrich Schütz // Journal of Musical Science. 2023. Vol. 11, no. 3. P. 5–30.

Kruse A. Die Grenzgänge des Johann Sebastian Bach. Psychologische Einblicke. Berlin und Heidelberg: Springer Spektrum, 2013. XIV, 360 S.

Mattheson J. Grundlage einer Ehrenpforte (woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen) / Hrsg. von Max Schneider. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1969. XLIV, 428, 51 S.

Ricoeur P. Zeit und Erzählung. Bd. III: Die erzählte Zeit. 2. Aufl. München: Fink, 2007. 450 S.

Schütz H. Der Schwanengesang: des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen Magnificats; für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo; SWV 482–494 / Ergänzt und hrsg. von

REFERENCES

Aurelius, Augustinus (2009), Confessiones, Lateinisch-deutschen Ausgabe von Kurt Flasch und Berthard Mojsisch, Reclam, Stuttgart, 811 p. (in Germ.)

Heinemann, M. (2023), „Klangtypen Alter Musik. Beobachtungen an Werken von Heinrich Schütz“, Journal of Musical Science, 2023, Vol. 11, no. 3. pp. 5–30. (in Germ.)

Kruse, A (2013), Die Grenzgänge des Johann Sebastian Bach. Psychologische Einblicke, Springer Spektrum, Berlin und Heidelberg, XIV, 360 p. (in Germ.)

Mattheson, J. (1969), Grundlage einer Ehrenpforte (woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen), Hrsg. von Max Schneider, Bärenreiter, Kassel, XLIV, 428, 51 p. (in Germ.)

Ricoeur, P. (2007), Zeit und Erzählung, Bd. III: Die erzählte Zeit. 2. Aufl., Fink, München, 450 p. (in Germ.)

Schütz, H. (1984), Der Schwanengesang: des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen

Wolfram Steude. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1984. XXVIII, 285 S.

Schütz H. Der 119. Psalm (Schwanengesang) / Vervollständigt und herausgegeben von Werner Breig. Stuttgart: Carus, 2017. XXVIII, 268 S.

Magnificats; für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo; SWV 482–494, Ergänzt und hrsg. von Wolfram Steude, Bärenreiter, Kassel [u.a.], XXVIII, 285 p. (in Germ.)

Schütz, H. (2017), *Der 119. Psalm (Schwanengesang)*, Vervollständigt und herausgegeben von Werner Breig, Carus, Stuttgart, XXVIII, 268 p. (in Germ.)

Author Information

Michael Heinemann, Dr. phil. habil., full professor of historical musicology at the Carl Maria von Weber College of Music Dresden (Germany)

E-mail: heinemann-gaenshirt@t-online.de

Сведения об авторе

Михаэль Хайнеман, доктор, профессор исторического музыкознания Дрезденской высшей школы музыки имени Карла Марии фон Вебера (Германия)

E-mail: heinemann-gaenshirt@t-online.de

Поступила в редакцию 17.06.2025

После доработки 14.07.2025

Принята к публикации 15.08.2025

Received 17.06.2025

Revised 14.07.2025

Accepted for publication 15.08.2025