**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО»**

На правах рукописи

МОСКВИНА Юлия Владимировна

ТЕХНИКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЬДУИНА ГУАЮЛЯ (ок. 1547–1594)

Специальность 17. 00. 02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения, профессор
Н. И. Тарасевич

Москва
2018

Содержание

Введение.....4

Глава 1. Бальдуин Гуаюль. Жизнь и творческая деятельность.....18
1. 1. Биографические сведения……18
1. 2. О. Лассо — Б. Гуаюль: учитель — ученик.....21
1. 2. 1. Лассо — кантор. Методы обучения искусству композиции.....25
1. 2. 2. Гуаюль в ряду учеников Лассо.....29
1. 3. Служба Гуаюля в Штутгартской придворной капелле.....38
1. 3. 1. Религиозно-политическая ситуация в Штутгарте.....39
1. 3. 2. Особенности богослужений и репертуар Штутгартского двора.....42
1. 3. 3. Предшественники и последователи Гуаюля на посту капельмейстера Штутгарта.....45
1. 4. Обзор жанров в творчестве Гуаюля. Издание сочинений.....48
1. 4. 1. Циклические сочинения.....49
1. 4. 2. Латинские мотеты.....50
1. 4. 3. Ранние протестантские жанры и их роль в творчестве Гуаюля.....57

Глава 2. Особенности музыкального языка Бальдуина Гуаюля.....65
2. 1. Интонационный словарь эпохи и тематизм Гуаюля.....65
2. 2. Лад. Особенности многоголосия. Каденции.....69
2. 2. 1. Ладовая система.....70
2. 2. 2. Системы ключей и транспозиции. Финалис.....72
2. 2. 3. Голосоведение.....76
2. 2. 4. Каденции и каденционные планы.....80
2. 2. 5. Конкорды и их последовательность.....90
2. 3. Контрапункт в сочинениях Гуаюля.....94
2. 3. 1. Контрапункт в сочинениях на основе cantus prius factus.....95
2. 3. 2. Контрапункт в сочинениях свободных от cantus prius factus……99
2. 3. 3. Моноритмический контрапункт.....105
2. 4. Особенности формы.....107
2. 4. 1. Работа с текстом в мотетной форме.....107
2. 4. 2. Форма и техники композиции……114
2. 4. 3. Рефренные и репризные формы.....123
2. 4. 4. Многочастные формы……125
2. 4. 5. Особенности формы бар в немецких мотетах.....126
2. 5. Риторика в сочинениях Гуаюля.....129
2. 6. Стиль Гуаюля в контексте музыки XVI века.....137

Глава 3. Техники композиции в сочинениях Гуаюля. Письмо на заимствованный одноголосный первоисточник.....146
3. 1. Письмо на cantus prius factus в мотетах Гуаюля.....146
3. 1. 1. Техника cantus firmus в латинских, немецких мотета и трициниях. Поликантусное письмо.....147
3. 1. 2. Техника сквозного имитационного письма. Парафраза в мотетах……..162

3. 2. Канонические техники при работе с первоисточником.....181
3. 2. 1. Канон в условиях техники cantus firmus.....181
3. 2. 2. Канон как организующий принцип композиции.....182
3. 3. Особенности техники сквозного имитационного письма
вне опоры на заданный первоисточник.....183

Глава 4. Техники композиции в сочинениях Гуаюля.
Письмо на заимствованный многоголосный первоисточник.....186
4. 1.Техника пародии: история возникновения, терминология.....186
4. 2. Феномен магнификата-пародии.....190
4. 3. Особенности тематизма в магнификатах-пародиях.....196
4. 4. Критерии классификации пародии.....199
4. 5. Магнификат-пародия в творчестве Гуаюля 208
4. 5. 1. Диспозиция тематизма в магнификатах-пародиях.....208
4.5.2. Принципы пародии в магнификатах Гуаюля…….211
4. 6. Анализ месс пародий. Письмо на основе светских
многоголосных первоисточников…….236
4. 7. Техника пародии в условиях различных жанров
и первоисточников.....251

Заключение.....253

Список литературы.....258

Приложения.....276
Приложение № 1…….276
Приложение № 2…….277
Приложение № 3…….282
Приложение № 4…….284
Приложение № 5…….302

Введение

Композиторская техника представляет собой важнейший феномен, наблюдения над которым способствуют познанию тайн творчества. Музыкальное искусство Ренессанса помечено особым вниманием к композиционным процессам: появляется термин «resfacta»[1], который ренессансный теоретик Иоанн Тинкторис[2] противопоставляет иному виду создания музыки — «super librum cantare»[3]; вводится понятие «inventio» как специального этапа сочинения взамен заимствования тематизма и его «dispositio» — распределения во вновь созданном произведении. Повышается значимость личности композитора, определяемого все тем же Тинкторисом как «тот, кто написал новое произведение»[4]. То есть творца сочинения, написанного в соответствии с той или иной композиционной техникой.

Вместе с тем, музыкальное искусство второй половины XVI века в целом еще ориентировано на принцип художественного канона, и сочинение на заданный первоисточник по-прежнему (со времен Средневековья) остается ведущим методом композиции. Хотя, справедливости ради, добавим, что в сравнении со средневековой практикой в эпоху Ренессанса значительно расширился как сам круг первоисточников, так и методы работы с ними[5].

Обычно композиционные техники рассматриваются в контексте творчества самых ярких представителей эпохи. Однако внимания заслуживают и не столь признанные авторы, чьи сочинения также представляют интерес как в художественном, так и в композиционно-техническом отношениях. В связи с этим актуальным представляется

---

[1] Resfacta (лат.) — завершенное (законченное) сочинение.
[2] *Tinctoris J.* Terminorium musicae diffinitorium. Подробно о трудах Тинкториса см. в кн.: *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Московская консерватория, 2009.
[3] Super librum cantare (лат.) — петь по книге, то есть импровизируемый контрапункт.
[4] «Alicuius novi cantus editor». См.: *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. — С. 593.
[5] См.: *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним. — М.: Музыка, 1982. — С. 5–15.

введение в отечественное музыкознание новой фигуры — Бальдуина Гуаюля (Balduin Hoyoul, ок. 1547–1594), ученика Орландо ди Лассо, придворного капельмейстера Штутгарта, автора духовных сочинений на латинском и немецком языках. Среди многих забытых на сегодняшний день композиторов имя Гуаюль время от времени встречается в западноевропейских музыковедческих трудах и практически никогда в работах отечественных авторов. Вместе с тем, Гуаюль внес заметный вклад в музыкальное искусство Ренессанса — в развитие латинского и немецкого мотетов, трехголосных песен и псалмов на немецком языке. Велики его заслуги в сложении жанровой разновидности магнификата-пародии. **Актуальность** работы, таким образом, обусловлена необходимостью разностороннего исследования творчества Бальдуина Гуаюля и осознания его значимости в истории немецкой музыки второй половины XVI века.

На рубеже XX–XXI веков особенно отчетливо наблюдается интерес исследователей и исполнителей к творчеству малоизвестных композиторов (и в том числе Гуаюля). В середине XX века исследование творчества Гуаюля и издание его сочинений стало делом Дэниэла Теодора Политоске — первого музыковеда, обратившим внимание на деятельность этого автора[6].

В течение последних двух десятилетий, однако, складывается иная картина. В конце 1990-х — начале 2000-х годов вышли из печати все сохранившиеся сочинения Гуаюля серии «Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg (в двух томах)[7]. И вот в 1997 году Currende Consort вокального ансамбля капеллы Святого Михаэля (дирижер Эрик ван Невель) уже включает в альбом «Фламандская полифония: Орландо ди Лассо» немецкий мотет Гуаюля «Aus tiefer not schrey ich zu dir»[8]. А в 2000 году Ensemble

---

[6] *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. The University of Michigan, Ph. D., 1967. — Vol. 1–2; *Politoske D. T.* Hoyoul Balduin // New Grove Dictionary of music and musicians. — Vol. XI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, ^{2}2001. — P. 776.

[7] *Hoyoul B.* (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten / Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7. —München: Strube Verlag, 1998; *Hoyoul B.* (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen / Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10. — München: Strube Verlag, 2001.

[8] Именно это сочинение сейчас является более или менее известно любителям старинной музыки.

Hofkapelle осуществил запись семнадцати мотетов из цикла Гуаюля «Sacrae cantiones».

Последние годы, особенно в связи с празднованием 500-летия Реформации, отмечены усилением интереса к протестантскому наследию Гуаюля. Так, появилась запись немецкого мотета «Christ lag in Todesbanden» на диске «Luther: The Noble art of Music», осуществленная бельгийским ансамблем «Utopia». Первое российское исполнение сочинений Гуаюля — магнификата I тона и двух первых частей мессы «Ancor che col partire» — состоялось силами студентами кафедры хорового дирижирования[9] Московской государственной консерватории в 2016 году.

Внимание к творчеству Гуаюля проявляют и инструментальные исполнители. Так, Натаниел Браун представил собственную транскрипцию мотета Гуаюля «Aus tiefer not schrey ich zu dir» для органа. Все это живо доказывает интерес музыкантов к наследию композитора.

Настоящая работа призвана осветить, прежде всего, композиционно-технические особенности музыки Гуаюля и расширить представление о композиционных техниках — cantus firmus, парафразе, пародии в музыкальном искусстве конца XVI века. Кроме того, историческая часть работы включает информацию о немецких композиторах — прямых последователях Лассо, об истории Штутгартской капеллы в XVI веке. В восстановлении стилевого контекста, на фоне которого рассматривается творчество Гуаюля, а также в детальном рассмотрении и систематизации композиторских техник, к которым автор обращается в своих произведениях, также заключается актуальность исследования.

Степень научной разработанности проблемы. Творчество Гуаюля, не получившее признания в отечественном музыковедении и исполнительской практике, малоизвестно и за рубежом. Обычно его имя

[9] На тот момент — кафедры современного хорового исполнительского искусства.

упоминается в связи с историей жанра магнификата[10], реже — латиноязычного мотета[11] и немецких духовных песен[12]. В подобных случаях информация о композиторе носит, как правило, справочный характер, фактически отсутствуют какой-либо анализ сочинений, а, следовательно, и обобщения эстетического, стилевого, наконец, композиционно-технического характера.

Первый исследователь творчества Гуаюля Дэниел Теодор Политоске описывает Гуаюля как «весьма компетентного и умелого композитора», вместе с тем «консервативного в плане идей и их выражения...»[13]. Впрочем, от таких оценок воздерживаются другие исследователи XX века, так или иначе обращавшиеся к творчеству Гуаюля — Х. Остхофф, уделивший творчеству Гуаюля раздел в монографии о немецкой церковной песне в наследии нидерландских композиторов Возрождения[14], а также В. Бёттихер, который в ряде исследований о творчестве О. Лассо упоминает Гуаюля и его сочинения[15]. На рубеже XX–XXI веков аксиологический аспект музыки Гуаюля был окончательно пересмотрен такими исследователями, как А. Трауб, М. Х. Шмид, П. Вибе, Х. Лейхтманн[16].

Биографические сведения о Гуаюле, в основном, содержатся в исследованиях Г. Боссерта, еще в начале XX века опубликовавшего

---

[10] *Finscher L. (Hg.).* Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts / Neues Handbuch der Musikwissenschaft / hrsg. Von Carl Dahlhaus. Fortgef. von Hermann Danuser. Bd. 3. Teil 2. — Laaber: Laaber-Verl., 1990. — S. 385; *Steiner R., Falconer K., Kirsch W., Bullivant R.* Magnificat // New Grove Dictionary. — Vol. 15.— P. 588–593; *Crook D.* Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation. — Munich: Princeton, 1994.

[11] *Boetticher W.* Geschichte der Motette. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. — S. 102.

[12] *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Miteinem Nachwort, Erg. Und Berichtigungen hrsg. vomVerfasser. — Tutzing: Schneider, 1967. — 609 S.

[13] См.: *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. The University of Michigan, Ph. D., 1967. — Vol. 1. — P. 194–195.

[14] *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Miteinem Nachwort, Erg. Und Berichtigungen hrsg. Vom Verfasser. — Tutzing: Schneider, 1967. — S. 294–307.

[15] *Boetticher W.* Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. — Bd. I: Monographie. — Kassel & Basel: Barenreiter-Verlag, 1958. — S. 710–720.

[16] *Traub A.* Einleitung // Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten / Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — München: Strube Verlag, 1998. — S. IX–XXXVI; *Wiebe P.* To adorn the groom with chaste delights: Tafelmusik at the weddings of Duke Ludwig of Württemberg (1585) and Melchior Jäger (1586) // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J., B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — S. 63–100; *Schmied M. H.* Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7. Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. — München: Strube Verlag, 1998. — S. XXV–XXXVI.

документы из архивов Штутгартской капеллы[17]. На этих материалах базируются диссертация и статьи Д. Политоске, краткая биография, составленная Х. Лёйхтманом, а также предисловие А. Трауба к изданиям сочинений Гуаюля на рубеже XX–XXI веков — «Памятники земли Баден-Вюртемберг» (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg)[18]. Важнейшим источником сведений о Гуаюле и его сочинениях на немецком языке является монография Х. Остхоффа[19] о немецкой Lied в творчестве композиторов-нидерландцев. О немецкой школе Лассо пишут его биографы В. Бёттихер и и Х. Лёйхтман[20]. На рубеже XX–XXI веков вышли статьи Д. Голли-Беккера, П. Вибе, А. Трауба, М. Х. Шмида, содержащие информацию о некоторых сочинениях Гуаюля, а также их краткий анализ[21]. Кроме того, косвенными источниками жизни и творчества малоизвестного композитора становятся сочинения Лассо и его учеников.

Собственно, техника композиции в сочинениях Гуаюля рассматривается с нескольких позиций. Вне зависимости от того, идет ли речь о работе с заимствованным или сочиненным тематизмом, помимо

---

[17] *Bossert G.* Die Hofkapelleunter Herzog Ludwig. Württembergische Vierteljahrshelfte für Landes geschichte. Neue Folge. — Bd. IX. — Stuttgart: W. Kohlhammer, 1900; *Bossert G.* Die Hofkapelle unter Herzog Christoph. WürttembergischeVierteljahrshelfte für Landes geschichte. Neue Folge. — Bd. XIX. — Stuttgart: W. Kohlhammer, 1910.

[18] *Leuchtmann H.*Hoyoul Balduin // Neue Deutsche Biographie / hrsg. von der Historischen Kommissionbei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. — Bd. 9. — Berlin: Duncker & Humblot, 1972. — S. 673 f; *Traub A*. — S. IX–XXXVI.

[19] *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Miteinem Nachwort, Erg. Und Berichtigungen hrsg. vomVerfasser. — Tutzing: Schneider, 1967. — 609 S.

[20] *Boetticher W.* Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. Bd. I: Monographie. — Kassel & Basel: Barenreiter-Verlag, 1958. — S. 710–720.

[21] *Traub A.* ZurMotette «Miserere mei Deus» von Balduin Hoyoul // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — S. 101–102; *Wiebe P.* To adorn the groom with chaste delights: Tafelmusik at the weddings of Duke Ludwig of Württemberg (1585) and Melchior Jäger (1586) // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — S. 63–100; *Schmied M. H.* Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts — Formen und Aufgabenhistorischer Partituren // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — S. 185–208; *Golly-Becker D.* Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehungzwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfe des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. — Bd. 2. — S. 109–125; *Golly-Becker D.* Wie ein Geheimnisgehütet — Die Hofkapellen von Stuttgart und Münchenim Konkurrenzkampf um exclusive Kompositionstechniken in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch, 1996. — S. 91–101; *Golly-Becker D.* Die Motette *In te Domine speravi* von Balduin Hoyoul // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 2012 / im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg.von A.-K. Zimmermann — München: StrubeVerlag, 2012. — Bd. 19. — S. 97–100.

техники анализу подвергаются типы полифонических soggetti, ладовая система, особенности построения формы. Проблемы ладовой системы музыки Ренессанса подробно изучены в трудах З. Хермелинка, Б. Майера, Г. Пауэрса, Дж. Курцмана, Р. Г. Луома[22]. Применительно к музыке Гуаюля об этом пишет А. Трауб[23]. В отечественной литературе проблемы лада и модальной гармонии в старинной музыке рассмотрены Ю. Н. Холоповым, М. И. Катунян, С. Н. Лебедевым, Г. И. Лыжовым[24]. Проблемы тематизма в музыке Ренессанса освещены В. В. Протопоповым, Ю. К. Евдокимовой, Н. А. Симаковой, Е. В. Вязковой, Г. Пелецисом, Н. И. Тарасевичем[25]. Особенности тексто-музыкальной формы рассмотрены В. В. Протопоповым, Г. Пелецисом, Т. Н. Дубравской, А. В. Зудовой, Г. А. Рымко[26]. Вопросы формопостроения в полифоническом магнификате исследует Дж. Эрб[27].

---

[22] *Hermelink S.* Dispositiones modorum. — Tutzing: Schneider, 1960; *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. — Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974; *Powers H. S.* Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony// *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 34. № 3. (Autumn, 1981). — P. 428–470; *Powers H. S., Wiering F.* Mode // New Grove Dictionary. — Vol. 16. — P. 774–823; *Kurzman J. G.* Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century // Early Music. Vol. 22. № 4. — Palestrina Quater centenary (Nov., 1994). — P. 641–664; *Luoma R. G.* Aspects of Mode in Sixteenth-Century Magnificats // The Musical Quarterly. LXII. 1976. — P. 395–408.

[23] *Traub A.* Einleitung. — S. XV–XVI.

[24] *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции. — М.: Прест, 1999. — С. 11–46; *Холопов Ю. Н.* Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского: Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 54–69; *Катунян М. И.* «Тенор правит кантиленой». К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки: Сб. науч. трудов. — М.: Московская консерватория, 1992. — С. 188–208; *Лебедев С. Н.* О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. — С. 5–33; *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на примере *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо): Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2003.

[25] *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: Дис. <...> канд. иск. М.: Московская консерватория, 1994; *Тарасевич Н. И.* Тема как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка: Творчество, исполнение, восприятие. — М.: Московская консерватория, 1992. — С. 79–99; *Вязкова Е. В.* К вопросу о формировании темы фуги на примере произведений Палестрины // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма). — М: Изд-во, 1978. — С. 53–73; *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского: Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 101–131; *Пелецис Г. В.* Особенности тематизма в музыке Палестрины в связи с музыкальными жанрами // Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источниковедения / Материалы музыковедческого конгресса. — М.: Московская консерватория, 1989. — С. 300 – 312; *Евдокимова Ю. К.* Тематические процессы в мессах Палестрины // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Московская консерватория, 1978. — С. 78–107; *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: Изд. Дом «Композитор», 2009.

[26] *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Советская музыка. 1977. № 3. — С. 102–108; *Рымко Г. А.* Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: Дис.

Если говорить о композиционных техниках, то у Гуаюля они представлены cantus firmus, парафразой и пародией. Труды, посвященные cantus firmus и парафразе многочисленны. Среди них назовем монографию Э. Спаркса[28], в которой рассматриваются проблемы диспозиции, структуры первоисточника, его колорирования и другие особенности. Выделим и статью И. Годта о парафразе[29], в которой систематизированы основные методы работы с одноголосным cantus prius factus в рамках сквозного имитационного письма (на примере мотетов Жоскена).

Техника пародии также хорошо изучена. Среди апробированных на современном этапе методов ее анализа отметим следующие: соответствие материала первоисточника и пародии (В. В. Протопопов, Н. А. Симакова)[30], описание мессы-пародии как вариационного цикла (В. В. Протопопов, Т. А. Гордон)[31], особенности техники в зависимости от размещения тематизма — частей, разделов мессы (Ю. К. Евдокимова, Т. А. Гордон, А. Кёрдевеи, Л. Локвуд, К. Керо)[32], сравнение полифонических структур первоисточника и пародии (В. В. Протопопов, Н. А. Симакова,

---

<...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2013; *Дубравская Т. Н.* Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // Методы изучения старинной музыки: Сб. статей. — М.: Московская консерватория, 1992. *Зудова А. В., Дубравская Т. Н.* К вопросу о музыкальном синтаксисе в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Науч. труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. — С. 86–101;. *Зудова А. В.* Некоторые особенности формообразования в западноевропейской мессе XVI века (на основе анализа VI книги Дж. Палестрины) // Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 263–265.

[27] *Erb J.* Aspects of form in Orlando di Lasso's Magnificat settings // Orlando di Lasso Studies / Ed. by P. Berquist. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — P. 1–19.

[28] *Sparks E. H.* Cantus firmus in mass and motet 1420–1520. — California: University of California Press, 1963.

[29] *Godt I.* Renaissance paraphrase technique: a descriptive tool // Music Theory Spectrum. —1980. — Vol. 2. — P. 110–118.

[30] *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля. — С. 102–108; *Симакова Н. А.* Многоголосная chanson и формы ее претворения в музыке XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): Сб. трудов Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. — Вып. 40. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. — С. 32–52.

[31] *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля. — С. 102–108; *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники: Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2011.

[32] *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. — Вып. 40. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. — С. 6–31; *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники; *Coeurdevey A.* Roland de Lassus. — Paris: Fayard, 2003; *Quereau Q.* Aspects of Palestrina's Parody Procedure // The Journal of Musicology. — University of California Press. Vol. 1. № 2 (1982). — P. 198–216; *Lockwood L.* A View of the Early Sixteenth-Century Imitation Mass // Twenty-fifth Anniversary Festschrift / Ed. Albert Mell. — New York: The Department of Music, Queens College of the City of New York, 1964. — P. 53–77 .

Н. И. Тарасевич)[33], влияние структуры первоисточника на сочинение-пародию (Ю. К. Евдокимова, Т. Н. Дубравская, Т. А. Гордон, Н. И. Тарасевич)[34], пошаговое описание заимствований[35] (Д. Т. Политоске)[36], жанровые различия первоисточников и их влияние на пародию (И. К. Кузнецов, Т. А. Гордон)[37]. Попытку отразить различные подходы к первоисточнику в разных частях одной и той же мессы предпринимает Ф. Кёрндль в очерке «Parodie, Imitatio, Intertextualität»[38]; интерес вызывает и метод исследование контрафактуры с позиции рекомпозиции, предложенный Г. И. Лыжовым (в определенном смысле близкий пародии), нацеленный на выявление остовного ладового тематизма на более позднем материале («Lamento d'Arianna» из «Орфея» Монтеверди)[39].

Внимание исследователей в основном сосредоточено на мессах-пародиях, в то время как магнификаты и мотеты рассматриваются крайне редко. Один из немногочисленных трудов, затрагивающих особенности письма в магнификатах-пародиях, принадлежит Д. Круку[40]: сочинения Лассо подвергаются анализу с точки зрения диспозиции заимствованного материала, работы с ним; упоминается также о приеме «многослойной» (двойной) пародии. И. Боссюи анализирует пародию на примере

---

[33] *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля. — С. 102–108; *Симакова Н. А.* Многоголосная chanson и формы ее претворения в музыке XV–XVI веков. — С. 32–52; *Тарасевич Н. И.* «Repleatur os meum laude»: мотет Жаке — месса Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 154–167.

[34] *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков. — С. 6–31; *Дубравская Т. Н.* Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. — М.: Музыка, 1972. — С. 55–97; *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники; *Тарасевич Н. И.* «Repleatur os meum laude»: мотет Жаке — месса Палестрины. — С. 154–167.

[35] В каких тактах сочинения-пародии используются те или иные фрагменты cantus prius factus.

[36] *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. — Vol. 1–2. The University of Michigan, Ph. D., 1967.

[37] *Кузнецов И. К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 145–154; *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники.

[38] *Körndle Franz* Kapitel IV: Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400 // Messe und Motette / Horst Leuchtman; Siegfried Mauser (Hrsg.) / Handbuch der musikalischenGattungen. — Bd. 9. — Laaber: Laaber, 1998. — S. 154–188.

[39] *Лыжов Г. И.* Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 135–176.

[40] *Crook D.* Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation. — Munich: Princeton, 1994.

трехголосных мотетов Яна де Кастро и опять же Орландо Лассо[41]. Методы анализа, предложенные в перечисленных трудах, могут использоваться и по отношению к музыке Гуаюля.

Объектом исследования, таким образом, выступают композиционные техники в сочинениях Бальдуина Гуаюля, **предметом исследования** — особенности их применения в различных жанрах — мотетах, песнях, мессах и магнификатах.

В качестве **материала** исследования представлены:

— сочинения Гуаюля, изданные в «Музыкальных памятниках Баден-Вюртемберга»[42]: двадцать латинских мотетов из сборника «Sacrae cantiones» и шесть отдельных сохранившихся мотетов, девятнадцать немецких мотетов, восемь магнификатов-пародий и две мессы-пародии;

— восстановленные Х. Остхоффом трициниии (в книге «Die Niederlander und das deutsches Lied»[43]);

— три восстановленных трициния в издании «Handbuch der geistliche gemeinlieder»[44];

— фрагменты сочинений, представленных во второй и третьей книгах немецких трициниев XVI века (из библиотеки Goethe-Universität Frankfurt-am-Main, Institut für Musikwissenschaft)[45];

— мотет «In te Domine speravi», сохранившийся в виде книг партий в Staatliche Bibliothek Ansbach[46].

---

[41] *Bossuyt I.* Orlando di Lasso as a model for composition as seen in three-voice motets of Jean de Castro // Orlando di Lasso Studies / Ed. by P. Berquist. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — P. 158–182.

[42] Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. —Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. — München: Strube Verlag, 1998; Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580–1632). Cantiones. — München: Strube Verlag, 2001.

[43] *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Miteinem Nachwort / Erg. Und Berichtigungen hrsg. Vom Verfasser. — Tutzing: Schneider, 1967. — S. 301–304.

[44] *Ameln K.* [Hrsg.], *Gerhardt C.* Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. — Bd. 3. Das Gemeindelied / nach d. Quellen hrsg. von Konrad Ameln... unter Mitarb. von Carl Gerhardt; Teil 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1950*)*.

[45] *Hoyoul B.* Geistliche Lieder und Psalmen mit 3 Stimmen. Издан в 1589 году. Титульный лист не сохранился. На настоящий момент доступны фрагменты второй и третьей книг партий. Подробности см. в разделе 1. 4. 3.

[46] См.: Staatliche Bibliothek Ansbach VI g 18. Электронная копия мотета: http://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00087506/images/index.html?id=00087506&groesser=&fip=eayaxsqrseayawyztsweayaen

Цель работы — воссоздание творческого облика Бальдуина Гуаюля, исследование особенностей применения им композиционных техник. В связи с этим обнаруживается ряд проблем. Первая связана с жанровой обусловленностью творчества композитора социально-культурным контекстом (связью со Штутгартской капеллой и школой Лассо). Вторая — композиционные особенности музыки Гуаюля в целом: особенности тематизма, формы, многоголосия, вертикали, контрапункта (как в связи с заимствованным первоисточником, так и вне его). Еще одна проблема заключается в специфике работы с одноголосным первоисточником путем «наращивания» музыкальной ткани на основе соотнесения голосов с ним и друг с другом. Речь о техниках cantus firmus и парафразы. Наконец, один из ключевых моментов — использование композитором техники пародии, то есть письма на многоголосный источник, что приводит к «перетекстовке», «реструктуризации» материала.

Задачами исследования являются:

— восстановление исторического контекста жизни и творчества Бальдуина Гуаюля;

— составление списка сочинений Гуаюля, их краткая характеристика и история издания;

— анализ специфики использования композитором контрапункта, лада, формы, тематизма;

— выявление признаков авторского стиля (насколько это возможно по отношению к музыке Возрождения);

— описание своеобразия работы в техниках cantus firmus и парафразы;

— классификация типов пародии (на примере магнификатов и месс) с учетом жанровых особенностей первоисточника и сочинения-пародии.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении анализу подвергается творческое наследие

---

xs&no=6&seite=305. Дата обращения: 13.07.2018. Указанный мотет в виде современной партитуры представлен в Приложении № 5 настоящей работы.

Бальдуина Гуаюля — ученика «божественного Лассо»[47]. Кроме того, расширено представление о ранних этапах развития протестантских жанров и их связи с традициями франко-фламандской полифонии. Парафразирование, вид композиционной техники, рассмотрено не только как специфически музыкальное явление: при анализе латинских мотетов Гуаюля также ставится вопрос о парафразе вербальных текстов. Наконец, на материале творчества композитора предпринята попытка классификации методов работы в пародии в жанрах магнификата и мессы. С целью представления максимально полной картины о творческом наследии композитора представлен вариант полного текста нескольких немецких трициниев, сохранившихся частично (воссозданы утерянные партии верхнего голоса[48]).

Теоретическая значимость работы заключается в том, что при описании техник композиции Бальдуина Гуаюля учитываются методы анализа различных областей теоретического музыкознания — полифонии, гармонии, музыкальной формы. Их использование позволяет сделать выводы о стилистике произведений, дает возможность выявить в них приметы как «старого», так и «нового» слоев музыкального языка (так называемых «первой» и «второй» практик)[49].

Практическая значимость работы состоит в возможности применения материала в вузовском специальных курсах полифонии, гармонии, музыкальной формы, истории зарубежной музыки. Нотный материал (собранный из различных источников, а также восстановленный) может быть полезен исполнителями старинной музыки.

Методология исследования представлена совокупностью методов. Их них важнейшим является метод историзма, предполагающий необходимость рассматривать музыкальное явление в его становлении и развитии, в тесной

---

[47] Так называли Лассо современники. См.: *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. — Т. 1. — М.: Музыка, 1983. — С. 255.

[48] Восстановленные трициниии приведены в Приложении № 3.

[49] Термины возникли в результате полемики Дж. М. Артузи и К. Монтеверди. См.: *Игнатьева Н. С.* Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини (к истории второй практики): Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2017.

связи с общенаучными представлениями эпохи. С этих позиций непременным условием выступает анализ исторической проблематики на основе конкретных музыкальных фактов либо изучение материала сквозь призму его исторического бытия.

Среди прочих — историко-биографический метод[50], используемый при описании жизни и творчества Гуаюля. При работе над составлением списка трудов Гуаюля, а также перечня первоисточников его музыки потребовался метод статистического анализа. Компаративный метод представлен в главах, связанных с техниками работы с первоисточником; кроме того, он необходим при сравнении одноименных сочинений Гуаюля и Лассо, Гуаюля и других учеников Лассо. Типологическим методом пришлось воспользоваться при классификации пародии, а метод композиторской реконструкции задействовался при восстановления полной фактуры трициниев.

Апробация результатов работы. Работа подготовлена на кафедре теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры 26 июня 2018 года (протокол № 11). Результаты исследования частично представлены в докладах на трех международных научно-практических конференциях[51], двух всероссийских

[50] Историко-биографический метод успешно апробирован в диссертационных исследованиях П. Е. Вайдман и Е. Е. Полоцкой. См.: *Вайдман П. Е.* Архив П. И. Чайковского: текстологические и биографические исследования. Творчество и жизнь: Дисс. <...> д-ра иск. — М.: Гос. ин-и искусствознания, 2000; *Полоцкая Е. Е.* П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: Дисс. <...> д-ра иск. — М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2009.

[51] Международная научно-практическая конференция «Ad memoriam: памяти профессора Московской консерватории Татьяны Наумовны Дубравской (5 лет со дня смерти)», Московская консерватория, 9–11 ноября 2016 года, тема доклада: «Немецкий мотет в творчестве Бальдуина Гуаюля»; V Международная научная конференция «Музыка — Философия — Культура: Музыка и другие виды искусства в философском и культурологическом осмыслении», Московская консерватория, 3–5 апреля 2017 года, тема доклада: «Техника парафразы в музыке и текстах латинских мотетов Бальдуина Гуаюля»; VI Международная научная конференция «Музыка — Философия — Кудьтура: Свое и чужое в истории искусства и культуры», Московская консерватория, 24–26 апреля 2018 года, тема доклада: «Ренессансная техника пародии как черта стиля Бальдуина Гуаюля».

конференциях[52], а также на лекции-концерте студенческого научно-творческого общества Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 5 мая 2016 года. По теме исследования подготовлены и опубликованы пять статей, в том числе четыре в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ[53].

Структура диссертации включает четыре главы, Введение и Заключение. Биографические сведения о Бальдуине Гуаюле, исторический контекст — немецкая школа Лассо и ее представители, музыкальная жизнь Штутгартского двора, а также жанровый обзор творчества Гуаюля помещены в первую главу «Бальдуин Гуаюль. Жизнь и творческая деятельность». Во второй главе — «Особенности музыкального языка Бальдуина Гуаюля» — охарактеризованы музыкальный язык композитора и независящие от избранного тематизма техники письма — имитация в разных ее видах, канон, канонические секвенции, сложный контрапункт. Сюда примыкает материал, касающийся сочинения «малых тем» (soggetti)[54], оформления каденций, особенностей использования лада и гармонического сочетание голотсов (конрапункта). Особое внимание уделено проблемам риторики.

Техникам работы с первоисточником посвящены третья и четвертая главы. В главе третьей — «Техники композиции в сочинениях Гуаюля. Письмо на заимствованный одноголосный первоисточник» — рассматриваются принципы работы с одноголосным первоисточником

---

[52] Всероссийская научно-практическая конференция «Фробергер и его время: к 400-летию со дня рождения Иоганна Якоба Фробергера (1616–1667)», Московская консерватория, 19 ноября 2016 года, тема доклада: «Штутгартская капелла на рубеже XVI–XVII веков»; Всероссийская научная конференция «Техника музыкальной композиции: “свое” и “чужое”», Российская академия музыки им. Гнесиных, 20–21 апреля 2017 года, тема доклада: «Магнификаты-пародии в творчестве Орландо Лассо и Бальдуина Гуаюля».

[53] *Москвина Ю. В.* «Susanne unjour» О. ди Лассо и Б. Гуаюля: жанровые и тематические пересечения // Старинная музыка. 2016. № 1. — С. 17–24; *Москвина Ю. В.* Мотет «Veni Domine» Бальдуина Гуаюля: из истории форм на cantus prius factus // Музыкальная академия. 2016. № 4. — С. 109–113; *Москвина Ю. В.* Мотет Жоскена «Miserere mei Deus» и его материал в сочинениях Палестрины, Лассо и Гуаюля. К вопросу о тематических заимствованиях // Старинная музыка. 2018. № 1. — С. 16–20; *Москвина Ю. В.* Штутгартская капелла на рубеже XVI–XVII веков // Старинная музыка // Старинная музыка. 2017. № 1. — С. 5–11.

[54] «Малая тема» — термин В. В. Протопопова. См.: *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины — С. 101–131. Термин soggetto (во множественном числе soggetti) использовался теоретиками эпохи Ренессанса в качестве синонима понятия «музыкальная тема». См.: *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // Коклико А. Compendium musices (1552) / Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 380–384.

(cantus firmus и парафраза). Отдельным вопросом стоит канон как способ организации одноголосного cantus prius factus. Четвертая глава — «Техники композиции в сочинениях Гуаюля. Письмо на заимствованный многоголосный первоисточник» — посвящена работе с многоголосным первоисточником. Здесь поставлена проблема претворения пародии в условиях разных жанров и избранного круга первоисточников, систематизируются методы работы с многоголосным cantus prius factus.

Помимо основных разделов диссертационное исследование содержит Приложения. В первом Приложении приводится полный список сохранившихся на сегодняшний день сочинений Бальдуина Гуаюля, во втором — ладовая атрибуция мотетов и месс Гуаюля, в третьем — фрагменты сохранившихся книг партий, в четвертом — восстановленные версии немецких духовных трициниев. В пятом Приложении в виде современной партитуры представлен мотет «In te Domine speravi», не вошедший в серию «Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg».

Автор выражает благодарность Эберхарду Клотцу и Бритте Шульмайер за предоставленные материалы. Немецкие названия песнопений Гуаюля в главах настоящей работы, а также в нотном тексте Приложений приводятся согласно манускриптам, без адаптации к орфографическим и пунктуационным нормам современного немецкого языка.

Глава 1.

Бальдуин Гуаюль: жизнь и творческая деятельность

Бальдуин Гуаюль — певец, придворный композитор и капельмейстер Штутгартской капеллы — один из крупных музыкантов своего времени, не получивший должного признания в современном музыкознании. Его фигура померкла в лучах славы коллег, в частности, учителя — Орландо Лассо — и других его наиболее известных учеников — Иоганна Эккарда и Леонхарда Лехнера.

Однако во второй половине XX века интерес к творчеству Б. Гуаюля начал возрастать: была издана диссертация о нем, выходят статьи о его произведениях, публикуются сохранившиеся сочинения. Для всестороннего рассмотрения весьма большого количества сочинений композитора требуется не только аналитический подход, максимально учитывающий последние достижения в области теоретического музыкознания, но и биографический, позволяющий проследить жизненный и творческий путь мастера, а также исторический, благодаря которому возникает возможность представить творчество Гуаюля в контексте немецкой музыки второй половины XVI века.

1. 1. Биографические сведения

Имя и фамилия композитора допускают различные формы транскрипции. Так было еще при жизни Гуаюля: нидерландец по происхождению, он прожил всю жизнь в Германии[55]. В имеющейся

[55] Все биографы Гуаюля утверждают, что всю свою жизнь композитор прожил в Штутгарте. См.: *Leuchtmann H.* Hoyoul Balduin // Neue Deutsche Biographie / hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. — Bd. 9. — Berlin: Dunker & Humblot, 1972. — S. 673 f.; *Meier B.* Hoyoul Balduin // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. — Bd. 6. — Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag, 1957. — S. 798–799; *Politoske D. T.* Hoyoul Balduin // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 776; *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Lateinische und deutsche Motetten // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — München: Strube Verlag GmbH, 1998; *Traub A.* Hoyoul Balduin // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. — Personenteil 9. — Kassel & Basel: Barenreiter-Verlag, 2003. — S. 417–418.

литературе о Гуаюле встречаются несколько вариантов написания[56]. Видимо, некоторые из них близки германской и нидерландской традициям — Hoyu, Hoyol, Hoiol, Hoyul (наиболее распространена форма Hoyoul), другие — французской (Hoyou, Hoyeux, Huiol, Huioul) или латиноязычной (Hujus)[57]. Поскольку семья композитора скорее всего происходит из Льежа[58], в отношении имени нередки французские варианты — Baudoin или Baldouin[59]. Отметим, что форма Balduin (Бальдуин) близка скорее немецкому языку, — судя по имеющимся сведениям, основному для музыканта. Встречаются также варианты Balduinus, Baldouiny, Balduiny. Могла смешиваться латинизированная форма и французская: в письме к герцогу Августу Саксонскому от 1580 года[60] Лассо называет своего ученика Balduinus Hoyeux. Поскольку при жизни автора не существовало единой формы его имени и фамилии, мы вправе выбрать написание, отвечающее удобству русского произношения — Бальдуин Гуаюль.

В отношении места рождения Бальдуина Гуаюля чаще упоминается город Льеж, хотя знаменитый биограф XIX века Ф. Фетис, упоминая Гуаюля в «Biographie universelle des Musicians», утверждает, что его родина — Брен-ле-Конт [61]. Что же касается времени, то данные колеблются в промежутке между 1547 и 1549 годами[62]. Происходил Гуаюль из потомственной семьи музыкантов: отец — Марк Гуаюль — служил в капелле Штутгарта при

---

[56] См. сноску 55.

[57] По-немецки первый слог фамилии читается с придыханием — (Х)уаюль, а по-французски — Уаюль.

[58] Территория современной Бельгии, а в то время — Нидерландов.

[59] В таком случае имя должно читаться как Бодуэн.

[60] Письмо приводится в нескольких источниках биографий Лассо и Гуаюля. См., например: *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Lateinische und deutsche Motetten // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — München: Strube Verlag GmbH, 1998. — S. X.

[61] См.: *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. — 2-e éd. — Paris: Firmin-Didot, 1860–1865. — T. IV. — P. 376. Имеется также точка зрения, что семья Бальдуина происходила из нидерландских земель, в то время как сам он был рожден в Германии. См.: *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. / Ph. D. diss. — Vol. 1–2. — Michigan: The University of Michigan, — P. 34 – 35.

[62] Х. Лёйхтман указывает на 1547–1548 годы, Д. Политоске — «между 1547 и 1549 годами», А. Трауб — «около 1548 года». См.: *Leuchtmann H.* Hoyoul Balduin // Neue Deutsche Biographie / hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. — Bd. 9. — Berlin: Dunker & Humblot, 1972. — S. 673 f.; *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. / Ph. D. diss. — Vol. 1–2. — Michigan: The University of Michigan, 1967. — P. 35; *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Lateinische und deutsche Motetten // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — München: Strube Verlag GmbH, 1998. — S. XXXIV – XXXV.

Вюртембергском дворе[63]. Единственный известный факт юношеской биографии Гуаюля передает следующую информацию. К 1563 году Бальдуин числится певцом-альтистом в Штутгартской капелле. Капельмейстер Филипп Вебер, которому, видимо, были очевидны незаурядные музыкальные способности мальчика, при покровительстве владельца капеллы — герцога Кристофа — направил Гуаюля на учебу в Мюнхен, где пост придворного капельмейстера тогда занимал Орландо ди Лассо.

После обучения восемнадцатилетний Гуаюль вернулся в Штутгарт в качестве певца-альтиста и придворного композитора. Как и учитель, Бальдуин также занимался педагогической деятельностью — обучал молодых музыкантов композиции. Среди других видов деятельности Гуаюля, о которой сохранилось мало сведений, составление описи музыкальных инструментов и каталога музыкальной библиотеки.

Вскоре, в конце 60-х годов, при вступлении на престол герцога Людвига III (1568–1593), произошла реорганизация капеллы. Капельмейстером в 1572 году становится Людвиг Дазер (1525–1589), предшественник Лассо в Мюнхене. В 1574 году Гуаюль женился на дочери Дазера Бригитте, от которой у него было 11 детей. Брак с дочерью капельмейстера косвенно означал признание таланта молодого человека, потенциально готового занять место своего тестя. После смерти Бригитты композитор женился второй раз в 1591 году. Избранницей стала Барбара Йоргс, вдова бывшего бургомистра городка Ламперсхаузен Конрада Йоргса. У них в 1594 году родился сын Ханс Якоб.

После смерти Дазера в марте 1589 года Гуаюля назначили придворным капельмейстером Штутгарта, а место певца и придворного композитора занял другой ученик Лассо — Леонхард Лехнер, сменивший Гуаюля на посту капельмейстера после смерти. Из этого следует, что должность певца и придворного композитора по значимости была эквивалентна второму посту в

[63] *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. / Ph. D. diss. — Vol. 1. — Michigan: The University of Michigan, 1967. — P. 35.

капелле. И то, что Гуаюль занял ее в 18 лет, говорит о признании его одаренности.

Гуаюль умер в ноябре 1594 года во время эпидемии чумы. Заболеть о мог, когда сопровождал герцога в Регенсбург вместе с придворной капеллой.

Имеются свидетельства о потомках Гуаюля, продолживших музыкальную династию. Сыновья Гуаюля Иоганн (Ханс) Людвиг (1575–1612) и Фридрих (1581–1652) стали известными музыкантами. Иоганн Людвиг служил в придворной капелле Штутгарта, Фридрих стал композитором и исполнителем на корнете, служил в придворной капелле Гейдельберга, а позднее — в капелле датского короля Фредерика III. Сын Иоганна Людвига (и, соответственно, внук Бальдуина) Базиль Гуаюль (1607–1666) был певчим капеллы до 1619–1620 годов, а с 1641 года почитался трубачом при дворе. Сын Базиля Эберхард Фридрих, как и его отец, занял пост трубача при дворе графа Оттингенского[64].

Наибольшее влияние на Гуаюля как композитора оказал его учитель — всемирно известный композитор Орландо Лассо.

1. 2. О. Лассо — Б. Гуаюль: учитель — ученик.

В 1563 году Орландо Лассо унаследовал от Людвига Дазера пост придворного капельмейстера Мюнхена при дворе Альбрехта V[65] и до своей смерти в 1594 году занимал эту почетную должность. Поскольку Баварский двор в то время был одним из наиболее развитых культурных центров[66], выдающийся композитор еще более способствовал укреплению его политических позиций, а соседние светские и духовные музыкальные учреждения (другие придворные капеллы, коллективы крупных аббатств и

---

[64] *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel: Ph.D. diss. — Michigan: The University of Michigan, 1967. — Vol. 1. — P. 37 – 38.

[65] *Boetticher W.* Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. — Bd I: Monographie. — Kassel & Basel: Barenreiter-Verlag, 1958. — S. 155 – 158.

[66] *Golly-Becker D.* Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehung zwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1995. — Bd. 2. — S. 109.

др.) считали удачей, если к ним поступали на службу музыканты, прошедшие обучение в Мюнхене.

Гуаюль обучался у Лассо в 1564–1565 годах. По-видимому, Лассо очень высоко ценил способности ученика. Так, в 1580 году он письменно обратился к герцогу Августу Саксонскому с просьбой содействовать Гуаюлю в получении должности придворного капельмейстера в Дрездене: «У герцога Вюртембергского есть молодой человек, бывший мой ученик, уроженец Люттиха, женатый на дочери вюртембергского капельмейстера, его имя Бальдуинус Уайё [Balduinus Hoyeux], это добротный композитор, и поскольку он молод, то день ото дня будет все лучше и лучше»[67]. Сам Гуаюль, в числе многих его современников, чтил своего учителя как «божественного» музыканта и при случае всегда называл его самым важным человеком в своей творческой судьбе. В письме-посвящении своего сборника мотетов княжескому двору Вюртемберга в 1587 году Гуаюль пишет: «Поскольку Их Величество не только оберегал Музыку, но питал певцов и (как говорят) инструменталистов, он послал меня, тогда еще отрока, к господину Орландо, выдающемуся музыканту нашего века, и выдал щедрое довольствие, чтобы я у сего искуснейшего мастера обучался искусству композиции. Я надеюсь, что его средства не были потрачены впустую, о чем я мог бы сказать без заносчивости. Поскольку затем на меня в надлежащем порядке была возложена должность композитора в капелле Вашего Величества, постольку я до настоящего времени прилагал старания, чтобы не проводить время попусту, но постоянно созидать новые композиции по мере моих малых возможностей»[68].

Естественным кажется тот факт, что ученик продолжает традиции учителя в технике композиции. Однако выбор одних и тех же текстов и музыкальных первоисточников, которые использовал Лассо, часто провоцировал творческое состязание между двумя композиторами. Тем не

---

[67] *Leuchtmann H.* Orlando di Lasso. Bd. II: Briefe. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1977. — 236 S.
[68] *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Lateinische und deutsche Motetten // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — München: Strube Verlag GmbH, 1998. — S. XII.

менее, не только Гуаюль, но и другие ученики Лассо (см. 1.1.2) любили вступать в композиторский диалог с мастером.

Наиболее частым способом творческого обмена между учителем и учеником стала техника пародии, в которой работали оба композитора. Шесть из восьми магнификатов-пародий Гуаюля были написаны на материале сочинений Лассо[69]. Иногда учитель и ученик выбирали одинаковый многоголосный первоисточник для крупных сочинений в технике пародии. Таким примером может служить мадригал Чиприано де Pope «Ancor che col partire»[70]. Лассо издал в 1576 году магнификат-пародию четвертого тона для 5 голосов на основе данного мадригала. Среди сочинений Гуаюля сохранилась четырехголосная месса на данный источник; по-видимому, месса была создана примерно в то же время, что и магнификат Лассо, поскольку есть сведения о посвящении Гуаюлем мессы своему покровителю, герцогу Людвигу III, в 1578 году[71].

Кроме того, учитель и ученик писали латинские мотеты на один и тот же текст. Не всегда можно точно сказать, кто из них раньше обратился к тому или иному священному тексту. В отличие от Лассо, сочинения которого печатались еще при его жизни огромное количество раз, Гуаюль выпустил лишь один сборник мотетов в 1587 году (см. п. 1.3.2), куда вошли сочинения разных лет. Если брать во внимание большие разрывы по времени издания (около 20 лет), можно предположить, что Гуаюль работал в таких случаях по модели Лассо, ведь на начало 1560-х годов приходятся его ученические годы. К таким образцам относятся «Da pacem Domine» (Лассо: 1556, 6 голосов), «Pater peccavi» (Лассо: 1564, 5 голосов), «Cantate Domino» (Лассо: 1565, 5 голосов), «Quid gloriaris» (Лассо: 1566, 5 голосов). Начиная с 1570-х годов первенство авторов определяется уже сложнее: в период самостоятельного творчества Гуаюль не работал с Лассо в одном коллективе и мог уже не

[69] Анализ магнификатов-пародий см. в гл. 4.
[70] См. об этом в 1. 3. 1 и в главе 4.
[71] *Traub A.* Einleitung // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580-1632). Cantiones. München, 2001. — S. IX. Подробнее см. в 1. 3. 1.

опираться на его образцы напрямую. Учитывая то, что Гуаюль на тот момент еще не был придворным капельмейстером, издание его мотетов могло откладываться на неопределенный срок. К текстам мотетов, написанных Лассо в 1570-80-е годы, которые привлекли также и Гуаюля, относятся следующие: «Laetatus sum» (Лассо: 1575, 3 голоса), «Ut queant laxis» (Лассо: 1582, 5 голосов), «Da pacem Domine» (Лассо: 1582, 6 голосов, второй вариант), «In te speravi Domine»[72] (Лассо: 1582, 4 голоса), «Ego sum panis vivus» (Лассо: 1582, 5 голосов), «Miserere mei Deus»[73] (Лассо: 1584, цикл Psalmi poenitentiales, № 4, 5 голосов).

Единственный пример, когда ученик точно «опередил» учителя по времени издания — мотет «Da pacem Domine». К моменту выхода сборника Гуаюля Лассо уже написал два мотета на этот текст, третью же версию учитель издал позднее ученика, в 1588 году. Если две первых версии были 6-голосными, то третья версия — 5-голосная[74].

В отношении немецких мотетов трудно судить, кто кого опередил по времени создания — учитель ученика или наоборот: немецкие мотеты для пяти голосов не были изданы при жизни Гуаюля. По сравнению с латинскими мотетами точек пересечений в данной жанровой группе весьма мало. Среди них — «Erzürn dich nicht o frommer Christ» (Лассо: 1572, 5 голосов) и знаменитый хорал «Auss tiefer not schrey ich zu dir». Последний, хотя и не был издан при жизни Лассо, существует также во французском варианте («Si le long temps»).

Но встречались и более сложные случаи межтекстового взаимодействия. Наиболее показательным в этом отношении примером является chanson Лассо «Susanne unjour»[75], послужившая первоисточником для мессы самого

---

[72] У Гуаюля — другой порядок слов: «In te Domine speravi»

[73] Есть мнение, что Гуаюль при написании мотета «Miserere mei Deus» мог работать по модели одноименного мотета Жоскена. См.: *Traub A.* Zur Motette «Miserere mei Deus» von Balduin Hoyoul // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — S. 101 – 102. Подробнее об этом см. в главе 3.

[74] На создание третьей версии мотета с одним и тем же текстом Лассо мог сподвигнуть не только Гуаюль, но и второй его ученик — Лехнер. Сравнение мотетов всех трех авторов см. в гл. 3.

[75] «Susanne unjour» (фр.) — «Однажды Сусанна». В основе текста — ветхозаветный сюжет о Сусанне и двух старцах (книга пророка Даниила, 13: 15–25).

Лассо (1563), его же магнификата I тона (1581), с одной стороны, и магнификата I тона Гуаюля (1577), с другой. Картина усложняется и тем, что сама chanson существует в двух вариантах — французском и немецком (1560 и 1576 годы соответственно). Таким образом, перед нами предстают пять вариантов контрапунктического развития одного и того же материала[76]. Подробнее о магнификате Гуаюля и его первоисточниках будет сказано в главе 4.

1. 2. 1. Лассо — кантор. Методы обучения искусству композиции

Должность, которую занимал Лассо, называлась «придворный капельмейстер» или «кантор». В эпоху Ренессанса понятие «кантор» включало обязанности не только певчего хорового коллектива и его руководителя, но и учителя, воспитателя молодого поколения певцов; на нем же лежала ответственность за организацию музыкальной жизни города в целом[77].

По сравнению с дореформационной эпохой должность кантора приобрела особое значение при Лютере и его сторонниках. Так, будучи в средневековье простым музыкантом с весьма ограниченным спектром обязанностей, кантор не мог принимать участие в сакральных действиях, при том, что священник назывался в документах «господином» и «достопочтенным»[78]. Так, в списках церковных служащих Дюфаи, Окегем, Жоскен упоминались как «уважаемые и ученейшие учителя латинских школ»[79].

Изменения в устройстве института придворной музыки начались в XVI веке. Образцом для выстраивания такого института стал двор в Торгау, где

---

[76] Подробнее об этом см.: *Golly-Becker D.* Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehung zwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfe des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. — Bd. 2. — S. 109–125; *Москвина Ю. В.* «Susanne unjour» Орландо ди Лассо и Бальдуина Гуаюля: жанровые и творческие пересечения // Старинная музыка. 2016. № 1. — С. 17–24.

[77] См. об этом: *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // Коклико А. П. Compendium musices (1552) / Андриан Пети Коклико; Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 409 – 413.

[78] *Müller K. F.* Der Kantor. Sein Amt und seine Dienste. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1964. — S. 81.

[79] *Müller K. F.* Ibid. — S. 81–82.

кантором был назначен знаменитый Иоганн Вальтер, «первый кантор Реформации» (lutheranischer Urkantor)[80]. К новым евангелистским княжеским дворам часто приглашались иногородние канторы с прославленным именем, получавшие постоянное место жительства при дворе. Их задачей было не только «распространять служение Богу», но и возвышать положение своих покровителей в экономическом и культурном планах. Таким образом, «княжеский кантор» часто носил придворную одежду и должен был находиться именно при дворе. Положение канторов при дворе Фридриха Мудрого и местное музыкальное окружение — показательный пример жизни музыкантов при реформаторском дворе.

Уже Адам Фульдский (ум. в 1505) и Хайнрих Изаак (ок. 1450–1517), работавшие здесь, могут послужить примерами такого социального положения. Там же, в Виттенберге, начинал свою карьеру Иоганн Вальтер. С 1526 года Вальтер упоминается как школьный кантор в Торгау[81]. Он формирует новый канторат (певческий коллектив), который стал образцом для канторатов всех церквей и в последующие столетия: к традиционному хору священнослужителей и мальчиков-школьников присоединились голоса всех горожан, простой паствы. Такое музицирование, скорее, отвечало эстетической направленности Средневековья (стремление к национальной характерности, консерватизм, соблюдение традиций, схоластика и минимум придворной пышности)[82]. Хотя на придворную музыку в целом оказывала влияние не только деятельность кантора и его кантората, но и некоторые тенденции итальянского Возрождения, за счет чего монарх и мог укреплять свои политические позиции.

Новый кантор эпохи Реформации был «городским кантором» (Stadtkantorei), ответственным за музыкальную жизнь города (и вокальную, и инструментальную), а также муниципальным чиновником. Кроме того, та же

---

[80] Ibid. — S. 82–83.
[81] Ibid. S. 82.
[82] *Müller K. F.* Der Kantor. Sein Amt und seine Dienste. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1964. — S. 81–82.

фигура была и «кантором приходским» («Gemeindekantorei»), ответственным за общинное пение. В его ведении был также школьный хор («Schilkantorei»). Ко времени Реформации латинские школы были преобразованы в евангелистские; обучение мальчиков пению было их главной целью. Хористов готовил кантор (в маленьких населенных пунктах его заменял «schulmaister», школьный учитель), его помощником на занятиях был регент, чью функцию часто исполнял певец-альтист. Задачей хористов было исполнение месс, богослужебных песнопений, а также пение на свадьбах, похоронных и других массовых церемониях. Для этого Лютер и Бугенхаген ввели в новое положение об обучении певчих пункт о хоровых занятиях, которым должно быть посвящено четыре часа в неделю (на практике в разных школах время варьировалось от двух до шести). Иногда на занятия хоровым пением приглашались инструменталисты. Чтение с листа было отдельной учебной дисциплиной. Хор делился на «хоральный» и «фигуральный», по аналогии с «cantus choralis» и «cantus figuralis», где первый термин обозначает григорианское пение, одноглосное, а второй — род музыки мензурированной и многоголосной[83].

Лассо, по сведениям Бёттихера[84], в действительности был не только учителем, но и воспитателем отроков, направленных к нему на обучение в капеллу Мюнхена. Мальчики жили в доме мастера, и ему двор выплачивал пособие на их содержание (питание, одежду) и учебные нужды (например, приобретение учебных пособий). В музыкальные обязанности воспитанников, помимо участия в церковных богослужениях, входило пение Псалтири при так называемом Старом дворе[85], а также на похоронах. Поначалу и музыкальные, и гуманитарные науки (как то: латынь, библейскую историю, историю древнего мира и риторику) преподавал

[83] См. об этом: Ibid. S. 83 – 84.
[84] *Boetticher W.* Op. cit. S. 158.
[85] Так называемый «старый двор» (Alter Hof) — знаменитый архитектурный памятник Мюнхена, средневековый городской замок, герцогская резиденция Баварии при Людвиге II (в середине XIII века), до постройки новой резиденции – важнейший культурно-политический центр Римской империи.

«cantor», или «schulmaister der cantorey» — собственно, сам Лассо, впоследствии он оставил себе только музыкальные дисциплины.

Поскольку кантор должен был обладать в равной мере как искусством импровизируемого контрапункта, так и навыками письменного сочинения[86], должен был обучать отроков-певчих обоим родам композиторской деятельности. Однако в настоящее время об обучении композиции в письменном виде мы можем судить лишь по сочинениям Лассо, созданным предположительно для своих воспитанников. Сборник бициниев (то есть двухголосных сочинений на латинский текст) Лассо[87], представлявших собой различные контрапунктические упражнения, был выпущен, по-видимому, в том числе с педагогической целью. В этих двухголосных мотетах Лассо как бы преподает своим ученикам пример искусства канона, канонических секвенций (1 и 2 разрядов), написания разного рода soggetti в восьми церковных тонах и их имитаций, диминуированных напевов и других приемов контрапунктического письма. Например, в бицинии № 1 «Beatus vir» можно реконструировать следующие дидактические задачи: демонстрация работы с ладом (написание soggetti в соответствии с избранным церковным тоном и влияние лада на структуру имитации (реальный или «реперкуссионный», то есть в позднем смысле тональный ответ)), контрапунктических норм (правил имитации различных soggetti, каноны и канонические имитации), построения тексто-музыкальной формы (правила членения текста, написание каденций, возможность неточной имитации на окончании слов, размещение диминуций на определенных словах и правила их сочинения). При более детальном рассмотрении каждой бицинии можно выделить «повторяющиеся» приемы, однако всякий раз они сочетаются с новыми задачами, будь то иные ладовые условия, текст и его распевание или контрапунктическая техника.

---

[86] *Тарасевич Н. И.* Указ. соч. — С. 410–411, 413.
[87] *Lasso O. di.* Sämtliche Werke. — Bd. 1. Motetten I / neu herausgegeben von B.Schmid. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003. — S. 1–7.

Известно, что Лассо очень тепло относился к своим ученикам. Возможно, мотет «Nunc gaudere licet»[88] («Ныне дозволено возрадоваться») на веселый текст, посвященный школьным каникулам, написан именно для воспитанников капеллы. Интересно, что в мотете преобладает моноритмический контрапункт, более или менее развитая имитационная система появляется лишь в последнем разделе, на слова «gaudeamus omnes». В отличие от бициниев, такой мотет мог бы служить образцом для написания полифонических песен (или мотетов, приближающихся к песням) благодаря минимуму имитационных структур и преобладанию техники contrapunctus simplex. Доказательством этого является факт, что на материале второй тексто-музыкальной строки мотета (Gaudendum est), в которой мензура сменяется на перфектную (3/1), в технике пародии написана песня Гулара «Esgayons» (1576), ставшая вероучительной песней молодой гугенотской общины.

Лассо-кантор оказал влияние как на своих непосредственных учеников, которые в течение трех десятилетий пели в Мюнхенской капелле, так и на других музыкантов, которые служили в данном коллективе. Среди них были такие авторы, как Александр Утендаль, Иво де Венто, Ян де Кастро[89] и многие другие, которые писали свои сочинения, работая по модели сочинений Лассо, часто даже с использованием тематического материала его произведений. Не будучи непосредственными учениками-певчими кантора Лассо, эти композиторы, испытавшие глубокое влияние мастера, также примыкают к его «немецкой композиторской школе».

1. 2. 2. Гуаюль в ряду учеников Лассо

После обучения у Лассо в Германии сложилась целая ветвь композиторов — представителей школы Лассо, которые развивали его

---

[88] *Lasso O. di.* Sämtliche Werke. — Bd. 11: Magnum opus musicum. Lateinische Gesänge für 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 u. 12 Stimmen. — Teil VI: für 5 und 6 Stimmen / neu herausgegeben von B. Schmid. — Mitarbeit Fred Büttner. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2012. — S. 31.

[89] См., например: *Bossuyt I.* Orlando di Lasso as a model for composition as seen in three-voice motets of Jean de Castro // Orlando di Lasso Studies / Ed. by P. Berquist. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — P. 158–182.

традиции и в латиноязычных, и в немецкоязычных церковных сочинениях[90]: Иоганнес Эккард, Бальдуин Гуаюль, Леонхард Лехнер, Якоб Рейнер, Леонард Мелдерт, Антон Госсвин. Некоторые из них, однако, испытав влияние итальянской музыки, писали также на итальянский текст.

Наиболее известными учениками Орландо в настоящее время являются Иоганнес Эккард и Леонхард Лехнер: в статьях об учениках Лассо они отмечаются как самые крупные представители школы, наиболее последовательно претворившие принципы композиции своего учителя и развившие их наиболее самобытным образом[91]. По их творчеству защищены диссертации, написаны монографии, большие статьи в энциклопедиях; в книгах по истории музыки им уделяются специальные главы и разделы[92]. Однако и другие ученики Лассо вошли в историю музыки не просто как последователи его эстетики, композиторских техник, но и как создатели значимых музыкальных опусов; некоторые из них, такие как Бальдуин Гуаюль, успешно проявили себя как новаторы в тех или иных музыкальных жанрах. Ниже приведены краткие сведения о каждом из композиторов в том порядке, в котором они, как ныне предполагается, проходили обучение у Лассо.

Антон Госсвин (1546, Льеж — 1597 (1598), Бонн или Льеж)[93] упоминается впервые как альтист Баварской придворной капеллы (Мюнхен) в 1558 году, и, по-видимому, начал набираться опыта у Лассо еще до

---

[90] В. Беттихер объединяет их в особую группу, которую называет «немецкая школа Лассо» («Die deutsche Lasso-Schule»). См.: *Boetticher W.* Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. — Bd I: Monographie. — Kassel & Basel: Barenreiter-Verlag, 1958. — S. 710-720. В отечественных изданиях подобное определение не встречается, как, впрочем, отсутствует и информация о жизни и творчестве учеников Лассо.

[91] Так, например, они характеризуются в статье о другом ученике Лассо — Я. Райнере: *Federhofer H.* Reiner [Rainer], Jacob // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XXI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 160.

[92] Назовем лишь некоторые издания из обширного списка литературы о них. И. Эккард: *Reichmann G.* Johannes Eccards weltliche Werke / Ph. D. diss. — Heidelberg: U. of Heidelberg, 1923. *Böcker C.* Johannes Eccard: Leben und Werk. Munich: Musikverlag Katzbichler, 1980. — 213 S. Л. Лехнер: *Schreiber M.* Leonhard Lechner Athesinus 1553–1606: sein Leben und seine Kirchenmusik. — Birkeneck bei Freising: St. Georgsheim, 1932. *Ameln K.* Leonhard Lechner (um 1553–1606): Leben und Werk eines deutschen Komponisten aus dem Etschtal. — Lüdenscheid: Volkshochschule, 1957. *Martin U.* Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenliedern / Ph. D. diss. — Göttingen: U. of Göttingen, 1957.

[93] О нем см.: *Wagner Lavern J.* Gosswin [Jusswein, Jussonius, Cossuino, Gossvino, Josquinus], Antonius [Anthoine] // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. X. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 191–192.

вступления того на пост капельмейстера. В 1560–70-е годы он жил в Баварии, служил в Мюнхенской капелле в качестве певчего, а позднее — композитора и органиста. Первая публикация его сочинений относится к 1581 году: это были немецкие светские полифонические песни. Также он писал мадригалы, латинские мотеты и мессы в технике пародии. Степень влияния Лассо на творчество Госсвина исключительна: помимо того, что в качестве моделей своих сочинений в технике пародии Госсвин избирает сочинения учителя, сам музыкальный язык, по утверждению исследователей, явно опирается на манеру мастера.

Следующим среди известных учеников (по времени начала занятий с Лассо), видимо, был Бальдуин Гуаюль, попавший в капеллу Мюнхена в 1564 году. Приблизительно в это же время к капелле Мюнхена присоединяется еще один ученик, ставший вскоре прославленным композитором. Леонхард Лехнер (1553, Южный Тироль — 1606, Штутгарт)[94] выделялся среди других учеников наибольшим жанровым универсализмом и склонностью к музыкальной риторике, напоминающими учителя. Приблизительно с 1564 по 1568 год он был певчим в капелле Мюнхена и учеником Лассо. Далее он упоминается как певчий в придворной капелле Ландсхута. В начале 1570-х годов Лехнер, судя по всему, путешествует по Италии и перенимает местные музыкальные традиции, а с 1575 года становится помощником учителя в школе Санкт-Лоренц в Нюрнберге. Тогда же он пишет итальянские и немецкие полифонические песни, немецкие и латинские мотеты, различные литургические сочинения на латинском языке.

Постепенно Лехнер становится прославленным композитором далеко за пределами Нюрнберга: он получал заказы на произведения для торжественных случаев (открытие университета в Альтдорфе в 1575 году, свадебные торжества влиятельных патрициев и другие). В 1584 году его назначили капельмейстером в Хехингене, но поскольку граф

[94] См. о краткую информацию о нем: *Ameln K*. Lechner, Leonhard [Lechnerus, Leonardus Athesinus] // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XIV. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 441 – 445. Другие источники см. в сноске 92.

Айтельфридрих IV фон Гогенцоллерн был сторонником Контрреформации, лютеранину Лехнеру пришлось вскоре искать новое место службы. Интересно, что в музыкальном плане Лехнер более чем устраивал графа, и поскольку он не желал давать своему именитому капельмейстеру отставку, Лехнеру пришлось бежать со двора тайком в отсутствие графа. Беглеца приютил герцог Людвиг в реформаторском Штутгарте, и с 1586 года Лехнер числился в придворной капелле как тенор и композитор, а с 1595 года, после смерти Гуаюля, стал капельмейстером. Помимо традиционных для последователей Лассо жанров латинского и немецкого мотетов, полифонических песен, месс, магнификатов Лехнер является автором пассионов по Иоанну (1593), а также нескольких итальянских мадригалов и покаянных псалмов (последние продолжают традицию его учителя).

Леонард Мелдерт (1535–1593 или 1594, или 1610)[95] учился у Лассо в 1568 году. По-видимому, он подавал большие надежды, ведь уже в 1570 году его chanson была опубликована наряду с сочинениями учителя в едином сборнике. Фламандец по происхождению, большую часть жизни Мелдерт провел на службе в Италии: с 1574 года Мелдерт числился композитором при дворе Гвидобальдо II делла Ровере, герцога Урбино. Поэтому в отличие от прочих учеников Лассо, испытал наибольшее влияние итальянской музыки. Его перу принадлежат несколько книг мадригалов, а также отдельные сочинения в этом жанре. Писал он и церковные сочинения на латинском языке: мессы-парафразы, мотеты, Рождественские респонсории.

Иоганнес Эккард (1553, Мюльхаузен, Тюрингия — 1611, Берлин)[96]. Он получил певческое образование в латинской школе в Мюльхаузене, после чего был певчим в Веймарской капелле (1659–1571), а затем в баварской придворной капелле Мюнхена, где был учеником Лассо. Уже в 1579 году молодой музыкант поступил на службу к маркграфу Бранденбург-Ансбаха

[95] См. информацию о композиторе: *Meldert L.* Il primo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1578) / ed. by F. Piperno. — Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2014. — P. VII.

[96] Краткая информация о жизни и творчестве И. Эккарда содержится в ст.: *Blankenburg W., Gottwald C.* Eccard, Johannes // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. VII. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 854–856. Остальные источники см. в сноске 92.

Георгу Фридриху, где выполнял обязанности первого вице-капельмейстера. С 1608 года курфюрст Иоахим Фридрих (преемник Георга Фридриха) поручил Эккарду пост капельмейстера в Берлине. Помимо высоких постов при жизни, Эккард вошел в историю музыки как создатель лютеранских хоралов наряду с Х. Л. Хасслером и М. Преториусом. Он работал преимущественно в жанрах немецкой духовной музыки (песни, псалмы, обработки хоралов). В XIX веке, по мере возрождения протестантских церковных жанров, фигура Эккарда по степени его влияния на немецкую культуру начала уподобляться Палестрине в католической музыке.

Якоб Райнер (до 1560–1606, Вайнгартен, Вюртемберг)[97] был певчим в аббатстве Вайнгартена. В 1574–1575 году обучался у Лассо в Мюнхене. Вернувшись в аббатство, принял духовный сан, стал уважаемым капельмейстером, композитором, занимался преподаванием. Был знаменит в Вайнгартене и близлежащих городах в качестве автора духовных сочинений на латинском языке: мотетов, псалмов, месс, гимнов, магнификатов, пассионов. По примеру учителя (как и Леонхард Лехнер) создал цикл из семи покаянных псалмов. Писал также сакральные сочинения на немецком языке, а также светские немецкие песни. Вследствие влияния церковной среды его стиль отличался строгой сдержанностью, хроматические влияния, риторические фигуры (мадригализмы), свойственные Лассо, подхваченные Лехнером, его не коснулись[98].

К «немецкой школе» Лассо В. Бёттихер причисляет не только, собственно, мальчиков, певших в Мюнхенской капелле[99]. Многие другие композиторы, жившие в Мюнхене, в соседних или даже более отдаленных городах, которые так или иначе общались с Лассо, непременно испытывали влияние мастера. Например, Иво де Венто (1543–1575), служивший органистом в Мюнхене, явно ориентировался в своих творческих

---

[97] *Federhofer H. Reiner [Rainer], Jacob* // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XXI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 160.
[98] Ibid.
[99] *Boetticher W.* Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. — Bd I: Monographie. — Kassel & Basel: Barenreiter-Verlag, 1958. — S 717 – 720.

пристрастиях на мотетный стиль Лассо. Галлус Дресслер (1533 — между 1580 и 1589), кантор Магдебургской грамматической школы, заимствовал многие технические приемы именно от Лассо. Другие композиторы, например, Александр Утендаль (1530–40 — 1581), часто писали свои сочинения как аналоги образцов Лассо, порой с целью «перещеголять» великого мэтра[100]. Огромное количество композиторов эпохи использовали мотеты и chansons Лассо в качестве источников тематизма для своих месс и мотетов, испытывая, таким образом, влияние его стиля[101].

Что же касается шестерых «прямых» учеников Лассо, следует отметить в целом, что его влияние, в первую очередь, коснулось области композиторской техники[102]. В жанрах мотета, мессы, магнификата, полифонической песни это, прежде всего, техника сквозного имитационного письма, при которой избранный тематизм делится на так называемые soggetti, или «малые темы»[103], то есть краткие мотивы, каждый из которых имитационно проводится по всем голосам ткани в пределах тексто-музыкальной строки композиции. Условия сквозного имитационного письма предполагали реализацию парафразы (когда композитор в качестве тематической основы избирал одноголосный первоисточник) и пародии (в случае избрания многоголосной модели). В немецких мотетах и песнях часто применялся более старый, нежели сквозная имитация, принцип письма на cantus firmus (мелодия первоисточника излагалась в теноре, а остальные голоса могли быть свободными от проведения тематизма). Вследствие тесного творческого взаимодействия ученики переняли от мастера и частные детали, такие как особенности построения мелодической линии, типичные конкорды (созвучия, полученные в результате соединения линий в

---

[100] См.: *Bossuyt I.* Orlando di Lasso as a model for composition as seen in three-voice motets of Jean de Castro // Orlando di Lasso Studies. Ed. by P. Berquist. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — P. 158 –182.
[101] Таким был, например, Ян де Кастро. См.: Ibid.
[102] Подробнее об упоминаемых техниках письма см. главы 3 и 4.
[103] Термин В. В. Протопопова. См.: *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. — С. 102–103.

полифонической ткани), каденционные обороты, различные аспекты тексто-музыкальной формы и другие.

Во-вторых, избранная учениками Лассо жанровая сфера также заимствована от учителя. Самой многочисленной жанровой группой, в которую внесли вклад его последователи, оказались латинские мотеты и псалмы; некоторые из них (Л. Лехнер, Я. Райнер) издали по примеру учителя отдельный сборник из семи «покаянных псалмов» («Psalmi poenitentiales»). Кроме того, все композиторы по долгу службы писали латинские мессы: большинство из них брали образцы музыки Лассо в качестве первоисточников. Латинские магнификаты писали Райнер, Мелдерт, Лехнер, Гуаюль, причем только Гуаюль продолжил линию Лассо в создании магнификатов в технике пародии, написав целый цикл таких сочинений во всех ладах (такого шага не предпринимал даже сам мастер).

Следующей весомой жанровой областью были мотеты, духовные песни и псалмы на немецком языке. В эту сферу внесли огромный вклад пятеро учеников Лассо, работавших в разных городах Германии (ее не затронул только Мелдерт, служивший в Италии). Интересно, что данная жанровая группа расценивалась в качестве арены для композиторских состязаний в городах, где сильно было влияние Реформации. Например, в Штутгарте.

Так, сборник Гуаюля «Духовные песни и псалмы, сочиненные на три голоса так, чтобы каждый мог быть спет тремя дискантами» (1589) стал своеобразным ответом на выпущенное в 1586 году издание «50 духовных песен и псалмов на 4 голоса, сочиненные в такой манере, чтобы их могла петь вся христианская община» известного штутгартского придворного проповедника Лукаса Озиандера[104]. Один из первых лютеранских теологов, Озиандер выступал за отделение «общинной» музыки от «искусно-художественной». Музыка, по его идее, должна было всецело подчиняться литургическому назначению. Гуаюль же как представитель «классической»,

[104] См. об этом: *Traub A.* Einleitung // Balduin Hoyoul (um 1548-1594). Lateinische und deutsche Motetten / Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. München: Strube Verlag, 1998. — S. XIII.

то есть, «художественной» традиции сочинения церковной музыки подтвердил своим изданием, что контрапунктические тонкости могут не противоречить доступности исполнения этих сочинений общиной.

Также все представители школы Лассо так или иначе затронули пласт светской музыки: большинство — на немецком языке, некоторые (Лехнер, Госсвин) — на немецком и итальянском языках, Мелдерт — только на итальянские тексты. Меньше всего подобной музыки у Гуаюля и Эккарда: в основном, они писали для церковных нужд своих коллективов. Однако и их двоих не обошла стороной такая задача, как сочинение на заказ для особых торжественных случаев: свадьб монархов или их приближенных, в качестве музыкального приношения герцогам и другие события[105].

Несмотря на общность жанровых сфер в творчестве композиторов-последователей Лассо, многие из них получили известность благодаря своим индивидуальным качествам. Так, например, Леонхард Лехнер отмечается как создатель наиболее яркого и узнаваемого (в сравнении с другими учениками) музыкального стиля. Иоганнес Эккард стал одной из ведущих фигур в создании мелодий протестантских хоралов и духовных песен. Бальдуин Гуаюль указывается многими исследователями как создатель первого в истории музыки цикла магнификатов-пародий во всех восьми церковных ладах; кроме того, ему принадлежит уникальный мотет, написанный одновременно на основе и католического, и протестантского духовных напевов[106]. Якоб Райнер и Леонхард Лехнер внесли вклад в развитие пока еще не столь популярного в XVI веке жанра пассионов в мотетной форме. Поскольку каждый из учеников Лассо в той или иной мере обладал индивидуальностью, они не могли не испытывать влияние не только своего учителя, но и своих товарищей. Особенно в том случае, когда они служили в

[105] См., например, о мотетах-одах Гуаюля и Лехнера, написанных по случаю свадьбы герцога Людвига Вюртембергского: *Wiebe P.* To adorn the groom with chaste delights: Tafelmusik at the weddings of Duke Ludwig of Württemberg (1585) and Melchior Jäger (1586) // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — S. 63–100.

[106] См. об этом: *Москвина Ю. В.* Мотет «Veni Domine» Бальдуина Гуаюля: из истории форм на cantus prius factus // Музыкальная академия. 2016. № 4. — С. 109–113.

одном коллективе и существовали в единых культурно-политических условиях. Так было в случае Бальдуина Гуаюля и Леонхарда Лехнера.

Целый ряд сочинений Гуаюля и Лехнера обнаруживают параллели разного вида: использование одинаковых текстов, первоисточников, жанровых групп. Во-первых, оба автора использовали одинаковые тексты и первоисточники в мотетах «Cantate Domino canticum novum», «Miserere mei Deus» и «Da pacem Domine». В первом случае мотет Лехнера был издан раньше (1575), чем сборник Гуаюля (напомним, его издание состоялось в 1587). Правда, Лехнер издал еще один вариант мотета в 1587 году. Мотеты на два других источника были изданы их авторами в один год.

Особым примером взаимодействия творчества Гуаюля и Лехнера явился мотет «Dominus regit me». Пятиголосное сочинение Лехнера было издано в сборнике 1575 года. От Гуаюля сохранилась интабуляция одноименного мотета его тестя Людвига Дазера (см. раздел 3. 1. 2), что свидетельствует о творческой преемственности композиторов, занимавших пост капельмейстера Штутгарта.

Особой точкой соприкосновения между Гуаюлем и Лехнером (что они в свою очередь восприняли от своего учителя) явился цикл из восьми магнификатов во всех церковных тонах. Два латинских текста связывают сочинения Гуаюля и Лехнера опосредованно. Таковыми являются «Tribularer si nescirem» и «In me transierunt irae tuae». В первом случае оба автора создали мотеты, а Гуаюль, кроме того, написал магнификат-пародию на собственный первоисточник. На второй из вышеназванных текстов Лехнер издал мотет, несколько напоминающий одноименное сочинение Лассо; перу же Гуаюля принадлежит магнификат-пародия именно на мотет Лассо. Также оба автора создали немецкий мотет с известнейшим текстом «Aus tieffer not schrei ich zu dir».

Последняя позиция — «произведения по случаю» — отражает особую область соприкосновений творчества обоих авторов. Две «песни» (мотета)

посвящены свадебным торжествам герцога Людвига Вюртембергского и его приближенного, Мельхиора Яггера[107].

На примере мотета «Da pacem Domine» Гуаюля и Лехнера, написанного на единый первоисточник — григорианский антифон — можно рассмотреть сходства и различия композиторской работы. Помимо того, имеется три версии мотета Лассо на тот же текст, самая поздняя из них написана приблизительно в то же время, что и образцы Гуаюля и Лехнера.

1. 3. Служба Гуаюля в Штутгартской придворной капелле

Вся жизнь Гуаюля связана с Вюртембергским двором в Штутгарте. Первоначально в качестве певца, композитора, вице-капельмейстера, а затем и капельмейстера. Помимо этих обязанностей Гуаюль занимался преподаванием. Известно, что двое его учеников 1585–1586 годов — Ханс Конрад Рааб и Тобиас Саломо — впоследствии стали капельмейстерами Штутгарта. Это говорит в одинаковой степени о высоком уровне композиторского мастерства и педагогическом таланте Гуаюля. Кроме того, Гуаюлю надлежало следить за состоянием музыкальных инструментов и музыкальной библиотеки Штутгартской капеллы.

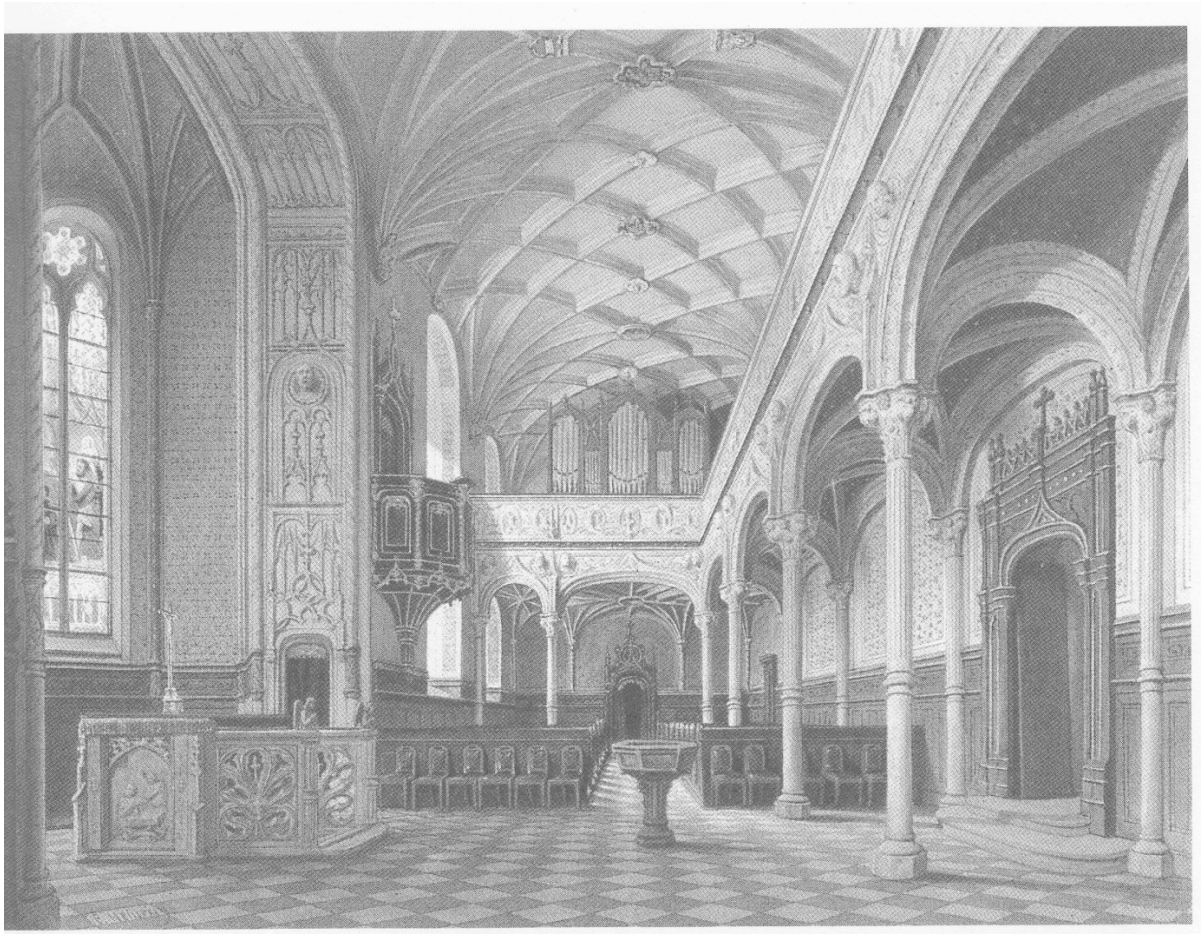
В отношении описей имущества капеллы любопытен следующий факт. Составляя список инструментария капеллы, Гуаюль включил в него уникальные духовые инструменты, выполненные в форме военного оружия. Изготовлены они были по специальному заказу герцога Людвига по случаю свадебных торжеств. В инвентаризации Гуаюля фигурируют «фляги с порошком»[108], «духовой арбалет, на котором можно выдувать на 4 голоса»[109]. Среди других инструментов упоминаются усовершенствованные трубы, шалмеи, цинки, бомбарды, крумхорны и фаготы. Очевидцы событий отмечают, что музыканты «выдували с голосом на марсианских

---

[107] *Wiebe P.* Op. cit. Подробнее об этом см. в разделе 1. 4. 2.
[108] Так названа волынка.
[109] *Wiebe P.* To adorn the groom with chaste delights: Tafelmusik at the weddings of Duke Ludwig of Württemberg (1585) and Melchior Jäger (1586) // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — P. 90.

инструментах»[110]: судя по описаниям, инструменты в самом деле внешне напоминали оружие.

Рисунок 1. Внутреннее убранство капеллы Старого двора в Штутгарте.



Поскольку творчество Гуаюля обусловлено особым политическим положением Штутгарта, следует подробнее осветить этот вопрос.

1. 3. 1. Религиозно-политическая ситуация в Штутгарте

Штутгарт (до 1496 года — главный город графства, а затем герцогства Вюртемберг) был, как известно, одним из первых центров Реформации в Германии. Вюртембергский двор слыл очагом деятельности Лютера и Меланхтона. Не так далеко — в Цюрихе — проповедовал Цвингли. Штутгарт стал одним из первых центров Реформации в Германии. Вюртембергский

[110] *Cellius, «Nuptiae secundae», см.: Wiebe P.* Op. cit. P. 90.

двор расположен на юге Германии, вблизи Виттенберга, бывший очагом деятельности Лютера и Меланхтона, и Цюриха, где проповедовал Цвингли. Во главе Вюртембергского двора в начале XVI века стоял герцог Ульрих (годы правления — 1498–1550), который в 1520-е годы, потерпев поражение в войне со Швабским союзом и потеряв на время статус правителя, примкнул к движению Цвингли. К 1534 году, когда он вернулся к управлению Вюртенбергским двором, Ульрих был уже закоренелым протестантом. При Ульрихе и его сподвижниках велась радикальная политика по насаждению новых религиозных порядков: закрывались монастыри, изымалась частная собственность церквей, разрушались храмы, грабились алтари, выносились иконы. К католикам Ульрих был настроен крайне негативно.

Вюртембергский двор при герцоге Ульрихе (1498–1550), разделявшем духовные взгляды Цвингли и Лютера, отделился от католической церкви и принял протестантизм. Такая ситуация продлилась и при герцогах Кристофе, Людвиге и Фридрихе I (1593–1608), на время правления которых приходится деятельность Гуаюля.

Рисунок 2. Герцог Ульрих

Сын Ульриха, герцог Кристоф, благодетель Гуаюля, примкнул к лютеранству в 1544 году. Вступив на престол, он продолжил политику отца. Пожалуй, самым известным актом в укреплении реформаторских позиций при дворе (и Реформации, в целом) стало составление нового церковного устава — Grosse Kirchenordung, имевшему силу в течение последующих 300 лет. Именно во время правления Кристофа (1550–1568) формировалась лютеранская церковь и порядок служб в ней, получила распространение первая немецкоязычная Библия, процветала миссионерская деятельность протестантов.

Правление герцога Людвига (1568–1593), на которое пришлась большая часть деятельность Гуаюля, не отличалось политическим радикализмом, присущим его предшественникам, хотя он способствовал укреплению протестантской идеологии на немецких землях. При нем была издана «Konkordienformel» (1577), важнейшая церковная книга лютеран. В 1582 году произошло знаменательное для зарождающейся лютеранской музыки событие — издание Вюртембергской книги песен [Württemberg Gesangbuch] придворным проповедником Лукасом Озиандером.

При Кристофе и Людвиге почитались музыка, драма, поэзия. Ко двору приглашались многие люди искусства, уроженцы других земель (в основном, «Нижних стран» — Нидерландов). Под действием реформ Ульриха и верных ему теологов предпочтение начало отдаваться созданию песнопений на родном языке. Известно, что, например, тенор, капельмейстер и придворный композитор капеллы в 1551–1554 годах Зигмунд Хеммель создал первое полное собрание псалмов в полифонической обработке на немецком языке — «Der gantz Psalter Davids» (Тюбинген, 1569, посмертное издание)[111].

Однако, несмотря на радикальную политику Ульриха и Кристофа, латинские песнопения еще продолжали звучать в репертуаре капеллы. Более того, они продолжали активно создаваться придворными композиторами, так

[111] *Brennecke W.* Hemmel [Hemel, Haemel], Sigmund // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 362 – 363.

как это было обусловлено особенностями культурной жизни двора эпохи Реформации.

1. 3. 2. Особенности богослужений и репертуар духовной музыки Штутгартского двора

«Музыка — наивысшая форма проявления хвалы Богу», — таково мнение Лютера[112]. Певцы воспринимались главными помощниками проповедников. Таким образом, кантор и священник были главными фигурами богослужения и всего института церковной музыки. Музыка стала неотъемлемым средством общения человека с Богом. Участниками церковного действа стал не только церковный хор, но и вся община, а также замещающие ее кантор со своими певчими, входившими в состав придворной капеллы[113].

Придворная капелла — Hofkapelle — была для протестантского Штутгарта учреждением, демонстрирующим политическую и культурную значимость города. Дело в том, что XVI век в Германии — время активного развития системы придворного музицирования (так называемый «Institution Hofmusik»), являясь и духовным, и светским культурным мероприятием в жизни города[114]. В первой половине XVI века такие коллективы возникают в Вене, Торгау, Штутгарте и Гейдельберге[115]. Чуть позднее — в Мюнхене и других городах. Капеллы были главными музыкальными силами каждого княжества, служили укреплению его позиций. В городах, где было сильным влияние Реформации, капеллы часто реорганизовывались в Kantorei, коллективы в основном из клерикальных певчих, которыми руководил кантор, фигура, обладавшая огромным влиянием не только на судьбу

---

[112] *Müller K. F.* Der Kantor. Sein Amt und seine Dienste. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1964. — S. 79.
[113] Op. cit. — S. 81.
[114] См. об этом: *Reimer E.* Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1991. — 239 S.
[115] *Golly-Becker D.* Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehung zwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1995. — Bd. 2. — S. 109.

церковного хора, но и — особенно в небольших городах — всей культурной жизни данной местности.

Герцог Ульрих I (первое правление с 1498 по 1519 годы) создал Hofkapelle и жертвовал «огромные суммы для постоянной системы поддержки музыкантов»[116]. Интересно, что вкладывая средства в организацию капеллы, герцог влез в огромные долги в миллион гульденов и чтобы расплатиться с кредиторами, стал брать непомерные налоги, чем вызвал восстание в 1514 году. Зато в 1510-е годы капелла стала одним из самых передовых музыкальных ансамблей Европы.

Но случилось так, что Ульрих был смещен с поста императором Максимилианом I и сослан в ссылку с 1519 по 1534 годы. В это время Штутгарт и весь Вюртемберг руководился Швабским союзом (военная католическая коалиция), и придворная капелла пришла в упадок. В 1534 году, при повторном воцарении Ульриха, устанавливается протестантизм, меняется устройство всех социальных институтов. При его втором правлении, а также при его преемнике Кристофе (1550–1568) придворная музыка постепенно начинает возрождаться.

С 1550-х годов при дворе начинают активно использоваться жанры застольной музыки, в равной степени ориентированные и на певцов, и на инструменталистов. Согласно придворному уставу 1556 года, певцы церковного хора должны были исполнять, помимо всего, *также застольную музыку (Tafelpraxis, Tafelmusik)*; в 1565–1566 году упомянуты трубачи капеллы, обязанные *выдувать напевы*[117]. В церковной законодательной книге 1575–1576 года персонал придворной капеллы делился на две категории: 1) *певцы* и *инструменталисты*, 2) *трубачи* — до 80-х годов, затем на *церковный хор, kantorei* (куда, что интересно, входили певцы и

[116] *Hughes J. C.* Leonhard Lechner's Passion (1593): cultural contexts, musical analysis, and historical implications / Doctor of Musical Arts thesis. — Iowa: University of Iowa, 2014. — P. 23–24.
[117] *Golly-Becker D.* Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehung zwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. — Bd. 2. — S. 110.

инструменталисты) и *трубачей*. Начиная с 1586 года трубачи отдельно от капеллы не упоминаются[118].

Итак, состав капеллы расширялся и количественно, и функционально. Более того, ближе к рубежу XVI–XVII веков Hofkapelle состоит полностью из светских членов — профессиональных высокообразованных музыкантов. Штутгартская капелла становится одной из самых крупных и влиятельных, превосходя капеллы Дрезденскую, Мюнхенскую и Венскую. На это время приходится срок службы Базилиуса Фробергера, именно этот — «золотой» период капеллы застал юный Иоганн Якоб Фробергер.

Век блистательного расцвета, однако, был не долог. В 1634 году капелла была реорганизована в связи с поражением герцогства в битве в Нердлингене (одно из ключевых событий Тридцатилетней войны).

Относительно музыкального сопровождения богослужения членами Штутгартской капеллы следует отметить, что новая лютеранская практика хорошо уживалась со многими католическими традициями[119]. Часть священных текстов произносилась на немецком языке, остальные тексты были на латыни. Не прерывалась и традиция исполнения сочинений композиторов-католиков. Реформация церковной службы в Вюртемберге была основной задачей Иоганнеса Бренца, главного советника герцога Кристофа в области богословия. Ему принадлежат два церковных устава (Kirchenordnungen) 1527 и 1536 годов. Несмотря на весьма большое количество нововведений, которые обычно касались проприя и вечерни (последнюю многие протестантские земли исключили из богослужебной практики), служба в капелле герцога во всех отношениях продолжала напоминать католическую. Отличие состояло лишь во введении нескольких

[118] Трубачи зачастую упоминались отдельно от остальных инструменталистов, поскольку их роль в торжественной церковной и церемониальной музыке была наиболее важной. Именно трубачи, наряду с органистами, считались «элитой» среди всех исполнителей, хотя их слава в то время все же уступала певцам. См.: *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. / Ph. D. diss. — Michigan: The University of Michigan, 1967. — Vol. 1. — P. 25–26.

[119] См. об этом: *Hughes J. C.* Leonhard Lechner's Passion (1593): cultural contexts, musical analysis, and historical implications / Doctor of Musical Arts thesis. Iowa: University of Iowa, 2014. — S. 14 – 16.

немецкоязычных текстов и в использовании исключительно библейских текстов в проприи.

Несмотря на то, что главными лицами в музыкальной жизни города по-прежнему оставались главный капельмейстер и члены Hofkapelle, влиянием также обладали их коллеги, служившие в других структурах и тесно с ними сотрудничавшие. Так, важнейшей организацией считалась Stiftskirche (так называемая Коллегиатская церковь в Штутгарте, одно из древнейших сооружений города). В ней трудился вышеупомянутый Лукас Озиандер, проповедник и теолог, создатель огромного количества протестантских песен и псалмов. Он положил начало новому стилю обработок протестантского хорала Kantionalsatz — обработок полностью в гомофонной фактуре[120]. Озиандер покровительствовал многим музыкантам, в частности, Лехнеру. Благодаря влиянию Лехнер обрел большую популярность на соседних землях. Взаимодействовал с Озиандером и Гуаюль, который, впрочем, как и Лехнер, придерживался иных музыкально-эстетических взглядов[121].

1. 3. 3. Предшественники и последователи Гуаюля на посту капельмейстера Штутгарта

Предшественники Гуаюля

Вне сомнения, своим величием капеллы в первую очередь обязаны своим капельмейстерам. С момента подъема капеллы после трудных периодов — ссылки Ульриха и первых реформаторских лет — в ней работали Каспар Хумер и Зигмунд Хеммель. О первом из них сохранилось весьма мало информации. Известно, что Каспар Хумер происходил из Регенсбурга и занимал должность капельмейстера Штутгарта последние годы правления Ульриха. В 1551 году, после реорганизации капеллы герцогом Кристофом, Хумер оставил пост и покинул Штутгарт, после чего работал в качестве певца (баса) в Мюнхенской капелле[122].

---

[120] См. также раздел 1. 4. 3.
[121] Об этом см. раздел 1. 2. 2.
[122] *Bossert G.* Die Hofkapelle unter Herzog Christoph. Württembergische Vierteljahrshelfte für Landesgeschichte. Neue Folge. Bd. XIX. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1910. — S. 2 – 3.

Зигмунд Хеммель[123] (ум. в 1564 году) работал в качестве тенора в Штутгартской капелле при герцогах Ульрихе и Кристофе. В сложные для капеллы годы (1551–1553, когда двор перемещался в Тюбинген) Хеммель исполнял обязанности капельмейстера, затем в 1554 (1555) году покинул пост ради более усердных занятий композицией[124]. В дальнейшем он упоминается в документах как альт. В 1564 году, когда капелла вновь перемещалась в Тюбинген, Хеммель, видимо, умирает (от чумы), и главное его сочинение — первый немецкий псалтырь — было издано уже его коллегами по капелле (1569). По словам исследователей, именно Хеммель заложил основы для формирования композиторской традиции в Штутгарте[125]. Во всех жанрах духовной музыки он показал себя как мастер контрапункта. Главной техникой письма для Хеммеля была техника cantus firmus. Помимо псалмов Давида (на немецком языке) он является автором нескольких немецких полифонических духовных песен, латинских мотетов, а также мессы на протестантский первоисточник «Ker wider Glück mit Freuden». По-видимому, сочинения Хеммеля послужили образцом для его последователей на посту капельмейстера Штутгарта. В частности, его преемником стал Филипп Вебер, талантливый музыкант, заботившийся о повышении уровня образования своих певцов (о чем можно судить по сохранившимся сведениям о Гуаюле)[126].

Начало нового витка в культурном обогащении Hofkapelle Штутгарта тесно связано с коллективом Мюнхенской капеллы, судьба которой гораздо менее драматична, нежели Штутгартская. Так, в 1563 году из Мюнхена в Штутгарт был переведен Людвиг Дазер, прославленный композитор, руководитель капеллы и педагог. В то время его влияние на композиторов

---

[123] См. о нем: *Brennecke W. Hemmel [Hemel, Haemel], Sigmund* // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 362 – 363*; Marquardt H.* Die Stuttgarter Chorbücher unter besonderer Behandlung der Messen: Studien zum erhaltenen Teil des Notenbestandes der württembergischen Hofkapelle des 16. Jahrhunderts / PhD diss. Tübingen: Tübingen Universität., 1934. — 82 S.

[124] *Brenneke W.* — Op. cit. — P. 362.

[125] Ibid. — P. 362.

[126] *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Lateinische und deutsche Motetten // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — München: Strube Verlag GmbH, 1998. —S. IX.

Баварии и соседних областей было весьма ощутимым. Место его в Мюнхене занял не кто иной, как Орландо Лассо. Находясь в разных городах, композиторы не прекращали творческого диалога[127]. Количество сохранившихся композиций Дазера весьма внушительно: 22 мессы, 24 латинских мотета, более 30 немецких духовных гимнов и псалмов, 2 магнификата.

Дальнейшая судьба Штутгартской капеллы оказалась в руках учеников Лассо, певших в Мюнхенской капелле.

Последователи Гуаюля

О Леонхарде Лехнере речь шла выше в связи с так называемой «немецкой школой Лассо» (1. 2. 2). После смерти Лехнера капельмейстерами были ученики Гуаюля Тобиас Саломо (1606–1608), затем Ханс (Иоганн) Конрад Рааб (1608, также пробыл недолгое время, меньше года). В свое время влияние его на музыкальную жизнь города достаточно значительным, он часто писал музыку для крупных светских мероприятий (его сочинения соседствуют с музыкой Лехнера и Гуаюля). А при Тобиасе Саломо служил Иоганн Людвиг Гуаюль, сын Бальдуина. После них обязанности капельмейстера исполнял Андреас Бергер, называемым современниками «хорошим подмастерьем», который «брал своим прекрасным почерком»[128]. Говоря так, музыканты указывали на чрезмерно сильное влияние на него музыки предшественников, особенно Бальдуина Гуаюля и Тобиаса Саломо.

С 1621 года по 1628 год капельмейстером числился Базилиус Фробергер, он связан с капеллой с 1599 года, будучи в ней певчим[129]. Фамилия Фробергер — пример огромной музыкальной династии, какой в свое время была фамилия Гуаюль. Фридрих Базер в книге «Отечественная музыка в Баден-Вюртемберге» отмечает: «Базилиус Фробергер... учил своих многочисленных детей игре на инструментах, как это [в свое время] делали

[127] Так, Лассо использовал сочинения Дазера в качестве первоисточников своих сочинений.
[128] *Baser F.* Musikheimat Baden-Württemberg. Tausend Jahre Musikentwicklung. Freiburg: Atlantis Verlag, 1963. — S. 107.
[129] Во многих статьях ошибочно утверждается, что капельмейстером он был с 1599 года. Однако это не так, поскольку на это время приходится расцвет деятельности Лехнера.

капельмейстер Бальдуин Гуаюль и его жена Бригитта, дочь Людвига Дазера»[130]. Базилиус описывается как умный музыкант и человек изысканной культуры, который долгое время занимался воспитанием сыновей благородных людей и возлагал на них большие надежды. При его участии, несмотря на Тридцатилетнюю войну, капелла еще больше возвысилась и занимала это положение до 1628 года, года смерти Иоганна Фридриха, когда музыканты в силу наступления шведов вынуждены были оставить службу. Известно, что три года спустя Базилиуса Фробергера вместе с сыновьями Иоганном Кристофом, Иоганном Георгом и Изааком (тремя тенорами) постигла такая же участь.

1. 4. Обзор жанров творчества Гуаюля. Издание сочинений

Сохранившиеся сочинения Гуаюля можно распределить по нескольким жанровым категориям: восемь магнификатов-пародий, две мессы-пародии, двадцать восемь латинских мотетов, девятнадцать немецких мотетов, одна интабуляция мотета для лютневого репертуара. Каждая жанровая категория имеет свою издательскую и исполнительскую судьбу.

Творческое наследие Гуаюля полностью зависело от места службы и характера обязанностей при дворе. О религиозных взглядах Гуаюля однозначно говорить сложно. Вся его жизнь, в основном, протекала в охваченном Реформацией Штутгарте, за пределы которого, он, судя по немногочисленным сведениям, выезжал в юношестве (для обучения) и в зрелом возрасте (ради издания сочинений). Логично предположить, что композитор, как и большинство подданных герцога, был протестантом. Была ли в создании месс, магнификатов, латинских мотетов личная конфессиональная мотивация — едва ли возможно однозначно ответить на этот вопрос.

Творчество Гуаюля — как мы его знаем по сохранившимся сочинениям (см. таблицу в Приложении № 1) — охватывает наиболее существенные

[130] *Baser F.* Musikheimat Baden-Württemberg. Tausend Jahre Musikentwicklung. Freiburg: Atlantis Verlag, 1963. — S. 107.

латиноязычные духовные жанры: мессу, мотет, магнификат, а также нарождающиеся жанры протестантского богослужения, пока что ориентирующиеся на образцы католической церковной композиции (так называемые немецкие мотеты).

1. 4. 1. Циклические сочинения в технике пародии

Главными крупными жанрами в творчестве Гуаюля были месса и магнификат. Сохранились две мессы Гуаюля: «Missa Anchor che col partire»[131] и «Missa super Rossignoles qui chantes au vert»[132]. Последняя, согласно указанию на манускрипте, написана в 1572 году совсем еще молодым композитором, месса «по мотивам» мадригала Pope не датирована.

Восемь магнификатов-пародий в восьми церковных тонах[133] Гуаюль посвятил эрцгерцогу Тирольскому Фердинанду. Издание относится к 1578 году, и это говорит о том, что 30-летний композитор блестяще владел техникой пародии. Многие исследователи утверждают, что создание такого цикла вписывается в общую ситуацию соперничества между двумя крупнейшими композиторскими школами — Мюнхена, с одной стороны и Штутгарта, с другой[134].

Жанр магнификата в технике пародии стал своеобразным инструментом творческих состязаний композиторов, представлявших «конкурирующие дворы» — Баварский и Вюртембергский. Музыкальное соперничество осуществлялось силами двух сильнейших коллективов — придворных капелл Штутгарта и Мюнхена[135]. В 70-е годы их ярчайшими представителями были Лассо и Гуаюль. История «жанровых метаморфоз» в их произведениях на основе единого первоисточника стала показательной в

---

[131] на основе мадригала Ч. де Pope (4 v., A. R. 901)
[132] Источник — мадригал Клемента-не-Папы (4 v., Cod. mus. fol. I 10).
[133] Cod. mus. fol. I 14, Württembergerische Landesbibliotek, Stuttgart.
[134] Об этом см.: *Golly-Becker D.* Wie ein Geheimnis gehütet – Die Hofkapellen von Stuttgart und München im Konkurrenzkampf um exklusive Kompositionstechniken in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch, 1996. S. 91-101.
[135] *Golly-Becker D.* Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehung zwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfe des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1995. — Bd. 2. — S. 109.

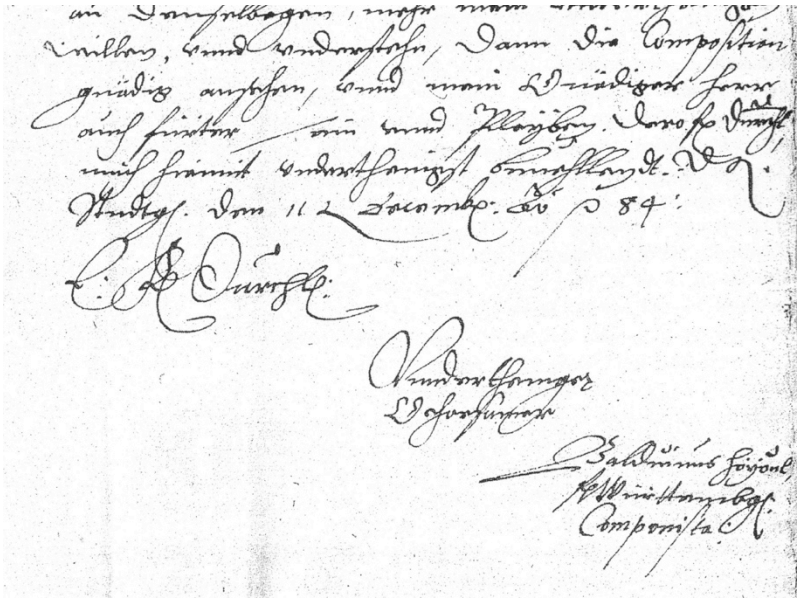
отношении техники пародии. Виртуозность владения техникой послужила критерием оценки композиторского мастерства.

Мессы и магнификаты Гуаюля были изданы в XXI веке в X томе серии «Памятников земли Баден-Вюртемберг»[136].

1. 4. 2. Латинские мотеты

К настоящему времени доказано, что Гуаюль является автором 28 мотетов (два из них утеряны). 20 мотетов были опубликованы при жизни композитора в 1587 году в издательстве Катарины Герлах в Нюрнберге. Выпуск мотетов был приурочен ко дню рождения герцога Людвига. Речь о сборнике «Sacrae cantiones». Сохранилось посвящение Гуаюлем сборника, в конце которого содержится подпись композитора:

Рисунок 3. Фрагмент письма-посвящения Гуаюля[137]



Словосочетание «Sacrae cantiones», «Cantiones sacrae», буквально переводится как «Священные песнопения». Первоисточники самих «песнопений» имеют богослужебное происхождение. Вместе с тем, рожденные на их основе сочинения, по существу являющиеся мотетами, ориентированы не только на церковную, но и на светскую практику, то есть могли быть исполнены вне богослужения. Очень часто с парафразами

[136] Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548-1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580-1632). Cantiones. München, 2001.
[137] Полный вариант см. в ст.: *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Lateinische und deutsche Motetten // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — München: Strube Verlag GmbH, 1998. — S. XI.

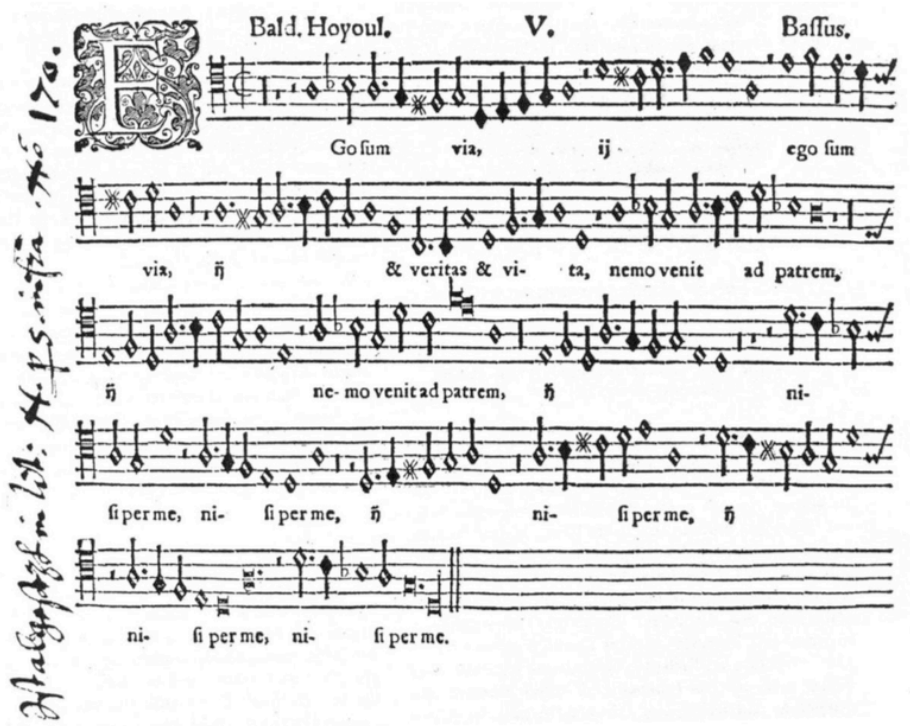
Священного Писания соседствовали тексты, опирающие на иные, светские, первоисточники. По этой причине правильнее называть такие сборники не столько «Священными (в значении «церковными») песнопениями», сколько «духовными песнями» (по содержанию, но не по предназначению).

Подобные издания включали многоголосные композиции на тексты из Священного Писания, а также гимнографические образцы в виде пересказа библейских текстов. Сборники «Sacrae cantiones» обладали весьма свободной структурой и не предполагали приуроченность к определенному литургическому моменту, как, например, в случае с Tenebrae[138], Офферториями, книгами магнификатов и месс. Для «Sacrae cantiones» также было необязательным следование единому сюжету или сюжетам церковной книги, что требовалось для Псалтыри, Песни песней и прочих библейских книг. Сборники могли включать мотеты как одного, так и нескольких авторов. В качестве примера можно привести «Sacrarum cantionum sive Motettorum», сборник 5-голосных сочинений (Венеция, 1554 год): среди авторов — Тома Крекийон, Клемент-не-Папа и другие композиторы. «Sacrae cantiones» в большом количестве издавались в Нидерландах, Италии, Германии, Англии. В немецких землях инициатива исходила от Лассо, работавшего с 1563 года в Мюнхенской капелле и издавшего около десяти сборников подобного жанра. После него «Sacrae cantiones» написали Александр Утендаль, Бальдуин Гуаюль, Леонхард Лехнер, Ханс Лео Хасслер, позднее, уже на рубеже веков — Свелинк, Шайн, Шайдт, Шютц.

Сборник Гуаюля посвящен княжескому двору Вюртемберга. Он состоит из двух частей. Первая, включающая 10 пятиголосных мотетов, организована по ладовому принципу: поочередно представлены все четыре основных ладовых разновидности с финалисами *re, mi, fa, sol*. Вторая группа также состоит из 10-ти композиций, отличительная черта которых — последовательно возрастающее число голосов. Сюда входят шесть 6-голосных мотетов, а также по одному примеру на 7, 8, 9 и 10 голосов.

[138] Так обозначались утренние службы Великих четверга, пятницы и субботы.

Рисунок 4. Партия баса мотета «Ego sum via» («Sacrae cantiones», № 5)

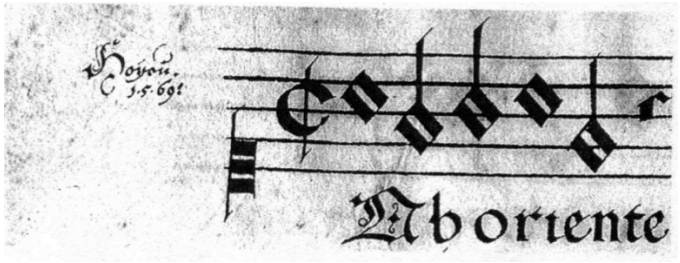


Существуют и современные издания мотетов. Четыре из них впервые опубликованы во втором томе диссертации Д.Т. Политоске, причем три входят в состав сборника, выпущенного в XVI веке, а четвертый мотет ранее существовал лишь в виде манускрипта. Полное современное издание 26 сохранившихся мотетов композитора было выпущено в VII томе серии «Музыкальные памятники земли Баден-Вюртемберг»[139]. Издание включает 20 мотетов «Sacrae cantiones» и отдельные сохранившиеся мотеты (Enzeln Überlieferte Motetten). К последним в том числе относится хронологически первое из дошедших до нас произведений Гуаюля, созданное не позднее 21-летнего возраста — мотет «Ab oriente venerunt» (появляется в штутгартских хоровых книгах 1569 года)[140].

[139] Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten München, 1998.

[140] В предисловии к Denkmäler опубликован фрагмент штутгартской хоровой книги Cod.mus. fol. I 8 – начало мотета Гуаюля. См. С. 10, илл. 2.

Рисунок 5. Иниций мотета «Ab oriente venerunt»



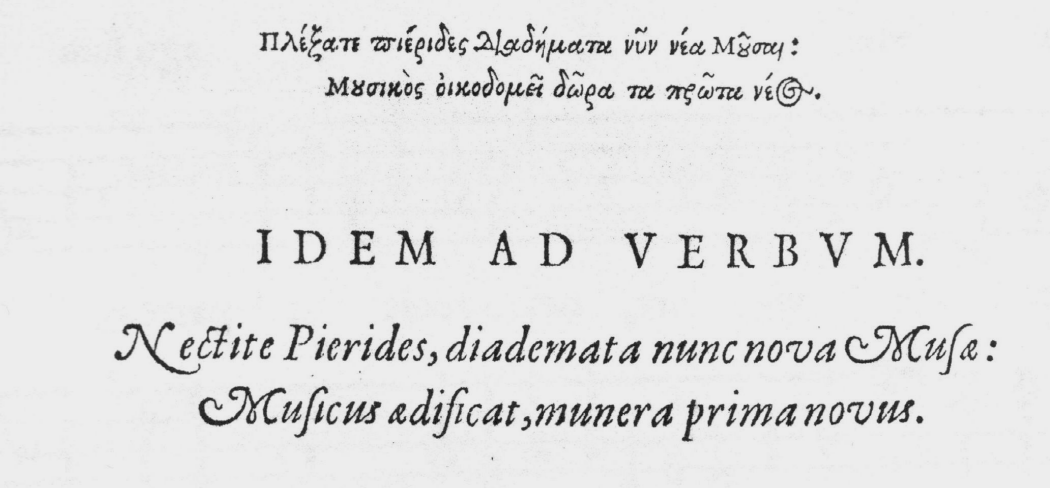
Источники текстов мотетов Гуаюля разнообразны. Среди латинских встречаются псалмы и иные тексты Ветхого и Нового Заветов, а также нелитургические духовные тексты. Мотеты литургического назначения написаны на тексты антифонов и гимнов, например, на текст знаменитого гимна Иоанну Крестителю «Ut queant laxis».

Количество голосов в латинских мотетах варьируется от 5 до 10. Многохорные мотеты (7–10-голосные) представлены единичными образцами. Каждый мотет характеризуется разной «скоростью произнесения» текста. Есть мотеты с малым количеством строк, которые при пропевании изобилуют повторами слов, более или менее долгими распевами и, как правило, сопровождаемые имитационным письмом (такие как «Da pacem Domine»). Иная ситуация возникает в мотетах с большим количеством текста, произносящимся преимущественно силлабически, без повторов (например, мотет «Quae Domine eloqueris»).

Особенно интересен девятиголосный мотет «Ut nova connubii», написанный по случаю свадебного торжества герцога Людвига в 1575 году. Текст сочинен местным поэтом Леонхардом Энгельгартом, выдающимся педагогом и ректором Штутгартской латинской школы (Lateinschule)[141]. Среди всех мотетов, созданных к свадьбе Людвига, сохранился именно «Ut nova connubii» Гуаюля. Сборнику Энгельгарт предпослал двустишие на греческом и латинском языках:

[141] *Wiebe P.* To adorn the groom with chaste delights: Tafelmusik at the weddings of Duke Ludwig of Württemberg (1585) and Melchior Jäger (1586) // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — P. 70.

Рисунок 6. Надпись Энгельгарта во вступлении к «Sacrae cantiones» Гуаюля



В сборнике Гуаюля, однако, нет ссылки на то, что «Ut nova connubii» был сочинен специально для свадьбы Людвига. Интересно, что при издании первая строка текста была изменена (изъяты, к примеру, имена жениха и невесты), что давало возможность исполнять мотет и на других торжествах (в частности, его исполняли на второй свадьбе герцога).

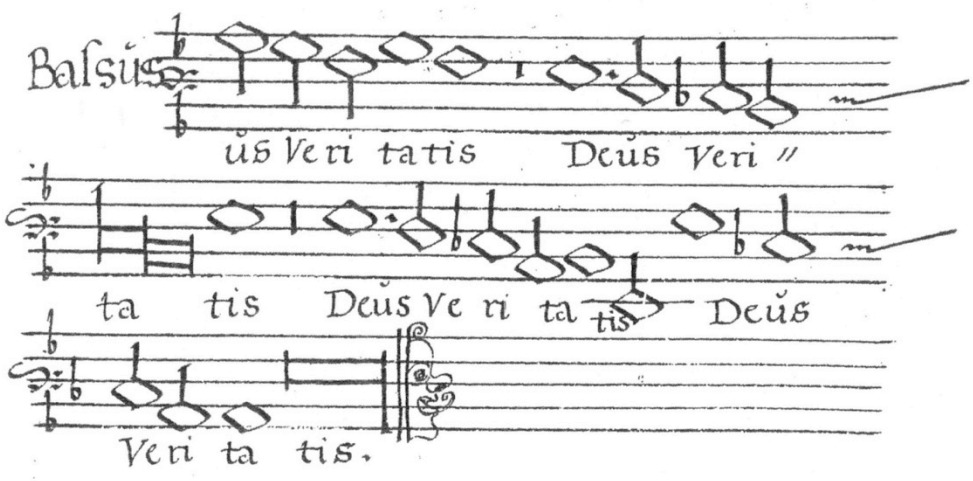
Мотет, очевидно, рассчитан на внешний эффект: он написан для девяти голосов, распределенных на полухория (четыре и пять голосов). Выбор девяти голосов (случай довольно редкий) объясняется количеством муз, слывущих, как известно, покровительницами музыки. Благодаря фактурным сменам, протяженным антифонным перекличкам, метрическим и регистровым контрастам, Гуаюль усиливает заложенные в поэме торжественность и праздничность[142]. Применяет он и музыкальные «жесты» в связи со значением отдельных слов и фраз текста[143].

В 2008 году немецкий исследователь Д. Голли-Беккер, автор статей о творчестве Гуаюля опубликовал статью[144], в которой утверждает, что в Ансбахской Schlossbibliothek в книге, датированной 1566 годом, был найден еще один мотет Гуаюля, не вошедший в издание 7-го тома «Denkmäler der

[142] Ibid. P. 79–80.
[143] Подробнее о риторике в сочинениях Гуаюля см. в разделе 2. 5 второй главы.
[144] *Golly-Becker D.* Die Motette *In te Domine speravi* von Balduin Hoyoul // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 2012 / im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg.von A.-K. Zimmermann. — München: StrubeVerlag, 2012. — Bd. 19. — S. 97–100.

Musik in Baden-Württemberg». Мотет носит название «In te Domine speravi»[145]. Из титульного листа ясно, что переписчиком книги являлся Фридрих Линднер, придворный музыкант, тенор Ансбахской капеллы. В этом же источнике хранится мотет Лассо на данный первоисточник. Оба мотета двухчастные. У Лассо для шести голосов, у Гуаюль — для пяти. Мотет Лассо написан в седьмом транспонированном церковном тоне, Гуаюль же избирает для песнопения первый транспонированный тон[146]. Помимо них в фолиант включает пяти- и шестиголосные мотеты Маттеуса Ле Майстра, Клемента-не-Папы, Жака де Вера, Якоба Майланда (капельмейстера Ансбахской капеллы) и Теодора Риккуса. В общей сложности — 15 композиций. В конце мотетов Лассо и Гуаюля переписчик, по-видимому, изобразил лики самих композиторов. Такой «портрет» значится и в заключении произведения Гуаюля:

Рисунок 7. Фрагмент мотета Гуаюля «In te Domine speravi»



К латинским мотетам примыкает также сохранившаяся в рукописях Гуаюля клавирная интабуляция мотета «Dominus regit me». Д. Политоске указывает, что мотет с таким названием сочинен Гуаюлем для клавира[147]. В

[145] Нотный текст мотета в виде современной партитуры приведен в Приложении № 5.
[146] Д. Голли-Беккер утверждает, что и мотет Лассо, и сочинение Гуаюля написаны в седьмом тоне. См.: ibid. — S. 99. Однако система ключей (G2 G2 C2 C3 F3), финалис *g* и наличие ключевого знака указывают на первый транспонированный тон, более того, малая тема мотетного эксордия напоминает иниций формулы распева первого тона.
[147] *Politoske D.T.* — Op. cit. — P. 43.

более позднем источнике — статье М. Шмита в «Памятниках»[148] — содержатся сведения, связанные с происхождением мотета, затрагиваются важнейшие для того времени проблемы нотации. Рукопись является клавирной интабуляцией шестиголосного мотета тестя Гуаюля и предшественника на капельмейстерском посту Людвига Дазера, которую он (Гуаюль) мог выполнить в качестве учебно-тренировочного задания (в рамках обучения молодого композитора у старшего коллеги) или в целях инструментального исполнения мотета. Не исключено, что Гуаюль преследовал обе цели[149].

К сожалению, не все сочинения Гуаюля дошли до наших дней. Согласно документам Штутгартской капеллы, в 1572 году Гуаюль получил жалование за создание нескольких мотетов (помимо «Sacrae cantiones»), а также пьес для крумхорна[150]. Ни одно из них не сохранилось. Утерянными оказались еще несколько опусов. Так, 11 декабря 1584 года Гуаюль преподнес императору Фердинанду II две композиции — одну шестиголосную, вторую — для восьми голосов[151]. Мотеты предназначались для придворной капеллы Инсбрука. Названия их неизвестны, однако неоспорим факт, что Гуаюль был известен и оценен за пределами Вюртемберга. Есть упоминание еще об одном мотете, «Ut canis est», предназначенном для свадебного торжества Мельхиора Яггера, каммерсекретаря герцога Людвига. Но его ноты, судя по всему, не были изданы[152]. В 1593 году, по случаю восшествия на престол герцога Фридриха, Гуаюлем был создан ныне утерянный Te Deum. Он, вероятно, мог бы дать представление о зрелом стиле Гуаюля.

---

[148] *Schmied M. H.* Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. München: Strube Verlag, 1998. — S. XXV–XXXVI.

[149] Оригинал — мотет Дазера — дан в приложении к VII тому «Памятников». См.: Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. —München: Strube Verlag, 1998. — S. 190–193.

[150] *Bossert G.* Die Hofkapelle unter Herzog Ludwig. Württembergische Vierteljahrshelfte für Landesgeschichte. Neue Folge. — Bd. IX. — Stuttgart: W. Kohlhammer, 1900. — S. 272.

[151] Д. Политоске цитирует письмо Гуаюля императору, в котором композитор выражает свое почтение правителю и сообщает о сочинении двух композиций в его честь. См.: *Politoske D.T.* — Op. cit. — P. 55.

[152] *Wiebe P.* — Op. cit. — P. 84.

1. 4. 3. Ранние протестантские духовные жанры и их роль в творчестве Гуаюля

В творчестве композиторов второй половины XVI века, работавших в Германии (в особенности в тех городах, где движение Реформации было влиятельным) особую роль, наряду с традиционными католическими жанрами (мессой, мотетом, магнификатом), играют обработки духовных текстов на немецком языке — немецкий мотет (в нескольких разновидностях), духовные песни и псалмы. В их основе лежат мелодии, созданные Мартином Лютером либо его сторонниками и последователями. Первые издания хоралов в Виттенберге — колыбели Реформации — сообщают о таких авторах, как Иоганн Вальтер, Иоганн Агрикола, Пауль Сператус, Эразмус Альбер, Юстас Йонас, Лазарус Шпенглер и другие[153]. Иоганн Вальтер, Йозеф Клюг, позднее — Валентин Бапст являются издателями собственных хоральных сборников.

Протестантский хорал (Choral)[154] — общее название корпуса богослужебных мелодий в протестантской церкви, возникшее по аналогии с григорианским хоралом («gregorianische Choral», «gregorian chant», «cantus planus»). Выделяют следующие разновидности обработок XVI века: Tenorlied, или Chorlied (теноровая, или хоровая песня), Kantional (Kantionallied, Kantionalsatz, песня-канционал, канционал-техника), Liedmotette (мотет-песня). Позднее появившаяся разновидность мотета под названием «Spruchmotette» — композиция на текст изречений из Священного Писания (как правило, на стихи Псалтыри или песен Соломона)[155] —

---

[153] *Marshall R. l., Leaver R. A.* Chorale // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. V. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 736–742.

[154] Термины современников Лютера: «geistliche Lied», «Psalm», «christliche Lied», «geistliche Gesang», «christliche Gesang», «Kirchengesang»; в конце XVI века — «Choral», в настоящее время — «Choral», «Kirchenlied». — Ibid. — P. 737.

[155] *Marshall R. l., Leaver R. A.* Chorale settings // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. V. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 747–750; *Ernest H., Sanders E. H., Lefferts P. M., Perkins L. L., Macey P., Wolff C., Roche J., Dixon G., Anthony J. R., Boyd M.* Motet // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XVII. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 217–218. См. также: *Кириллина Л. В.* Мотет // Католическая энциклопедия. — Т. 3. — М.: Издательство францисканцев, 2007. — С. 626–627. О «Spruchmotette» см.: *Колдаева А. Н.* Эволюция духовных сочинений Ф. Мендельсона-Бартольди: от мотета к Sechs Sprüche // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры: Сборник статей по материалам

основывалась уже не на протестантском хорале, а, как правило, на свободносочиненном материале.

Протестантский хорал рождается во время, когда латинские монодические хоральные мелодии уже обрели вторую жизнь в массе многоголосных обработок. Поэтому авторы первых протестанских многоголосных версий опирались на достижения латинского мотета[156]. Именно поэтому авторы статей о многоголосных протестантских жанрах используют термины «choral motette» — мотет, основанный на протестантском хорале[157]. Большинство ранних образцов немецкой многоголосной песни представляют собой тип так называемой «Tenorlied», или «Chorlied»[158]. В композициях такого типа cantus firmus располагается в теноре (что и определяет их название). Исполнение теноровой (хоральной) партии предназначалось для особых солистов — придворных теноров («Hofweisentenores»). Первые печатные образцы с обработками протестантских мелодий в стиле Tenorlied — певческие книги Эрхарда Ёглина, Петера Шёффера и Арнта фон Айха[159] — датируются 1510-ми — 1520-ми годами. Они не содержат указаний на авторов обработок. Издания более поздние в качестве авторов прежде безымянных сочинений доносят имена Адама Фульдского, Эразма Лапицида, Хайнриха Изака, Хайнриха Финка[160], Пауля Хофхаймера[161]. «Insbruck, ich muss dich lassen» Х. Изака — наиболее известный ранний четырехголосный образец обработки протестантского хорала. Cantus firmus помещен в верхнем голосе, и форма,

---

Международной юбилейной научно-практической конференции 21–22 ноября 2012 г. —Ч. I. — Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2013. — С. 226–231.

[156] Ibid. P. 214.

[157] *Marshall R. l., Leaver R. A.* Chorale settings // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. V. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 747–750

[158] Ibid. — P. 747.

[159] *Böker-Heil N., Fallows D., Baron J. H., Parsons J., Sams E., Johnson G., Griffiths P.* Lied // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XIV. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 664.

[160] Его вклад в развитие Tenorlied называют особенно весомым. См.: *Jang D.-W.* Leonhard Lechners durchkomponierte geistliche Liedmotetten: in.-diss. zur… Doktorwürde. Marburg/Lahn: Philipps-Universität Marburg, 2009. — S. 6.

[161] *Böker-Heil N., Fallows D., Baron J. H., Parsons J., Sams E., Johnson G., Griffiths P.* Lied // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XIV. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 664.

благодаря тенденции сопровождающих cantus firmus голосов к сквозному имитационному письму («Durchimitation»), напоминает композицию эпохи Жоскена. Таковы и обработки ученика Изака Людвига Зенфля, обогатившего жанр немецкой многоголосной песни контрапунктическими изысками, свойственными франко-фламандской полифонии рубежа XV–XVI веков. Так, в его образцах, помимо техники сквозной имитации, встречается cantus firmus, изложенный каноном, а также поликантусное письмо (два или три первоисточника, звучащих одновременно)[162].

Хронологически первым изданием со значительным количеством обработок лютеранских мелодий считается «Geystlich gesankt Buchleyn» («Книжечка священных напевов», Виттенберг, 1524)[163] Иоганна Вальтера. Издание, подготовленное при содействии самого Лютера, содержит 38 четырех- и пятиголосных обработок немецких священных напевов в стиле Tenorlied. В основном, сопровождающие голоса в обработках Вальтера свободны от первоисточника, однако встречается и явление так называемой «предымитации» (предвосхищение тенорового голоса мелодически сходным материалом в других голосах)[164].

Не все обработки, тем не менее, отличаются имитационной фактурой, часть их представляет собой неимитационные структуры. В дальнейшем «Книжечка» переиздавалась неоднократно, вплоть до 1551 года: со временем количество напевов и обработок возрастало, около 80 лютеранских мелодий представлены в многоголосной фактуре от 3 до 6 голосов. В сравнении с первым изданием возросла роль гомофонных обработок; cantus prius factus все чаще появляется в верхнем голосе, нежели в теноре. Однако именно ранние 4–5-голосные Tenorlieder Вальтера явились образцом для последующих авторов, работавших в этом жанре. Таков, например, сборник

---

[162] Ibid. — P. 664.

[163] *Marshall R. l., Leaver R. A.* Chorale settings // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. V. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 747–748.

[164] Термин Ю. К. Евдокимовой. Основоположником приема предымитации cantus firmus исследователь считает Я. Обрехта. См.: История полифонии. В 7-ми вып. — Вып. 2А. Музыка эпохи Возрождения: XV век / Евдокимова Ю. К. — М.: Музыка, 1989. — С. 225–226.

Каспара Отмайра «Cantilenae aliquot elegantes ac piae» (1546)[165]. Хотя в некоторых его образцах наблюдается снижение роли тенора в роли cantus firmus, что характерно для хоральных мотетов конца XVI века.

Вторым значимым для протестантской музыки был сборник главного издателя эпохи Реформации Георга Рау «Neue Deutsche Geistliche Gesänge <...> mit vier und fünf Stimmen für die gemeinen Schulen» («Новые немецкие священные напевы <...> для четырех и пяти голосов для приходских школ», Виттенберг, 1544)[166]. Сборник включает бицинии и трицинии как богослужебного, так и сугубо учебного характера. В нем представлены 123 обработки девятнадцати авторов, включая композиторов разных стран и конфессий. Главными в данном списке значатся Бальтазар Резинариус и Сикст Дитрих — наряду с Иоганном Вальтером «передовые композиторы Реформации» («die drei Erzkantoren»)[167]. С протестантами Резинариусом и Дитрихом соседствуют католики А. фон Брюк, Л. Зенфль, Т. Штольцер, Шт. Маху. Техники сочинения индивидуальны: Сикст Дитрих более предпочитал гомофонный стиль, Резинариус — имитационный. Но, так или иначе, они фактически не отступают от заданных Вальтером параметров Tenorlied, отличаясь, прежде всего, количеством голосов (2–3 вместо вальтеровских 4–5). Подобные сборники позднее создавались многими композиторами, служившими в реформаторских городах.

Вторая половина XVI века явилась временем новых веяний в практике многоголосных обработок протестантских мелодий. Под влиянием кальвинистских композиторов (издание Псалтыри Клодом Гудимелем в Женеве в 1564 году), а также итальянского falsobordone возникает «канционал-стиль» (Kantionallied, Kantionalsatz)[168], характеризующийся четырехголосным силлабическим аккордовым складом, расположением

---

[165] *Jang D.-W.* Leonhard Lechners durchkomponierte geistliche Liedmotetten: in.-diss. Zur... Doktorwürde. Marburg/Lahn: Philipps-Universität Marburg, 2009. — S. 8.
[166] *Marshall R. l., Leaver R. A.* Chorale settings // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. V. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 748.
[167] Ibid.
[168] Ibid. — P. 748–750.

мелодии хорала в сопрано и отделением тексто-музыкальных фраз друг от друга ферматами.

Такой стиль в Германии предложил известный лютеранский теолог и проповедник Лукас Озиандер, издавший в Нюрнберге в 1586 году «50 гимнов и псалмов». Наиболее важным в протестантской музыке Озиандер считал донесение смысла сакрального текста, с чем и было связан отказ от композиционных изысков. Манера, предложенная Озиандером, стала весьма популярной в течение последующих 50-ти лет. Впрочем, использовался он и позднее. Термин «канционал» также стал применяться и по отношению к сборникам обработок. Известнейшие канционалы принадлежат перу Зета Кальвизия (1597), Иоганна Германа Шайна (1627), Рогира Михаэля (1593), Эрхарда Боденшатца (1608), Мельхиора Вульпиуса (1604, 1609), Ханса Лео Хесслера (1608), Иоганна Эккарда (1597), Мельхиора Франка (1631), Иоахима Бурмайстера (1601), Михаэля Преториуса (1609–1610) и других авторов.

Не все композиторы, работавшие в сфере протестантских жанров, обращались к Kantionalsatz. Одним из них был Гуаюль: в сборнике «Geistliche Lieder und Psalmen mit dreyen Stimmen»[169] автор показал, что искусный контрапункт может быть уделом не только ученых мастеров, но и начинающих певцов и сочинителей музыки. Издание примыкает к жанру трициниев, преследуюших богослужебные и педагогические цели. Традиции, как было уже сказано, заложены Георгом Рау. Впрочем, несмотря на различия сочинений Гуаюля и Озиандера, некоторые принципы обработок хоралов для общинного пения Гуаюль все же заимствовал. Х. Остхофф

[169] Некоторые трицинии Гуаюля в жанрах немецкой духовной песни и псалма были опубликованы в следующих изданиях: *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400 - 1640) / Helmuth Osthoff. Mit einem Nachwort, Erg. und Berichtigungen hrsg. vom Verfasser. Tutzing: Schneider, 1967. — 609 S.; *Ameln K.* [Hrsg.], *Gerhardt C.* Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. — Bd. 3. Das Gemeindelied / nach d. Quellen hrsg. von Konrad Ameln... unter Mitarb. von Carl Gerhardt; Teil 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1950. — 416 S. Восстановленные трицинии приведены в приложении № 3.

утверждает, что трехголосная духовная песня Гуаюля «Es ist das Heil uns kommen her»[170] основана на мелодии Озиандера.

Трехголосные немецкие песни и псалмы, изданные в 1589 году[171], востребованные в богослужебной практикееще при жизни Гуаюля[172], полностью не сохранились: книга партии верхнего голоса утеряна, две другие книги дошли во фрагментах[173]. Благодаря Х. Остхоффу[174], которому, очевидно, были доступны книги партий, включая титульные листы, имеется информация о данном издании. Сборник трехголосных песен и псалмов Гуаюля предназначался для внутреннего пользования при княжеском дворе. На титуле и в предисловии, как утверждает Х. Остхофф, определено предназначение: песнопения должны и звучать «за княжеским столом», и «воспеваться во время христианских праздников»[175].

Тексты сборника включают 10 псалмов (Psalmlieder) и 21 песню, заимствованные из протестантских сборников XVI века. Чаще всего Гуаюль обращается к мелодиям Мартин Лютер (6) и Маттеуса Грайттера (3). Среди других авторов — Э. Крёйцигер, В. Дахштайн, Л. Хетцер, И. Агрикола, Вогтхерр, В. Дитрих, И. Шнезинг, М. Вайбе и П. Сператус. Более поздние тексты песен принадлежат Н. Херманну, Х. Мюллеру и Зельнекеру. Два песнопения, например, были изданы незадолго до выхода сборника Гуаюля: «Allein nach dir, Herr Jesu Christ» Зельнекера (первое издание 1572) и «Hilf Gott, dass mir gelige» (1573). Все сочинения основаны на известных

---

[170] *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Mit einem Nachwort, Erg. und Berichtigungen hrsg. vom Verfasser. Tutzing: Schneider, 1967. — S. 297. Ее текст не сохранился.

[171] *Hoyoul B.* Geistliche Lieder und Psalmen mit 3 Stimmen. Титульный лист издания не сохранился.

[172] Об этом свидетельствует публикация трех трициниев Гуаюля в издании начала XX века, предназначенном для нужд протестантского богослужения. См.: *Ameln K.* [Hrsg.], *Gerhardt C.* Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. — Bd. 3. Das Gemeindelied / nach d. Quellen hrsg. von Konrad Ameln... unter Mitarb. von Carl Gerhardt; Teil 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1950. Один из них — «Da Jesus an dem kreuze stund», — возможно, не был частью сборника 1589 года. Во всяком случае, так утверждает Х. Остхофф, видевший вторую и третью книги партий сборника, в личном письме Д. Политоске. См.: *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. The University of Michigan, Ph. D., 1967. — Vol. 1. — P. 63. Нотный текст трициниев Гуаюля приведен в Приложении № 3.

[173] Фрагменты песнопений №№ 6, 7, 12, 13, 19, 20, 22, сохранившихся в виде микрофильмов в библиотеке Goethe-Universität Frankfurt-am-Main, Institut für Musikwissenschaft, были любезно предоставлены сотрудницей Института д-ром Бриттой Шульмайер.

[174] Вся информация об издании трициниев 1589 года приводится по кн.: *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Mit einem Nachwort, Erg. und Berichtigungen hrsg. vom Verfasser. Tutzing: Schneider, 1967. — S. 294–307.

[175] Ibid. — S. 296.

хоральных мелодиях, их рисунок практически не меняется композитором в кантусном голосе, что делает их максимально узнаваемыми.

Трицинии написаны в технике cantus firmus с влиянием сквозного имитационного письма. В основном Гуаюль располагает cantus prius factus на оригинальной высоте; но в некоторых случаях заимствованная мелодия перенесена в соответствии с общепринятой практикой на кварту выше остальных. Имеется также пример (№ 22) транспозиции оригинальной мелодии на тон ниже. Как отмечает Х. Остхофф[176], Гуаюль относится к напеву максимально бережно, практически не применяет колорирование и переритмизацию, словно творец эпохи старых нидерландцев[177].

Однако Гуаюль, обращаясь к немецким духовным текстам, писал не только трицинии. Он в числе других учеников Лассо (в особенности Иоганна Эккарда и Леонхарда Лехнера) развивал особую жанровую разновидность полифонических обработок немецкой песни, названную «Liedmotette» («мотет-песня»)[178]. Впервые ее применил Лассо в сборнике «Newe teütsche Liedlein mit fünf Stimmen» (1567). Действительно, композиция напоминает мотетную форму первого рода[179] сочинений зрелого Ренессанса. В различных тексто-музыкальных строках пятиголосного «мотета-песни» проявились черты парафразы (имитации малой темы со свободным продолжением во всех голосах), cantus firmus техники (чаще в сочетании со сквозной имитацией), а также contrapunctus simplex (моноритмический контрапункт). Для Liedmotetten Лассо и некоторых его учеников (Лехнера, к примеру) характерны риторические фигуры[180], воспринятые немецкими

---

[176] *Osthoff H.* — Op. cit. — S. 298–299.

[177] Очевидно, Остхофф имеет в виду «классическую» технику cantus firmus рубежа XV–XVI веков.

[178] *Jang D.-W.* Leonhard Lechners durchkomponierte geistliche Liedmotetten: in.-diss. Zur... Doktorwürde. Marburg/Lahn: Philipps-Universität Marburg, 2009. — S. 8–9.

[179] Термин В .В. Протопопова. См.: *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. — С. 102–131.

[180] *Ernest H., Sanders E. H., Lefferts P. M., Perkins L. L., Macey P., Wolff C., Roche J., Dixon G., Anthony J. R., Boyd M.* Motet // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XVII. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 218.

композиторами и теоретиками XVII–XVIII веков в качестве основного инструмента musica poetica[181].

Поскольку такому типу композиции соответствуют пятиголосные контрапунктические обработки протестантских хоралов Гуаюля, современные издатели назвали их «немецкими мотетами»[182]. В отличие от трициниев пятиголосные мотеты Гуаюля не были изданы при его жизни: девятнадцать более или менее сохранившихся образцов находятся в Codex musici folio I 17 библиотеки Штутгарта. Впервые четыре из них опубликовал Дэниэл Политоске в 1967 году в приложении к единственной на данный момент диссертации о творчестве Гуаюля[183]. Позднее Политоске выпустил шестнадцать полностью сохранившися мотетов в качестве отдельного нотного издания[184]. Все мотеты (девятнадцать) изданы в серии «Музыкальные памятники Баден-Вюртемберга» в 1998 году[185]. Три мотета дошли до нас во фрагментарном виде: в двух образцах частично утеряно окончание (в нескольких партиях пропущены последние такты), а в мотете «Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ» отсутствуют строки Stollen. Тем не менее, такое обстоятельство не мешает сделать некоторые выводы о технике письма в немецких мотетах Гуаюля[186]. Источниками текстов послужили протестантские церковные песни, сочиненные современниками Гуаюля.

---

[181] О musica poetica см.: *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // Коклико А. П. Compendium musices (1552) / Андриан Пети Коклико; Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2007.

[182] Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. Vorgelegt von D. Golly-Becker, A. Traub und M. H. Schmidt. — München: Strube, 1998.

[183] *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel: Ph.D. diss. Vol. 1–2. Michigan: The University of Michigan, 1967.

[184] Recent researches in the music of the Renaissance. — Vol. XXIII: Balduin Hoyoul. Chorale motets / ed. by D. T. Politoske. — Madison: A–R Editions Inc., 1976.

[185] Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. Vorgelegt von D. Golly-Becker, A. Traub und M. H. Schmidt. — München: Strube, 1998.

[186] См. гл. 3.

Глава 2. Особенности музыкального языка Бальдуина Гуаюля

Все сочинения Гуаюля — как написанные на основе первоисточников (одно- или многоголосных), так и свободные от каких-либо заимствований — помечены признаками авторского стиля, будь то тематизм, лад, принципы организации многоголосия, контрапункт, техники и приемы письма, формообразование. Данная особенность может быть рассмотрена, с одной стороны, в контексте общих стилевых черт позднего Ренессанса и немецкой школы Орландо Лассо, с другой стороны, — с позиции индивидуального письма Гуаюля.

2. 1. Интонационный словарь эпохи и тематизм Гуаюля

В ходе анализа сочинений композитора выделился определенный набор тем, которыми Гуаюль часто пользуется в качестве полифонических soggetti (в условиях техники сквозного имитационного письма). Разумеется, все они рождены стилистикой строгого стиля, следование которому позволяет раскрыть, прежде всего, черты стиля эпохи, нежели приметы почерка отдельного композитора. Индивидуальность вряд ли еще является самоцелью для творцов Ренессанса, хотя в XVI веке можно говорить о проявлении конкретного стиля автора, творившего в рамках единой традиции[187]. Кроме того, некоторые из музыкальных тем представляют собой устойчивые тексто-музыкальные формулы, впоследствии, в эпоху барокко, известные как риторические фигуры. Применение типизированных мелодических оборотов дает возможность классифицировать их как «интонационный язык» Бальдуина Гуаюля. Безусловно, сложившийся под влиянием soggetti композиторов строгого стиля — предшественников, современников композитора и, конечно же, учителя — Лассо.

---

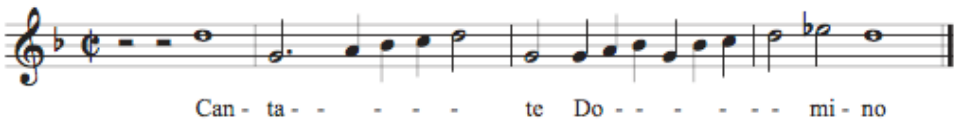
[187] См., например, статью: *Конен В. Д.* К вопросу о стиле в музыке Ренессанса // Этюды о зарубежной музыке. — М.: Музыка, 1968; раздел «Черты стиля» в главе о творчестве О. Лассо в кн.: *Дубравская Т. Н.* Полифония эпохи Возрождения. XVI век. История полифонии. — Вып. 2Б. — М.: Музыка, 1996. — С. 323–357.

Критериями систематизации тематических «зерен» могут послужить полихорды, в которые темы вписаны (в их сольмизационном выражении). Часто soggetti описывают остовные консонансы тона (лада), соответственно, ладовая сторона также становится важнейшим фактором, определяющим выбор тематизма. Непременной чертой подобных тематических образований, переходящих из мотета в мотет, в большей или меньшей степени выступает устойчивый ритмический рисунок. Выбор soggetto может быть обусловлен количеством слогов и ударением в слоге.

Soggetti в квинте, то есть soggetti, характерные для автентических тонов с квинтовым остовным консонансом (по ступеням лада I и V).

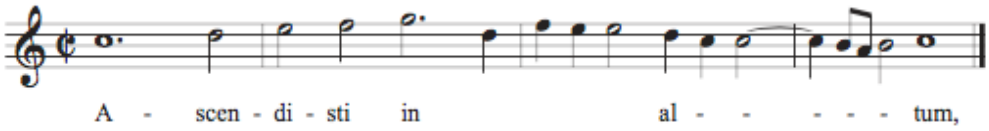
1. Нисходящий скачок с последующим заполнением от квинты лада к финалису: *la-re, ut-fa*. При этом остовный консонанс, как правило, выделяется более крупными длительностями, а проходящие звуки, заполняющие его, — краткими:

Пример 1. Латинский мотет «Cantate Domino canticum novum». Первая строка



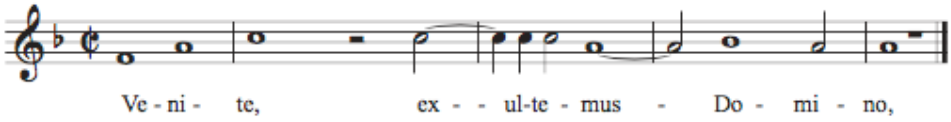
2. Восходящий пентахорд *re-mi-fa-sol-la* или *ut-re-mi-fa-sol* (либо в обратном направлении, нисходящий) — излюбленный тип soggetto в мотетах Гуайюля. Остовный консонанс квинты также выделяется более крупными длительностями. Зачастую в строках раннефугированного типа многоголосного изложения, основу которого составляет движение по пентахорду, используется и восходящее, и нисходящее движение по образцу имитации в инверсии. Один из примеров мотетов с таким изложением — Veni Domine — будет подробно описан в главе III. В другом сходном примере, заимствованном из первой строки мотета «Ascendisti in altum», выбор тематизма может быть связан с лексическим значением текста (фигура восхождения на слове *ascendisti*):

Пример 2. «Sacrae cantiones». № 15. Ascendisti in altum. Первая строка



3. Soggetti, цитирующие мнемонические формулы церковных тонов. К примеру, первая строка мотета «Venite, exultemus Domino» начинается со звуков *ut-mi-sol*, после чего следует, как и положено инициальной мелодии V тона, речитация на реперкуссе (*sol*). «Терминация» soggetto приходится на еще один важнейший звук лада — *mi*:

Пример 3. Латинский мотет «Venite, exultemus Domino». Первая строка

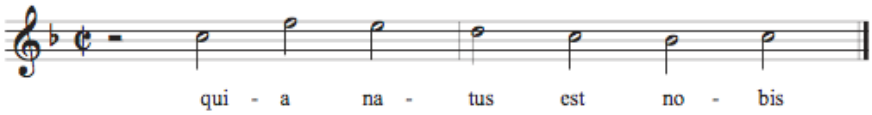


В данном мотете каждая из трех частей формы начинается с такого soggetto, образуя вариационный цикл наподобие мотетной формы второго рода.

Soggetti в кварте

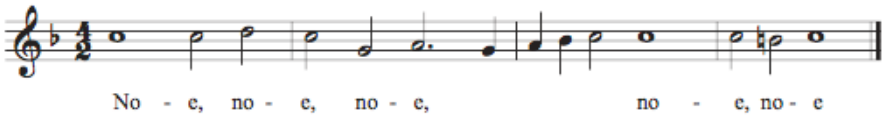
1. Восходящий скачок на кварту *ut-fa* с последующим заполнением. Например, вторая строка мотета «Noe exultemus et laetemur».

Пример 4. Латинский мотет «Noe exultemus et laetemur». Вторая строка



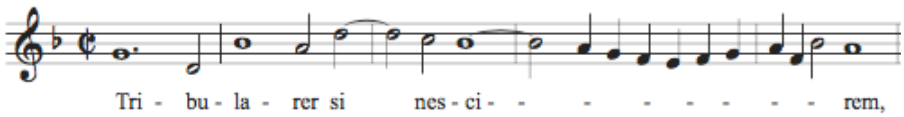
2. Нисходящий скачок *fa-ut* с последующим заполнением. Как правило, в таких темах акцентируется финалис (речитируется, наиболее часто повторяется и выделяется крупными длительностями). В качестве примера может быть приведена первая строка этого же мотета.

Пример 5. Латинский мотет «Noe exultemus et laetemur». Первая строка



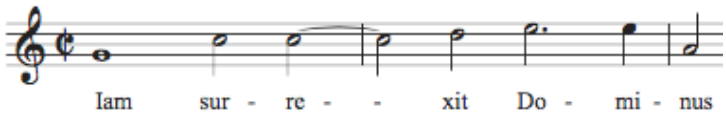
Для *плагальных разновидностей* ладов с финалисами *re* и *fa* характерны, в основном, soggeti с опорой на терцию от финалиса (реперкуссу церковных II и VI тонов), а также на V ступень, расположенную ниже (что характеризует плагальные лады). В этом проявляется в условиях многоголосной контрапунктической ткани отголосок древней монодической традиции церковных песнопений в восьми тонах, каждый из которых имел свой амбитус, финалис и реперкуссу. Например, заглавное soggetto мотета «Tribularer», написанного во II тоне, начинается с финалиса, затем совершается скачок на нижнюю ступень амбитуса (что, кстати, характерно для мнемонической формулы второго тона), после чего следует обратный скачок к реперкуссе тона:

Пример 6. Начало мотета «Tribularer»



Нечто подобное с характерным soggetto в диапазоне сексты наблюдаем в мотете «Iam surrexit Dominus», когда от нижнего звука амбитуса транспонированного на квинту вверх VI тона совершается скачок к финалису, а затем происходит поступенное движение к реперкуссе:

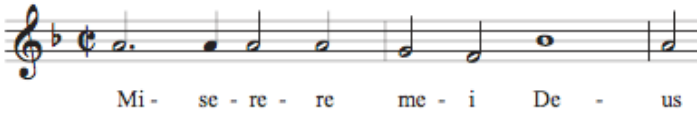
Пример 7. Soggetto первой строки мотета «Iam surrexit Dominus»



Soggetti с кварто-секстовым остовом (лады с финалисами *mi* и *sol* — III, VIII).

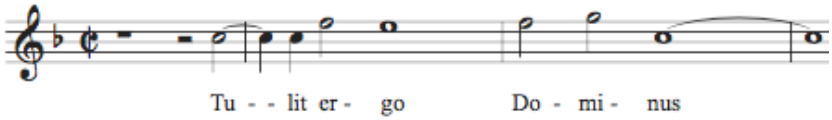
1. Soggetti с опорой на секстовый или терцовый консонанс характерны для третьего тона. Например, в мотете «Miserere mei Deus» как soggetto, так и его имитация в инверсию представляют собой сочетание движения в амбитусе терции от начального тона с вспомогательным к нему, взятым скачком в противоположном движении. Остовным голосом в следующем примере является альт: у него звучит основной вариант soggetto от финалиса, нисходящее движение от которого идет к тону реперкуссы:

Пример 8. «Miserere mei Deus». Заглавное soggetto



2. В мотетах восьмого тона в качестве эксордия могут служить имитационные изложения soggetti в кварте (или квинте) с подчеркиванием именно квартового скачка: от нижнего звука амбитуса до финалиса, как во второй части мотета «Pater peccavi», либо от финалиса к реперкуссе, как в мотете «Tulit ergo Dominum»:

Пример 9. «Tulit ergo Diminum». Эксордий, малая тема



Заглавное soggetto восьмого тона может быть и поступенным заполнением кварты от финалиса к реперкуссе, как в мотете «Ut queant laxis».

Другие виды soggetti — движение типа circulatio, диминуированные пассажи в амбитусе октавы и так далее — не являются ладово характерными, поэтому могут встретиться в мотетах с любым финалисом. Среди «универсальных» soggetti, используемых в мотетах разных тонов, выделяются soggetti в пределах малой секунды, содержащие вспомогательный звук между начальным тоном (как правило, финалисом или квинтовым/квартовым звуком в ответном проведении) и его повторением. В soggetto III тона, например, вспомогательным звуком к финалису может быть натуральная ступень (см. малую тему начала второй части мотета «Miserere mei Deus»), а в первом или во втором тонах этот звук, как правило, является акциденцией (см. первые soggetti мотетов «Peccavi super numerum», «Da pacem Domine»).

2. 2. Лад. Особенности многоголосия. Каденции

Особенности применения старинных церковных ладов и модальной гармонии Гуаюля рассматриваются в различных аспектах: указываются

критерии определения лада, типы голосоведения с учетом акциденций или их отсутствия, разновидностей каденционных формул, а также ритма конкордовых смен.

2. 2. 1. Ладовая система

Гуаюль, как и другие ученики Лассо, был приверженцем системы восьми церковных ладов. Вслед за своим учителем он перенял традицию расположения мотетов в сборнике согласно порядку церковных тонов. Особенно четко это выражено в его сборнике «Sacrae cantiones». Первая его часть демонстрирует охват ладов со всеми четырьмя финалисами (*re, mi, fa, sol*): мотеты № 1–3 написаны в первом тоне, № 4 и 5 во втором, № 6 в четвертом, № 7 в третьем, № 8 в пятом, № 9–10 в восьмом. Шестой и седьмой церковные тоны отсутствуют. Тем не менее, четыре основные финалиса — *re*, *mi*, *fa* и *sol* — задействованы; финалис *fa* представлен только автентическим вариантом (5-й лад), *sol* — плагальным (лад 8-й). Вторая часть сборника «Sacrae cantiones» включает еще десять мотетов. Принцип их расположения — постепенное увеличение количества голосов от шести до десяти («Sequuntur cantiones sex et plurium vocum»). Часть начинается с пьес в первом и втором тонах (№ 11 и 12 соответственно), несколько пьес объединены шестым транспонированным ладом (№ 13, 15, 17), между ними расположены пьесы в натуральных ладах — шестом (№ 14) и седьмом (№ 16). Заключительные композиции (№ 18–20) как бы замыкают круг восьми ладов: № 18 и 20 написаны в первом церковном тоне, № 19 — в восьмом.

Две сохранившиеся мессы Гуаюля сохраняют лад их первоисточников: месса «Rossignolet» (равно как и ее cantus prius factus, chanson Клеменса-не-Папы) написана в восьмом тоне, месса «Ancor che col partire» вслед за мадригалом Поре сочинена в четвертом транспонированном тоне. Немецкие пятиголосные мотеты, чаще всего, написаны в модусах с финалисом *fa*; особенно символично то, что к числу этих мотетов относятся два мотета на

рождественскую тематику — латинский «Noe exultemus et laetemur» и немецкий «Unss ist geborn ein kindelein»[188]. Сохранившиеся трицинии принадлежат третьему, шестому и восьмому церковным тонам.

Определение лада в полифонической музыке XVI века не всегда опирается на критерии, которые применимы к григорианской монодии — финалис, амбитус и реперкусса. З. Хермелинк, а вслед за ним Г. С. Пауэрс[189] отмечают, что при анализе лада в ренессансной хоровой полифонии следует учитывать, прежде всего, три основные категории — систему ключей, наличие или отсутствие бемоля при ключе и финальное созвучие. Таким образом, критерий реперкуссы в многоголосии теряет свое значение; амбитус определяется благодаря двум признакам — набору ключей и наличию или отсутствию знака бемоля; финалис представлен многоголосным созвучием, определяющий звук которого находится в басовой партии[190]. Каждому ладу, таким образом, присуще оригинальное сочетание перечисленных параметров. Хотя реальная композиторская практика показывает, что в некоторых случаях определение лада может быть затруднено вследствие индивидуального набора критериев[191].

---

[188] Модус с финалисом *f*, по-видимому, часто использовался немецкими композиторами для рождественских песнопений. Примером тому, помимо мотетов Гуаюля, может служить месса Августинуса Платнера «Joseph lieber Joseph mein». См.: *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580-1632). Cantiones. München: Strube Verlag, 2001. — S. XV.

[189] *Hermelink S.* Dispositiones modorum. Tutzing: Schneider, 1960; *Powers Harold S.* Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony // Journal of the American Musicological Society. — Vol. 34. — № 3 (Autumn, 1981). — P. 428–470.

[190] См.: *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции. — М.: Прест, 1999. — С. 11–46; *Катунян М. И.* «Тенор правит кантиленой». К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки: Сборник научных трудов. М.: Московская консерватория, 1992. — С. 188–208; *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на примере *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо): Дис. <...> канд. иск. — М.: Изд-во, 2003. — С. 202–207.

[191] См., например, ст.: *Powers H.* Anomalous modalities // Orlando di Lasso in der Musikgeschichte: Bericht über das Symposion der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 4.–6. Juli 1994 / hrsg. von B. Schmid. — München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996. — S. 221–242.

2. 2. 2. Системы ключей и транспозиций. Финалис

Итак, одним из самых важных критериев лада в ренессансной вокальной полифонии является **система ключей**[192]. В музыке этого времени распространены две системы ключей: обычные (или, как их еще называли, «натуральные») и высокие — так называемые «chiavette». Chiavette, несмотря на свою изначальную противоположность натуральным ключам и, как следствие, «необычность», во второй половине XVI века стали использоваться столь же часто, что и натуральные. Например, две трети музыки Палестрины нотировано только в chiavette[193]. Для низких ключей характерна следующая комбинация: C1 C3 C4 F4[194] соответственно для кантуса — альта — тенора — баса, для «chiavette» — G2 C2 C3 F3 (или C4)[195]. Высокие или низкие ключи указывали на амбитус лада, который определяет различие между его автентической и плагальной разновидностями: так, для натуральных пятого и седьмого тонов характерна система chiavette, в то время как шестой и восьмой тоны, имеющие с ними одинаковые финалисы, существовали в низких (или «нормальных») ключах. Лады 1–4, а также шестой без знака при ключе обычно нотировались в натуральных (низких) ключах, лады пятый, седьмой и восьмой — в chiavette. При транспозиции ладов положение ключей меняется: 1–4, а также шестой и восьмой тоны при транспозиции могут быть перемещены в chiavette.

---

[192] Об этом см.:, *Kurzman J. G.* Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century // Early Music. — Vol. 22. — № 4, Palestrina Quatercentenary (Nov., 1994). — P. 641–664; *Powers Harold S.* Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony // Journal of the American Musicological Society. — Vol. 34. — № 3 (Autumn, 1981). — P. 428–470; *Hermelink S.* Dispositiones modorum. — Tutzing: Schneider, 1960.

[193] В связи с этим многие теоретики стали отказываться от терминов «нормальные», «натуральные» ключи. Например, Т. Морли делит системы ключей на «высокие» и «низкие» («high keys» и «low keys»), где последние являются альтернативным термином для обозначения так называемых «нормальных» («натуральных») ключей. См.: *Kurzman J. G.* Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century // Early Music. — Vol. 22. — № 4, Palestrina Quatercentenary (Nov., 1994). — P. 642.

[194] Заглавная латинская литера обозначает тип ключа: *G* — ключ «соль», *C* — ключ «до», *F* — ключ «фа»; цифра, следующая за буквой — номер линейки нотоносца, на которую помещен ключ.

[195] Дж. Курцман предлагает считать не вполне стандартную, но иногда встречающуюся комбинацию «*C1 C2 C3 C4* (*F3*)» еще одним вариантом системы «chiavette», несмотря на то, что для краткости «chiavette» обозначают как «систему с G2», указывая на наличие высоких нот в верхнем голосе (см., например: *Powers H. S., Wiering F.* Mode // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XVI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 774 – 823). Курцман считает, что в композициях, чей амбитус не превышает f^2, ключ *G* на второй линейке не требуется, и композитор вполне может обойтись традиционным *C1* из «нормальной» системы ключей. См.: *Kurzman J. G.* — Op. cit. — P. 641.

Таблица 1. Лады и система ключей

Лады	Система ключей
Первый натуральный/транспонированный	низкие/высокие
Второй натуральный/транспонированный	низкие/высокие
Третий натуральный/транспонированный	низкие/высокие
Четвертый натуральный/транспонированный	низкие/высокие
Пятый	высокие
Шестой натуральный/транспонированный	низкие/высокие
Седьмой	высокие
Восьмой натуральный/транспонированный	низкие/высокие

Гуаюль широко использует обе системы ключей. Причем, chiavette встречаются даже несколько чаще, чем низкие ключи. Однако в некоторых мотетах Гуаюль расширяет возможности традиционного набора ключей. Так, в трех восьмиголосных латинских мотетах («Sit vena tua benedicta», «Si confitearis in ore» и «Noe exultemus et laetemur») сосуществуют в единой системе и chiavetti, и низкие ключи: каждая из партий (кантус, альт, тенор, бас) имеет, таким образом, две разновидности — высокую и низкую. Благодаря такой группировке достигается не только расширение общего диапазона сочинения, но и усиливается эффект антифонных перекличек.

В 10-голосном мотете «Uxores subditae estote» обычная система ключей расширена благодаря помещению одной из басовых партий в ключ *F5*. За счет низкого басового диапазона амбитус мотета охватывает звуки трех полных октав (D–e^2). В 9-голосном мотете «Ut nova connubii sint» на уровне системы ключей изменений не происходит: восьмой транспонированный тон помещен, как и положено, в систему chiavette. Однако расширение диапазона возникает за счет добавочных линий в партии баса — в ключе *F3*

неоднократно появляется нота *G*, требующая одной добавочной линии. Характерно, что нота *G* на добавочной линии появляется в нескольких каденциях и является финалисом мотета: такое явление в музыке XVI века, скорее, можно назвать исключением.

В магнификатах Гуаюля стабильно используются две системы ключей без отклонения от правил. В магнификатах первого, третьего, пятого, седьмого и восьмого тонов используется система chiavette (первый, третий и восьмой тоны транспонированы). Магнификаты второго, четвертого и шестого тонов, а также обе мессы (четвертого и восьмого транспонированного тонов) написаны в обычной системе «низких» ключей.

Помимо набора ключей, важным определяющим критерием лада в музыке Ренессанса выступает **финалис**. Финалис в многоголосии Гуаюля, как, впрочем, и его современников, представлен в виде вертикали, которую в тональной музыке принято называть трезвучием (мажорным или минорным). Финалис полифонической музыки определяется по нижнему звуку каденционной клаузулы (как правило, тенора или баса). В основном в музыке Гуаюля преобладают традиционные для церковных тонов финалисы — *D*, *E*, *F*, *G*, но встречаются также *A* и *C* в качестве финалисов транспонированных ладов: *A* при транспозиции четвертого лада на кварту выше или второго лада на квинту выше, *C* — при транспозиции шестого лада на верхнюю квинту либо восьмого лада на верхнюю кварту. Кроме того, финалис *G* может быть показателем как седьмого или восьмого натуральных ладов, так и первого и второго, транспонированных на кварту выше.

Наконец, третья ключевая категория лада в многоголосии — наличие или отсутствие бемоля при ключе (система «b-quarre» — «cantus durus» или «b-mollum» — «cantus mollus»), а также транспозиция лада. Чаще всего именно знак бемоля при ключе указывает на наличие транспозиции. Однако это не всегда так. Например, лады с финалисом *fa* во избежание увеличенной кварты от финалиса всегда пишутся в «b-mollum» (то есть со знаком при ключе). При этом автентическая разновидность лада с финалисом *fa* при

транспозиции остается в системе с одним бемолем, а плагальная — в «b-quarre»[196]. На практике, как утверждает Б. Майер, используются транспозиции только первого, второго, четвертого и шестого тонов. Первый тон, как правило, транспонируется на кварту выше с финалисом *G* (вместо родного *D*) в систему b-mollum, второй тон имеет две наиболее распространенных транспозиции — на верхнюю кварту (финалис *G* вместо *D*) в b-mollum и верхнюю октаву в b-quarre, четвертый тон — на верхнюю кварту в b-mollum (финалис *A* вместо *E*) и шестой тон — на верхнюю квинту в b-quarre (финалис *C* вместо *F*)[197].

Музыка Гуаюля отражает эту систему транспозиций на практике. В транспонированном виде чаще всего Гуаюль применяет первый, четвертый, шестой[198] тоны. Несколько ладов представлены на разных высотах: второй тон транспонируется у Гуаюля на кварту выше (*G*) и кварту ниже (*A*); транспозиция на *A* — реже встречающийся в практике вариант, его можно найти лишь в одном сочинении Гуаюля — раннем мотете «Ab oriente venerunt». Восьмой тон встречается в сочинениях Гуаюля в разных вариантах — как в натуральном, так и в транспонированном на кварту вверх (финалис *C* вместо *G*). Третий и седьмой модусы, в основном, представлены в натуральном виде. Третий модус появляется в транспонированном виде (на кварту выше: *A* вместо *E*) лишь единожды — в магнификате III «Quis est homo» (тогда как его первоисточник написан в натуральном ладу).

Три вышеописанных критерия — ключи, финальное созвучие и транспозиция — позволяют установить не только лад в сочинениях[199], но и удостовериться, насколько точно совпадают их ладовые характеристики с избранными cantus prius factus.

---

[196] *Powers H. S., Wiering F.* Mode // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XVI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 774 – 823.

[197] *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. — Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974. — S. 71–73.

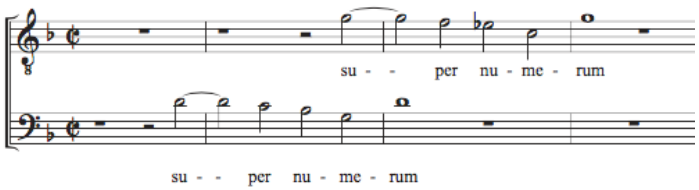
[198] Единственный пример первого натурального тона в музыке Гуаюля — десятиголосный мотет «Ut nova connubii sunt», немногочисленные примеры шестого натурального тона — мотет «Venite exultemus Domino» и магнификат ad imitationem moduli «Timor et tremor».

[199] В приложении № 2 настоящей работы приведен список сочинений Гуаюля с указанием их ладовой принадлежности.

2. 2. 3.Голосоведение. В основном, нормы голосоведения в сочинениях Гуаюля отвечают правилам строгого стиля. Хроматическое линеарное движение связано с употреблением акциденций, которые подчас встречаются в связи с содержанием текста[200]. Расширение сольмизационной структуры с помощью акциденций приводит в некоторых латинских мотетах к образованию 11-ступенного звукоряда (в котором натуральные ступени объединены с хроматическими вариантами)[201]. Интересно, что такой расширенный звукоряд выдерживается последовательно в мотетах в 1–4 церковных тонах. В «Sacrae cantiones» это номера 1–7, 11, 12, 18 и 20, кроме того, это мотеты «Ab oriente venerunt» и «Cum inducerent» из группы «Отдельные сохранившиеся мотеты»[202].

Так, в мотете № 1 («Cantate Domino») из сборника «Sacrae cantiones» звукоряд первого транспонированного тона вместе с акциденциями представлен в виде такой гаммы: *g-a-b-h-c-cis-d-es-e-f-fis*. При этом звуки *es* и *fis* (иногда — *h*) чаще всего возникают в каденциях на финалисе, *h* и *cis* (иногда — *fis*) — в каденции на реперкуссе (пятой ступени первого лада). Иногда полутон над реперкуссой (*es*), а также полутон под финалисом (*fis*) встречается вне каденционного изложения, особенно при сквозной имитации. Например, в мотете «Peccavi super numerum» (тон — первый транспонированный) при имитации сегмента «super numerum» в первой строке акциденция *es* связана с точностью тематического проведения:

Пример 10. «Peccavi super numerum». 1 строка, второй сегмент, партии баса и тенора



[200] См. подробнее раздел 2. 5.
[201] См. об этом: *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580-1632). Cantiones. — München: Strube Verlag, 2001. — S. XV.
[202] Enzeln Überlieferte Motetten // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. München: Strube Verlag, 1998. — S. 100–130.

Кроме того, акциденции могут возникнуть при использовании каденционных формул в одном голосе (без реализации каденции в многоголосии). Также хроматические вспомогательные звуки встречаются в некоторых soggetti при имитации, в мелодии длительных распевов или моноритмическом контрапункте.

Подобная ситуация с хроматическими ступенями в каденциях встречается и в других ладах. Однако в мотете второго тона «Tribularer si nescirem» («Sacrae cantiones», № 4) акциденция *es*, например, связана, прежде всего, с имитацией заглавной малой темы, которая, при проведении в виде реперкуссионного (тонального) ответа демонстрирует опору на хроматический звук — именно на *es* приходится ударный слог первого слова мотета.

В первом и втором церковных тонах в полученной неполной хроматической гамме отсутствует полутон над финалисом, в третьем и четвертом тонах — полутон ниже финалиса[203], поскольку эти ступени не задействованы в каденциях и имитационных системах и оказываются, таким образом, чуждыми в ладовом отношении.

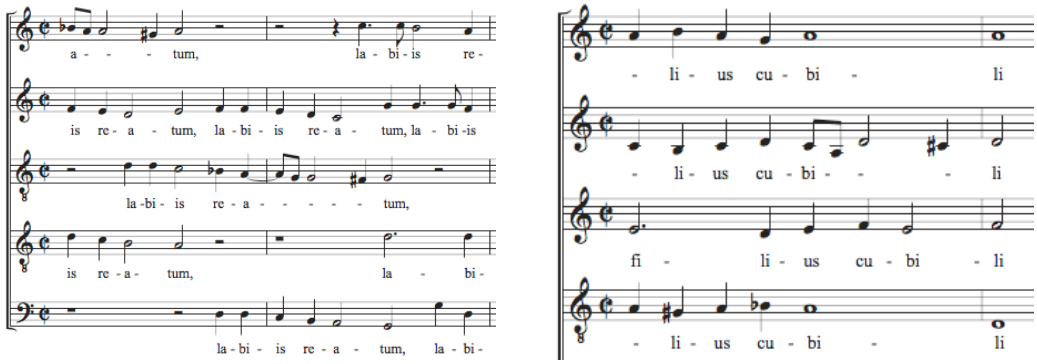
В других церковных тонах (5–8) расширенный звукоряд с 11 ступенями используется реже; в основном, акциденции формируют расширенную 9- или 10-ступенную гамму.

Скопление акциденций в некоторых мотетах образует кратковременное хроматическое голосоведение. Как правило, это происходит за счет полутоновых вспомогательных к опорным или каденционным ступеням лада. Например, в мотете «Ut queant laxis» дважды используется каденционная формула на высоте *a* с хроматическим движением *gis-a-b* (или *b-a-gis*) вокруг каденционной ультимы.

---

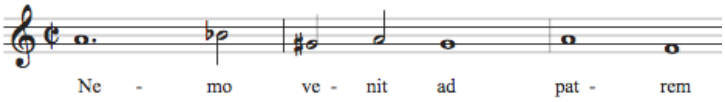
[203] Как отмечает А. Трауб, эта тенденция наблюдается также в обоих изданных сборниках мотетов (1575 и 1581 годов) другого яркого ученика Лассо — Леонхарда Лехнера. См. *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580–1632). Cantiones. — München: Strube Verlag, 2001. — S. XV.

Пример 11. Мотет «Ut queant laxis». Т. 21–22, 53-54.



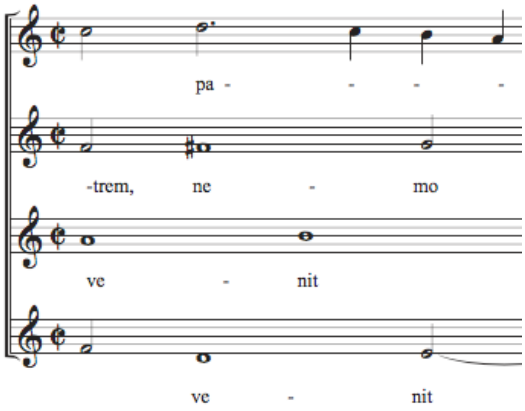
В мотете «Ego sum via» хроматическое голосоведение связано с вводнотоновым опеванием верхней квинты от финалиса второго тона (звука *a*), причем, по сравнению с предыдущими примерами, две акциденции, следуя друг за другом подряд, образуют нетипичный для строгого стиля хроматический интервал уменьшенной терции:

Пример 12. «Ego sum via». Строка «nemo venit ad patrem». Т. 23–25, партия альта



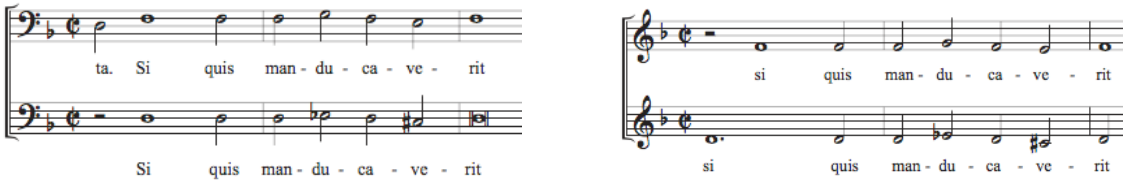
В том же разделе мотета акциденция в альтовой партии приводит к переченью по отношению к теноровой партии: возникает смена конкордов, не относящихся к звукоряду единого лада:

Пример 13. «Ego sum via». Строка «nemo venit ad patrem». Т. 32



В мотете «Ego sum panis vivus» хроматический ход усиливается за счет дублировки в терцию и повторяется в таком виде неоднократно, благодаря чему приобретает особую мотивную значимость (т. 28–30, 40–42 и их повторение в соответствующих тактах второй части мотета)[204].

Пример 14. «Ego sum panis vivus». Т. 28–30, партии басов, т. 41–43, партии альта и тенора



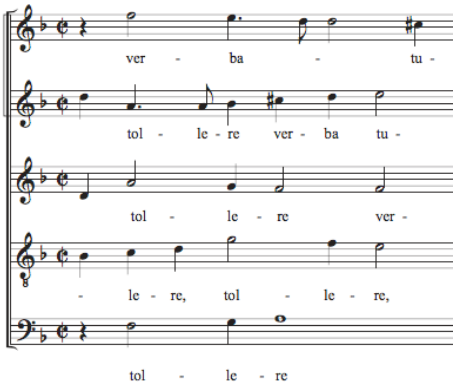
В немецких мотетах в целом действуют иные условия: преимущественно связанные с техникой cantus firmus в большей степени, нежели с парафразой, немецкие мотеты унаследовали диатоническое звучание лежащих в их основе церковных песен. Однако и в многоголосии мотетов Гуаюль все же использует акциденции, таким образом, 11-ступенчатый звукоряд появляется в мотетах «Nun welche», «Wir glauben», «Dein ellendt», «Unnser vatter», «Auss tiefer», «Jesus Christus», «Christ lag» и «Nun bitten wir». Среди всех мотетов Гуаюля (как латинских, так и немецких) максимально диатоническое звучание можно отметить в немецком «Unss ist geborn ein kindelein» (написан на материале c. f. собственного сочинения); здесь только в заключительной «Alleluia» появляется единожды звук *es* (в 35 такте). Данная акциденция введена, вероятно, с целью избежать тритонового хода в басу (*b-es* вместо *b-e*).

Проблема акциденций, нарушающих нормы строгого голосоведения в мотете «Quae Domine eloqueris», кажется почти неразрешимой[205]. В строке мотета «tollere verba tua», появляющейся дважды в течение композиции[206], оба раза возникает противоречие в партии quinta vox (31 и 45 такты). В указанных фрагментах в quinta vox[207] вводится акциденция *cis*, причем

[204] *Traub A.* — Op. cit. — S. XV.
[205] Ibid.
[206] Мотет содержит эпифору, см. об этом раздел 2. 4. 4.
[207] В данном мотете quinta vox является вторым сопрано по тесситуре.

следует она сразу за *b* (мягким), который является натуральной ступенью в транспонированном втором тоне. В итоге возникает невозможный для строгого голосоведения ход на увеличенную секунду *b-cis*:

Пример 15. «Quae Domine eloqueris». Т. 31.



Избежать этот ход могла бы помочь еще одна акциденция, которая вводится обычно в таких случаях: на месте *b* тогда должна быть *h* (*b-quarre*). Однако такое предположение не может быть принято, поскольку такая акциденция будет противоречить одновременно звучащей с ней ноте *b* в альтовой партии, кроме того, в сочетании с предыдущим конкордом (*f-c-c-a-f*) акциденция *h* (*b-quarre*) будет подчеркивать звучание тритона *f-h*. А. Трауб предполагает, что акциденция *cis*, скорее всего, является ошибочной: вероятно, копиист, переписывая партию quinta vox сразу после партии кантуса, ошибочно перенес акциденцию *cis*, действительную для верхнего голоса, в соседнюю партию, не сопоставив ее с остальными голосами. Поскольку ошибка сохранилась в книгах партий времени Гуаюля, прояснить ситуацию поможет лишь tabula compositoria[208].

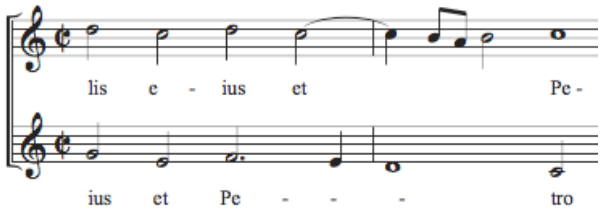
2. 2. 4. Каденции. Каденционные планы

Каденции в сочинениях Гуаюля могут быть рассмотрены с нескольких позиций: контрапункта, точности выполнения и формы. С точки зрения контрапункта каденции представляют собой соединение типизированных

[208] Подробнее о tabula compositoria см. в гл. 1.

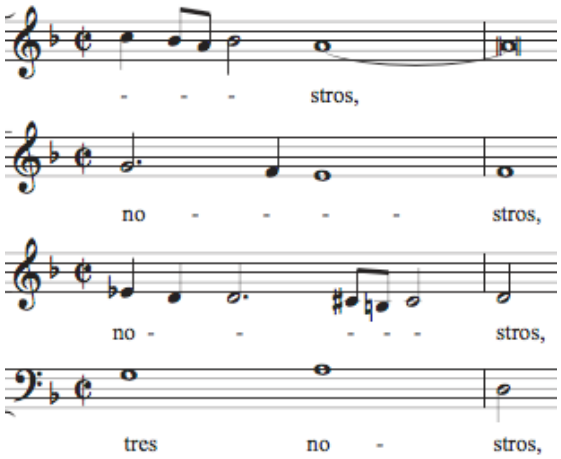
мелодических оборотов (каденционных клаузул)[209]: среди них, как известно, выделяются сопрановые (кантусные), теноровые, басовые и альтовые клаузулы. Каждая из них имела свой узнаваемый мелодический рисунок. Основой выполнения каденции изначально считался контрапункт сопрановой (кантусной) и теноровой клаузул с характерным разрешением сексты в октаву:

Пример 16. Мотет «Iam surrexit Dominus», II pars, т. 23–24, партии cantus I и tenor I



Как известно, в XVI веке расположение в нижнем голосе басовой клаузулы с ее характерным кварто-квинтовым ходом считается совершенным видом кадансирования. В связи с этим опорным голосоведением становится соотношение басовой (вместо теноровой) и кантусной клаузул. В следующем примере заметно, что основа каденционного голосоведения — басовая и кантусная клаузулы:

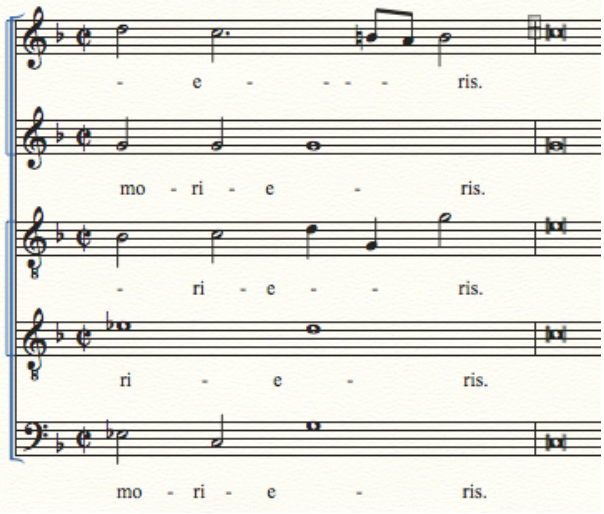
Пример 17. Магнификат III super «Quis est homo». Пятый верс, 14–15 т.



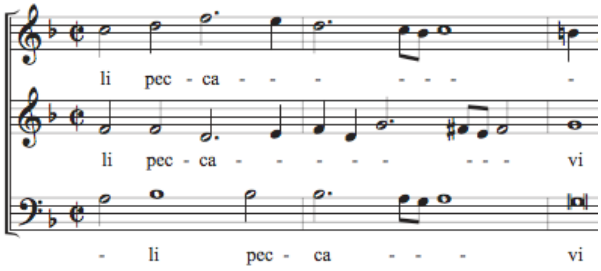
[209] О термине «клаузула» в этом значении см.: *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. — Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974. — S. 76–77.

Использование в нижнем голосе других видов клаузул, помимо басовой (в том числе, теноровой, которая изначально выступала в качестве основной) по отношению к многоголосию второй половины XVI века говорит о применении «полусовершенной» («semiperfectae»)[210] каденции. Однако Гуаюль применяет фактически на равных правах и басовую, и теноровую клаузулы в качестве основных.

Пример 18 а. «Совершенная» каденция с басовой клаузулой в основании.
Мотет Гуаюля «Tulit ergo Dominus», заключительный раздел



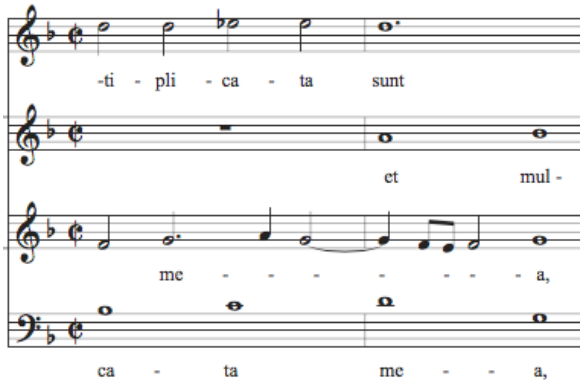
Пример 18 б. «Полусовершенная» каденция с теноровой клаузулой в основании.
Мотет Гуаюля «Peccavi super numerum», завершение строки «tibi soli peccavi», участвующие партии — кантус, тенор и бас.



В каденциях чаще всего применяются акциденции, обостряющие тяготение к каденционной ультиме. Однако нередки у Гуаюля и каденционные формулы с применением только натуральных ступеней:

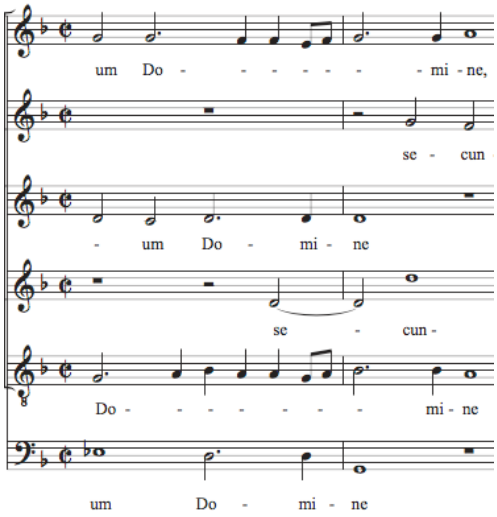
[210] *Meier B.* — Op. cit. — S. 79.

Пример 19. «Peccavi super numerum». I pars. T. 33–34



Реже используются иные каденционные мелодические формулы, не связанные с традиционными задержаниями. Например, в мотете «Cum inducerent» несколько раз встречается каденционная формула с проходящими звуками:

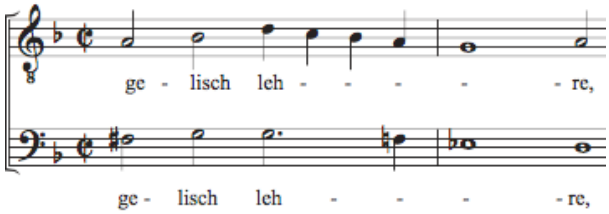
Пример 20. «Cum inducerent».
Окончание тексто-музыкальной строки «Nunc dimittis servum tuum Domine». T. 52–53



Часто встречается у Гуаюля «mi-каденция» («clausula mollis», как ее называет немецкий теоретик XVI века Г. Дресслер)[211]. Для этой каденции характерна теноровая клаузула с полутоновым ходом к ультиме:

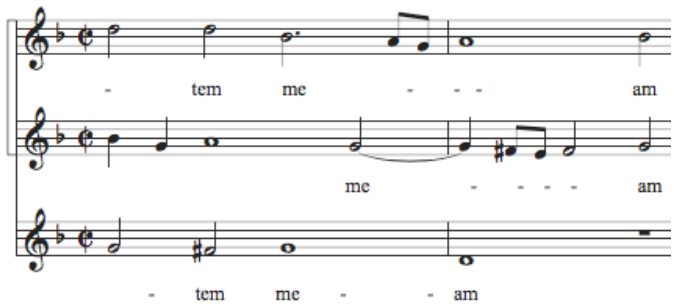
[211] Praecepta musicae poeticae, cap. 8. См.: *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. — Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974. — S. 81.

Пример 21. Немецкий мотет «Gott lob das uns jetz wird verkündt», вторая строка. Основа каденции — партии тенора и баса



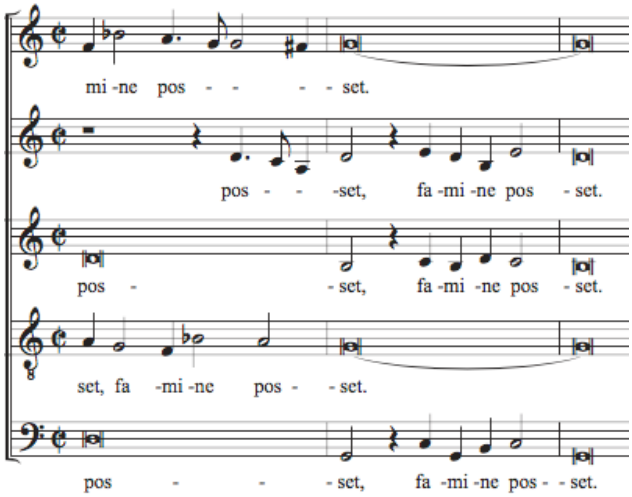
Весьма часто Гуаюлем используются так называемые «ускользающие» каденции (cadenza fuggita). В таких каденциях одна из клаузул появляется с такая каденция выполняется за счет прерывания басовой клаузулы (звучит в партии альта):

Пример 22. Мотет «Peccavi super numerum», начало II pars, 5 т.



Плагальные каденции, предполагающие ход баса на кварту вниз (квинту вверх), иногда используются в качестве строчных. Например, во второй части мотета «Ego sum via» используется плагальная каденция на V ступени второго тона. Однако значительно чаще плагальные каденции встречаются в окончании произведения. После заключительной каденции зачастую происходит «стояние» на ультиме, на фоне которой продолжается движение: при выдержанной ультиме последовательность конкордов с басом IV–I наиболее удобна для заключения. Так, к примеру, заканчивается мотет «Ut queant laxis»:

Пример 23. Окончание мотета «Ut queant laxis»



Аутентичное название этому приему — «supplementum» («дополнение»), и он описывается многими теоретиками. Например, И. Бурмайстером на примере мотета Лассо «In me transierunt»[212]. Supplementum предполагает движение с целью продления звучания финалиса в теноровой партии (в современной нотации обычно два такта в размере alla breve)[213]. У Гуаюля supplementum — часто встречающийся элемент композиции. Из двадцати мотетов «Sacrae cantiones» больше половины (одиннадцать) имеют подобное «дополнение». Далеко не всегда supplementa оканчиваются на многоголосном финалисе: в мотете «Ego sum panis vivus» в качестве заключительной звучит басовая клаузула на *D*, а supplementum кадансирует на тоне *G*. В таких случаях особенно остро встает вопрос ладовой атрибуции.

С точки зрения формы каденции можно разделить на несколько типов:

— внутристрочные (их формулы появляются внутри тексто-музыкальной строки);

[212] См.: *Burmeister, Joachim.* 1606. «Musica Poetica». Indiana University. http://boethius.music.indiana.edu/tml/17th/BURPOE. Дата обращения: 05. 05. 2018.

[213] Подробное описание данного явления см. в тезисах к докладу: *Krämer R.* The Supplementum in Motets: Style, and Structure: Thesis on 9th European music analysis conference — EUROMAC 9.

— полустрочные (завершают маленькую синтагму текста[214] — часть строки, например, полустишие);

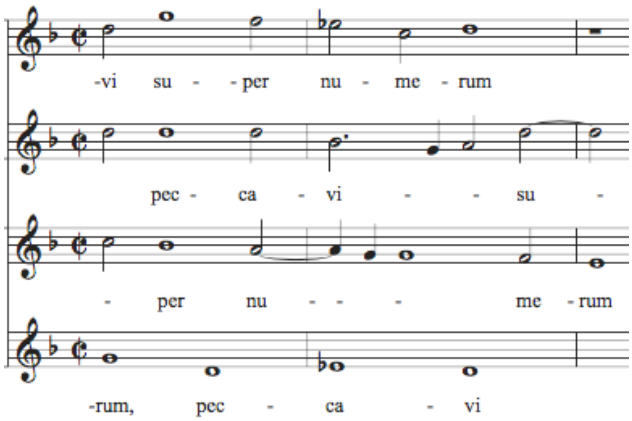
— строчные: завершают тексто-музыкальную строку;

— заключительные (появляются в конце крупного раздела, например, первой части циклического мотета, верса магнификата или раздела мессы, а также завершают композицию в целом);

— дополнительные (supplementum).

Каденционные планы, как известно, являются важнейшей ладовой характеристикой. В трактатах времени Гуаюля описанию каденций каждого лада уделяется особое внимание[215]. Так, первый тон в сочинениях Гуаюля обычно представлен каденциями на I и V ступенях. В первом тоне возможна также каденция на III ступени в качестве строчной или внутристрочной. Чаще используются каденции с использованием четырех основных клаузул, реже клаузула «mi» (более типична для третьего и четвертого ладов). Однако в качестве внутристрочной такая каденция может встретиться и в первом тоне:

Пример 24. Мотет «Peccavi super numerum», т. 12–13



[214] Понятие синтагмы по отношению к музыкальным формам предложено Т. Н. Дубравской и Зудовой. См.: *Зудова А. В.* Некоторые особенности формообразования в западноевропейской мессе XVI века (на основе анализа VI книги Дж. Палестрины) // Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 263–265.

[215] *Pontio P.* Ragionamento di musica; *Dressler G.* Praecepta musicae poeticae; *Burmeister J.* Musica poetica; *Hofmann E.* Doctrina tonis и другие. Подробно об этом см.: *Meier B.* S. 88–102.

Каденции на VII и IV ступенях первого тона появляются в виде строчных и значительно реже, чем на ступенях I, V и III. Пример в музыке Гуаюля — первая строка мотета «Quae Domine eloqueris», где используются обе каденции.

Второй тон, как пишут современники Гуаюля, часто помечен каденциями на тех же ступенях, что и первый. В сохранившихся сочинениях Гуаюля видно, что каденционное оформление второго тона подчас отличается от первого. Наиболее характерны для мотетов и магнификата Гуаюля во втором тоне совершенные (то есть имеющие басовую клаузулу в основании) каденции на I и V ступенях. В мотете второго тона «Ego sum via» основным вариантом завершения строк является теноровая каденция на I ступени. Каденцию на III ступени во втором тоне Гуаюль дает редко, обычно в ее основании возникает теноровая клаузула (см., например, мотет «Tribularer si nescirem»).

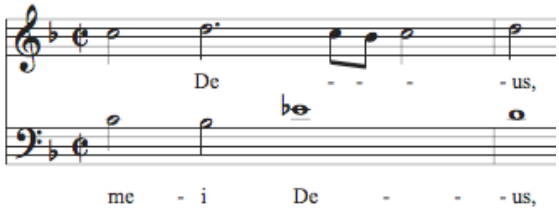
Наиболее типична для третьего тона в мотетах Гуаюля «mi-каденция» на I ступени, реже на финалисе встречаются плагальные каденции. Традиционные басовые клаузулы встречаются лишь в каденциях на IV ступени. В качестве внутристрочных и строчных каденций могут быть ультимы III и VI ступеней, причем часто они появляются в форме «fuggita» (ускользающих).

Каденции третьего тона актуальны и для его плагальной формы — четвертого тона. Прежде всего, это касается каденций на финалисе и IV ступени, равно как и особенностей их выполнения. В качестве строчных и внутристрочных каденций могут встретиться ультимы VII ступени (мотет «Miserere mei Deus») или VI и III ступеней (магнификате IV тона).

Особым случаем можно назвать использование «mi-каденции» на IV ступени, в которой на пенультиме вводится акциденция, бемоль на V ступени: введение тритона от финалиса, пусть и в качестве акциденции,

воспринимается весьма остро и может быть расценено как проявление риторического начала[216]:

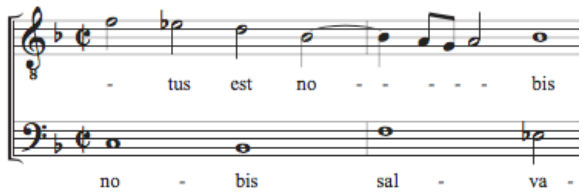
Пример 25. «Miserere mei Deus». Т. 18–19, партии кантуса и баса.



Пятый модус в сочинениях Гуаюля представлен, в основном, каденциями на финалисе и V ступени. В основании чаще используются басовые или теноровые клаузулы. Иногда можно встретить плагальные каденции на V ступени (магнификат V тона, первая строка второго верса), а также на I ступени (вторая строка пятого верса этого же магнификата).

Редко используемая в данном ладу каденция на IV ступени. Гуаюль задействует ее эпизодически: в мотете «Noe exultemus et laetemur» она является строчной и выполнена в форме fuggita — нарушено голосоведение баса.

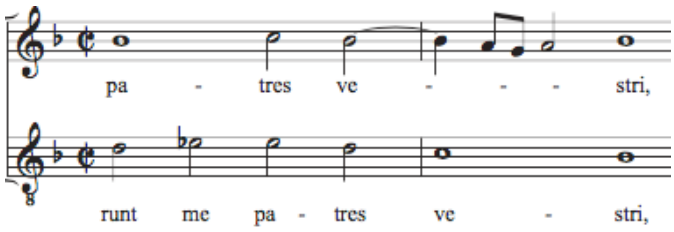
Пример 26. «Noe exultemus et laetemur». Т. 26–27, партии первого тенора и второго баса.



Для шестого модуса, в целом, характерны те же каденции, что и для пятого. В качестве заключения первого раздела циклического мотета «Venite, exultemus Domino» применяется плагальная каденция на V ступени. В магнификате VI тона несколько раз звучит плагальная каденция на финалисе. Каденция на IV ступени, как и в пятом тоне, встречается в виде исключения:

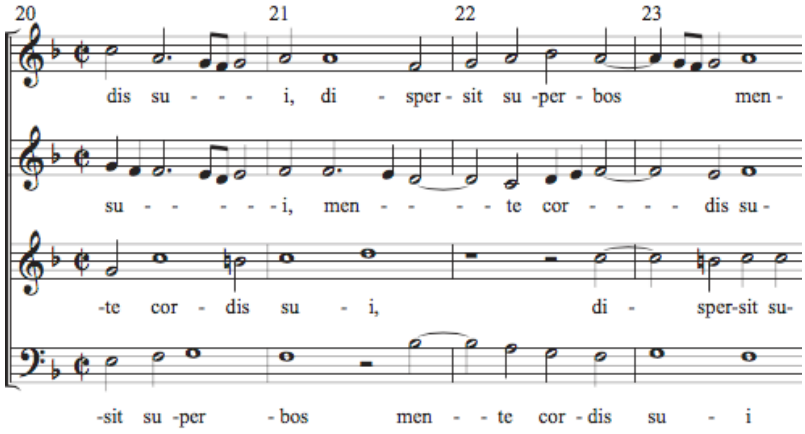
[216] На уровне звукоряда введение V низкой ступени — знак сильной экспрессии.

Пример 27. «Venite exultemus Domino». III pars. T. 38–39, партии кантуса и тенора (quinta vox).



Интересно с ладовой точки зрения выполнение каденций в магнификате VI тона. Выше было сказано, что и пятый, и шестой лады у Гуаюля (как и у его современниками) «отягощены» бемолем при ключе. И все же несколько каденций в данном магнификате выполнено в рамках b-quarre, благодаря чему возникает каденция с полутоновым разрешением IV ступени в V, более типичная для раннего многоголосия:

Пример 28. Магнификат VI super «Timor et tremor». Vers III. T. 20–21, 23.



Каденции седьмого тона, в основном, пребывают на тех же I и V ступенях. В 8-голосном «Si confitearis in ore» на финалисе совершаются каденции с теноровой клаузулой, а также плагальным ходом баса. Интересны каденции в магнификате VII тона. В начале второго верса внутри строки появляется нечастая для клаузула на VII ступени. Во второй строке верса в качестве внутристрочных появляются и другие каденции — басовая на II ступени с акциденцией (IV повышенная ступень)[217] и плагальная на V ступени с акциденцией (III пониженная ступень).

[217] Подобная каденция есть и в третьем версе магнификата.

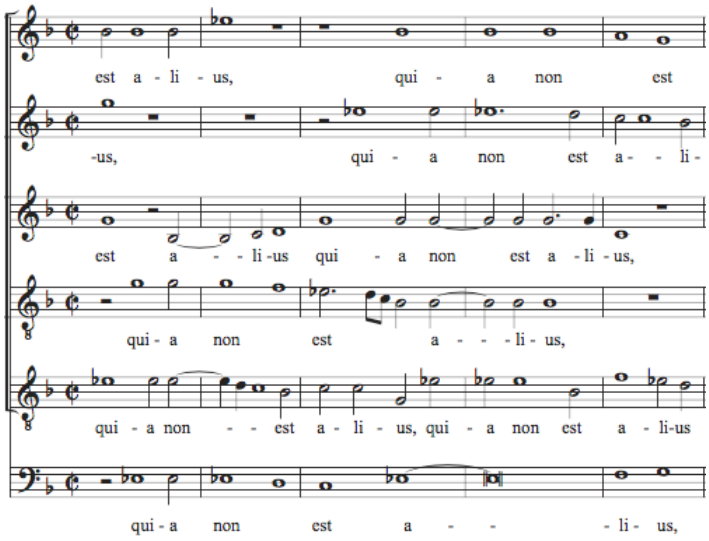
В восьмом модусе используются каденции на финалисе, IV и V ступенях лада, в том числе плагальная на финалисе. Внутристрочная каденция возможна также на II ступени с акциденцией (IV повышенная ступень): она неоднократно встречается в мотете «Ut queant laxis». Акциденция, связанная с понижением III ступени, в данном тоне используется охотно. Менее любима акциденция с понижением VI ступени (как правило, в натуральном восьмом тоне). В качестве строчной или заключительной каденции (в заключении крупного раздела) могут выступать разные варианты клаузул на V ступени: многие разделы мессы «Rossignolet» заканчиваются теноровой каденцией на V ступени.

2. 2. 5. Конкорды и их последовательность. Среди созвучий в сочинениях Гуаюля преобладают конкорды с терцовой вертикалью, в основном такие, которые в тональной гармонии называются трезвучиями и секстаккордами. Время смены конкордов различно и зависит от преобладания тех или иных длительностей, от ритмики малых тем в имитационной системе, а также от избранной типа техники. Так, мессы и магнификаты Гуаюля, а также многие его мотеты (например, латинский «Veni Domine» или немецкий «Wol dem menschen der wandelt nit») демонстрируют, в целом, традиционную для строгого стиля второй половины XVI века ритмику с опорой на семибревисы и минимы. А такие мотеты, как «Quae Domine eloqueris», «Laetatus sum», «Ut queant laxis», «Ut nova connubii sint» содержат разделы с более мелкой ритмикой (с преобладанием семиминим). В таких мотетах ритм конкордовых смен заметно более быстрый.

Темп смены конкордов также меняется в зависимости от техники композиции. В технике cantus firmus, а также разделах, содержащих каноны, канонические имитации, секвенций и другие имитационные формы, часты длительные выдерживания одного конкорда; для разделов, написанных в contrapunctus simplex, более естественна быстрая смена созвучий: в мотете «Da pacem Domine» при каноническом изложении cantus firmus в крайних

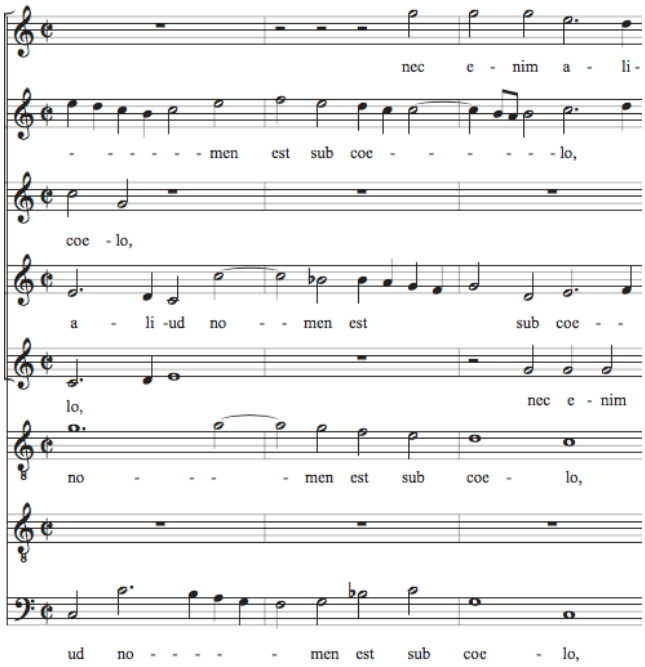
голосах ритм смены конкордов варьируется от одного семибревиса до трех, а во второй строке мотета «Tulit ergo Dominus» на один семибревис приходится два-три конкорда:

Пример 29. «Da pacem Domine», третья строка; «Tulit ergo», вторая строка

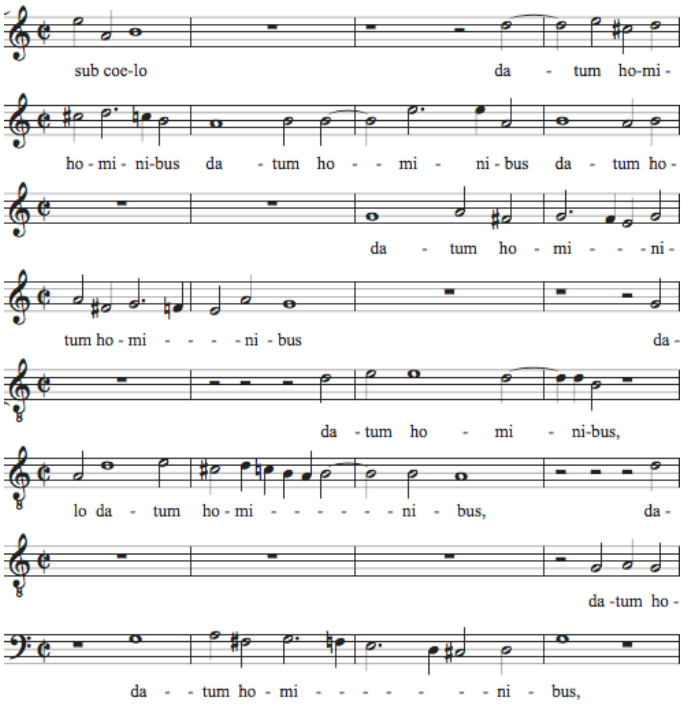


Основа многоголосия мотетов, месс, магнификатов и духовных немецких песен Гуаюля — диатоническая. Хроматические многоголосные последовательности встречаются редко. Связаны они, как правило, с акциденциями вне каденционных оборотов. Так, в мотете «Non est in aliquo» свободно (вне каденций) используются повышающие акциденции на I и IV ступенях и понижающая на VII, благодаря чему звукоряд и конкорды выходят за пределы диатоники. Сравнение третьей и четвертой строк мотета, таким образом, обнаруживает сочетание в нем разных диатонических звукорядов:

Пример 30 а. Мотет «Non est in aliquo», т. 17–19, звукоряд с понижающей акциденцией VII ступени



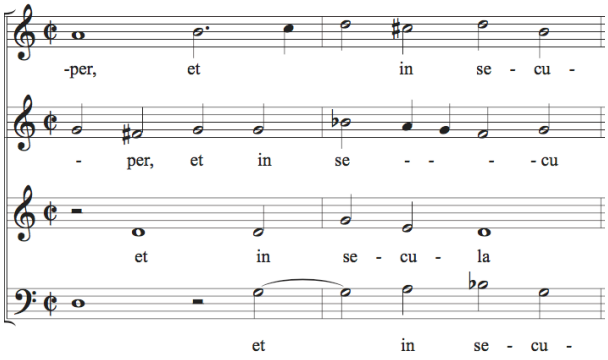
Пример 30 б. Мотет «Non est in aliquo», т. 27–30,
звукоряд с повышающими акциденциями I и IV ступеней



В магнификате VII «Ad imitationem moduli Confundantur superbi» частая гостья понижающая акциденция III ступени. В первоисточнике (мотете Лассо) данная акциденция также используется, однако в основном она характерна лишь для одного из разделов. Гуаюль использует III пониженную

ступень фактически во всех версах магнификата, в том числе и в каденциях. Благодаря частому употреблению данного звука (*es* в натуральном седьмом тоне) возникает ощущение ладовой переменности между натуральным седьмым тоном и транспонированным первым с бемолем при ключе. В заключительном версе III натуральная ступень лада и ее акциденция следуют друг за другом непосредственно в разных голосах:

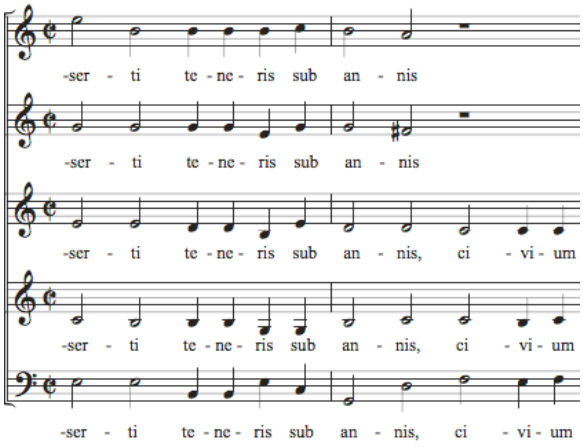
Пример 31. Магнификат VII «Ad imitationem moduli Confundantur superbi». Заключительный верс, т. 9–10



В третьем версе магнификата ладовая переменность подчеркивается двойной акциденцией — пониженными III и VI ступенями (конкорд *g-b-es*, для седьмого тона являющийся подчеркнуто хроматическим).

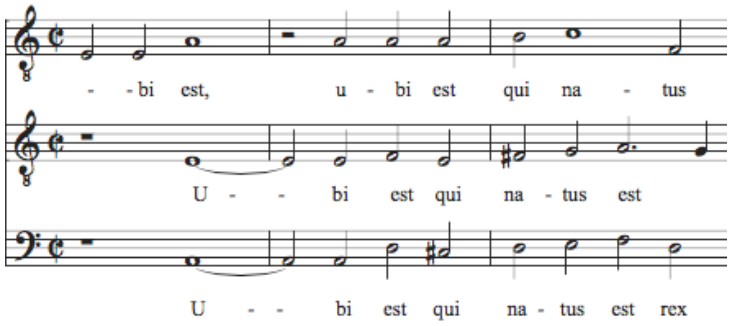
Помимо такой «рассредоточенной» хроматики, порой возникают собственно хроматические последовательности конкордов. Таков мотет «Ut queant laxis», где на стыке строк «teneris sub annis» и «civium turmas» возникает переченье между акциденцией и натуральной ступенью: возникает последовательность конкордов *d-a-d*^{1}*-fis*^{1}*-a1* и *f-a-c*^{1}:

Пример 32. «Ut queant laxis». Т. 64–65



В мотете «Quae Domine eloqueris» в заключительной строке (повторенной благодаря приему эпифоры) при распеве слова «tollere» замечено кратковременное взаимодействие двух различных звукорядов в партиях альта и quinta vox: для первогго приметна акциденция на VI ступени, во втором она отсутствует. Благодаря этому на кратком расстоянии употребляются конкорды *a-c*^{1}*-e*^{1}*-c*^{2}*-e*^{2} и *c*^{1}*-es*^{1}*-g-c*, что воспринимается как последовательность хроматическая. Подобные обороты дважды встречаются в третьей строке мотета «Ab oriente venerunt»: в ней непосредственно друг за другом следуют конкорды *cis-e-a*^{1}, *d-fis-h*^{1}, *e-g*-c^{2} и *f-a-c*^{2}.

Пример 33. «Ab oriente venerunt», т. 40–42, партии первого и второго теноров, баса.



Таким образом, в отношении модальной гармонии стиль Гуаюля можно назвать весьма разнообразным.

2. 3. Контрапункт в сочинениях Гуаюля

Применение композитором сложного контрапункта связано с несколькими ситуациями. Во-первых, перестановки голосов в сложном контрапункте спровоцированы заимствованием многоголосных фрагментов (в случае техники пародии) и их претворением в новом сочинении в измененном виде. Во вторых, сложный контрапункт используются композитором при тексто-музыкальных повторах в рамках одного произведения: в мотетах чаще в упомянутых выше эпифорах. Наконец, сложный контрапункт возникает при стреттном проведении малых тем в

рамках раннефугированной техники, в частности, при наличии удержанного контрапункта к теме.

2. 3. 1. Контрапункт в сочинениях на основе многоголосного cantus prius factus

Эстетика пародии предполагает несколько путей использования техники сложного контрапункта. Один из них заключается в варьировании формы и вертикали заимствуемой строки первоисточника (смены временного и/или высотного параметров): в этом случае первоначальное соединение дается в первоисточнике, производное — в сочинении-пародии. Другой способ демонстрации сложного контрапункта — использование и первоначального, и производного (иногда нескольких производных) соединений в рамках единого сочинения-пародии. Данная особенность возникает в тех мессах и магнификатах Гуаюля, в которых имеется несколько написанных на основе одного и того же материала разделов, что рождает циклы рассредоточенных контрапунктических вариаций. Как правило, логика расположения самих вариаций в подобных «миницикла́х» предполагает движение от более или менее точного цитирования первоисточника к отдаленным от оригинала вариантам заимствованного тематизма.

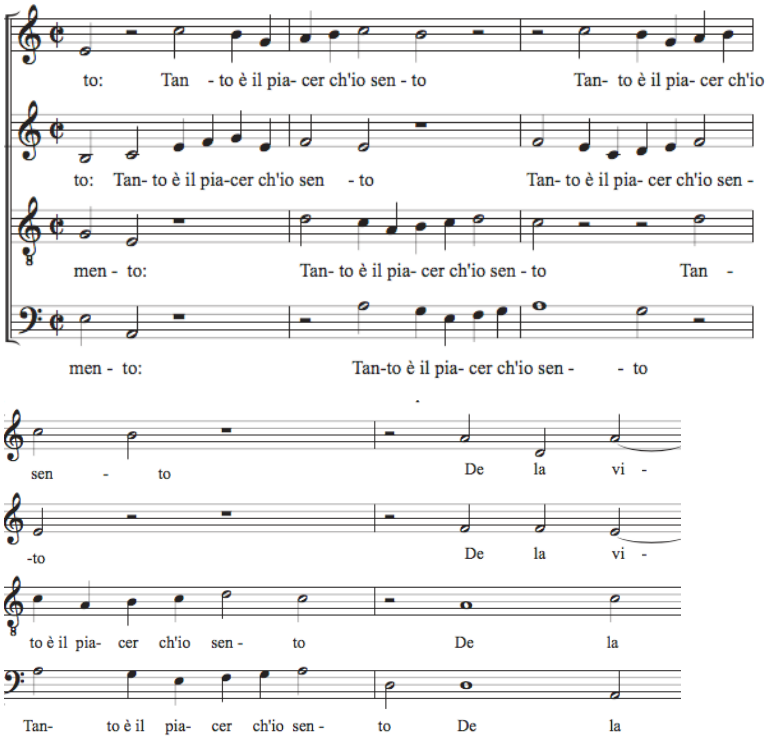
Разные способы воплощения сложного контрапункта в большом количестве представлены в мессе «Ancor che col partire»[218]. Приведем наиболее показательные примеры.

Одна из наиболее затейливо устроенных строк мадригала Ч. Pope — четвертая строка («Tantt'è il piacer ch'io sento»). В Kyrie II Гуаюль превращает представленную у Ч. Pope трехголосный бесконечный второго разряда в четырехголосный. Надо сказать, что в мадригале Pope в рамках четырехголосной однотемной имитационной формы содержится потенциал для четырехголосного канона, но он не реализуется: первое проведение пропосты в альтовом голосе дано в варьированном виде, точность же

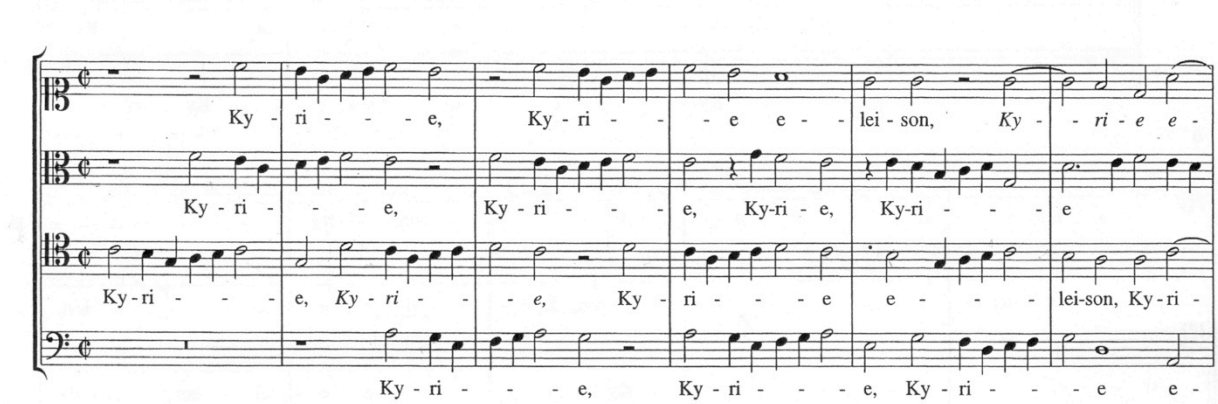
[218] Подробнее о мессах, магнификатах и об особенностях техники пародии в каждом из них см. в главе 4.

соблюдена лишь в трех остальных голосах, постепенно вступающих после альта (A-C-T-B). Гуаюль меняет порядок вступления голосов в разделе, но диспозицию пропосты и риспост сохраняет. Первый голос (у Гуаюля — тенор), как и в первоисточнике, оказывается свободным. Затем приводится оригинальная диспозиция: A–C–T–B, в трех из них (кроме альта) сохранены высотные и временные параметры (от *c* в кантусе, от *d* в теноре и от *a* в басу; минима между альтом и кантусом и между тенором и басом, две минимы между кантусом и тенором). В альтовом голосе тема дается, в отличие от модели, в точности: звучит она от *f*.

Пример 34. Сравнение канонов в первоисточнике (Ч. Роре) и пародии (Б. Гуаюль)
а) Мадригал Ч. Роре. Т. 10-14



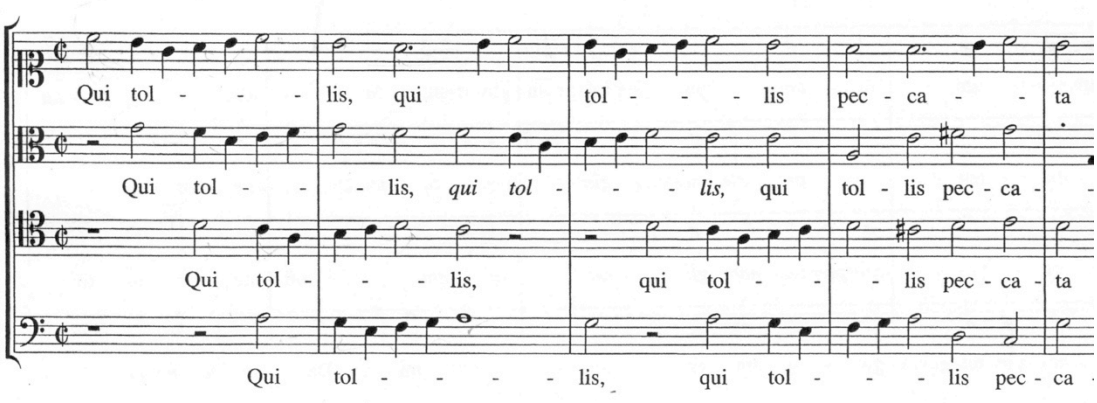
б) Месса Гуаюля, Kyrie II



Четырехголосный бесконечный канон не является единственным техническим приемом работы с заимствованным тематизмом в Kyrie II. Последние две риспосты в каноне выступают началом двухголосной канонической секвенции второго разряда между тенором и басом (см. т. 2–5 примера 35б).

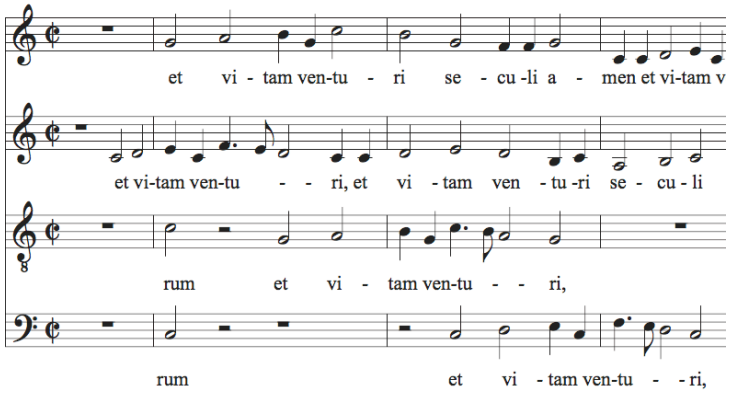
В дальнейших разделах мессы материал реорганизуется иными средствами. В Gloria (строки «Filius Patris» и «Qui tollis») тематизм дважды проводится в неизменном виде — в форме четырехголосной канонической имитации. Имитация выполнена в простом контрапункте, для которого соблюдены все условия: прямой порядок вступления голосов (С–А–Т–В — c^2–g^1–d^1–a), одинаковые высотный (кварта) и временной (минима) параметры имитации. Если в «Filius Patris» заимствованный фрагмент ограничивается изложением отмеченной выше имитации (далее за ним следует свободное продолжение), то в следующей за ней строке «Qui tollis» каноническая имитация открывает раздел формы. Она инициирует трехголосный бесконечный канон (альт не участвует в каноне, как это было в первоисточнике). Альтовая партия, не будучи включенной в канон, проводит не свободный, а заимствованный материал: тем самым, при сравнении начальной имитации с ее повторным проведением возникает прием вдвойне-подвижного контрапункта:

Пример 35. Каноническая имитация (первоначальное соединение) и возвращение малой темы, выступающей в качестве пропосты бесконечного канона (производное соединение)



Контрапунктические приемы выступают важнейшим средством развития заимствованного тематизма и в мессе «Rossignolet». В заключительной строке Credo — «et vitam venturi seculi» — в имитационной системе на материале одной из строк первоисточника возникает вдвойне-подвижной контрапункт (если сравнивать имитацию в верхних голосах с проведениями в теноре и басу):

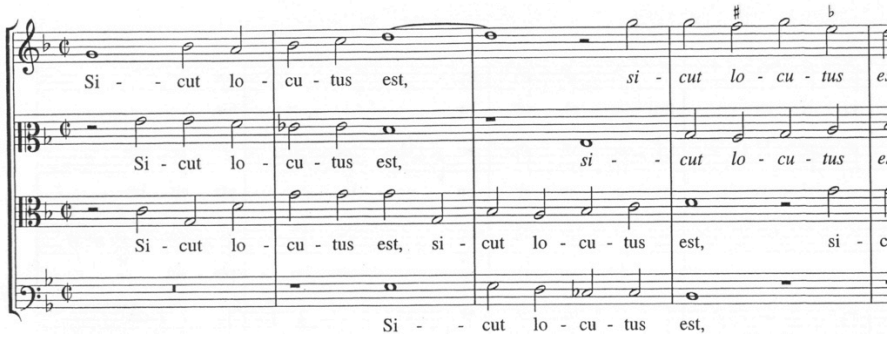
Пример 36. Missa «Rossignolet». Et vitam venturi seculi



В разделе «in nomine Domini» (Benedictus) данной мессы на заимствованном материале сочинена двухголосная каноническая секвенция с переменным шагом — временным и высотным. Поначалу устанавливается нисходящий квартовый шаг, расстояние — бревис, затем неоднократно меняется направление и временное расстояние (три с половиной минимы, полторы минимы, один бревис).

Сложный контрапункт активно используются Гуаюлем и в магнификатах-пародиях. Например, в третьем версе («Fecit potentiam») магнификата I «Ad imitationem Susanne unjour» заимствованный из модели дуэт голосов, проводящийся в виде двойной четырехголосной имитации, служит первоначальным соединением вертикально-подвижного контрапункта, первое производное соединение которого следует за первоначальным незамедлительно:

Пример 37. Magnificat I «Ad imitationem Susanne unjour». Третий верс, начало первой строки



Остальные производные соединения расположены на расстоянии: их можно увидеть в пятом версе («Sicut locutus est»).

Контрапункт, допускающий удвоение в эпоху Ренессанса, о чем пишет Н. А. Симакова[219], чаще реализуется в симультанной форме, объединяя в едином звучании соединения и первоначальное, и производное. Данный прием в отношении заимствованного материала Гуаюль использует весьма часто: например, в строках «tu solus Dominus» (Gloria), «qui tollis peccata mundi» (Agnus Dei) мессы «Ancor che col partire» или в начальной строке магнификата VII «Ad imitationem moduli Confuntantur superbi».

2. 3. 2. Контрапункт вне условий техники пародии

Произведения, написанные с использованием тематизма одноголосного первоисточника (парафразы), или на свободном материале не предполагают, в отличие от пародии, наличия первоначального соединения внутри самой модели. Поэтому и первоначальное, и производное соединения всегда сочинены Гуаюлем.

Богатые возможности для демонстрации разных видов сложного контрапункта демонстрирует мотет «Da pacem Domine». Видимо, фактор композиторской конкуренции[220] побуждал автора к большой технической

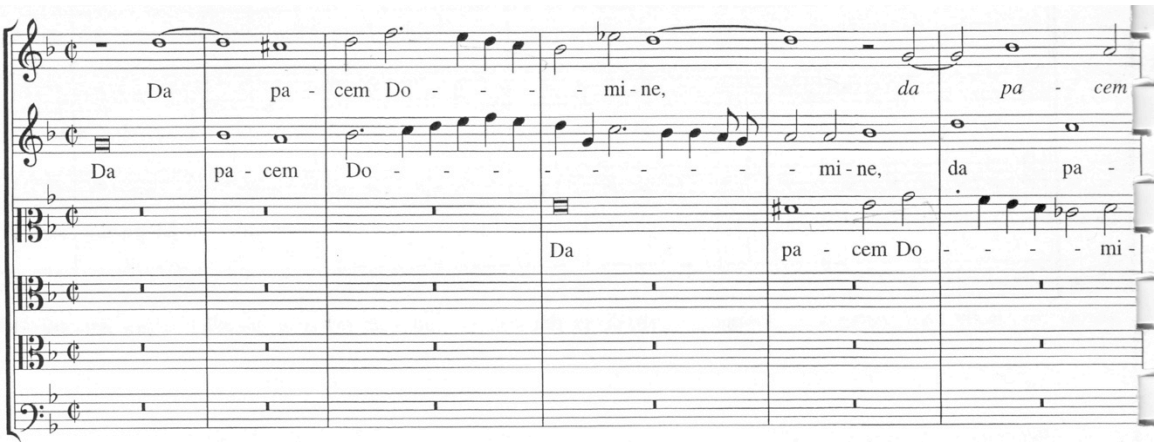
[219] *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. — Ч. I. — Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: ИД «Композитор», 2002. — С. 308–315.

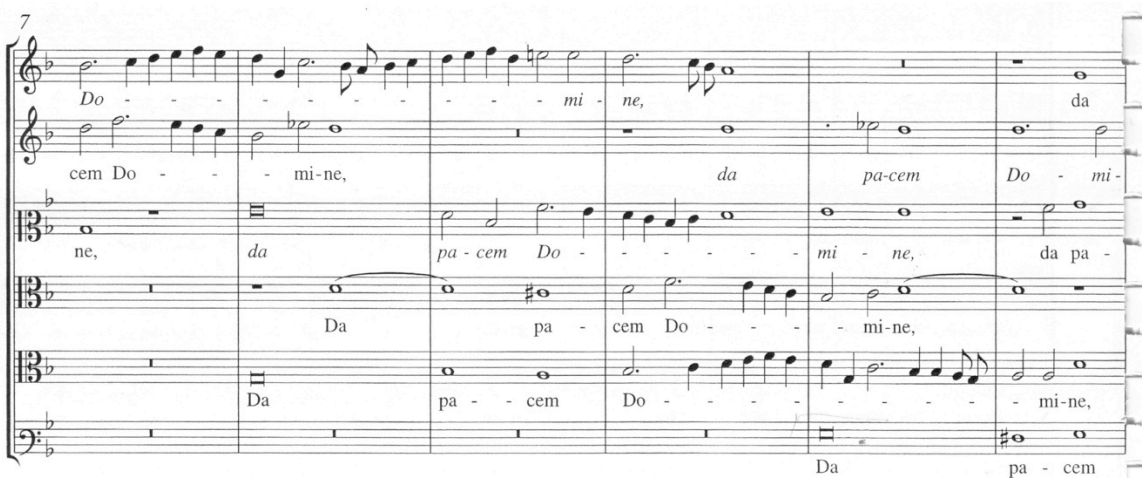
[220] О мотетах Лассо, Гуаюля и Лехнера на текст «Da pacem Domine» подробнее говорится в первой и третьей главах.

изобретательности. Так, в эксордии мотета можно обнаружить сразу несколько случаев сложного контрапункта. Из вступающих первыми трех верхних голосов два (cantus и altus) проводят малую тему, вычлененную из хорала-первоисточника (имитация в нижнюю квинту). Третий, quinta, голос, свободный, вместе с пропостой имитации образует первоначальное соединение вдвойне-подвижного контрапункта, а вместе с риспостой — соединение производное (в симультанной форме).

В паре верхних голосов до вступления полного шестиголосия замечен прием вертикально-подвижного контрапункта (т. 1–3 — первоначальное соединение т. 6–8 — производное), однако показатель перестановки — нулевой, поэтому вертикальные соотношения мелодий остались прежним. При вступлении второй тройки голосов прием повторен с усложнением: в партии альта предымитируется фрагмент пропосты, что вместе с удержанным контрапунктом к малой теме показывает вдвойне-подвижной контрапункт. При проведении собственно cantus firmus (проводится в партии сопрано) удержанный контрапункт (в теноре) вступает позже, нежели при первом проведении, кроме того, меняется интервальное соотношение: возникает новое производное соединение вдвойне-подвижного контрапункта.

Пример 38. «Da pacem Domine». Сложный контрапункт в эксордии мотета

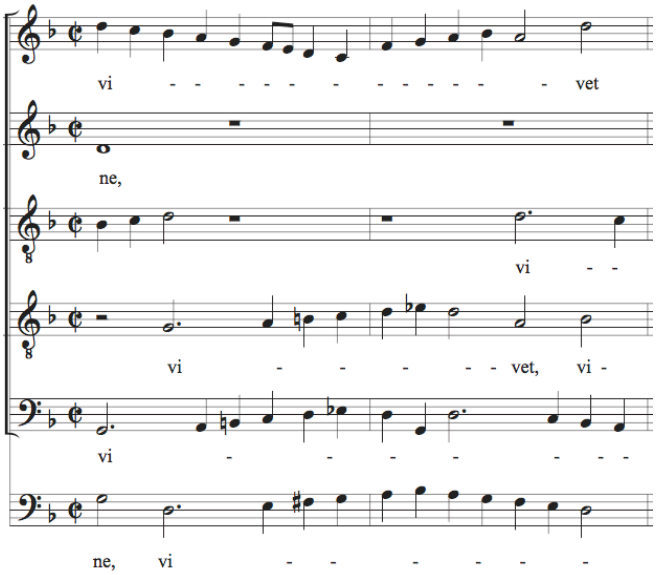




Контрапунктические сочетания возникают и при имитационном изложении cantus prius factus. В строке «quia non est alius» cantus firmus излагается в форме двухголосной канонической имитации (в верхнюю квинту), и в сочетании с оставшимися четырьмя голосами (также проводящими материал cantus firmus, но в иных ритмических условиях) образует вдвойне-подвижной контрапункт.

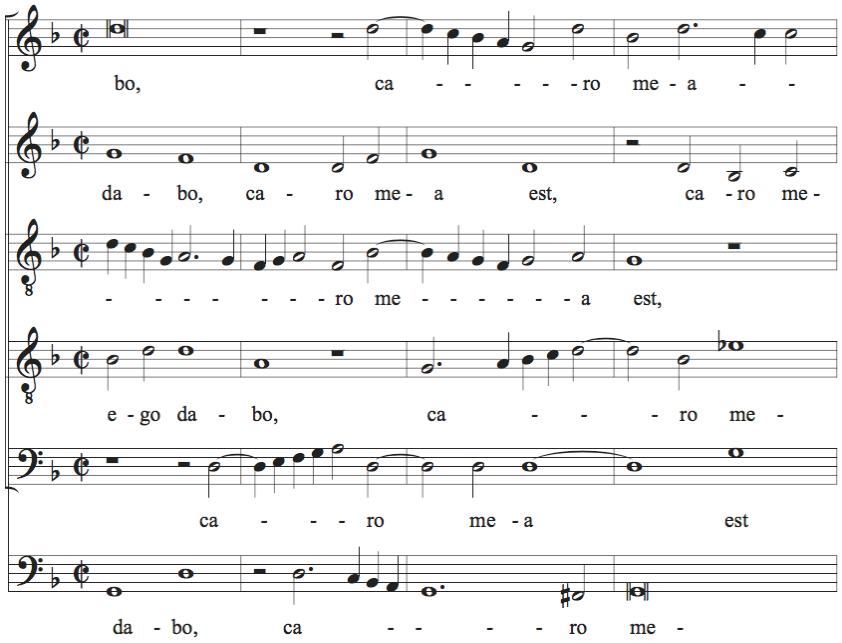
В мотете «Ego sum panis vivus» в насыщенных имитационным письмом разделах вновь заметно применение сложного контрапункта. В частности, в тексто-музыкальной строке «vivet in aeternum» за счет имитаций на фоне свободного голоса возникают в симультанном виде первоначальное и производное соединения сразу нескольких видов сложного контрапункта — вдвойне-подвижного и допускающего удвоение:

Пример 39. Ego sum panis vivus. Строка «vivet in aeternum», начало



В строке «caro mea est» (вторая часть мотета) при распевании первого слова объединяются приемы контрапунктов вдвойне-подвижного, неполного вертикально-обратимого и допускающего удвоение:

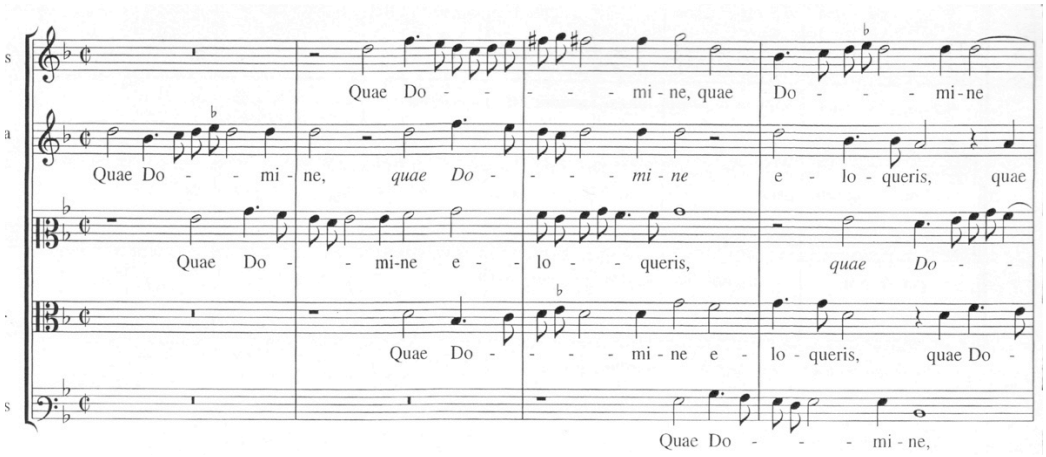
Пример 40. «Ego sum panis vivus», II часть. Строка «caro mea est», начало



Имитация в инверсию, применяемая Гуаюлем в разных жанрах и большом количестве, способствует образованию в многоголосной ткани соединений вертикально-подвижного и (или) вдвойне-подвижного контрапунктов. Во всех случаях речь идет о симультанной форме. Первой темой, участвующей в контрапункте, становится основной вид soggetto, а второй — инверсия того же soggetto. Таким путем образуется вдвойне-подвижной контрапункт в эксордиях мотетов «Quae Domine eloqueris» и «Ascendisti in altum». В «Quae Domine eloqueris» прием усложнен вертикально-обратимым контрапунктом, поскольку в производном соединении к изначальному двухголосию прибавлен третий голос: одна из тем, участвующих в соединении, проводится одновременно в прямом и инверсионном вариантах. Таким образом, при экспонировании малой темы во всех голосах одновременно возникает и первоначальное, и производное

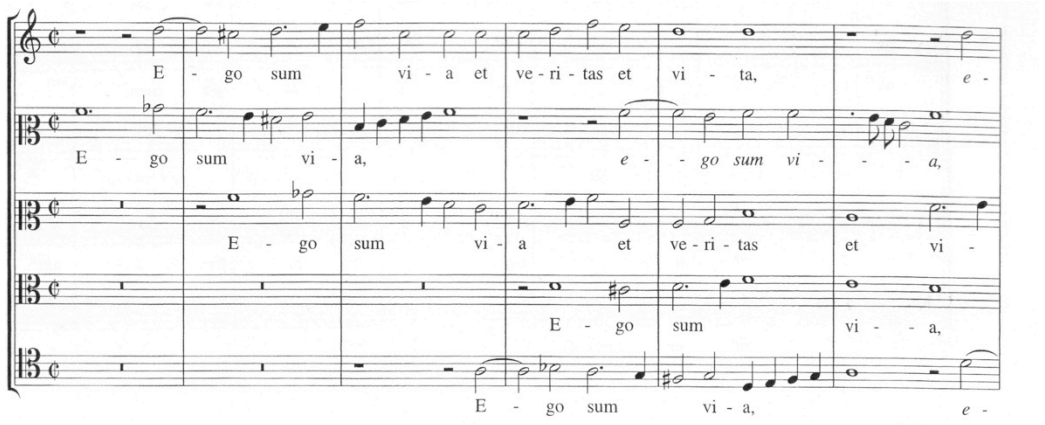
соединения вертикально-обратимого контрапункта (они даны в одновременном — симультанном — виде):

Пример 41. «Quae Domine eloqueris». Начальная строка



Горизонтально-подвижной контрапункт в эксордии мотета «Ego sum via» также может возникает за счет приема имитации soggetto в инверсию. Из вступающих первыми трех голосов мотета altus и quinta vox (в этом мотете — второй альт) проводят малую тему в прямом варианте, cantus — в инверсию. При этом соединение altus+cantus можно уподобить первоначальному, а cantus+quinta vox —производному соединениям:

Пример 42. «Ego sum via». Начальная строка

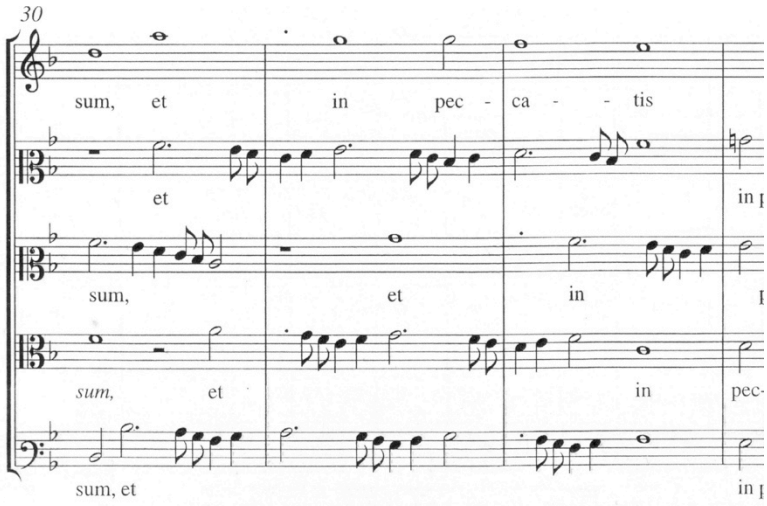


Отмеченный выше (см. раздел 2. 4. 1) как часто используемый прием контрапункта, допускающего удвоение, применяется Гуаюлем и в свободных от техники пародии сочинениях. Данный вид контрапункта задействуется в

эксордии мотета «Quae Domine eloqueris», заключительной строке мотета «Miserere mei Deus», второй строке мотета «Ut queant laxis».

Как известно, сложный контрапункт требуют при определенных условиях формы бесконечного канона и канонической секвенции. В этом отношении трехголосная каноническая секвенция первого разряда в разделе «et in peccatis» (вторая часть мотета «Miserere mei Deus») является демонстрацией приема тройного вертикально-подвижного контрапункта (в сочетании с двумя свободными голосами).

Пример 43. «Miserere mei Deus», II часть. Строка «et in peccatis»



Вертикально-подвижной контрапункт можно было бы ожидать при повторности многоголосного материала, например, в циклических латинских мотетах. Однако зачастую перестановки в мотетах с эпифорами создают лишь внешний эффект перестановок. Так, при повторе заключительной строки первой части мотета «Peccavi super numerum», соответственно, во второй части происходит обмен между теноровыми партиями. По-видимому, особое внимание к партии теноров было свойственно немецкой музыке Ренессанса в целом[221].

[221] Так называемые Hofweisentenores, исполнявшие, в частности, cantus firmus в немецких духовных песнях. См.: *Golly-Becker D.* Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehungzwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfe des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. — Bd. 2. — S. 109–118.

2. 3. 3. Моноритмический контрапункт

Техника так называемого «contrapunctus simplex», как известно, предполагает использование «гомофонной фактуры» как результата контрапунктирования самостоятельных мелодических линий. Такой моноритмический контрапункт активно используется Гуаюлем и в мотетах, и в мессах. Чаще его можно встретить в мотетах с большим количеством голосов (от 8 до 10). Вмете с тем, типичен он и для других образцов музыки, в частности, пятиголосных мотетов. Как правило, Гуаюлем такая техника применяется либо с целью создания фактурного контраста, либо в целях риторических[222].

В условиях тексто-музыкальной формы данный прием может применяться по-разному. Так, использование contrapunctus simplex редко организует целую строки и даже полустрочие. В основном, композитор предпочитает постепенное введение моноритмической фактуры: начиная строку с разновременного вступления голосов, с имитаций (чаще — тексто-ритмических), приходит к кратким вкраплениям «гомофонной фактуры», затем, в каденции, вновь возвращается к имитационному письму. Так, например, происходит в строке «recordatus est misericordiae suae» пятиголосного мотета «Cantate Domino canticum novum». В полустрочии «recordatus est», где участвуют четыре из пяти голосов, в моноритмическом звучании соединяются три голоса, верхний голос вступает как предымитация отмеченного трехголосия. Продолжение текста строки — «misericordiae suae» — дважды проводится полностью в виде contrapunctus simplex, что нарушается лишь в каденционном разделе. Строка «jubilate Deo omnis terra» этого же мотета начинается моноритмической фактурой («jubilate Deo»), но каденционный отдел («omnis terra») выполнен в фактуре имитационной.

Реже встречаются иные формы претворения contrapunctus simplex. Строка «abdita pandit, antra deserti teneris sub annis» мотета «Ut queant laxis» полностью выполнена в фактуре моноритмической, что для Гуаюля скорее

[222] См. раздел 2. 5.

исключение. В мотетах с большим количеством голосов — 9-голосном «Ut nova connubii sint», 10-голосном «Uxores subditae estote» — моноритмический контрапункт оправдан антифонными перекличками полухорий. Таким образом написана не только первая, но и остальные строки. В «Ut nova connubii sint» можно отметить применение contrapunctus simplex не только в антифонном письме (в таком случае одновременно звучат 4–5 голосов), но и в полном девятиголосии (полустишие «terram replete novellis»).

В мотете «Laetatus sum» прием моноритмического контрапункта связан с анафорой: два соседствующих полустишия — «ed abudantia diligentibus te» и «et abudantia in turribus tuis» — отмечены гомофонной фактурой (при этом, первое — в перфектной ритмике, второе — в имперфектной).

В пятиголосных немецких мотетах Гуаюль почти не применяет этот вид письма. Зачастую некоторые строки формы порой напоминает contrapunctus simplex, однако полной согласованности голосов в отношении ритма не наблюдается. Исключением становится только мотет «Erzürn dich nit O fromer Christ»: первый Stollen формы бар полностью написан как contrapunctus simplex, встречается он и в некоторых строках Abgesang, но уже не столь последовательно. В строке «Und er unser sach nit zufelt im himmel hoch dort oben» мотета «Wo Gott der Herr nit bey uns helt» моноритмический контрапункт открывает начальный раздел.

В магнификатах использование техники чаще связано со спецификой cantus prius factus. Однако и свободные от заимствования строки могут включать отдельные случаи применения этой фактуры.

В мессе «Rossignolet» моноритмический контрапункт используется в Credo. В одном из разделов Credo — Et incarnatus — внутри раздела с contrapunctus simplex используется ритмическое «неравенства». Первая строка («Et incarnatus est») написана в имперфектной ритмике, вторая («Ex Maria virgine») — в перфектной, троичной[223].

[223] См. раздел 2. 5 диссертации.

2. 4. Особенности формы

В мессах, магнификатах, мотетах и немецких трициниях Гуаюля используется традиционная для его времени мотетная форма первого либо второго рода[224]. Немецкие мотеты, отражая форму первоисточника (протестантского хорала), часто написаны в форме бар. В некоторых латинских мотетах нарушен сквозной тематический принцип либо благодаря возвращению тематизма предшествующего раздела, либо за счет буквальных повторений тех или иных тексто-музыкальных строк. Мотетная, рефренные, циклические формы, а также форма бар в сочинениях Гуаюля рассматриваются отдельно.

Тексто-музыкальные формы Гуаюля могут быть рассмотрены с позиции текста и характера его распевания, взаимодействия формы и техник композиции, а также с точки зрения формы первоисточника и способов его диспозиции (этому будут посвящены главы третья и четвертая).

2. 4. 1. Работа с текстом в мотетной форме

В латинских и в некоторых немецкоязычных сочинениях Гуаюля преобладает мотетная форма, предполагающая обновление тематизма при смене текстовой строки. Внутри таких тексто-музыкальных строк форма может быть организована по-разному, и зависит она от особенностей работы с текстом.

Приемы работы композитора с текстом в мотетной форме первого рода разнообразны. С точки зрения целостности текста можно выделить следующие виды работы: 1) с единой строкой; 2) сегментация и контрапункт тексто-музыкальных сегментов; 3) присоединение и отделение сегментов строки; 4) объединение разных текстовых строк благодаря схожему тематизму.

---

[224] Термин В. В. Протопопова: *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 102–103.

Целая (неделимая) строка чаще всего встречается в техниках cantus firmus (прежде всего, в немецких мотетах) и моноритмического контрапункта. Реже — при подтекстовке малых тем в технике сквозного имитационного письма. Среди редких примеров — мотеты «Veni Domine» (его первая строка состоит всего из двух слов) и «Tulit ergo Dominus» (начальная строка данного мотета в каждом голосе и при каждом повторении воспроизводится целиком, повторы отдельных слов и сегментов не предполагаются).

Важнейшим методом работы с текстовой строкой является сегментация. Данный прием характерен, прежде всего, для сквозного имитационного письма, иногда для антифонных перекличек и contrapunctus simplex. В имитационных разделах возможны многочисленные варианты применения сегментации. Например, часто встречается отдельная имитационная экспозиция сегментов строки (как, например, в строке «et delictum meum contra me est semper» во второй части мотета «Peccavi super numerum»). Иной вариант сегментирования — присоединение сегментов строки к первоначальному (суммирование). Например, во второй строке мотета «Ab oriente venerunt» имитационное проведение малой темы содержит вначале лишь текст «Hierosolymam querentes», и лишь при дополнительных проведениях возникает продолжение «et dicentes» с собственным музыкальным материалом; после этого строка имитируется в полном виде[225]. Противоположный суммированию принцип работы — дробление — также часто встречается в мотетной форме Гуаюля. Дробление происходит благодаря свободному повторению последних слов или фраз строки текста. Так, вторая строка мотета «Peccavi super numerum» вначале проходит во всех голосах полностью, затем второй сегмент проводится отдельно в паре нижних голосов.

Часто сегментация строки предполагает интенсивную мотивную работу с полученными сегментами: либо имитационная система строится на

[225] См. об этом также в п. 2. 4. 2.

одном из них, либо они контрапунктируют между собой. Так, в начальном разделе мотета «Pater peccavi» строка разделена на два сегмента, каждый из которых получает самостоятельную экспозицию раннефугированного типа. Вместе, при этом, сегменты не звучат. В мотете «Philippe qui videt me», напротив, наблюдается контрапунктирование сегментов. Обе строки мотета заканчиваются словом «alleluia», которому соответствует свой музыкальный материал. Таким образом, при первом имитационном появлении синтагма «alleluia» контрапунктирует с начальными сегментами строк.

Прием сегментации может или подчеркиваться, или, напротив, вуалироваться композитором. Четкость разделения на фрагменты текста иногда играет заметную роль при технике пародии: так, в магнификате-автопародии II тона «Tribularer» Гуаюль выстраивает первый верс на основе тематизма не первого, как это обычно принято, а второго сегмента начального раздела[226].

Особенно отчетливо сегментация улавливается при антифонном распределении сегментов строки. Подобное, весьма часто встречающееся в латинских мотетах, мессах и магнификатах Гуаюля, применяется в различных вариантах. Например, первая строка мотета «Cantate Domino canticum novum» разделена на два сегмента, первый из которых излагается группой верхних голосов (cantus, quinta vox, altus), второй — новым трехголосным ансамблем (cantus, altus, tenor). Таким же образом организованы и другие раздеы данного мотета. Иногда антифонное начало усилено контрастом между верхними и нижними голосами (например, во второй части мотета «Ab oriente venerunt»), либо между равными по тесситуре ансамблями (как в 8-голосном «Sit vena tua benedicta»). Прием сегментации наиболее явно дает о себе знать при свободном повторении текстового или тексто-музыкального сегмента и в другом разделе мотета.

Очевидно это, скажем, в мотете «Miserere mei Deus», в котором первый сегмент начальной строки не только разрабатывается отдельно от второго, но

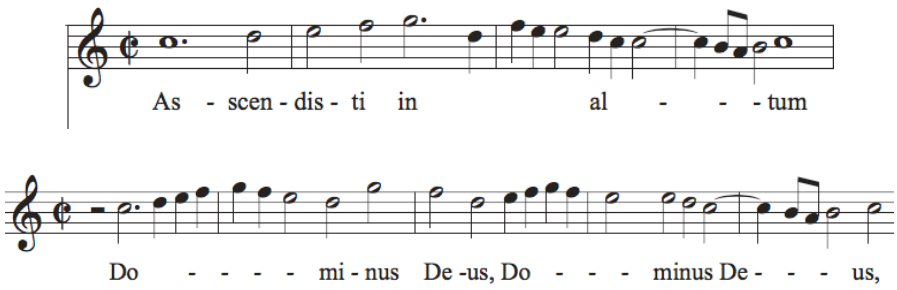
[226] См. подробнее в гл. 4.

и повторяется в новом варианте имитационного проведения в завершении мотета. Подобный случай можно наблюдать в сочинении «Noe exultemus et laetemur»: в первой строке слово «noe» излагается в виде отдельного сегмента, повторяясь несколько раз, и именно оно служит окончанием мотета. Однако, в отличие от «Miserere mei Deus», начальный сегмент в заключении появляется с новым музыкальным материалом.

Сегментация строки может быть и менее явной, завуалированной. Например, в начале мотета «Ego sum via» преобладает целостное изложение текста, при этом благодаря имитационному вступлению происходит контрапунктирование двух сегментов, а в басовой партии первый сегмент из-за трехкратного проведения все же оказывается отделенным от продолжения строки.

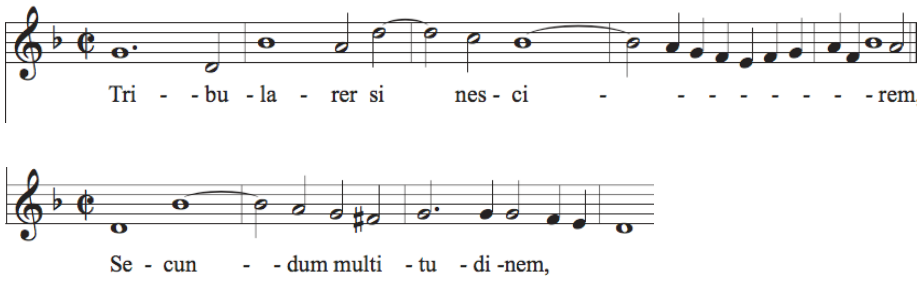
Объединение строк с помощью единого или схожего тематизма — прием, противоположный сегментации — встречается значительно реже, поскольку противоречит самому принципу мотетной формы, предполагающей е обновление тематизма при смене текстовой строки. Среди немногочисленных — мотеты с использованием устойчивых мелодических фигур, например, «Ascendisti in altum». Первая и последняя тексто-музыкальные строки мотета представляют собой имитационное проведение малой темы, напоминающей фигуры восхождения и нисхождения. Тематическая «рифма» мотета вуалируется композитором благодаря разному ритмическому оформлению малых тем.

Пример 44. «Ascendisti in altum». Тематизм первой и последней строк



Интересна с этой точки зрения форма двухчастного мотета «Tribularer si nescirem». Начальные строки первой и второй частей имеют схожие темы и одинаковую организацию (два контрапунктирующих сегмента). Это дает основания говорить (хотя и с осторожностью) о влиянии принципа мотетной формы второго рода, в которой каждая часть начинается с вариантного проведения заглавной малой темы[227].

Пример 45. «Tribularer si nescirem». Сравнение тематизма начальных строк первой и второй частей.



Работа с текстом в мотетной форме второго рода[228], помимо перечисленных методов, имеет свои особенности, прежде всего, в организации формы целого.

Трехчастный циклический мотет «Venite, exultemus Domino» выделяется среди прочих латинских мотетов не только количеством частей, но и способом их тематической организации. В нем ощущается цикличность, характерная для многочастной композиции, прежде всего — мессы и, в случае Гуаюля, магнификата. В мотетной форме второго рода эпохи зрелого и позднего Возрождения каждая последующая часть цикла становится очередной вариацией на soggetto, разрабатываемое в первой части[229]. Подобно мессе, мотет представляет следующий вариационный принцип: каждая часть начинается с единого soggetto (а точнее, единым для всех частей является иниций малой темы), которое всякий раз переритмизовывается в зависимости от текста. Кроме того, трехголосная вторая часть в обрамлении шестиголосных крайних частей напоминает

[227] Схожая ситуация наблюдается и в мотете «Miserere mei Deus».
[228] Приемы распределения текста первоисточника в техниках парафразы и пародии см. в разделе 2. 4.
[229] О подобных вариационных циклах, возникающих в мессах-пародиях Гуаюля, см. в гл. 4.

строение мессы (например, Christe в обрамлении двух Kyrie или Benedictus, размещенного между двумя Hosanna, и тому подобное).

Формы в мессах, используемые Гуаюлем, в целом типичны для того времени. Kyrie имеет трехчастную структуру, каждая из частей (Kyrie I, Christe, Kyrie II) основана на одной заимствованной из первоисточника теме. Gloria делится на два раздела — Et in terra pax и Qui tollis. Причем в одной из месс Гуаюля («Rossignolet») второй раздел имеет особую тематическую важность: он, как и все другие крупные части мессы, начинается с варианта начальной темы первоисточника и, таким образом, может считаться контрапунктической вариацией «многоголосной темы».

В другой сохранившейся мессе композитора — «Ancor che col partire» — Qui tollis начинается с контрапунктической вариации на другую (не начальную) тему первоисточника. Credo в мессах также членится на разделы. В мессе «Ancor che col partire» Credo имеет трехчастную форму: это разделы Patrem omnipotentem, Crucifixus и Et in spiritum Sanctum, которые отделены друг от друга не только каденциями, но и разным количеством голосов (4–3–4). В мессе «Rossignolet» Credo слагается из четырех разделов: помимо Crucifixus и Et in spiritum выделяется Et incarnatus, правда, только за счет каденционных средств и фактурного решения — трехголосием вместо четырех голосов, отмечен раздел Cricifixus. Другие тексто-музыкальные строки в Credo выделяются теми или иными средствами, однако «глубоких» каденций оне имеют.

Sanctus в тексто-музыкальном отношении делится на три части (без учета повторения Osanna в богослужебной практике): Sanctus, Benedictus и Osanna. Помимо заключительных каденций и различного тематизма, разделы выделяются по фактурному признаку: Sanctus и Osanna четырехголосные, в то время как Benedictus часто имеет более детализированное двухголосное (месса «Rossignolet») или трехголосное («Ancor che col partire») письмо.

Agnus Dei в обеих мессах Гуаюля только один; таким образом, среди всех частей мессы Agnus является самой камерной. По этой причине часть не

имеет членения на самостоятельные разделы. Однако строка «miserere nobis» всегда выделяется за счет композиционно-технических средств[230].

Текстовые повторы характерны не для всех строк мессы: к текстовым повторам (и, соответственно, к развитой имитационной технике) более располагают Kyrie, Sanctus, Benedictus, Osanna, Agnus Dei. Части Gloria и Credo у Гуаюля почти не содержат повторов; в виде исключения встречается двукратное проведение некоторых текстовых сегментов. Иногда это связано со смысловой важностью тех или иных фраз текста (например, «resurrectionem mortuorum» в Credo). Также повторы могут встретиться при появлении инициальной темы первоисточника (как, например, в строке «Filius patris» в Gloria мессы «Ancor che col partire»). В остальных случаях Гуаюль следует основной заповеди духовных сочинений, установленной им в предисловии к сборнику трициниев[231] — «словам, равно как и напевам, надлежит звучать отчетливо»[232].

Форма магнификатов Гуаюля состоит из шести версов, каждый из которых отделен от прочих отчетливой каденцией[233]. При этом верс слагается из двух строк, а в разных версах строки имеют различное деление. Кроме того, в любом магнификате наблюдается свой вариант сегментации. Например, в магнификате I тона первый верс представлен сегментированной первой строкой («Et exultavit / spiritus meus») и целостной неразрывной второй строкой («in Deo salutari meo»). Первый верс (соответственно, с таким же текстом) магнификата IV тона уже имеет иной вариант тексто-музыкальной организации: первая строка не сегментируется, вторая имеет два тексто-музыкальных сегмента («in Deo / salutari meo»).

Текстовые сегменты в магнификатах могут выполнять различные функции. Самая частая (и естественная) из них — тематическая. Однако в некоторых случаях сегменту отводится вспомогательная роль связки между

---

[230] Подробнее этом см. в гл. 4.
[231] См. об этом в гл. 1.
[232] См.: *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Mit einem Nachwort, Erg. und Berichtigungen hrsg. vom Verfasser. — Tutzing: Schneider, 1967. — S. 300.
[233] О структуре текста, организации формы, способе исполнения магнификатов времени Гуаюля см. в гл. 4.

малыми темами либо заключения при подтекстовке каденционной формулы. Например, в пятом версе магнификата VI тона начальное слово второй строки («Abraham») связывает две имитационные системы — первой строки «Sicut locutus est ad patres nostros» и продолжения второй строки «et semini eius in secula». Форма первой строки пятого верса магнификата VIII тона основана на тексто-музыкальном сегменте «Sicut locutus est», в то время как продолжение текста — «ad patre nostros» — появляется в каденционный момент. Интересно, что в магнификате III тона заключительную роль выполняет целая строка: первый верс магнификата почти полностью построен на имитационном развитии тексто-музыкальных сегментов первой строки, в то время как строка вторая, распетая всего на три с половиной бревиса, вводится лишь в заключительной каденции.

2. 4. 2. Форма и техники композиции

Тексто-музыкальные строки, в зависимости от расположения в мотетной форме, могут выполняться в различных техниках. Наиболее строго организованной, как правило, является первая строка.

Первая строка — «эксордий» мотета — содержит наиболее яркий ладово-характерный тематизм. Как правило, излагаемый в имитационной форме. Возможны следующие разновидности имитационного изложения заглавного soggetto:

1. Имитация предфугированного типа — наиболее часто используемый способ начала мотета. Подобно позднейшему фугато, имитационные эксордии с кварто-квинтовым интервалом вступления можно сгруппировать по типам ответов. Однако прежде необходимо сделать примечание, касающееся выбора терминов.

Термин «тональный» ответ по отношению к музыке XVI века, когда понятия, да и явления тональности (в его барочном и классическом понимании) не существовало, может употребляться условно. Поэтому вместо него предлагается понятие «реперкуссионный» ответ. Реперкуссия — кварто-

квинтовый остов лада, сохранение которого не потеряло актуальности и в экспозиции барочной фуги, использующей тональный ответ. При этом во избежание слишком откровенного перенесения на более ранний материал поздних терминов вместо «доминантовый ответ» предлагается выражение «верхнеквинтовый ответ», а взамен «субдоминантового ответа» — «ответ нижнеквинтовый». Таким образом, в первых строках мотетов используются следующие виды экспозиций малых тем:

а) с реперкуссионным ответом — верхнеквинтовым («Tribularer si nescirem», «Ego sum via», «Venite, exultemus Domino») или нижнеквинтовым («Peccavi super numerum», «Tulit ergo Dominus»);

б) с реальным ответом — верхнеквинтовым («Ego sum panis vivus» — II pars, «Ab oriente venerunt» — II pars, «Cum inducerent») или нижнеквинтовым («Pater peccavi», «Iam surrexit Dominus»); он встречается реже, чем реперкуссионный ответ; возможны случаи использования и реального, и реперкуссионного ответов в одном разделе («Ab oriente venerunt» — I pars);

в) с инверсионным ответом («Quae Domine eloqueris», «Miserere mei Deus», «Veni Domine», «Da pacem Domine», «Pater peccavi» — II pars, «Ascendisti in altum»). В некоторых случаях такой тип экспозиции оправдан технической необходимостью: например, в мотете «Ego sum via» soggetto с хроматическим вспомогательным к начальному звуку требует в ответе обратного положения вспомогательного звука (если в теме нижний, то в ответе — верхний и наоборот) во избежание звучности тритона (явной или скрытой), возникающей при имитации в квинту, а также возможных параллельных квинт (см. пример 42).

В некоторых случаях имитация в инверсию несет в себе смысловую идею, являясь отражением риторической фигуры *hyppalage* (имитация в противодвижении). Это можно наблюдать в мотетах «Veni Domine» и «Ascendisti in altum». Интересно, что в обоих мотетах речь идет о приходе/восхождении (в первом случае — призыв о пришествии, во

втором — прямая иллюстрация текста «Возшел еси на высоту»). Поэтому в качестве soggetto избран восходящий пентахорд; ответом же выступает нисходящий пентахорд, возможно, символизируя обратную сторону бытия (жизнь-смерть, пришествие-уход и так далее)[234].

2. Имитация предфугированного типа с эффектом многотемной экспозиции. Возникает в результате сегментации тексто-музыкальной строки[235]. Эффект возможен в том случае, когда тексто-музыкальные синтагмы обладают собственным более или менее устойчивым музыкальным тематизмом (точнее — устойчивым инициом, поскольку терминация soggetto в мотетной форме подвергается изменениям). Благодаря сегментации возникает эффект многотемного фугато с совместным экспонированием, либо с присоединением тем.

Например, в мотете «Peccavi super numerum» заглавная строка имеет форму, напоминающую (с оговорками) двойное фугато с присоединением второй темы. Первое soggetto на текст «Peccavi» представлено в виде 5-голосной раннефугированной экспозиции и ряда контрэкспозиционных проведений. После внутристрочной каденции к первому soggetto присоединяется второе (на текст «super numerum»), которое получает имитационную обработку во всех голосах и звучит одновременно с первым, образуя при перемещении из одного голоса в другой перестановки вертикально-подвижного контрапункта. Подобный эффект двойного фугато возникает в первой строке мотета «Tribularer si nescirem» за счет устойчивого тематизма не только в первом сегменте («Tribularer»), но и во втором («si nescirem»).

Особенно интересна с этой точки зрения первая строка второй части мотета «Miserere mei, Deus». Ее текст делится композитором на три

---

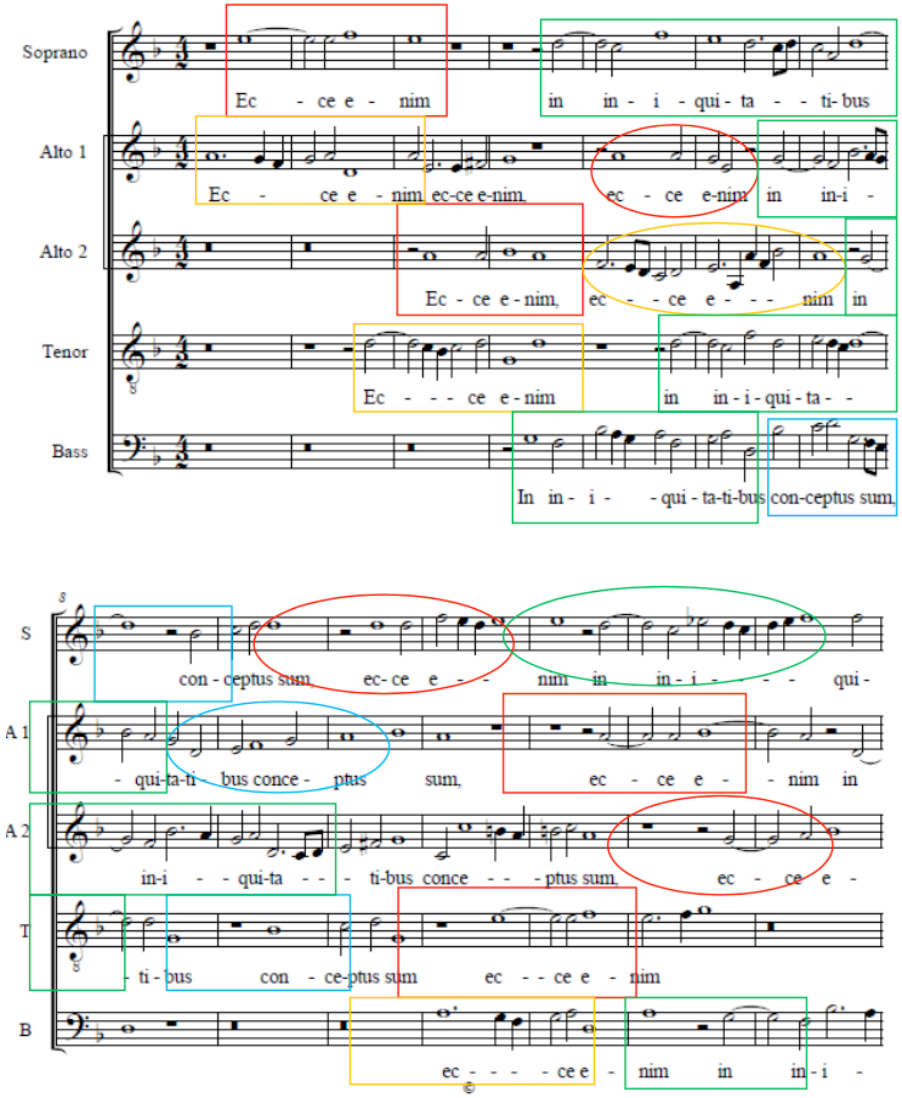
[234] См.: *Захарова О. И.* Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца // Из истории зарубежной музыки. — М.: Сов. композитор, 1980. — Вып. 4. — С. 55–80; *Мальцева А. А.* Зарождение теории музыкальной риторики: Иоахим Бурмейстер и тенденции образования в Германии XVI столетия / А. А. Мальцева // Вестник музыкальной науки. — 2014. — № 4 (6) — С. 55–634; *Bent I. D., Pople A.* Analysis // New Grove Dictionary. — Vol. 1. — N.-Y., 2001. — P.526-588.

[235] См. раздел 2. 4. 1.

синтагмы — «Ecce enim», «in iniquitatibus» и «conceptus sum». Первая из них представлена в виде двойной имитации (первая малая тема излагается альтом и тенором, вторая — кантусом и quinta vox). Далее к первому тексто-музыкальному сегменту присоединяются второй, следом за ним — третий, точно так же получающие имитационную обработку во всех голосах. Таким образом, подобный род имитации напоминает позднейшую тройную фугу с присоединением тем.

Конечно, в условиях мотетной формы проведения всех трех soggetti строки связаны с пропеванием текста в той или иной партии, поэтому в музыкальном отношении «темы фугато» не могут появляться в произвольном порядке, а только в последовательности, продиктованной текстовой строкой. Однако возможности их различных сочетаний по вертикали и по горизонтали возникают за счет текстовых повторов (в музыкальном отношении при этом может повторяться soggetto, либо его варьированное — «украшающее» проведение, либо «внетематический» материал с тем же текстом) или из-за разных комбинаций пауз в тех или иных партиях. Общая протяженность имитационной обработки строки составляет 29, 5 тактов в современной нотации; в примере 47 показан лишь фрагмент данной строки, иллюстрирующий имитационную систему из трех soggetti, которые возникают благодаря наделению фрагментов текстовой строки самостоятельным музыкальным материалом и их различных сочетаний по горизонтали и вертикали. В прямоугольники заключены точные проведения (прежде всего, в иниции) soggetti, в овалы — мелодически неточные проведения, в которых тематические «зерна», однако, узнаются. Каждому тематическому фрагменту соответствует свой цвет: первому — красный, удержанному контрапункту к первому soggetto — оранжевый, второму — зеленый, а третьему — голубой:

Пример 46. «Sacrae cantiones». № 6. «Miserere mei, Deus». Secunda pars. T. 1–14 (начало первой строки).



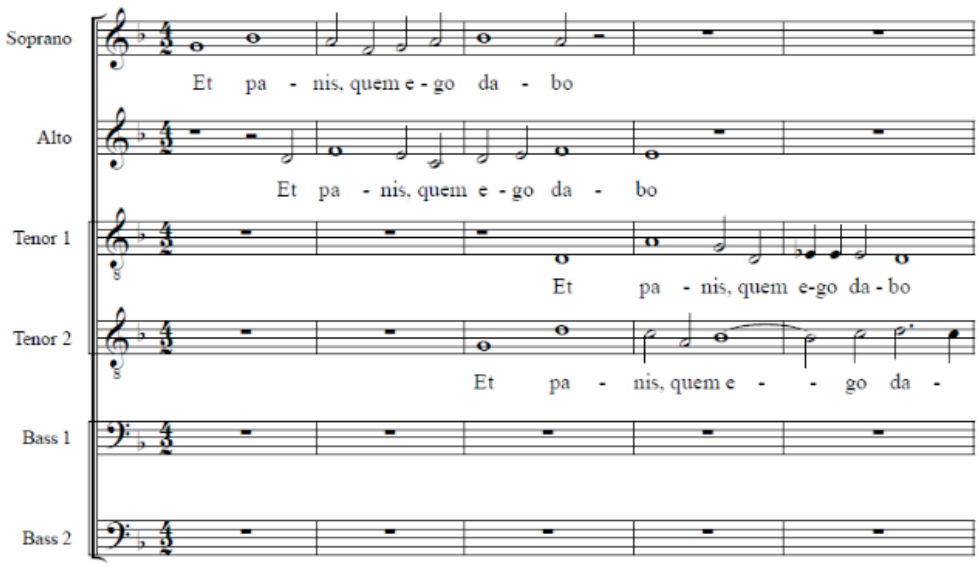
Имитационная структура некоторых мотетных эксордиев может напоминать обусловлена особым способом сегментации строки, когда голоса вступают не с первого сегмента, а со второго. Такой случай наблюдается в 6-голосном мотете «Cum inducerent»: четыре партии (оба кантуса, альт, второй тенор) имитационно проводят первый сегмент, «Cum inducerent», в то время как первый тенор и бас вступают с soggetto «Puerum Jesum», после чего две малые темы образуют различные сочетания в подвижном контрапункте.

3. Имитационное изложение soggetto в «тематических» голосах, сопровождаемое свободным контрапунктом. Контрапункт может быть удержанным (как в мотете «Pater peccavi») или заново сочиняемым

(ситуация, типичная для мотетов с большим количеством голосов — например, в мотете «Noe exultemus et laetemur»).

Иногда устойчивый контрапункт сложно отличить от вариантного проведения темы (ее обращения или тонального ответа, к примеру). Так происходит в мотете «Ego sum panis vivus». В первой части заглавное soggetto проводится одновременно с сопровождающим контрапунктом, который затем, при вступлении реперкуссионного ответа, обнаруживает мелодическое сходство с ним. В момент вступления последнего — шестого — голоса удержанный контрапункт, кажется, отличается от реперкуссионного ответа. Вместе с тем, слуховое впечатление сквозной «тематизации» всех голосов ткани не покидает вплоть до вступления второй строки. Во второй части мотета начальный раздел первой тексто-музыкальной строки представляет собой двойную имитацию, в которой второе soggetto поначалу контрастирует первому, поскольку его заглавный интервал — восходящая квинта — противостоит восходящей терции первого soggetto. Но оба soggetti имеют общее продолжение — фигуру опевания:

Пример 47. Мотет «Ego sum panis vivus», начало второй части



В дальнейшем целостность мелодического рисунка soggetto нарушается: появляется квартовый иниций (как разновидность квинтового — по типу реперкуссионного ответа), а также секстовый (т. 13, бас), что в

очередной раз стирает границу между обозначенными в двойной имитации первым и вторым soggetto.

4. Тексторитмическая имитация более характерна для мотетов с большим числом голосов. Так, например, в 10-голосном «Uxores subditiae estote» только первые четыре голоса имеют вступление, отсылающее к фугированной экспозиции с верхнеквинтовым ответом. В дальнейшем кварто-квинтовый принцип вступления голосов нарушается. Кроме того, тематизм soggetto сохраняет свою устойчивость лишь на слове «Uxores», в то время как оставшаяся часть текста строки при имитациях варьируется.

В 8-голосном мотете «Noe exultemus et laetemur» первая строка делится на три синтагмы, каждая из которых разрабатывается отдельно. Текст «Noe» озвучивается средствами имитационной техники, к проведениям soggetto прибавляется свободный контрапункт, близкий к «тематическому» материалу. На слово «exultemus» приходится тексто-ритмическая имитация, близкая мадригальному письму. Синтагма «et latemur» возникает в каденционной части строки.

5. Две имитационных экспозиции, излагаемые разными группами ансамбля антифонно. Такой принцип имеет место в 8-голосном мотете «Sit vena tua benedicta»: вначале один ансамбль с полным набором голосов (C–A–T–B) вступает с тематическим материалом (два голоса — с имитацией в октаву, третий — с имитацией в обращении, четвертый свободный), затем все, что прозвучало, повторяется другой группой в той же диспозиции.

6. Моноритмический контрапункт (contrapunctus simplex)[236] в первой строке появляется скорее в виде исключения. Гуаюль использует ее в начальных разделах двух мотетов: 9-голосного «Ut nova connubii sunt», где первая строка «быстро проговаривается» четырьмя голосами в едином ритме без распевов, и 8-голосного «Non est aliquo»: здесь один и тот же материал излагается средствами contrapunctus siplex сначала первой четырехголосной

[236] Подробнее о данной технике см. в разделе 2. 4. 3.

группой (CI–AI–TI–BI), затем ей буквально вторят оставшиеся четверо (CII–AII–TII–BII).

Последующие строки мотетов могут быть написаны с использованием следующих техник и приемов:

— техники, характерные для эксордиев, также могут проявляться в других строках: раннефугированная имитация, одно- и многотемная имитации, тексторитмическая имитация;

— техника contrapunctus simplex;

— антифонные имитации многоголосных блоков в имитационной или «гомофонной» фактуре;

— смена метра: появление аккордовых разделов в перфектной мензуре;

— техника cantus firmus: остовный голос (чаще всего тенор), окруженный тематически свободными голосами.

Композиционная организация целого в мотетах часто подчиняется логике от имитационного раздела (прежде всего, предфугированного типа) — к тексто-ритмическим имитациям, либо тематически свободному контрапунктированию к главному ладовому голосу. Как правило, Гуаюль стремится композиционно отделить одну строку от другой благодаря смене приемов письма. Однако встречаются случаи соседства двух строк, разрабатываемых с помощью одной и той же техники предфугированной имитации.

В качестве примера композиционной организации целого, складывающейся из распределения полифонических форм по тексто-музыкальным строкам, рассмотрим пятиголосный мотет № 1 «Cantate Domino canticum novum». Конкретные композиционно-технические идеи каждой музыкальной строки мотета указаны в среднем столбце таблицы:

Таблица 2. Техники композиции в строках мотета «Cantate Domino»

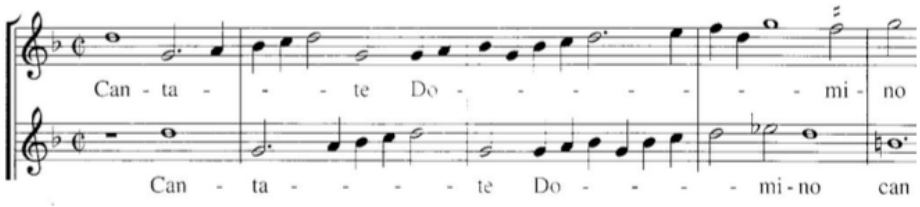
Текст	Техника	Количество голосов
Cantate Domino | canticum novum	Конечный канон с интерполяцией бесконечного канона I разряда | контрапункт, допускающий удвоение + свободный голос	Двухголосие C–CII | трехголосие C + (CII–A)

Quia mirabilia fecit	Контрапункт, допускающий удвоение + свободный голос	Трехголосие С + (А–Т)
Salvavit sibi dextera eius	Раннефугированная имитация (в трех из пяти голосов)	Пятиголосие
Et brachium sanctum eius	Ритмическая имитация	Пятиголосие
Notum fecit Dominus salutare suum	Трехголосная каноническая имитация. Распевы («notum», «salutare»)	Трехголосие А–Т–В
In conspectu gentium | revelavit justitiam suam	Трехголосная простая имитация | конечный канон в нижнюю квинту с простыми имитациями в свободных голосах	Трехголосие С–СII–А | Пятиголосие С–СII–А (свободные голоса) + Т–В (двухголосный канон)
Recordatus est | misericordiae suae	Тексторитмическая имитация с двухголосной дублировкой риспосты	Четырехголосие в разных сочетаниях: С+СII–А–В; СII–А–Т + В; С–СII–Т + А
Et veritas suae | domui Israel	Трехголосная каноническая имитация в октаву | раннефугированное имитационное письмо	Трехголосие В–Т–С| пятиголосие
Viderunt omnes termini terrae	Имитация раннефугированного типа с тональным ответом + два голоса, свободные от точного проведения soggetto	С–СII (свободные) + А–Т–В (тематические)
Salutare Dei nostri, | jubilate Deo | omnis terra,	Трехголосная имитация с варьированным инициом + два голоса, свободные от точного проведения soggetto | Contrapunctus simplex | Трехголосная имитация + два свободных голоса	С–СII (свободные) + А–Т–В (тематические) | Пятиголосие | С–СII (свободные) + А–Т–В (тематические)
Cantate | et exultate | et psallite	Каноническая пятиголосная имитация в октаву с варьированным инициом | «аккордовое» каденционное заключение полустроки | Возвращение имитационного письма и soggetto начала строки, но интервал имитации, в отличие от первого появления soggetto, варьируется	Пятиголосие

Следует отметить, что композиционный план мотета отличается отсутствием типичной для большинства мотетов Гуаюля (и не только его) первой строки в

технике предфугированной имитации: в данном случае имеется более затейливая форма «канона в каноне».

Пример 48. «Cantate Domino canticum novum», первая строка.
Конечный канон с эффектом бесконечного канона в начале



2. 4. 3. Рефренные и репризные формы

Интересны в латинских мотетах Гуаюля нетипичные для мотетной формы случаи буквальных музыкальных повторов. Два латинских мотета демонстрируют прием тексто-музыкальной эпифоры (единого окончания частей мотета). В мотете «Pater peccavi» во второй части возвращается материал двух последних строк, но с применением техники контрафактуры: в двух крайних парах голосов (CI+CII и BI+BII) партии меняются местами. Реально звучащая ткань получает, по всей видимости, новое пространственное звучание. Не совпадают начальный раздел первой «репризной» строки и каденционный раздел последней. Подобным образом вводится эпифора в мотете «Iam surrexit Dominus». Объединяет две его части раздел с распевом слова «alleluia»[237]. Два других примера эпифоры с тем же принципом — «Peccavi super numerum» с рифмой «et malum cora te feci» и «Tribularer si nescirem» с одинаковой заключительной строкой «qui Cananaeam et publicanum vocasti ad poenitentiam».

Возможно, корень таких явлений, как эпифора в мотете, лежит в организации формы григорианских жанров, предполагающий респонсорный принцип чередования обновляющихся строк и рефренного стиха. Казалось бы, буквальная тексто-музыкальная повторность в мотетной форме должна нарушать принцип «varietas», декларирующий обновление при повторении[238].

[237] Интересно, что в мотете «Philippe qui videt me» сходная текстовая структура: строка текста и alleluia. Однако музыкальная повторность в нем, в отличие от мотета «Iam surrexit Dominus», завуалирована.
[238] О varietas в музыкальном искусстве Ренессанса см: *Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М.: Искусство, 1990.

Но такие детали, как перестановки одинаковых по тесситуре голосов местами, ведущие за собой обновление пространственно-звуковых реалий, как раз отвечают принципу вариатности, который ощущается не столько в партитуре, сколько слышен при исполнении.

Однако буквальная тексто-музыкальная повторность в мотетах Гуаюля все же встречается. Так, мотет «Miserere mei Deus» обрамляется одинаковым текстовым и музыкальным материалом: первая строка первой части и последняя строка второй отличаются лишь каденционным тактом. В данном случае музыкальная повторность вызвана возвращением первой текстовой строки, которая является главным смысловым акцентом мотета. Текст покаянного псалма «Miserere mei Deus» в музыке XVI века обрел особый смысл в связи с текстом молитвы проповедника Савонаролы «Infelix ego», в котором монах цитирует псалмовую строку[239]. С данным текстом, начиная со знаменитого мотета Жоскена, были связаны примеры проявления риторики в музыке разных авторов, и в этом свете повторение Гуаюлем первого раздела мотета в его окончании, на первый взгляд кажущееся произвольным, выявляет выразительность строки «Miserere mei Deus». Подобным образом его предшественник Жоскен усилил значимость строки за счет техники дискретного остинато[240]. Точное тексто-музыкальное повторение иного характера содержится в мотете «Quae Domine eloqueris». Последняя тексто-музыкальная строка мотета воспроизведена дважды, но с разными каденциями.

Такие явления, как буквальное возвращение первоначального материала в конце и точное повторение музыкального материала строки со всеми его разделами предвещают *реприз*у в разных толкованиях этого общеизвестного из музыки классического периода термина: реприза как возвращение первоначального тематического материала после иного раздела

---

[239] Подробнее об этом см.: *Москвина Ю. В.* Мотет Жоскена «Miserere mei Deus» и его материал в сочинениях Палестрины, Лассо и Гуаюля // Старинная музыка. — 2018. — № 1. — С. 16–20.

[240] О дискретном остинато см: *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. — Ч. I. — Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: ИД «Композитор», 2002. — С. 414–419.

формы (в случае с «Miserere mei») и реприза как знак буквального повторения раздела сразу же после его окончания (в мотете «Quae Domine eloqueris»).

Буквальная музыкальная повторность эпизодического характера имеет место в мотете «Ut queant laxis»: фрагмент с контрапунктом моноритмического типа на текст «organa vocis» повторяется дважды: вначале с текстом «abdita pandit», а затем на словах «famine posset». Повторяющийся сегмент в примере весьма краток; при каждом новом воспроизведении он не сопоставим с целой строкой или хотя бы полустрокой, поэтому говорить о рефренности и, тем более, репризности в данном случае вряд ли возможно.

2. 4. 4. Многочастные мотеты. Интерес с точки зрения выстраивания композиционного целого вызывают также мотеты, по разным принципам разделенные на две или три части. Из них восемь двухчастных: «Peccavi super numerum», «Tribularer si nescirem», «Miserere mei, Deus», «Tulit ergo», «Ego sum panis vivus», «Pater peccavi» (все они входят в сборник «Sacrae cantiones»), а также отдельные сохранившиеся мотеты «Ab oriente venerunt» и «Iam surrexit». Один мотет — «Venite exultemus Domino» — трехчастный. В каждом мотете ощущается различная композиторская мотивация разделения на части. Рассмотрим их подробнее.

Трехчастный цикл «Venite exultemus Domino», построенный по принципу мотетной формы второго рода, уже упоминался в связи с родством мессе и магнификату[241]. Разделения его на три части оправдано с тематической точки зрения. Также ранее были рассмотрены мотеты с эпифорами[242]: в них первая и вторая части всегда завершаются одинаковым материалом. В «Miserere mei, Deus», помимо обрамления мотета единым тематизмом, есть дополнительный принцип деления на две части[243]: заглавные малые темы обеих частей, приходящиеся на разный текст, имеют

[241] См. раздел 2. 4. 1.
[242] См. раздел 2. 4. 3.
[243] Был упомянут в разделе 2. 4. 1.

сходный мелодический рисунок, что сближает в данной композиции мотетную форму первого рода с ее аналогом второго рода.

Еще один принцип эпифоры, хотя и не столь явной, прослеживается в раннем двухчастном мотете Гуаюля «Ab oriente venerunt». Последние строки обеих частей содержат однокоренные слова: «et venimus cum muneribus adorare Dominum» / «et procidentes avoraverunt eum»[244]. Музыкальных повторов не наблюдается, и тематическая логика отчетливо подчиняется сквозному принципу мотетной формы первого рода. Однако смысловая арка между окончаниями частей очевидна.

Вместе с тем, не всегда деление мотетов на части связано с возвращением тематизма. Например, в мотете «Tulit ergo Dominus» разделение происходит благодаря лексической ситуации: второй частью отделяется прямая речь Господа (кстати, в музыкальном отношении она также является особенной: на фоне имитационной первой части вторая полностью силлабична и не содержит текстовых повторов). При обзоре полного текста мотета становится понятной мотивация разделения Гуаюлем композиции на две части:

Таблица 3. Текст мотета «Tulit ergo Dominus»

Части мотета	Text: Genesis 2, 15–17	Текст: Бытие 2, 15–17
I	[15]Tulit ergo Dominus Deus hominem et posuit eum in Paradisi voluptatis, ut operaretur, et custodiret illum, [16]praecepitque ei dicens:	[15]И взял Господь Бог человека, которого создал, и поселил его в саду Эдемском, чтобы возделывать его и хранить его. [16]И заповедал Господь Бог человеку, говоря:
II	«Ex omni ligno Paradisi comede, [17]de ligno autem scientiae boni et mali ne comedas, in quocunque enim die comederis ex eo, morte morieris».	от всякого дерева в саду ты будешь есть, [17]а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь».

2. 4. 5. Особенности формы бар в немецких мотетах

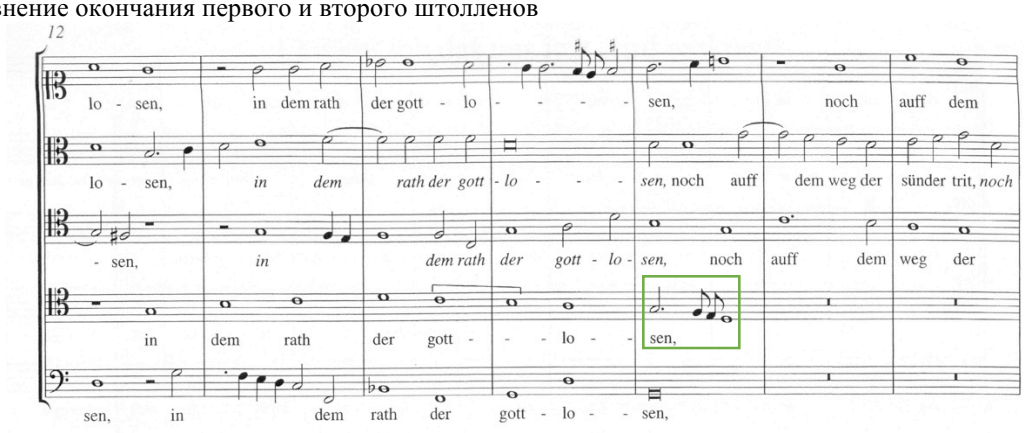
Среди доступных сегодня 19 немецких мотетов Гуаюля 12 образцов[245], сохранившихся в более или менее полном виде, написаны в форме бар. При

[244] «И пришли поклониться Ему» (Мф, 2:2) / «и, пав, поклонились Ему» (Мф, 2:11).
[245] Номера 2, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12–15 в издании “Denkmaler...”.

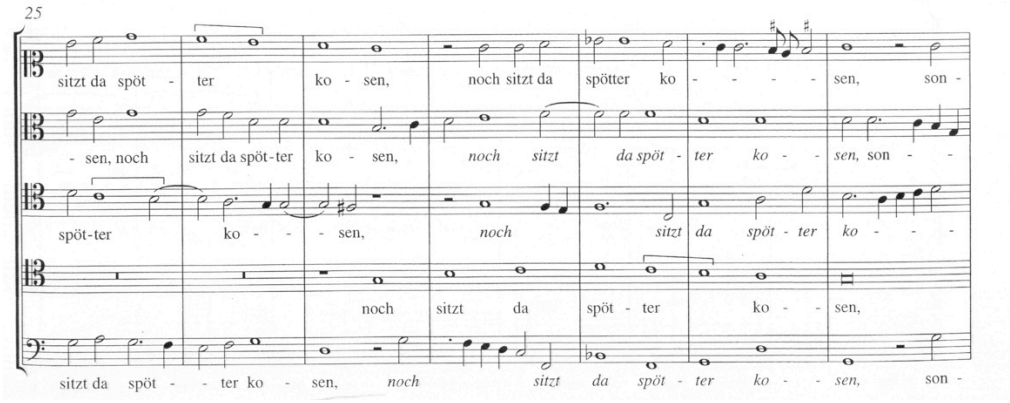
этом, мотет «Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ», дошедший до нас во фрагментарном виде, скорее всего, тоже написан в такой же форме (насколько можно судить по первоисточнику[246]).

Принцип точной музыкальной повторности в штолленах, предполагаемый формой бар, соблюдается Гуаюлем по-разному. В таких примерах, как мотеты «Nun welche hie ier hoffnung gar», «Ich seüfftz und klag vil langer tag», «Es seind doch selig», «Auß tieffer not schrey ich zu dir», «Christ lag in todes banden» точная повторность соблюдена как в кантусном голосе, так и в сопровождающих партиях. Подобные формы словно вступают в конфликт с ренессансным принципом «varietas» (обновление при повторении)[247]. Но все же Гуаюль как композитор, хранящий традиции своего времени, чаще прибегает к измененному в музыкальном отношении повтору штоллена. В некоторых образцах изменения минимальны. Например, мотет «Wol dem Menschen der wandelt nit» можно было бы назвать точнейшим претворением bar-принципа, если бы не маленькая каденционная формула в кантусном голосе (тенор II) при окончании первого штоллена, которая не сохраняется при повторении:

Пример 49. Мотет «Wol dem Menschen der wandelt nit».
Сравнение окончания первого и второго штолленов



[246] Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III. Bd. 1, T. 1. S. 215.
[247] О varietas см.: *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М.: Искусство, 1990.



Точность воспроизведения музыкального материала второго штоллена в мотете «Erzürn dich nit O frommer Christ» лишь слегка «нарушена» партией альта, который, не меняя конкордовых красок, приобретает новый мелодический рисунок.

В мотете «Dein ellendt hauff in diesser not» при повторении штоллена применен прием перестановки голосов (меняются местами первый и второй альты). Кроме того, на стыках двух штолленов разнится мелодический рисунок сопровождающих голосов, имитационно предвосхищающих партию кантуса. Небольшие изменения коснулись и каденционного отдела второго штоллена: в нем пересочинена партия баса.

Введение второго штоллена в мотете «Gott der vater wohn uns bey» завуалировано благодаря тому, что перед вступлением cantus firmus второго штоллена в кантусную партию (тенор II) проникает свободный (нетематический) материал, при этом несколько варьируются и сопровождающие голоса.

В нескольких мотетах сопровождающие cantus firmus голоса и вовсе пересочинены. Музыкальная повторность максимально вуалируется. Так, в мотете «Gott lob das uns ietz wird verkündt» сопровождающие голоса во втором штоллене лишь по имитационной структуре напоминают первый, хотя линии самих голосов изменены существенно. Подобное «пересоздание» свободных голосов во втором штоллене можно увидеть также в мотете «Wo Gott der herr nit bey uns helt», однако на сей раз изменения коснулись и имитационной структуры (времени и интервалов вступлений малой темы). В

мотете «Hilff herre Gott» вариабельны не только сопровождающие, но и кантусные голоса[248]: во втором штоллене меняется временной промежуток между строками (дольше становятся паузы).

В немецких мотетах Гуаюля, равно как и в их первоисточниках, штоллен чаще всего состоит из двух строк, но в некоторых мотетах (среди них «Hilff herre Gott») штоллены имеют трехстрочную структуру. Интересен с точки зрения строения штолленов (и формы в целом) мотет «Gott sey gelobet und gebenedeiet»: после окончания второго штоллена следует краткая вставка “kyrie eleison”, оканчивающаяся заключительной каденцией с остановкой всех голосов. Тот же сегмент появляется и в окончании мотета. Однако сопровождающие cantus firmus голоса сохранены частично, особенно сильно варьируется басовая партия. Благодаря такому обрамлению достигается репризность формы бар.

2. 5. Риторика в сочинениях Гуаюля

В отношении музыкальной риторики, предполагающей отражение смысла слова музыкальными средствами, Гуаюль, с одной стороны, представляется наследником Жоскена, который, как полагают, одним из первых в музыке Ренессанса четко отразил содержание текста в музыке мотета «Ave Maria... virgo serena»[249]. С другой стороны, риторический подход к музыкальной композиции, свойственный композитору, базируется на немецкой музыкально-теоретической мысли. Эстетические установки эпохи Реформации (связанные, в частности, с деятельностью Меланхтона) способствовали углубленному изучению классических трудов по риторике. В Германии того времени создавались руководства для подготовки музыкантов в латинских школах (Lateinschulen), где владение риторическими канонами наряду с мастерством собственно музыкальной композиции утверждалось в качестве непременного атрибута созидания музыкального сочинения в русле

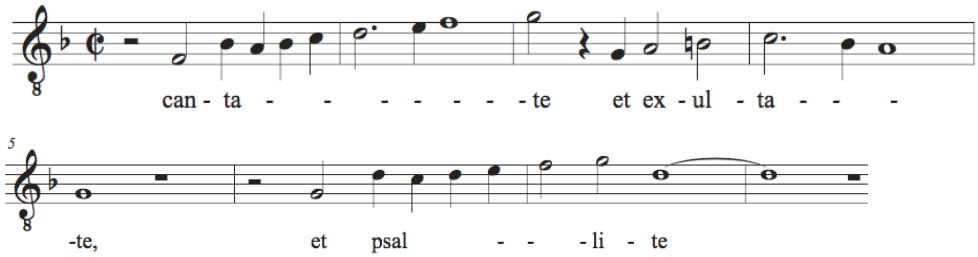
[248] В двух штолленах данного мотета cantus firmus излагается каноном двух голосов — теноров I и II.
[249] *Wilson B., Buelow G. J., Hoyt P.A.* Rhetoric and music // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XXI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 260–275.

новой категории — musica poetica[250]. В 1530–50-е годы в трактатах ряда немецких теоретиков (Листениуса, Гейдена, Глареана, Коклико, Финка) появляется мысль о связи стиля Жоскена с классической риторикой времен Цицерона и Квинтилиана. Более поздние немецкие теоретики, Квикельберг (1560) и Бурмайстер (1601), в разговоре о «живописи в музыке» ссылаются на учителя Гуаюля — Лассо[251]. В дальнейшем искания ренессансных теоретиков стали основой разветвленной барочной теории аффектов.

В творчестве Гуаюля влияние риторики ощутимо в тематизме, ритмике, гармонической вертикали, организации формы, композиторских приемах и технике письма.

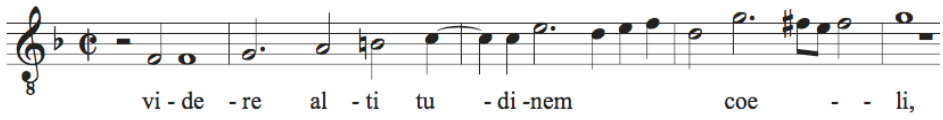
Мелодические фигуры. В мелодиях некоторых soggetti латинских мотетов явно доминирует риторическое начало. Например, в заключительной строке мотета «Cantate Domino» на словах «cantate», «psallite» («пойте») возникает фигура вращения (circulatio):

Пример 50. Заключительная строка мотета «Cantate Domino», изложение soggetti в партии тенора



В мотете «Peccavi super numerum» смысл строки «videre altitudinem coeli» («смотреть на небесную высь») отражается в музыке благодаря введению фигуры восхождения:

Пример 51. Мотет «Peccavi super numerum», тт. 45-49, партия тенора



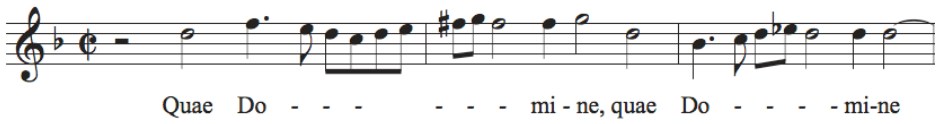
[250] *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // Коклико А. П. Compendium musices (1552) / Пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2007.

[251] *Wilson B., Buelow G. J., Hoyt P.A*. Rhetoric and music. P. 261 – 262.

Фигура нисхождения часто используется на слове «descendit» («снизошел»). Например, в Credo обеих месс на текст «descendit de coelis», а также в мотете «Ego sum panis vivus» (вторая строка — «qui de coelo descendi»).

Риторический аспект в мелодике мотетов зачастую отражен во введении распевов. В заключительных разделах большинства мотетов присутствует более мелкая ритмика и витиеватые распевы. Однако они редко связаны с содержанием текста. Риторические распевы используются для акцентуации самых ярких или важных в смысловом отношении слов. К примеру, в первой строке мотета «Quae Domine eloqueris» задействуется длительный распев с применением мелких длительностей (семиминим и фуз). Так отражается смысл начальной строки «кто с Господом разговаривает»:

Пример 52. Начальное soggetto мотета «Quae Domine eloqueris»



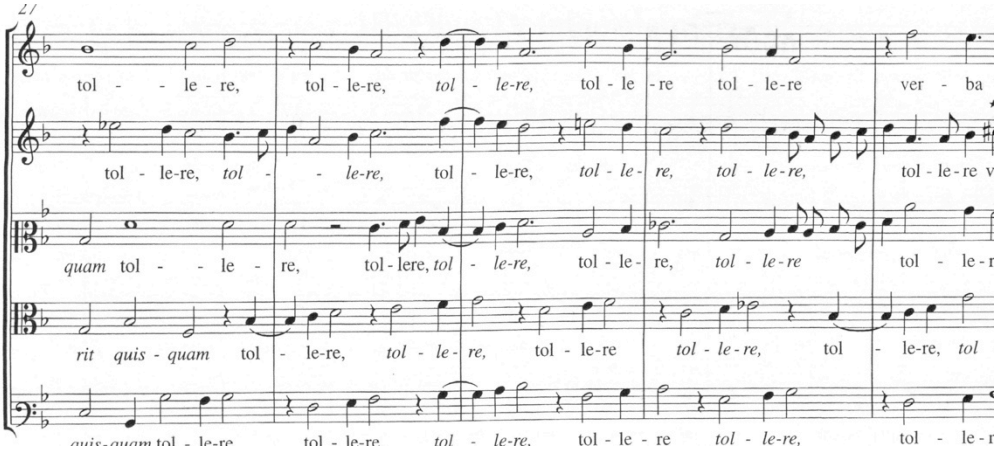
В первой части мотета «Tribularer si nescirem» длительным распевом с секвенциями наделено слово «vivat» («и жив был»). В мотете «Ut queant laxis», в котором преобладает силлабический склад, фигуры с распевами воспринимаются еще ярче: например, на слове «vitae» («жизни») и «fugiens» («бегущий»). Располагающий к риторике благодаря смыслу текста мотет «Pater peccavi» также имеет распев на слове «fame» («голод»). Ключевое выражение «salutare tuum» («спасение Твое») претворено с помощью фигурирации в мотете «Cum inducerent». На фоне крупных длительностей выделяется в мотете «Iam surrexit Dominus» юбиляция на слове «in galilaeam» («[предваряет вас] в Галилее»).

Ритмика. Наравне с иными приемами активно используются ритмические средства акцентирования внимания на том или ином слове или текстовой фразе. Заглавное soggetto на текст «peccavi» в мотете «Peccavi

super numerum» имеет особое ритмическое оформление. Все его остовные проведения выделяются более крупными длительностями (бревисами, семибревисами), подчеркивая лексическую значимость слова. При появлении однокоренных слов в других строках текста оно также выделяется: во второй строке («peccata») благодаря введению семибревисов, а во второй части мотета — распева на текст «peccavi». В этом же мотете ритмически выделяется строка «irritavi iram tuam Domine» («раздражил я гнев Твой, Господи») — в ней, напротив, используется подчеркнуто мелкая ритмика. Следующая строка мотета («et malum coram te feci», «и сделал пред Тобою злое») вновь возвращает к крупным длительностям.

В мотете «Quae Domine eloqueris» на слове «tollere» («отрицать») возникает троичная метрика, но не за счет смены мензуры, а благодаря остинатной ритмической фигуре, напоминающей ритмический модус «долгая-краткая»:

Пример 53. «Quae Domine eloqueris», т. 27–30



В мотете «Tribularer si nescirem» ритмические средства используются в риторическом значении неоднократно: на текст «nolo mortem» («не хочу смерти»), произносимый от лица Господа, возникает ровный крупный ритм, напоминающий cantus planus. Также крупные длительности возникают на текст «dolorum meorum» («скорбей моих») во второй части данного мотета[252].

[252] Любопытно, что этот же прием употребил Лассо в мотете «In me transierunt» при сходной текстовой ситуации. В тексте мотета Лассо значатся слова «dolor meum conturbatur est».

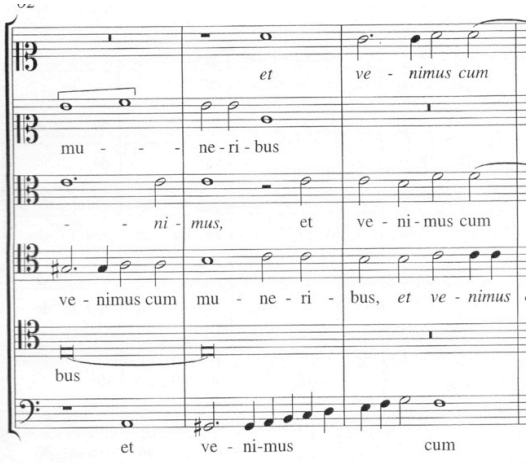
Риторическими средствами в двух мессах и мотете «Noe exultemus et laetemur» выделяется строка «ex Maria virgine» («от Марии Девы»). Интересно, что рождественская тематика в целом у Гуаюля наделяется троичной метрикой.

Например, в перфектной мензуре полностью выдержан рождественский немецкий мотет «Uñß ist geborn ein kindelein». В мотете «Laetatus sum» на текст «tribus Domini» («колена Господня») троичная символика отражается в трехдольном метре, который применяется лишь на этот текст.

Гармонические средства. Акциденции. Поскольку в целом музыка Гуаюля выдержана в модальной диатонической системе, акциденции редко используются композитором в риторических целях. Однако в некоторых случаях он все же прибегает к ним. Пример тому — начало мотета «Ego sum via», в котором за счет введения акциденции в малую тему, а также приема имитации в инверсию, во всех голосах возникают разнонаправленные акциденции — и повышающие, и понижающие.

Еще один пример риторических акциденций втречаем в раннем мотете «Ab oriente venerunt»: в строке «et venimus cum muneribus» («и пришли с дарами») в басовой партии используется гаммообразный пассаж в объеме октавы, начало которого приходится на акциденцию, а окончание на натуральном варианте той же ступени:

Пример 54. «Ab oriente venerunt», I pars, т. 62–64



В мотете «Si confitearis in ore» слово «mortuis» («мертвых») выделено акциденцией III ступени седьмого лада. Конкорд *b-d-f* в натуральном ладу с финалисом G, будучи употребленным однократно, звучит весьма сумрачно.

Композиторские приемы и техники письма. Имитации в инверсию порой используется Гуаюлем и в риторическом контексте. Яркий пример строка «Contra me est semper» («предо мной есть выну») во второй части мотета «Peccavi super numerum»: перед темой (или «против темы») предстает ее инверсия. Тексто-музыкальный сегмент «caro mea est» («плоть моя») в мотете «Ego sum panis vivus» представлен сочетанием сразу нескольких видов сложного контрапункта — вдвойне-подвижного, вертикально-обратимого и допускающего удвоение (см. пример 40).

В «Ut queant laxis» в строке «organa vocis» («орган звуков»), возможно, имитируется звучание континуо — именно в этом сегменте появляется моноритмический контрапункт. Слово «abudantia» («обилие») в мотете «Laetatus sum» выделяется с помощью contrapunctus simplex, по-видимому, символизируя «полноту» звучания фактуры.

На **организацию формы** риторическая диспозиция влияет по-разному. Чаще всего влияние риторики испытывает на себе форма тексто-музыкальной строки: начало (иниций, излагающий малую тему имитации), развитие (дополнительные тематические проведения, часто ритмическое, мелодическое развитие линий), завершение (каденционная формула). При возникновении внутристрочных каденций, делящих строку на полустрочия или другие сегменты, подобное строение может иметь каждая часть строки. Примером может послужить первая строка мотета «Peccavi super numerum»: слово «peccavi» («согрешил») выделяется в качестве самостоятельной синтагмы и имитируется отдельно от соседней синтагмы «super numerum».

При организации формы целого правила риторики действуют реже, однако отдельные примеры имеются. Именно риторикой можно оправдать

повторение первой строки мотета «Miserere mei, Deus» в его окончании[253]. Чаще риторика воздействует на нескольких уровнях, когда, скажем, объединяются тематический (мелодический) и технический способы выразительности. В мотете «Cantate Domino canticum novum», например, на слово «salutare» выпадает и распев, и технический прием имитации в инверсию. Во второй части мотета «Peccavi super numerum» на текст третьей строки покаянного псалма «et delictum meum contra me est semper» («и грех мой предо мною есть выну») весьма живописно рисуется аффект страдания, скорби, покаяния за счет введения разнонаправленных распевов и имитации в обращении. Особенно выразительно распевается фраза «delictum meum» («грех мой»), на которую приходится секвенция, разные виды имитаций.

Излюбленный прием сочетания фигур восхождения и нисхождения наблюдается во многих мотетах. Например, в строке «vocasti ad poenitentiam» (мотет «Tribularer si nescirem»), «et secundum multitudinem» (мотет «Miserere mei Deus»), эксордий мотетов «Veni Domine» и «Ascendisti in altum» (затем то же — в последней строке «Dominus Deus»), в мотете «Ego sum via» — в строке «nisi per me». В мотете «Pater peccavi» на слове «surgam» («встану [и пойду к отцу]») наблюдается то же сочетание имитационной техники и распева. В мотете «Tribularer si nescirem» на слово «convertatur» («обратился») вновь богатейший распев и имитация в инверсию.

Могут сочетаться акциденции и прием ритмического укрупнения. Заглавное soggetto на текст «peccavi» в мотете «Peccavi super numerum» имеет особое ритмическое оформление. Все его остовные проведения выделяются более крупными длительностями (бревисами, семибревисами). То же во второй строке («peccata») благодаря введению семибревисов; а во второй части мотета знаменателен на текст «peccavi». Кроме того, при проведении soggetto от пятой ступени дорийского транспонированного лада (тона *d*) в мелодии подчеркивается введение акциденции *es* на ударный слог.

---

[253] См. об этом раздел 2. 4. 3.

В строке «et in peccatis [concepit me]» («и в грехах [родила меня]») мотета «Miserere mei Deus» используются сразу несколько приемов: ритмическое выделение кантусной партии с текстом «et in peccatis», в других голосах — максимально длинный распев одного слога с секвенцией[254]. При этом, в сопрано и в теноре возникают максимально высокие ноты (в сопрано — на добавочной линии).

Фактурные, каденционные, метроритмические средста любопытно применяются Гуаюлем в девятиголосном свадебном мотете «Ut nova connubii» (с позиций риторики). Речь о фразе «Crescite multiplices: terram replete novellis pignoribus» («Преумножайтесь многократно: заполоните землю новым потомством»)[255]. Текст приходится на каденцию (финалис *G*) после серии каденций на побочных высотах, на смену имитационной фактуре приходит tutti в моноритмическом контрапункте, меняется метрика (с имперфектной на перфектную). Таким образом, возникает музыкальный сюжет: призыв «множиться» запускает антифонную перекличку кратких декламационных синтагм («multiplices»), а следующая за ней моноритмическая декламация хора tutti предполагает «заполонение земли».

В заключительной строке мотета «In te Domine speravi» используется еще один риторический прием. Он заключается в нарушении сразу нескольких правил голосоведения. Текст полустишия «Deus veritatis» («Боже истины») в музыкальном отношении поначалу как бы подвергается сомнению: в момент проведения soggetto в басовой партии звучит довольно высокая нота d^1, при этом альт достигает предельно низкой *g* с участием двух добавочных линеек. Это приводит к подчеркнутому перекрещиванию, когда бас, записанный в ключе *f*, звучит выше, чем альт в ключе *c* (см. Приложение № 5, Seconda pars, т. 69). В дальнейшем «неправильность» лишь усугубляется: в партиях двух дискантов возникают параллельные квинты

[254] См. об этом выше.
[255] Этот момент отмечает П. Вибе: *Wiebe P.* Op. cit. P. 80.

(т. 71). Однако в конце мотета «истина» («veritas») торжествует: правила голосоведения возвращаются в норму.

2. 6. Стиль Гуаюля в контексте музыки XVI века

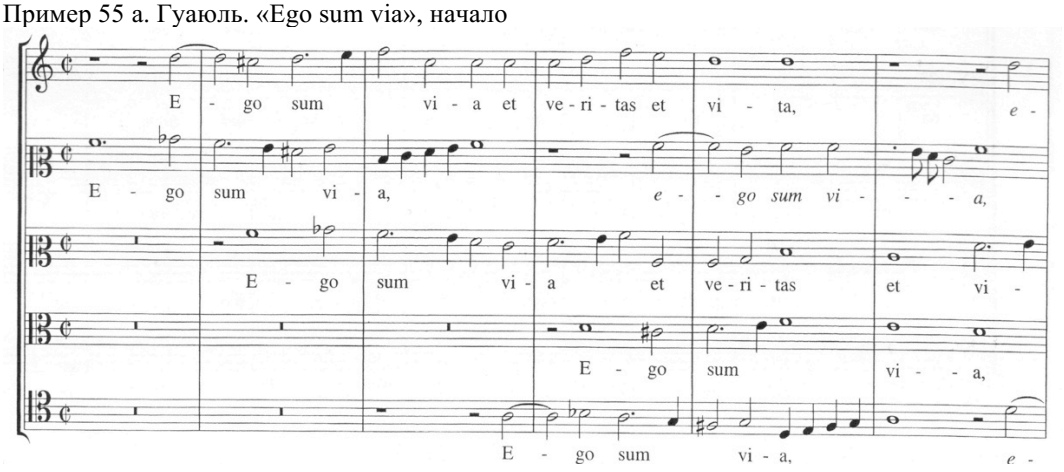
Творчество Бальдуина Гуаюля приходится на время, когда стилистические различия между национальными композиторскими школами становятся более очевидными. В музыке композитора в самом деле можно отметить черты, свойственные немецкой музыке того времени. Помимо того, что очевидна преемственность стилю Лассо и отчасти (через него) венецианской школы.

При сравнении языка Гуаюля и Лассо, прежде всего, ощутима общая для обоих мастеров склонность к риторике. Наиболее ощутимо отмеченная особенность проявляется в мотетах. Особенно яркие в этом отношении сочинения Гуаюля — «Peccavi super numerum», «Tribularer si nescirem»,»Ego sum via», «Miserere mei Deus. Риторические приемы, обнаруживаемые в них, можно найти и в музыке его учителя Лассо.

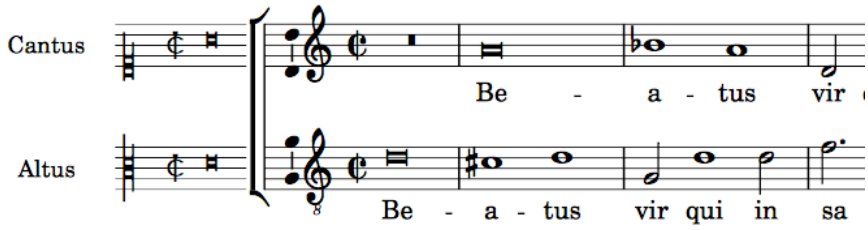
Например, мотет «Ego sum via» Гуаюля и бициний «Beatus vir» Лассо иллюстрируют одну и ту же манеру начала первой строки — имитационное проведение soggetto во всех голосах с хроматическим вспомогательным и инверсионным ответом:

.

Пример 55 а. Гуаюль. «Ego sum via», начало

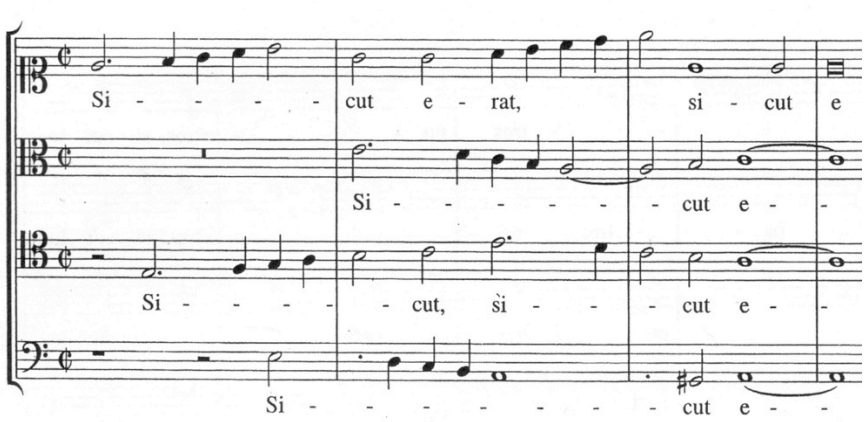


Пример 55 б. О. Лассо. «Cantiones duarum vocum». № 1. «Beatus vir»



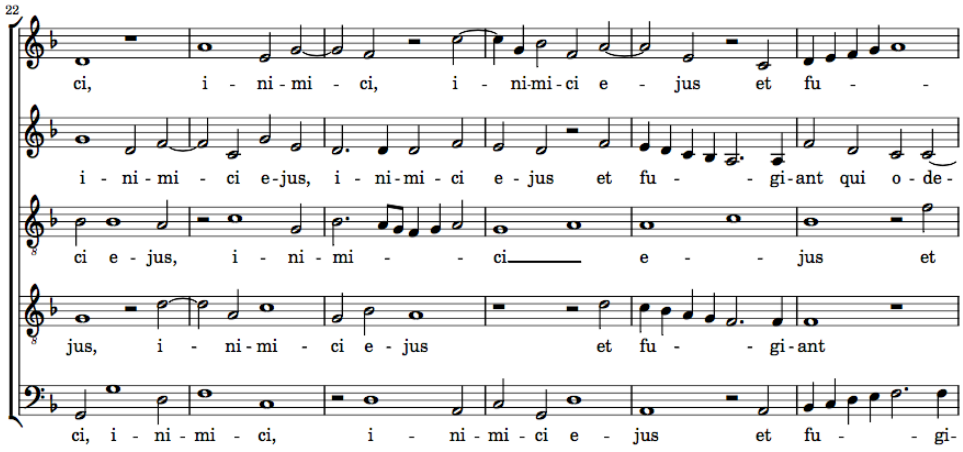
Один из наиболее часто встречающихся технических приемов Гуаюля в мотетах и магнификатах — малая тема в объеме пентахорда, изложенная в виде имитации с инверсионным ответом (см., например, завершающий верс магнификата IV тона):

Пример 56. Гуаюль. Магнификат IV тона «In me transierunt», начало шестого верса



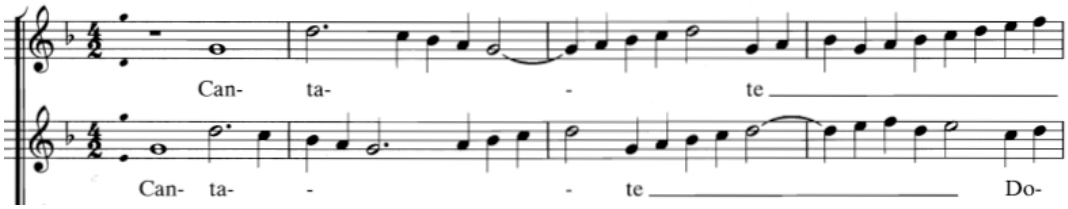
Лассо также применял подобный прием. В 5-голосном мотете «Exsurgat Deus» он использовал soggetto с поступенным движением в объеме гексахорда на словах «et fugiant» («и да бегут»), что в данном случае может считаться риторической фигурой. Малая тема-фигура проводится в ответе в виде обращения. Пропоста имитации, таким образом, представляет собой фигуру нисхождения, риспоста, напротив, является фигурой восхождения:

Пример 57. Лассо. Мотет «Exsurgat Deus»

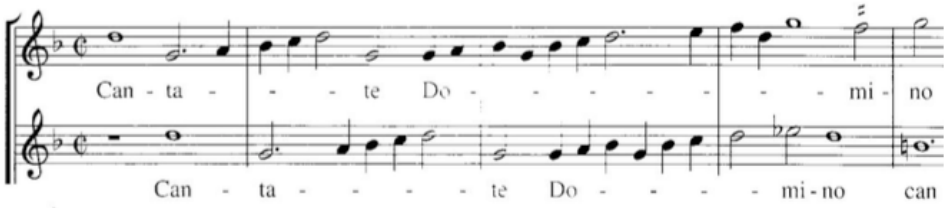


В некоторых случаях Гуаюль, по всей видимости, ориентировался на конкретную модель Лассо. Яркий пример тому — 5-голосные мотеты, написанные на текст псалма № 98 «Cantate Domino»:

Пример 58 а. О. Лассо. «Cantate Domino»



Пример 58 б. Б. Гуаюль. «Cantate Domino»



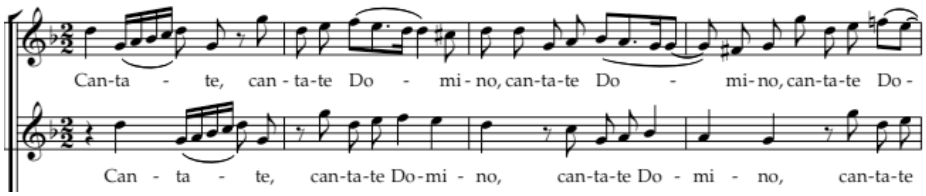
Характерная примета начального раздела обоих мотетов — распев первого слова («cantate» — «воспойте»), который представлен в виде двухголосной канонической имитации, усложненной неточным бесконечным каноном (см. 2–3 такты примера 59-а). Гуаюль пишет бесконечный канон (правда, не совсем точный) в самом начале тексто-музыкальной строки;

кроме того, сам распев первого слова, соответственно, и вся имитация в его мотете не столь продолжительная, как у Лассо.

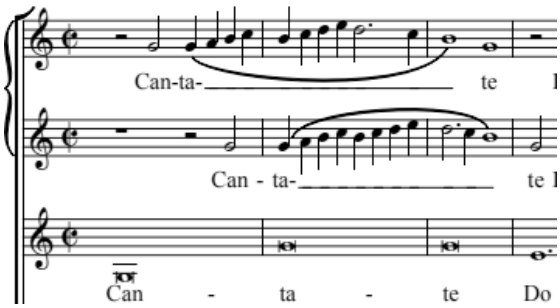
Справедливости ради стоит сказать, что Гуаюль был не единственным композитором, работавшим по модели мотета «Cantate Domino» Лассо. В следующем примере приведены начала двух мотетов композиторов рубежа XVI–XVII веков Иеронима Преториуса и Яна Питерсзона Свелинка.

Пример 59. «Cantate Domino»:

а) Преториус:



б) Свелинк:



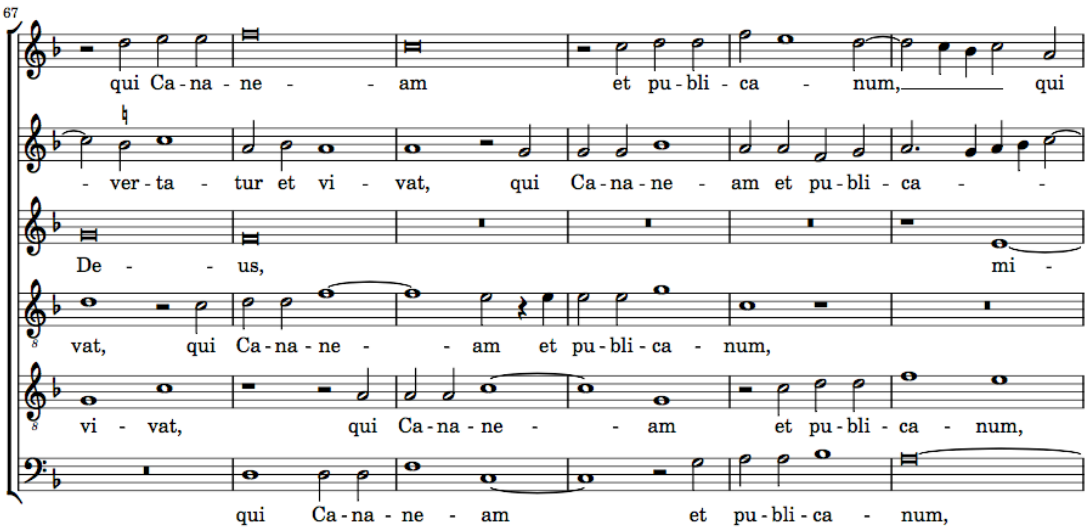
Вместе с тем, далеко не все мотеты Гуаюля, носящие одинаковое название с сочинениями Лассо, выполнены с оглядкой на образцы учителя. Например, при сравнении 6-голосного мотета «Ego sum panis vivus» Гуаюля с 5-голосным сочинением Лассо, можно обнаружить гораздо больше различий. Родство состоит, прежде всего, в использовании риторических фигур на одних и тех же словах («de coelo descendi» — «сошедший с небес», «vivet» — «будет жить») и интонационно схожими заглавными soggetti в первых строках (что может указывать на единый первоисточник). Остальные параметры — начиная с формы (мотет Лассо одночастный, аналог Гуаюля — двухчастный с применением эпифоры) и заканчивая отдельными деталями

языка (имитационная структура строк, конкорды, акциденции, мелодические линии, наличие смены мензур) — говорят о том, что Гуаюль не ставил перед собой задачу воссоздания образца Лассо, или, по крайней мере, сознательно старался избежать явных параллелей.

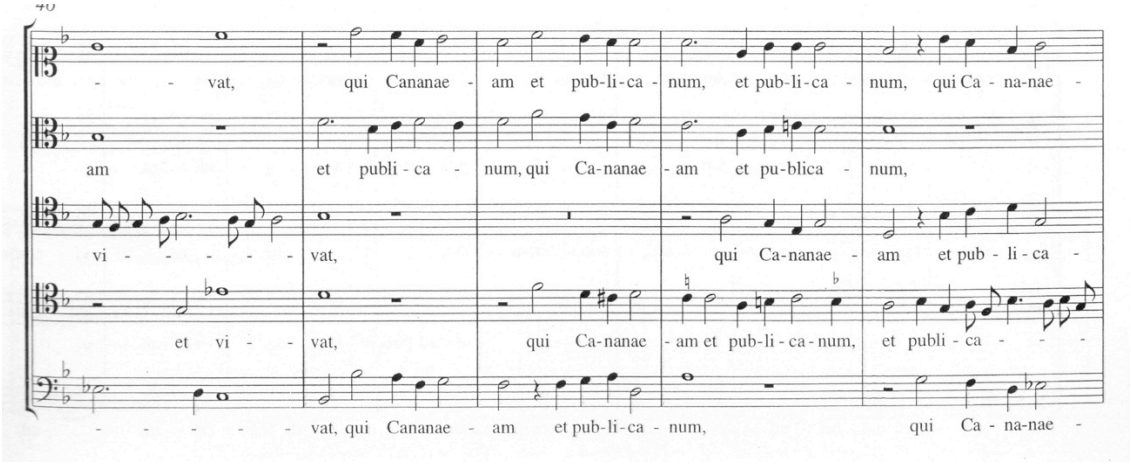
При склонности к риторике, казалось бы, не стоит ожидать от Гуаюля каких-либо откровений в творчестве. Однако его стиль весьма многообразен и многосоставен. По некоторым параметрам Гуаюля можно назвать явным представителем немецкой композиторской школы. Прежде всего, это касается мелодики. В сравнении, например, с итальянцами, мелодическая линия в мотетах (немецких и отчасти латинских), магнификатах и мессах сравнительно более краткая, содержит больше скачков на мелких длительностях. Красноречиво сравнение мелодического рисунка завершающей малой темы первой части мотета «Tribularer si nescirem»:

Пример 60. Мотет «Tribularer si nescirem»:

а) Палестрина



б) Гуаюль:



Хотя типичная для многих немецких авторов техника Kantionalsatz не оказалась близкой творческому методу Гуаюля, определенное влияние на него она все же оказала. Особенно отчетливо это заметно в некоторых немецких мотетах и трициниях. Но и в латинских мотетах «Ut queant laxis», «Laetatus sum», «Quae Domine eloqueris» следует отметить силлабический склад, минимальное количество лексических повторов, стремление к четкому произнесению слова. Кроме того, особое значение у Гуаюля обретает басовая партия и «вертикализация» ткани. Прежде всего, в связи с техникой пародии[256]. Во-первых, Гуаюль часто предпочитает точное заимствование из первоисточника басовой линии (в качестве первоосновы), при этом остальные голоса по сравнению с cantus prius factus могут варьироваться. Во-вторых, зачастую для Гуаюля важным является не столько сохранение контрапунктической структуры первоисточника, сколько гармонического каркаса (то есть оригинальной последовательности конкордов). В пародии заметна также тенденция к более краткой и интонационно сдержанной мелодической линии: некоторые магнификаты Гуаюля показывают переориентацию заимствованных линий в собственном мелодическом ключе.

Нельзя не отметить в сочинениях Гуаюля преломления традиций франко-фламандской школы. Прежде назовем его сложноустроенный канон «Sol oriens» — политекстовую композицию, соединяющую приемы канона и

[256] Подробно см. в гл. 4.

дискретного остинато с изменяемым данным[257]. Объединяет Гуаюля с его нидерландскими предшественниками и метод криптофонии, примененный им в мотете «Veni Domine». К данной традиции, безусловно, примыкают и излюбленные Гуаюлем контрапунктические «премудрости», как то каноны (конечные и бесконечные), канонические секвенции, различного рода имитации, сложный контрапункт.

С венецианской школой Гуаюля роднит многохорное письмо, с которым он соприкоснулся в нескольких латинских мотетах. Его 8-, 9-, 10-голосные пьесы, безусловно, являются важной вкладом в развитие многохорности, во многом, как известно, предвосхитившей оркестровое письмо[258].

Гуаюль не остался в стороне и от модного в XVI веке увлечения античной поэзией. Об этом свидетельствует его свадебный 9-голосный мотет «Ut nova connubii», написанный на текст неолатинского стихосложения. Многие его разделы демонстрируют лишь два вида длительностей — долгую и краткую (семибревис и минима, либо минима и семиминима), что соответствует долгим и кратким слогам поэзии[259]. П. Вибе усматривает в этом связь с немецкой традицией, берущей начало около 1500 года, для которой весьма характерны тексты в квантитативной метрике классической или неолатинской поэзии. Хотя подобные сочинения имели широкую сферу применения, прежде всего они преследовали педагогические цели[260]. При омузыкаливании од традиционной была четырехголосная фактура; в «Ut nova connubii» почти все прямые квантитативные пассажи вовлечены в редукцию четырех или пяти голосов.

Скорее всего, «увлечение» Гуаюля квантитативной метрикой отчасти могло быть результатом сотрудничества с Энгельгартом — поэта, ученого и

---

[257] Термин Н. А. Симаковой. См.: *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. — Ч. I. — Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: ИД «Композитор», 2002. — С. 414–419.

[258] См. об этом в кн.: *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации. — М.: Московская консерватория, 1997. — С. 265–279.

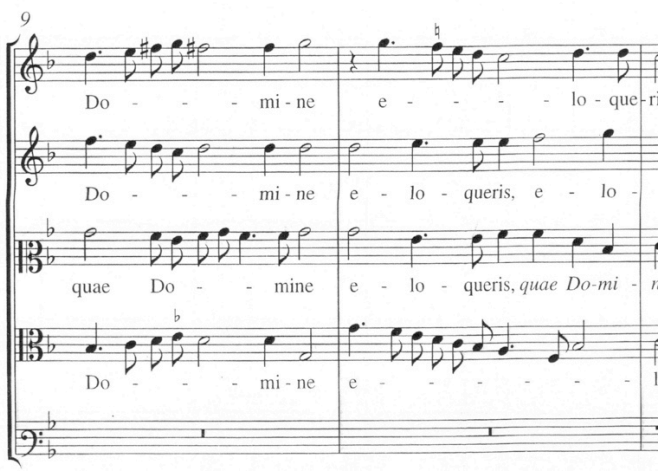
[259] Подробнее об этом см.: *Wiebe P.* — Op. cit. — P. 80–81.

[260] *Wiebe P.* — Op. cit. — P. 81.

педагога. П. Вибе предполагает, что Гуаюль возможно пел его сочинения в детстве в хоре. Хотя прямых указаний на это отсутствуют[261]. Кроме того, моделями сочинения могли послужить работы современников, в частности, шестиголосный «Tityre, tu patulae» Лассо, в котором используются первые десять строк эклоги Вергилия[262].

Стиль Гуаюля, в целом, можно назвать «строгим» в отношении мелодики, ритмики, формы, гармонии. При этом, однако, некоторые его сочинения не вписываются в традиции строгого письма, в них очевидны приметы нового времени. В некоторых мотетах обращает на себя внимание обилие мелких длительностей и весьма свободное к ним отношение: в начальном разделе мотета «Quae Domine eloqueris» используется большое количество фуз, а в завершении строки заметным ходом становится скачок на фузу и от нее. В этой же строке применяются мелкие синкопы и пунктиры с участием фуз и семиминим:

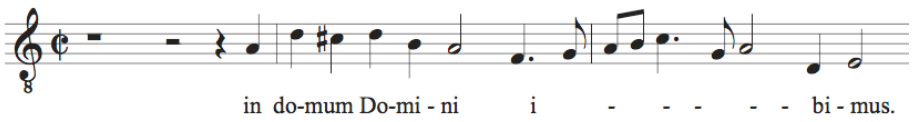
Пример 61. Мотет «Quae Domine eloqueris», завершение первой строки



Не всегда типична для строгого стиля и мелодика Гуаюля. Таково, например, строение мелодической линии тенора в первой (обычно именно она бывает наиболее показательной) строке мотета «Laetatus sum»: обилие скачков на мелких длительностях, широкий амбитус на кратком времени, чересчур изощренный для плавного стиля ритмический рисунок:

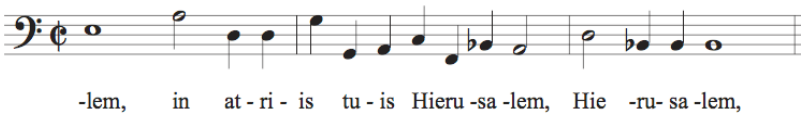
[261] Ibid. — P. 81–82.
[262] Ibid. — P. 82.

Пример 62. Мотет «Laetatus sum». Первая строка (второй сегмент), партия тенора



Еще более «причудливо» в контексте строгого стиля звучит второй сегмент второй строки мотета («in atriis tuis Hierusalem»). Все те же вольности в отношении мелодики и ритма во всех голосах, и особенно — в басу:

Пример 63. Мотет «Laetatus sum», т. 10–11, партия баса



В любом случае, очевидно иное мышление, столь не похоже это на то, что можно увидеть в более традиционных сочинениях композитора. Мелкая ритмика, предпочтительно гомофонная (или стремящаяся к таковой) фактура, а также скачкообразная и самостоятельная линия баса свидетельствует в творчестве Гуаюля о приметах нового времени.

Глава 3. Техники композиции в сочинениях Гуаюля. Письмо на заимствованный одноголосный первоисточник

Принцип письма на основе одноголосного первоисточника встречается в латинских и немецких мотетах Гуаюля, а также в немецких трициниях (трехголосных духовных песнях и псалмах). Другой пласт его творчества — крупные циклические жанры (мессы и магнификаты) — предполагает использование материала многоголосных источников.

В основу классификации видов композиционных техник положено происхождение тематизма и способ работы с ним. Главным критерием выступает наличие или отсутствие заимствованного материала (cantus prius factus). С этой точки зрения техники подразделяются на две группы: письмо на заимствованный первоисточник и письмо свободное от тематических заимствований[263]. Внутри первой группы (ориентация на первоисточник) возможно деление по способу работы с первоисточником — техника парафразы в условиях сквозного имитационного письма, cantus firmus, а также сочетание обеих техник. Во второй (отсутствие первоисточника) выделяются иные методы работ — криптофония, ориентация на псалмовые тоны, тоны кантиков и другие. Отдельно рассматривается группа сочинений, в которых cantus prius factus изложен в виде канона — стержня композиции.

3. 1. Письмо на cantus prius factus в мотетах Гуаюля.

Основным композиционным принципом эпохи Ренессанса, как известно, оставалось письмо на заданный первоисточник, cantus prius factus. Творчество композиторов второй половины XVI века не является исключением из этого правила, хотя некоторые произведения этого времени могли быть написаны на свободном, сочиненного самим автором, тематизме. Круг избранных Гуаюлем первоисточников, в основном, включает григорианские напевы, чаще всего в редакции, принятой в капелле

[263] Сочинения, свободные от конкретных тематических заимствований (либо источники которых не атрибутированы), рассматриваются в данной главе, поскольку их тематизм зачастую связан с псалмовыми тонами или иными мелодиями. См. 3. 3.

Штутгарта того времени. Среди них нужно назвать сборник Лукаса Лоссиуса [Lucas Lossius] «Псалмодия», вышедший в 1561 году в Виттенберге. Кроме того, Гуаюль использует григорианские источники из Антифонария, а также протестантские духовные песни таких авторов, как Мартин Лютер, Мельхиор Вульпиус, Иоганн Агрикола, Матиас Грайтер, Якоб Дахзер, Буркхард Валдис, Людвиг Оэлер, Людвиг Хетцер, Юстус Йонас.

Основным принципом работы с первоисточником является парафраза в условиях сквозного имитационного письма, а также техника cantus firmus, при господствующих сквозных имитациях часто выступающая как принцип организации одного из разделов мотетной формы. Примеры одного композиционного принципа cantus firmus в течение всей формы достаточно редки. Гуаюль предпочитает избирать для каждого раздела мотетной формы отдельный метод работы с первоисточником.

3. 1. 1. Письмо на cantus firmus в латинских мотетах. Особенности применения техники cantus firmus в немецких мотетах и трициниях. Поликантусное письмо

Существует несколько вариантов понимания термина «cantus firmus». В иностранной литературе под этим словосочетанием часто понимается любое мелодическое заимствование в полифонической композиции эпохи Ренессанса и одновременно техника письма. Таким образом, скажем, трактуется термин в книге Эдгара Спаркса «Cantus firmus in mass and motet: 1420–1520». В статье «Cantus firmus» в музыкальном словаре Гроува данная техника композиции рассмотрена схожим образом, хотя автор статьи сообщает о трех исторических значениях термина согласно трактатам XIII–XVII веков. В качестве первого значения упоминается, что cantus firmus является синонимом cantus planus, то есть григорианской мелодии, противопоставленной всем родам музыки мензурированной (то есть ритмизованной). Во-вторых, cantus firmus противопоставляется cantus figuratus (фигурированному, опять же ритмизованному напеву): в отличие от последнего, cantus firmus всегда подавался в произведении в теноровом

голосе крупными часто ровными длительностями. Наконец, третье понимание понятия указывает на любое заимствование (григорианской или другой) мелодии в качестве основы полифонического сочинения.

В то время как во многих западных источниках заметна тенденция использования последнего, более общего значения[264], отечественные исследователи предпочитают дифференцированный подход: заимствованный первоисточник отражает термин «cantus prius factus», а «cantus firmus» подразумевает технику письма, не единственную при работе со всякого рода заимствованиями[265]. Близким к понятию «cantus firmus» выступает парафраза, также обозначающая тематическое заимствование. Вместе с тем, оба явления, будучи взятыми в узком значении, имеют существенные отличия, что нашло отражение в исследовательской литературе. Письмо на cantus firmus предполагает наличие особой функциональной роли голоса (редко нескольких), излагающего заимствованную мелодию. Являясь стержнем фактуры, он фактурно (за счет ритма) выделяется на фоне других — сопровождающих, комментирующих, голосов. Для парафразы, напротив, такое фактурное противопоставление не типично: голоса следствие общего тематизма и ритма равноправны.

Итак, термин «cantus firmus» применяется нами в более детализированном значении, осознаваемый как особый вид работы (чаще с первоисточником с первоисточником), предполагающий ряд отличительных особенностей:

1. функциональную дифференциацию голосов на ведущий (кантусный) голос и сопровождающие; сопровождающие голоса при этом могут быть построены как на тематизме первоисточника, так и на ином музыкальном материале;

---

[264] Помимо упомянутой монографии Э. Спаркса, см.: *Bluteau O.* Le cantus firmus Susanne ung jour (1548 — ca 1650) // Le cantus firmus: Exploitation à travers les siècles / Études réunies et présentées par Édith Weber. — Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.

[265] См., например: *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. — Ч. I. — Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: ИД «Композитор», 2002. — С. 403–414 (о технике cantus firmus), 419–428 (о технике сквозного имитационного письма).

2. проведение заимствованного напева в ведущем голосе в максимально приближенном к первоисточнику виде (в отношении формы и мелодической целостности, прежде всего);
3. возможность проведения первоисточника в сегментированном виде (сегменты первоисточника отделены друг от друга паузами в теноре);
4. вероятность передачи сегментов первоисточника из голоса в голос («миграция» cantus firmus);
5. возможность ритмического оформления кантусной линии в виде cantus planus (ровными крупными длительностями), хотя в сочинениях Гуаюля это бывает не часто.

Техкани cantus firmus **в латинских мотетах** Гуаюля применяется в основном только в сочетании со сквозным имитационным письмом. Хоровая фактура в таких случаях предполагает следующие функции:

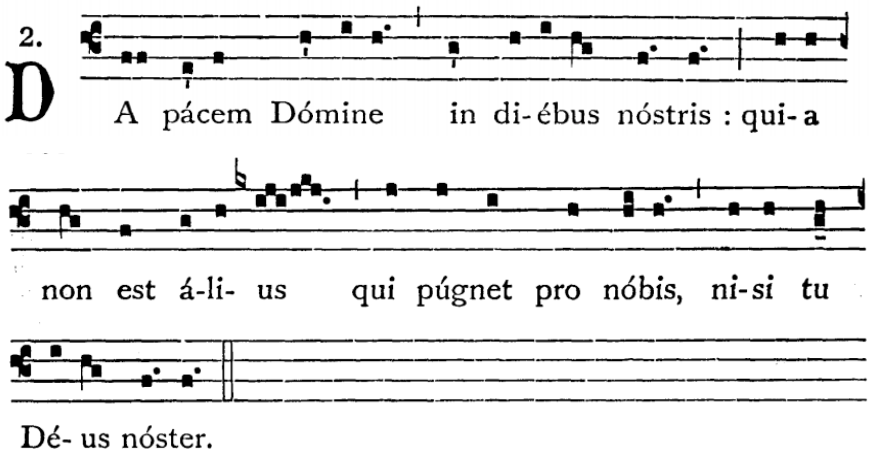
1) кантусный голос, как правило, тенор, выделяющийся среди прочих голосов благодаря форме, близкой к оригиналу, а иногда и более крупному ритму;

2) сопровождающие голоса, проводящие малую тему, основанную на сегменте cantus firmus.

В латинских мотетах, как правило, не встречается форма, целиком основанная на проведении cantus firmus. Чаще заметен вариант организации формы, при которой одна из строк организована по описанному выше принципу.

Особая форма сочетания cantus firmus и сквозного имитационного письма применена в мотете «Da pacem Domine». В главе 1 уже упоминалось, что мотет явился результатом творческого состязания сразу двумя композиторами — Лассо и Лехнером. Мотеты Гуаюля, Лехнера, а также три мотета Лассо на текст «Da pacem Domine» являются вариантами воплощения одного и того же григорианского антифона:

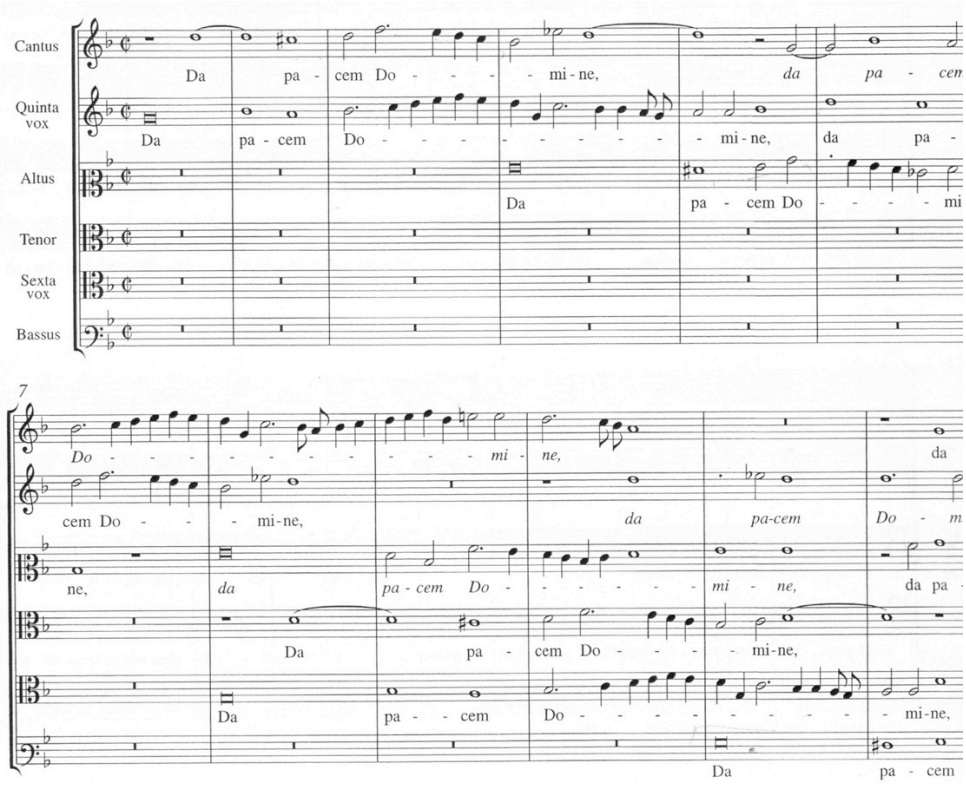
Пример 64. Антифон «Da pacem Domine»:



Ученики Лассо, безусловно, были знакомы с творениями Лассо, но не ориентировались на них. Две шестиголосные версии Лассо демонстрируют разные композиторские техники: в первом случае — строго выдерживаемый от начала до конца cantus firmus, во втором — сквозное имитационное письмо, когда голоса равноправны в тематическом отношении.

Гуаюль и Лехнер показывают образец смешанного типа техник cantus firmus и сквозной имитации.

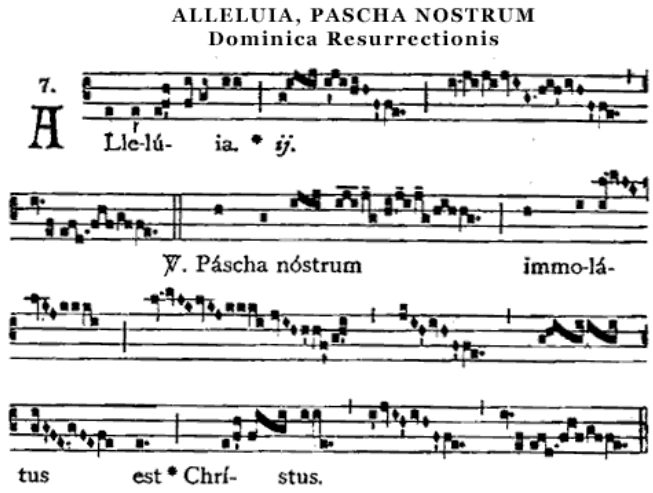
Пример 65. Фрагмент мотета «Da pacem Domine» Гуаюля



Для обоих авторов характерно проведение кантусного материала попеременно в партиях Bassus и Cantus (в последнем менее строго). Тенор не является носителем cantus firmus. Возможно, ведущая роль басового голоса связана с немецкой традицией. Кантусные же партии обладают двойственной ролью: в некоторых разделах мотета в момент окончания сегмента cantus firmus начинает звучать свободный контрапунктирующий материал. Таким образом, кантусная партия в этих случаях ничем не отличается от свободных (сопровождающих) голосов. Это сближает технику cantus firmus с парафразой.

Мотет «Iam surrexit Dominus» также любопытен в этом отношении. Будучи написанным в технике сквозного имитационного письма, он содержит примечательную особенность: четырежды в тексте встречается строка «alleluia», что, по-видимому, и сподвинуло Гуаюля на одномоментное введение григорианского напева — пасхальной аллилуйи «Pascha nostrum immolates est Christus»:

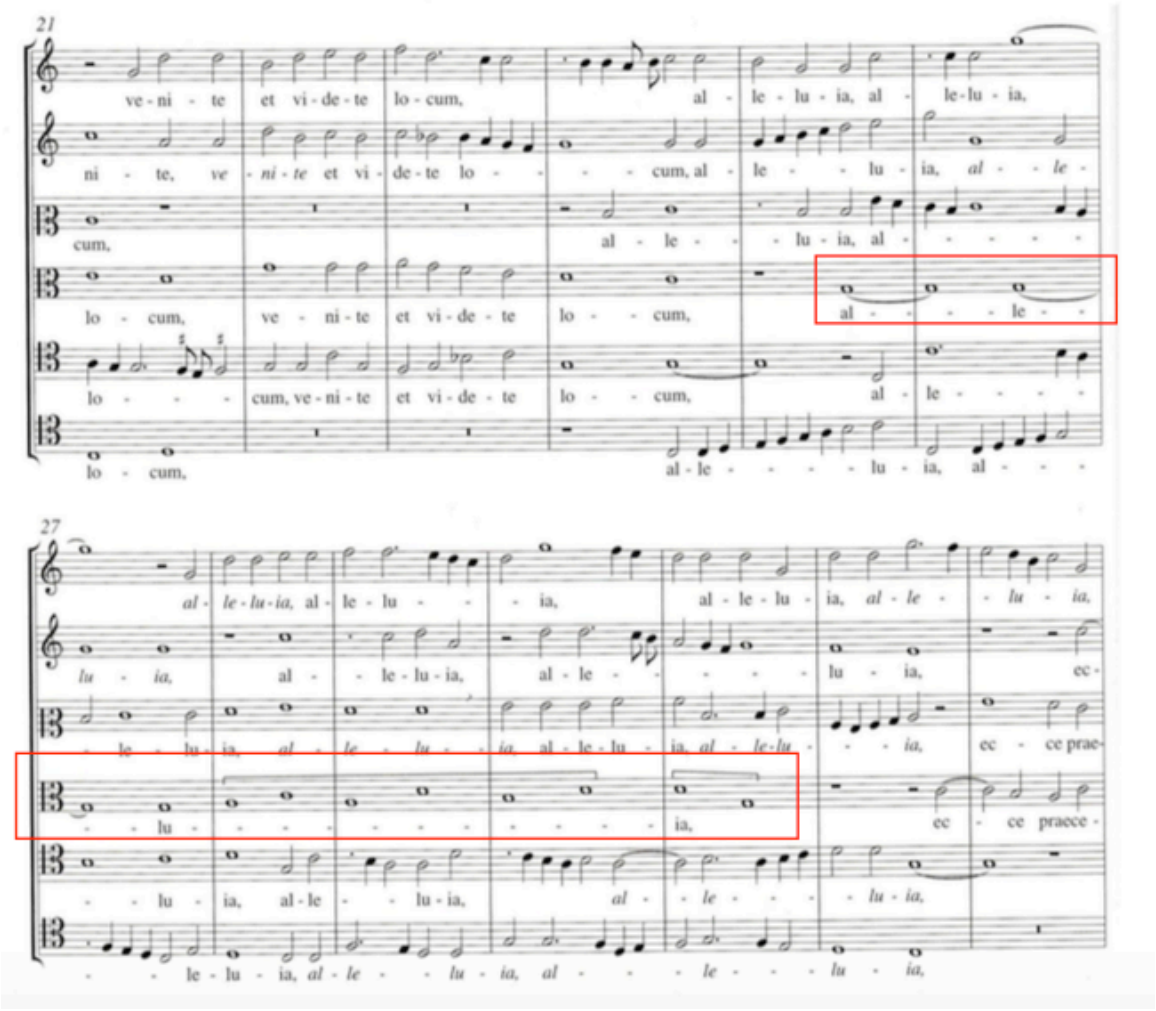
Пример 66. «Alleluia Pascha nostrum»



Аллилуйя появляется однократно, и излагается напев в виде cantus firmus в теноре I. На его фоне звучат свободные голоса, контрастные в тематическом и ритмическо отношенияхм (см. пр…). Внешне, при рассмотрении данного фрагмента, пример покажется выполненным в технике cantus firmus: первоисточник проводится в теноре, ритмически обособляется

от свободных голосов с мелкой ритмикой. Главным же отличием является то, что cantus firmus не является ведущим показателем композиции, определяющим ее форму в целом.

Пример 67. Гуаюль. Мотет «Iam surrexit Dominus», окончание первого раздела



Подобное письмо, с одной стороны, связывает Гуаюля с предшественниками, для которых cantus firmus был основным принципом формообразования, с другой, будучи не единственной техникой, позволяет говорить о смешении техник на горизонтальнои уровне.

В немецких мотетах кантусный голос — тенор — редко выделяется ритмически. Скорее он главенствует благодаря целостному воспроизведению первоисточника в варианте наиболее близком к оригиналу. Как правило, без повторов и иных структурных вольностей. Есть еще один отличительный

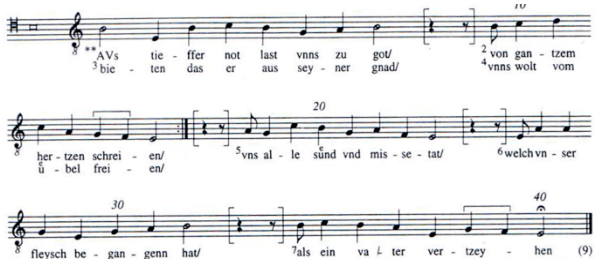
признак кантусного голоса — в сквозной имитационной структуре он вступает последним или предпоследним.

Мотет «Es seind doch selig» (№ 7) является, пожалуй, самым типичным образцом техники cantus firmus: песня-первоисточник звучит в теноре, в основном, в виде cantus planus (ровными крупными длительностями). Но подавляющее число немецких мотетов все же демонстрируют смешанную технику — с элементами cantus firmus (расположен он чаще всего в партии первого тенора) и сквозного имитационного письма. В композициях такого рода присутствует «ведущая линия», тенор, проводящий всю песню от начала до конца без повторов фраз. В некоторых мотетах (например, № 5, 6) данное обстоятельство выступает единственным признаком техники cantus firmus, поскольку по ритму кантусный голос не выделен среди прочих. Как правило, строки песни в теноровой партии отделены друг от друга длительными паузами.

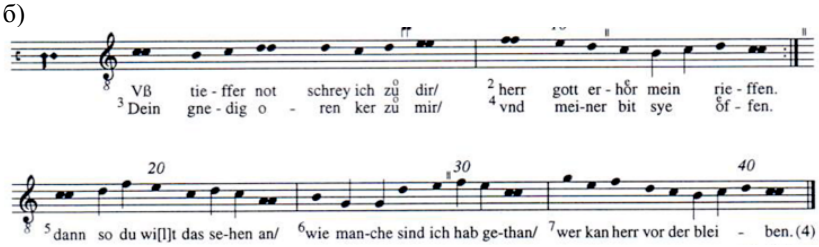
В настоящее время существует единственная изданная аудиозапись немецкого мотета Гуаюля — обработки знаменитого песнопения «Aus tieffer not schrey ich zu dir». Наиболее известная версия песни принадлежит самому Лютеру; появилась она в 1524 году в Магдебурге. Написан первоисточник во фригийском ладу, содержит широкие нисходящие скачки, отражая, тем самым, смысл текста. Многие предшественники и современники Гуаюля, такие как Вальтер и Хасслер, обращались к мелодии «Aus tieffer» в своем хоровом творчестве. После Гуаюля обработки для хора встречаются у Преториуса, Шютца, Баха (кантата BWV 38). Помимо хоровых существует множество сочинений для органа — у Шейдта, Бёма, Фробергера, Баха, Мендельсона, Дюпре, Регера и других. Но Гуаюль использовал вариант напева, имеющийся в Страсбургской книге духовных песен 1524 года, который в основном получил распространение в южнонемецких землях. Автором является Вольфганг Дахштайн. Версия Дахштайна нотирована в ионийском ладу и отличается от лютеровской большей мелодической плавностью, малым диапазоном и «более благостным» характером.

Пример 68. Песня «Aus tieffer not schrey ich zu dir»:
варианты Лютера (а) и Дахштайна (б).

а)

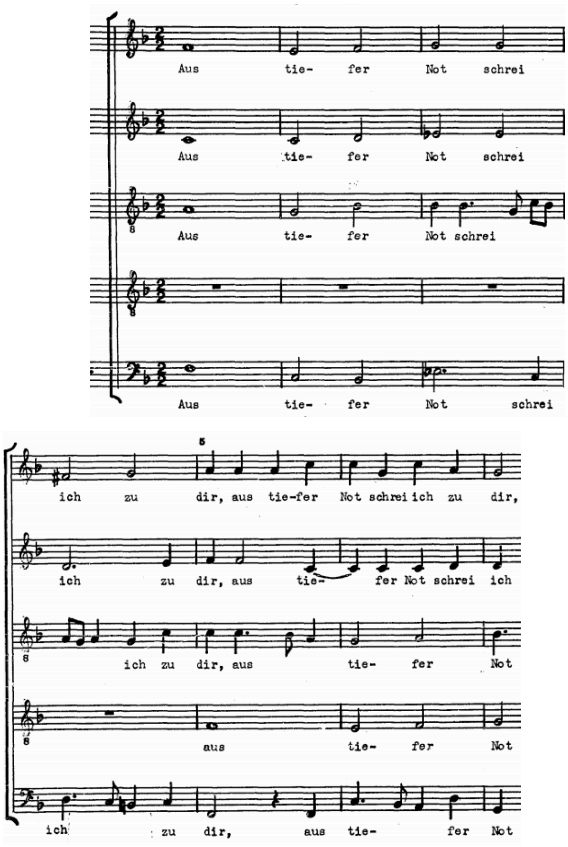


б)



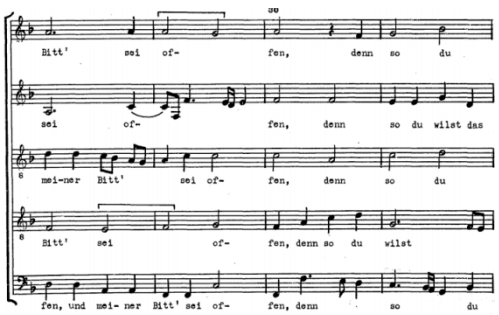
Песня Дахштайна написана в форме bar, вмещает семь строк текста. В музыкальном отношении из-за повторения штолленов образуется пять различных музыкальных строк (*ababcde*). Пятиголосный мотет Гуаюля выполнен в технике cantus firmus. Причем кантусная мелодия распределена между партиями Cantus и Tenor II. Каждая строка проводится каноном вначале в верхнем голосе, а затем теноровом. Когда сегмент cantus firmus заканчивается в одном из голосов, его сменяет свободный материал. Таким образом, проявляется влияние сквозного имитационного письма, характерного для времени Гуаюля. Заимствованный напев изложен в мотете ровными семибревисами (в манере cantus planus), а вокруг него располагаются свободные независимые от первоисточника голоса с точки зрения мелодики. Первая строка штолленов характеризуется меньшим значением имитационности и преобладанием моноритмического контрапункта.

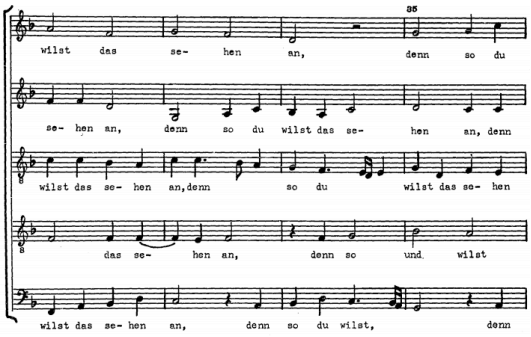
Пример 69. «Aus tieffer not schrey ich zu dir» Гуаюля (первая строка)



В припеве, по сравнению со штолленами, влияние сквозного имитационного письма возрастает: начало Abgesang — пример разновременного вступления свободных голосов, подчиненных мелодике кантусной партии.

Пример 70. Aus tieffer not schrey ich zu dir (строка *c*)





Несмотря на компактный размер, мотет Гуаюля «Aus tiefer not schrey ich zu dir» демонстрирует довольно широкую палитру композиционных приемов в и своеобразный рост технических приемов от моноритмического контрапункта к имитационности.

Большое значение имеет тесситурное расположение cantus firmus в немецких мотетах. Cantus firmus, излагаемый более крупными длительностями нежели прочие голоса, в большинстве мотетов располагается во втором теноре. Однако имеются исключения: в мотете № 3 он проводится канонически в I и II теноре, а в мотете № 10 в партии кантуса. В ряде мотетов cantus firmus мигрирует. Например, в мотете «Wir glauben all an einen Gott» он распределен между партиями первого и второго теноров, причем в некоторых тексто-музыкальных строках cantus firmus как стержневой голос отсутствует, а материал первоисточника равномерно распределен между всеми голосами, как это предполагает техника сквозного имитационного письма.

Таблица 4. Местоположение мигрирующего cantus firmus в немецком мотете «Wir glauben all an einem Gott»

№ строки	**Текст**	**Расположение c. f.**
1	Wir glauben all an einen Gott	Tenor II
2	Schöpffer himmels und der erden	Tenor II и Tenor I (канон)
3	Der sich zum vatter geben hat	Tenor I
4	Das wir seine kinder werden	Tenor II
5	Er will uns allzeit ernehren	(скв. имит. письмо)
6	Leib und seel auch wol bewaren	Cantus и Altus (канон)

7	Allem un fall will erwehren	Tenor I
8	Kein leid soll uns wider faren	Tenor I
9	Er sorget für uns hut and wacht	(скв. имитационное письмо)

Немецкий мотет № 4 «Wir glauben all an einen Gott» сочетает признаки техники cantus firmus, сквозного имитационного письма (в некоторых строках нельзя определить, какой из голосов является первичным, а какие его предимитациями), а также канонической техники при изложении cantus firmus.

Мигрирующий cantus также характерен для немецкого мотете № 16. Его первая строка поделена на два сегмента: один проводится в I теноре, затем второй во II теноре. Вторая строка — у I тенора. В третьей строке cantus firmus переходит в партию кантуса. Наконец, cantus firmus четвертой строки отдан тенору.

Техника cantus firmus также претворена в духовных немецких трициниях Гуаюля. Согласно Х. Остхоффу[266], cantus firmus располагается либо в верхнем, либо в нижнем голосе, и только в двух песнопениях кантусным выступает средний голос. В трех трициниях (№ 10, 21 и 26), по утверждению Х. Остхоффа, используется прием миграции cantus firmus между крайними голосами. Однако восстановление песни № 12 (см. Приложение № 3) свидетельствует о том, что в штолленах данной пьесы cantus firmus также мигрирует: первая строка дается в нижнем голосе, вторая — в верхнем. В Abgesang кантусным является верхний голос. В триницих № 2 и 16, как опять же полагает Х. Остхофф, задействуется имитационное письмо.

В отличие от немецких пятиголосных мотетов, предназначенные для общинного пения трицинии, максимально простые по ритму, содержат минимум текстовых распевов и повторов. Однако и при их написании Гуаюль предусмотрел ряд возможностей. В большинстве образцов техника

[266] *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Miteinem Nachwort / Erg. und Berichtigungen hrsg. vomVerfasser. — Tutzing: Schneider, 1967. — S. 299–300.

смешанная: комментирующие cantus firmus голоса в большей или меньшей степени тематизированы, вступление каждой фразы сопровождается имитацией в верхних голосах. Всякий раз предфугированного типа, имитация подчеркивает ладовый остов напева.

Особым примером письма на cantus firmus является **поликантусный мотет** «Veni Domine». Уникальность сочинения состоит не только в использовании сразу нескольких cantus firmus. В каждом из четырех его разделов использованы разные техники композиции. Пятиголосный мотет «Veni Domine» — единственное в сборнике латинских мотетов Гуаюля поликантусное сочинение. Для своего мотета композитор избирает два мелодических источника — григорианский напев Alleluia III, исполняемый после градуала на IV воскресенье Адвента (с текстом «Alleluia. Veni Domine et noli tardare»), и протестантскую пасхальную песню «Surrexit Christus hodie» / «Erstanden ist der heilige Christ». При этом структура григорианской аллилуйи воспроизведена Гуаюлем точно: четырем строкам текста соответствуют четыре тексто-музыкальных раздела мотета:

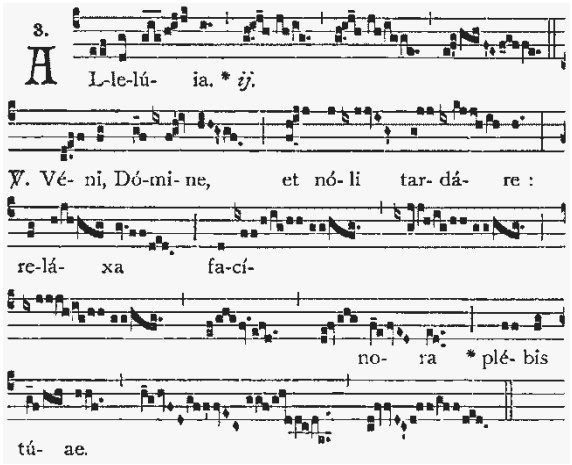
Таблица 5. Текст григорианского источника и мотета «Veni Domine»

григорианский источник	мотет
[Alleluia] Veni Domine, et noli tardare: relaxa facinora plebis tuae. [Alleluia]	Veni Domine, et noli tardare, relaxa facinora plebis tuae Israel

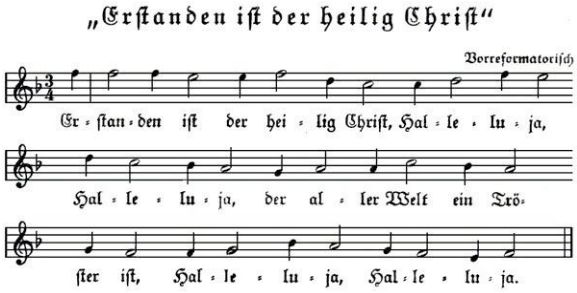
В первой строке, написанной в технике cantus firmus, излагаются оба кантуса. Избранные напевы заключают в себе особый смысл: Alleluia / Veni Domine является предрождественским песнопением, а песня эпохи Реформации повествует о воскресении Христа. Таким образом, соединяются два смысловых плана — явный и скрытый: словесный текст, и вместе с ним григорианский напев, повествуют о пришествии Спасителя, а «парящая» над ними пасхальная песня отражает другое ключевое событие Священной истории — его Воскресение. Ниже приводятся оба первоисточника —

григорианский и протестантский — песня Мельхиора Вульпиуса «Surrexit Christus hodie» / «Erstanden ist der heilig Christ» («Ныне воскрес Христос» (лат.) / «Воскрес Святый Христос (нем.)»:

Пример 71. «Alleluia»



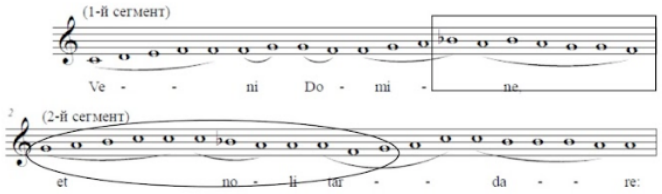
Пример 72. Мельхиор Вульпиус. «Erstanden ist der heilig Christ»



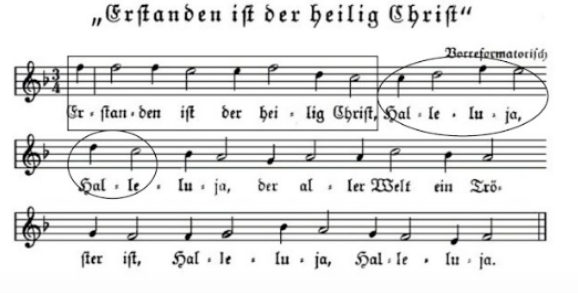
Однако, видимо, не только сакральной идеей руководствовался композитор, соединяя оба первоисточника: напевы легко сочетаются друг с другом благодаря интонационной общности. Причем связи настолько сильны, что порой сложно определить, какой из них цитируется (в примере 3 схожие фрагменты выделены соответствующими фигурами):

Пример 73. Интонационная связь первоисточников:

а) григорианская alleluia (расшифровка)



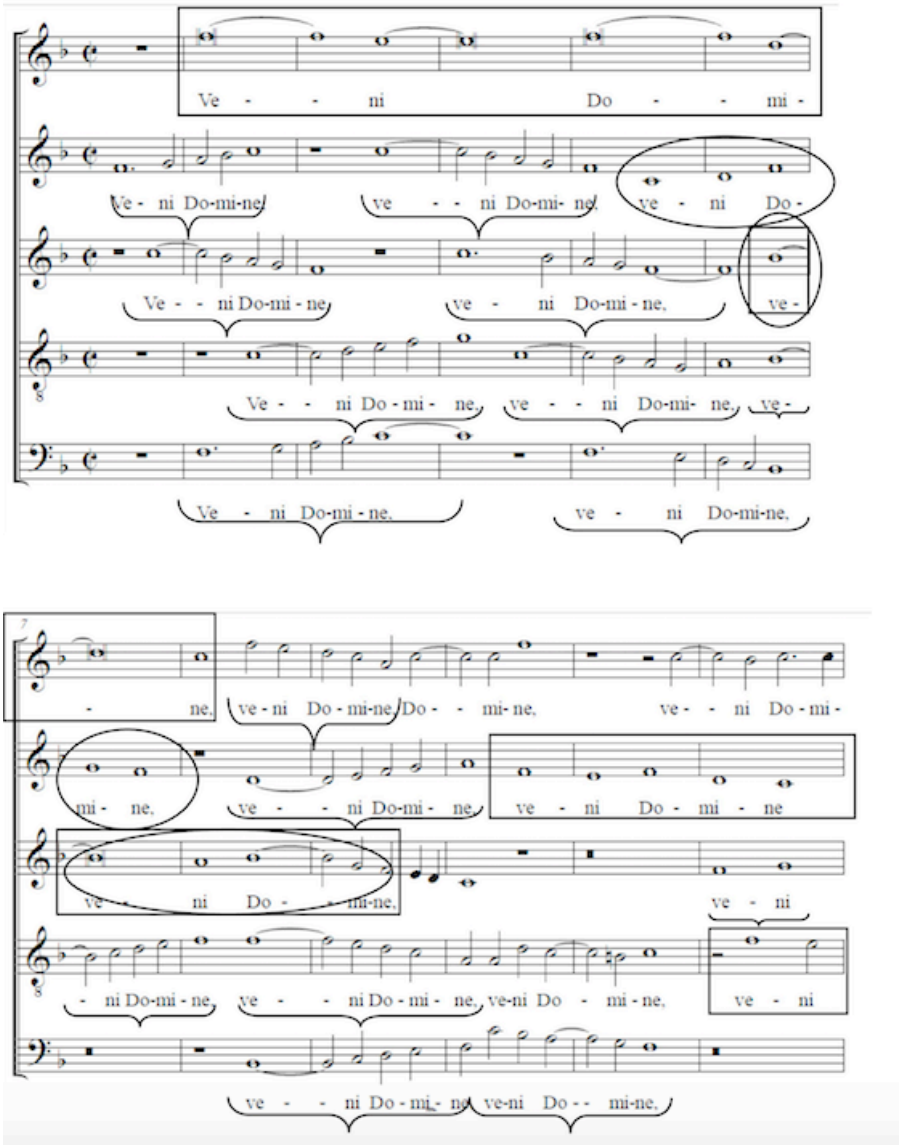
б) протестантская песня:



Из примера видно, что первая строка немецкой песни сходна с окончанием первой строки григорианского источника: движение обрисовывает нисходящий тетрахорд с вспомогательным звуком к первому тону. Вторая строка песни, как и начало второго сегмента аллилуйи, также близки благодаря первоначально восходящему, а затем нисходящему движению. Пропуском некоторых звуков автор добивается еще большей близости напевов. Это и позволяет соединять мелодии.

Первая строка, как уже говорилось, организована по типу письма на cantus firmus: оба первоисточника излагаются крупными длительностями, являя собой «несущую конструкцию» формы, а свободные голоса имеют собственный тематический потенциал, будучи не связанными напрямую ни с одним из напевов; используется поступенное движение в объеме пентахорда либо вверх, либо вниз. Так реализуется идея сопоставления противоположностей — Рождество и Пасха, приход Спасителя и Его уход. Музыкальная ткань первой строки состоит только из проведений cantus firmus и имитационно излагаемого свободными голосами тематизма. За исключением каденций, где происходит отступление от строгости проведения soggetti (в примере 4 в прямоугольник заключены проведения немецкой пасхальной песни в функции cantus firmus, в овал — другой cantus firmus — григорианская alleluia; фигурной скобкой отмечены проведения внекантусного soggetto свободными голосами):

Пример 74. Первая строка мотета «Veni Domine»



Заметим, что второй cantus firmus — пасхальная песня — прозвучал во всех пяти голосах, от верхних партий к нижним. Интересно также, что в средних голосах cantus firmus изложен более мелкими длительностями, а в крайних — крупными (длительностью в три минимы).

Григорианский напев проводится в первом разделе мотета лишь один раз: в 5 такте его начинает альт, а затем подхватывает пятый голос (по тесситуре — второй альт). Заметим, что в партии второго альта в это время звучит продолжение первого cantus firmus, которое одновременно является проведением второго кантуса. Причем первый сегмент пасхальной песни проводится от ноты *b*, что не случайно. Ранее он всегда давался от ноты *f*

(как в первоисточнике), а в данном случае «подстраивается» к Alleluia (на текст Domine), где напев проводится именно от тона *b* (играет роль мелодическое совпадение обоих источников). Примечательна также подтекстовка первой строки: сочетание трех тематических элементов происходит в условиях единого текста. В отличие от Палестрины и Лассо, которые обычно заимствовали первоисточники с их «родными» словами, Гуаюль оставляет текст псалмовой части Alleluia и при проведениях протестантского напева. В условиях монотекстовости различие первоисточников (тем более при мелодической общности сегментов) должно было бы нивелироваться. Однако проведение песни лонгами и бревисами во всех голосах (даже без оригинального текста) подчеркивает ее особую значимость.

3. 1. 2. Техника сквозного имитационного письма. Парафраза в мотетах

Парафраза — один из ведущих творческих методов, применяемых в разных видах искусства эпохи Ренессанса. В литературе под парафразой подразумевается пересказ основных событий первоисточника в «новой манере» — с помощью другого языка, в иных жанре, поэтическом метре и так далее). По словам С. Аверинцева, фундаментальный поэтический принцип парафразы (наряду с принципом параболы) господствовал в литературе раннего Средневековья. Литераторы часто используют термин «парафраз» по отношению к переводам сакральных текстов — «дословный» или «пословный» перевод противопоставляется «парафрастическому» и поэтическому. В частности, для Средневековья характерна парафраза текстов Ветхого и Нового заветов языком и размером Гомера (такая традиция принята на Востоке) и Вергилия (принято на Западе). Как правило, форма такого сочинения избиралась не по соответствию оригиналу, а, напротив, в противоположность ему. Как следствие — тема и форма «нового» сочинения выступали в ином, несколько «отчужденном» от первоначального, облике. Один из самых известных образцов подобного рода парафразы принадлежит

Нонну Панополитанскому, выполнившему переложение Евангелия от Иоанна в классическом гекзаметре, изобилующее архаическими оборотами в духе Гомера. Поэма Нонна носит название «Деяния Иисуса: Парафраза Святого Евангелия от Иоанна». Поэтому употребление термина «парафраз» («парафраза» и сходных с ними «перефраза», «перифраз»), взятого как бы «из первых уст», в литературе теоретически обосновано.

Литературоведы выделяют два типа парафразы: 1) парафраза-изложение — первоисточник расширяется без искажения смысла, но при этом не покидает основной контекст; 2) парафраза-трансформация (или инверсия) — выводит за пределы религиозной реальности, что находит отражение, в том числе на речевом уровне. Помещение сюжета в новый контекст, новую языковую форму и (или) жанр является главным принципом любой парафразы. К примеру, Нонн из Хмима, «спасая гомеровский стиль и мышление» (М. В. Шкондирова), полностью подчиняет их контексту христианского сюжета и тех религиозных задач, который он предполагает.

Исследователями отмечаются несколько основных принципов парафразы-изложения в поэме Нонна. Во-первых, для нее характерно многообразие лексических средств (эпитеты, оксюмороны), стремление к детализации сюжета, что приводит к появлению новых контекстов, которых нет ни у Иоанна, ни у других евангелистов. Описательность и детализация, то есть прибавление отличают художественную литературную парафразу от краткого изложения содержания или подстрочного перевода.

Принцип точного цитирования — еще один важнейший технический прием, особенно в парафразах-изложениях. Так сходит «на нет» риск неверной трактовки сакрального смысла. Но даже при наличии цитат текст парафразы часто вызывает вопрос соответствия его первоисточнику, хотя не противоречит идее использования его в богослужебной функции. Известно, что «Парафраза» Нонна читалась в византийских церквях. Поэтому можно утверждать, что поэма «Деяния Христа», сохранив важнейшие богословские

акценты при изложении Евангелия, позволила разнообразить храмовое действие.

Реже термин «парафраза» применяется по отношению к другим искусствам: в живописи парафраза характеризуется как искусство интерпретации канонического образца. Например, И. Е. Данилова говорит о «приеме живописного цитирования», отражающем всеобщий принцип средневекового искусства, который заключался в повторении иконографических формул — нерушимого священного канона, образца. Однако теоретики живописи, в отличие от исследователей в областях литературы и музыки, редко используют слово «парафраз» в качестве научного термина.

В музыке эпохи Ренессанса техника парафразы предполагает использование одноголосного первоисточника в условиях сквозного имитационного письма: каждый сегмент модели прорабатывается во всех или в нескольких голосах сочинения-парафразы. Таким образом, парафраза представляет собой «рассеивание» сегментов первоисточника по всей фактуре мотета, мессы, магнификата или полифонической песни. Заимствованный тематизм реструктурируется и обретает новую форму в каждом конкретном сочинении. С этой точки зрения мотет (как латинский, так и немецкий) в творчестве Гуаюля как целостная тексто-музыкальная композиция представляет собой либо музыкальную, либо литературно-музыкальную парафразу.

Как уже было сказано выше, большинство немецких мотетов, возникших на основе традиции жанра теноровой песни (Tenorlied), написаны в технике cantus firmus. Есть, однако, мотеты без кантусного голоса: в них принцип парафразы главенствует. В латинских мотетах, напротив, техника парафразы является ведущей. Сборник латинских мотетов Гуаюля продолжает традицию, характерную для многих композиций XVI века под общим названием «Sacrae cantiones» (или «Cantiones sacrae»), в которых

принцип парафразы распространяется как на вербальную (литературную), так и музыкальную составляющие.

Вербальные тексты мотетов «Sacrae cantiones» Гуаюля — своего рода парафраза текстов Ветхого и Нового Заветов. Среди первоисточников — псалмы, гимны, молитвенные кантики, фрагменты различных книг Библии (Книга Бытия, книги пророков Иезекииля, Аввакума, 2-я книга Маккавейская, книга притчей Соломоновых, молитва Манассии, Евангелия от Иоанна, Луки, послания апостола Павла колоссянам, ефесянам). В качестве источника текстов следует назвать региональную редакцию псалмодия, использовавшуюся во многих областях Германии времени Гуаюля. Автор этой Псалмодии — Лукас Лоссиус (Виттенберг, 1561). В Псалмодии Лоссиуса знаменитый гимн Иоанну Крестителю «Ut queant laxis» дан в новом варианте, который по отношению к каноническому гимну может быть назван парафразой.

Отдельного внимания заслуживают неканонические тексты. Они также являются парафразами, но их первоисточники не имеют прямого отношения к Священному Писанию. Хотя иногда и связаны с ним опосредованно. Текст мотета № 19 «Ut nova connubii sunt», к примеру, написан Леонхардом Энгельхартом в жанре свадебной песни, имеющей аллюзии на древнегреческие эпиталамии (свадебные песни), с одной стороны, и отсылающей к библейскому фрагменту из притчей Соломоновых, с другой.

Методы текстовой парафразы, используемые Гуаюлем, можно классифицировать следующим образом. Самый близкий к первоисточнику вариант — цитирование. Тексты таких мотетов представляют собой точные или почти точные цитаты текстов псалмов. Есть псалмы полностью положенные на музыку. Среди них — «Cantate Domino canticum novum» (ps. 97/98), «Laetatus sum» (ps. 121/122). Сюда же можно отнести избранные строки из псалмов, евангелий и других библейских источников, которые, будучи извлеченными из целого текста, все же, цитируются очно. Таковы мотеты «Ego sum via» (Joh., 14:6), «Miserere mei Deus» (ps. 50/51, строки 3 и

7), «Tulit ergo» (Книгая Бытия). Порой единственное, что отличает такие тексты от первоисточников, это изменения в пунктуации — момент, выдающий стиль латыни XVI века, испытавшей на себе влияние новых европейских языков. Кроме того, в некоторых из них внесены морфологические изменения (другие окончания или глагольные формы), влияющие не на смысловую сторону, но на количество слогов в строках.

Метод, близкий к цитатному, заключается в замене отдельных слов или словосочетаний синонимами, при этом, структура целого текста не меняется. Другие техники преобразуют структуру первоисточника. Иными словами, автором парафразы совершается реструктуризация модели. Метод предполагает свободную комбинацию, перестановку или повторение строк (сегментов) первоисточника. Это типично для мотета Гуаюля «Pater peccavi» (№ 13), текст которого основан на трех строках (№17–19) пятнадцатой главы Евангелия от Луки.

В парафразированном варианте он начинается с середины 18-й строки и цитируется до конца 19-й. В качестве продолжения текста появляется цитата с середины 17-й строки и начало 18-й до слов «pater peccavi», с которых и начался мотет. В окончании текста приводится фрагмент 19-й строки, уже прозвучавший в первой части мотета. Возникает текстовый (и музыкальный) рефрен, отсутствуюший в первоисточнике. Так в тексте мотета по сравнению с первоисточником возникают новые смысловые акценты, ведь наиболее яркое и узнаваемое музыкальное soggetto (по которому обычно и идентифицируется любое произведение) сочиняется автором для первой тексто-музыкальной строки. Кроме того, смысловое ударение падает и на повторяющуюся строку, завершающую обе части мотета. Ниже приводится сравнительная таблица строк первоисточника и текста-парафразы

Таблица 6. 1. Мотет Гуаюля «Pater peccavi». Сравнение строк первоисточника и текста-парафразы[267]:

Текст первоисточника (Lc 15: 17–19)	Номер строки первоисточника в первоначальном варианте / номер строки в новом варианте	Текст-парафраза
17. in se autem reversus dixit **quanti mercennarii patris mei abundant panibus** **ego autem hic fame pereo**	1 / — 2 / 4 3 / 5	18b. pater peccavi in coelum et coram te, 19. iam non sum dignus vocari filius tuus, fac me sicut unum ex mercennariis tuis. 17. quanti mercennarii patris mei abundant panibus, ego autem hic fame pereo, 18a. surgam, et ibo ad patrem meum, et dicam ei, 19. fac me sicut unum *ex* mercennariis tuis.
18. **surgam et ibo ad patrem meum et dicam** illi **pater peccavi in caelum et coram te**	4 / 6 5 / 1	
19. et **iam non sum dignus vocari filius tuus** **fac me sicut unum** de **mercennariis tuis**.	6 / 2 7 / 3, 7	

Таблица 6. 2. Мотет Гуаюля «Pater peccavi». Сравнение строк первоисточника и парафразы. Русский аналог (Синодальный перевод):

Текст первоисточника	Номер строки в первоначальном варианте / номер строки в новом варианте	Текст-парафраза
17. Придя же в себя, сказал: сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода;	1 / — 2 / 4 3 / 5	18b. Отче! я согрешил против неба и пред тобою 19. уже недостоин называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих. 17. сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода, 18a. встану, пойду к отцу моему и скажу ему, 19. прими меня в число наемников твоих.
18. встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою	4 / 6 5 / 1	
19. уже недостоин называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих.	6 / 2 7 / 3, 7	

Надлежит отметить, что для принципа музыкальной парафразы, особенно в мотетной форме второго рода, подобная игра с различными сегментами первоисточника — распространенный технический прием. Прием, еще сильнее отдаляющийся от структуры первоисточника. И заключается он в комбинации различных первоисточников со сходными по смыслу или даже совпадающими фразами (строками) других источников. Для подобных сочетаний различных по расположению в Библии, а также богослужебному назначению текстов требуется знание всего корпуса

[267] Строки первоисточника, используемые в тексте-парафразе, выделены жирным шрифтом (см. левый столбец).

сакральных текстов. Еще более важно, чтобы фрагменты, согласующиеся по смыслу текста, было удобно соединить в ладовом отношении, поскольку любой церковный жанр имеет свое место в структуре церковной службы, предназначен для определенного дня церковного календаря. От этого зависит его церковный тон. Так, в мотете № 2 «Peccavi super numerum» объединяются тексты молитвы Манассии (9, 10 и 12 строки) и покаянного псалма № 50 (5–6 строки). Такое объединение оказалось возможным благодаря общей для двух текстов строке «et malum coram te feci».

Таблица 7. Мотет «Peccavi super numerum». Сравнение текстов первоисточников и объединяющей их парафразы[268]:

Наименование первоисточника	Текст первоисточника	Текст-парафраза
Молитва Манассии (Oratio Manasses: 9–10, 12)	9 quoniam **peccavi super numerum harenae maris multiplicatae sunt** iniquitates meae 10 incurvatus sum multo vinculo ferri et non est respiratio mihi quia excitavi iracundiam tuam *et malum coram te feci* statuens abominationes et multiplicans offensiones (12) peccavi Domine peccavi et iniquitatem meam agnosco	**peccavi super numerum harenae maris**, et **multiplicata sunt** peccata mea. Quoniam irritavi iram tuam Domine *et malum coram te feci*.
Псалом № 50 (ps. 50: 5–6)	5 **quoniam iniquitatem meam ego cognosco et** peccatum **meum contra me est semper** 6 **tibi soli peccavi** *et malum coram te feci* ut iustificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris	**Quoniam iniquitatem meam ego cognosco** et delictum **meum contra me est semper.** **Tibi soli peccavi** *et malum coram te feci*

Повторяющаяся строка заканчивает и первую, и вторую части двухчастного мотета, благодаря чему автору текстовой парафразы удалось объединить два самостоятельных текста в один. А Гуаюлю — организовать музыкальную рифму окончаний разделов. Любовь к таким тексто-музыкальным рифмам прослеживается в нескольких мотетах «Sacrae cantiones» автора.

[268] Жирным шрифтом во 2 и 3 столбцах таблицы обозначен текст, который заимствован автором парафразы. Подчеркиванием выделен фрагмент, послуживший смысловым связующим звеном двух текстов в единой парафразе. Курсивом отмечена строка, выступившая в парафразе в качестве повторяющегося рефрена.

Самым далеким от первоисточника является *свободный пересказ* сюжета. Реорганизуется не только структура первоначального текста. Меняется почти полностью и лексика, автор парафразы фактически избегает цитат. Близок этому методу еще один способ создания текстов — свободное от цитат и конкретных сюжетов нравоучительное высказывание в духе проповеди священника. Например, мотет № 16 «Sol oriens» — сюжет о целомудрии женщины, которая освещает и украшает дом, подобго тому, как солнце Востока освещает весь мир.

В *музыке* эпохи Ренессанса парафраза предполагает работу с одноголосным первоисточником: тематический материал предполагает иной, нежели в случае техники cantus firmus, метод осмысления модели. Мелодическая трактовка темы, звуки которой слышатся как единая линия, в отличие от cantus firmus, чьи крупные длительности почти не дают возможности прослушивать первоисточник на фоне подвижных сопровождающих голосов. Фактурно парафраза оформляется в виде сквозных имитаций, состоящих из однородных тематических элементов. Изложение первоисточника имеет не линейную (как при cantus firmus), а диагональную (вследствие разновременного вступления голосов) природу[269]. Линии мелодически самостоятельны, тематический сегмент «кочует» из голоса в голос, его проведения отделяются паузами. Система «включения» и «отключения» голосов из полифонической структуры согласуется с текстовым принципом. Имитационность, пронизывающая всю композицию, является средством расчленения музыки и способом выделения текстовых фраз.

На предкомпозиционном этапе cantus prius factus подвергается ритмо-интонационному препарированию, членится на сегменты. Они (в отличие от cantus firmus) не подчиняются структурной основе первоисточника. Автор сочинения-парафразы создает новую форму на основе используемого

[269] См.: *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: Дис. <...> канд. иск. М.: Московская консерватория, 1994. — С. 209–246.

тематизма, помещая его сегменты в разделы нового сочинения, согласуя их с формой первоисточника. Для парафразы в рамках сквозного имитационного письма характерны мотивная работа, разработочный принцип. Тематизм классифицируется следующим образом: возникает заглавная и местные темы. Сочинение основывается на свободной комбинации мелодических фраз. Тема-первоисточник в условиях парафразы теряет свою внутреннюю цельность и существует лишь на уровне сегментов, местных тем.

Таким образом, музыкальная парафраза представляет собой «рассеивание» фраз первоисточника по всей фактуре нового сочинения — мотета, мессы, магнификата или полифонической песни. Заимствованный тематизм реструктурируется и обретает новую форму в каждом конкретном случае.

Конкретные приемы воплощения парафразы в музыке позднего Ренессанса довольно многочисленны. Исследователь ренессансной мотетной композиции И. Годт приводит четырнадцать разновидностей техники парафразы, которые выделяет на основе анализа мотета Жоскена «Ave mundi spes, Maria»[270]. Первые из них, скорее, могут быть отнесены к технике cantus firmus:

1. совпадение (в первую очередь, ритмическое) первоисточника и производного материала;
2. простая переритмизация первоисточника;
3. силлабическое совпадение первоначального и производного материалов;
4. текстовые перестановки, максимально близкие первоисточнику;
5. эллипсис (пропуск одной или нескольких нот первоисточника);
6. орнаментация и (или) введение акциденций одной из нот cantus prius factus;

[270] *Godt I.* Renaissance paraphrase technique: a descriptive tool // Music Theory Spectrum. —1980. — Vol. 2. — P. 110–111.

7. функциональное расширение (разработка) ноты первоисточника (более длительная орнаментация по типу тропирования);
8. интерполяция ноты, меняющая интервальную структуру модели;
9. постепенное удаление от интервальной величины первоисточника;
10. парафраза при повторении отдельных сегментов модели, что создает новые смысловые акценты;
11. расширение фразы первоисточника за счет свободного материала;
12. миграция парафразируемого материала в другие голоса;
13. транспозиция модели (перенесение заимствованного тематизма на новую высоту, возможно, в новые ладовые условия);
14. симультанная парафраза (заимствованная мелодия появляется сразу в нескольких голосах фактуры).

Помимо вышеназванных четырнадцати способов работы с первоисточником (в конкретном случае с мотетом Жоскена), исследователь выделяет другие приемы, которые уже приближают нас к сути сквозного имитационного письма:

15. сквозная парафраза (все голоса имитируют тему);
16. аугментация (укрупнение ритмического рисунка заимствованной темы);
17. диминуция (напротив, более мелкий ритм в заимствованной теме);
18. орнаментированный распев (cantus floridus);
19. усложненная переритмизация (максимальное отдаление от ритмического рисунка модели);
20. сегментирование модели (членение на сегменты);
21. повторение сегмента или краткого мелодического элемента;
22. секвентное развитие мелодического элемента;
23. комбинация с другим cantus prius factus;
24. комбинация с другими видами техник;

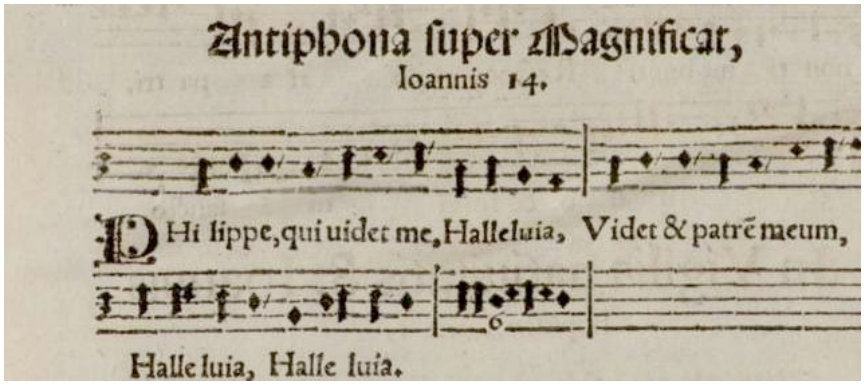
25. структурное перераспределение частей модели (новый порядок заимствованных малых тем при парафразе);
26. излодение тематизма в инверсия;
27. изложение тематизма в ракоходе;
28. изложение в ракоходе инверсии;
29. «метатезис» (изменение высоты ноты или группы нот);
30. изменения в интервалике (рисунок заимствованной темы узнается по тем или иным параметрам, однако интервальная структура мелодии сохранена слабо).

Как видим, перечисленные разновидности работы можно отнести не только к технике парафразы. Например, такие методы, как переритмизация исходного материала, миграция его в различные голоса, сегментация и другие возможны и в технике cantus firmus. Впрочем, бóльшая часть методов в действительности отличает эту технику от cantus firmus. Например, такие способы «вуалирования» первоисточника, как изменение интервалики, введение в тематическую линию свободного материала (и за счет этого — расширение «объема» формы), являются признаками «пересказа» (буквальное значение слова «парафраз»), а не точного воспроизведения первоисточника, что характерно для cantus firmus. Но основной признак парафразы — реструктуризация первоисточника и воссоздание на основе заданного тематизма иной, самостоятельной формы. Это объясняется, прежде всего, практической надобностью, ведь техника парафразы (как и техника пародии), применяется в отношении более крупных по отношению к первоисточнику сочинений — мотета или мессы на основе григорианского хорала или светской одноголосной песни, немецкого мотета на материале лютеранской мелодии, магнификата с использованием тона кантика и так далее. Чтобы создать развернутый многочастный мотет (в том облике, в котором он существует к середине XVI века) или крупную циклическую композицию (мессу, магнификат) на основе сравнительно небольшого по размеру первоисточника, композитор явно должен отойти от формы

избранной модели. Тем не менее, даже если количество отделов в первоисточнике и новом сочинении совпадает, автор обращается с материалом гораздо более свободно, нежели при использовании техники cantus firmus: меняет местами сегменты первоисточника, изымает и повторяет их и так далее. Парафраза предполагает «рассеивание» мелодии первоисточника по нескольким (симультанная парафраза, по И. Годту) или всем голосам (полноценная сквозная имитация). Как результат — заимствованный материал перестает звучать в качестве непрерывной линии, он как бы «выносится за скобки» в новом произведении, влияя на последовательность тематизма, но не формы.

Только в пяти из двадцати мотетов Гуаюля используются григорианские первоисточники. Один из таких мотетов — семиголосный «Philippe qui videt me». Мелодия первоисточника, антифон на Магнификат, заимствована из вышеупомянутого сборника Лоссиуса. Оригинальный вид первоисточника таков:

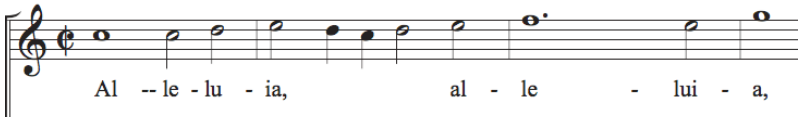
Пример 75. L. Lossius. Psalmodia. «Philippe qui videt me».



В отношении формы Гуаюль следует за первоисточником: двум разделам мотета соответствуют две тексто-музыкальных строки антифона. Как в антифоне, так и в мотете в каждой строке/разделе по две синтагмы: второй синтагмой в обоих случаях выступает «Halleluia». Несмотря на то, что внутри строк/разделов синтагмы не отделяются каденциями, Гуаюль членит их на смысловом уровне. Так, из первых синтагм каждой строки композитор заимствует материал и проводит его иниций во всех голосах имитационно.

В каждом голосе иниций имеет свое продолжение. Но при проведении второй синтагмы («Halleluia») оба раза Гуаюль сильнее отступает от первоисточника: в первом случае сочиняет собственный тематизм, во втором — вводит мелизм, обогащающий облик первоисточника. Интересно, что в первом разделе soggetto, соответствующее «Halleluia», как бы «выведено» из первого сегмента («Philippe qui videt me») путем деколорирования, то есть изъятия «лишних» нот из первоисточника:

Пример 76. Soggetto «Halleluia» в первом разделе

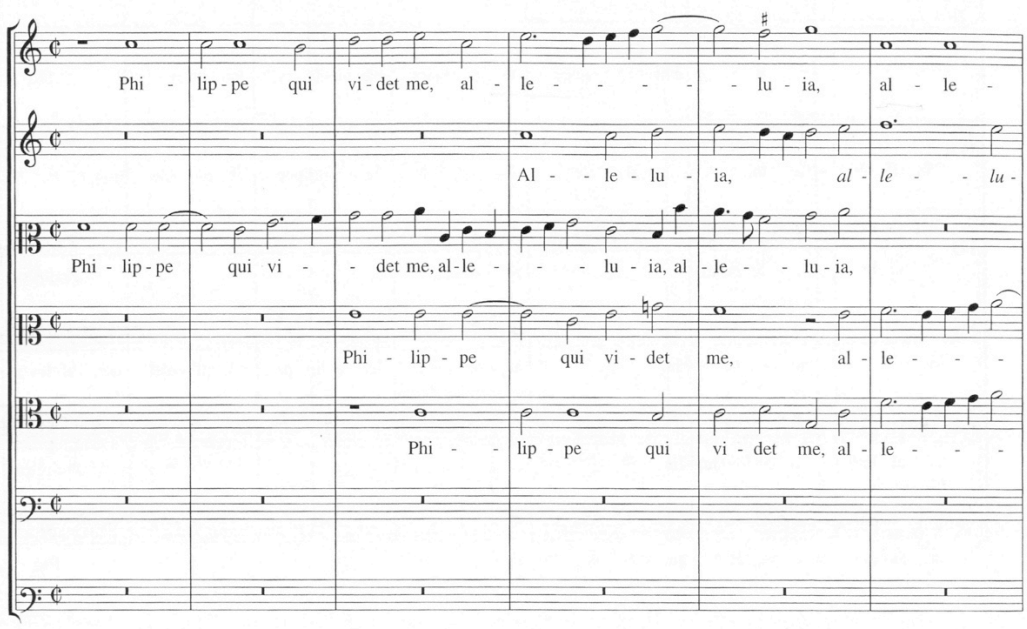


Любопытно, что данное soggetto могло возникнуть и из другого материала: последний сегмент антифона включает два слова «Halleluia» с разным музыкальным материалом. Первому из них соответствуют ноты *e-d-c-c*. Сравнивая с soggetto «Halleluia» первого раздела, нетрудно заметить, что оно является инверсионным вариантом фразы первоисточника. Сложно сказать точно, какой из предложенных вариантов образования тематизма «Halleluia» первичен. Если воспринимать мотет Гуаюля «линейно», слушая его от начала до конца, «Halleluia» похожа на продолжение первого сегмента, с которым автор в силу меньшего количества слов произвел деколорирование. Если учесть, что парафраза предполагает важный предкомпозиционный этап в виде анализа формы, тематизыма, лада и гармонии первоисточника, вариант с инверсией второй «Halleluia» первоисточника кажется не менее правильным. Так или иначе, подобное мотивное родство говорит о том, насколько глубоко автор мотета «вжился» в материал первоисточника и искусно разработал его тематизм. Интересно, что Гуаюль словно подчеркивает важность именно тематизма «Halleluia»: при вступлении первого баса (septima vox) данное soggetto звучит в ритме более крупном на фоне других голосов.

На примере первого раздела можно констатировать некоторые излюбленные Гуаюлем приемы парафразы. Заглавное soggetto мотета

излагается в виде четыреголосной имитации со стреттными вступлениями пар голосов: альт и кантус, затем sexta vox и тенор. Затем стреттно вступает второе soggetto, «Halleluia», по тому же принципу: quinta vox с сопрано и septima vox с басом. С этого момента оба soggetti контрапунктируют вместе. Среди них, в частности, цитирование первых нот первоисточника с постепенным увеличением интервальных изменений. Такой метод хорошо виден на примере начальной четырехголосной имитации. В партии сопрано можно увидеть мелодически точное проведение первого сегмента антифона, в остальных трех голосах — варьирование окончания, причем в каждом новом вступающем голосе дается вариант soggetto, все сильнее отдаляющийся от первоначального:

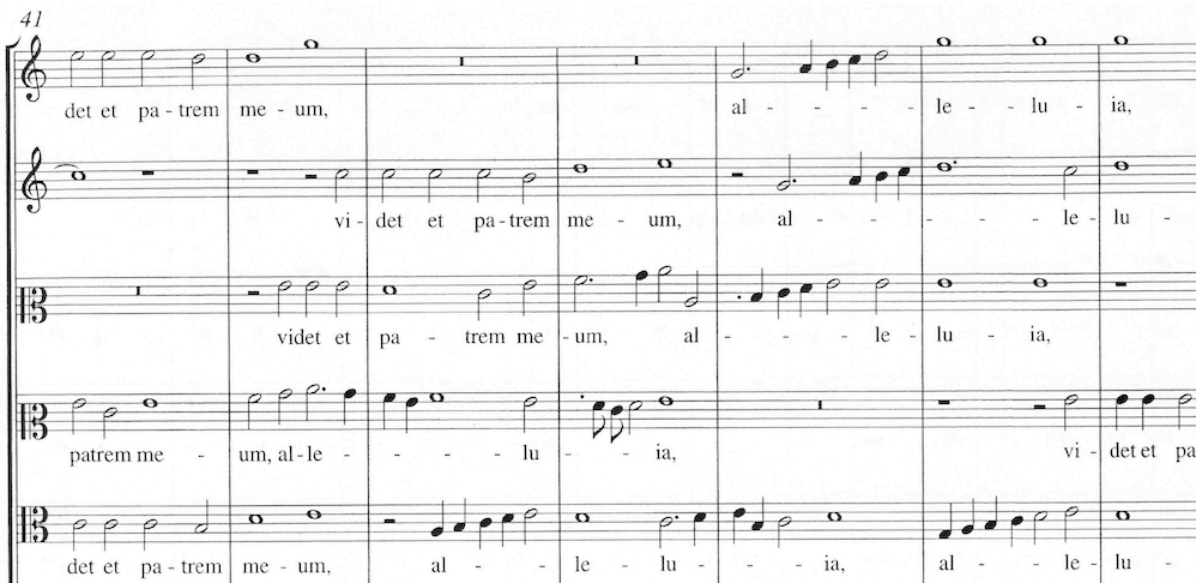
Пример 77. Начальная имитация мотета «Philippe qui videt me»



Второй раздел не отделяется каденцией от первого. Более того, водораздел между ними тщательно вуалируется автором (в частности, благодаря тому, что первое появление нового текста, «videt et patrem meum», в партии кантуса и последнее проведение текста первой строки в партии sexta vox весьма далеки друг от друга по времени). Видимо, причиной этому послужила особенность формы первоисточника-антифона — мелодическое тождество обеих строк. Вследствие этого в тематическом отношении введение нового текста (начало нового раздела) не предполагает появления

контрастного soggetto. В отношении третьего сегмента антифона («videt et patrem») композитор предпочитает использовать варианты soggetto, наиболее близкие первоисточнику. А вот заключительная «Halleluia» демонстрирует метод орнаментации (колорирования) первоисточника: меняется самая высокая нота мелодического сегмента, а также заполняется скачок на терцию *a-c*.

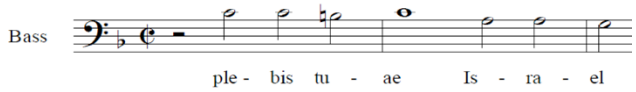
Пример 78. Колорирование soggetto в заключительном разделе мотета



Мотет «Philippe qui videt me» можно назвать образцовым примером техники парафразы у Гуаюля. При внешнем сходстве первоисточника и мотета-парафразы заметен авторский подход к тематизму и форме нового сочинения.

Как парафраза написан и заключительный (четвертый) раздел упомянутого выше поликантусного мотета «Veni Domine». Первоисточником вновь выступает протестантская песня (второй cantus prius factus): имитационный раздел с более мелкой ритмикой (минимы), контрастирующей крупным длительностям (лонгам) cantus firmus первых двух разделов мотета. Здесь тема — протестантская песня — излагается в новом ритмическом варианте, и ее проведения образуют имитационную систему, отличную от той, что была представлена в первом разделе:

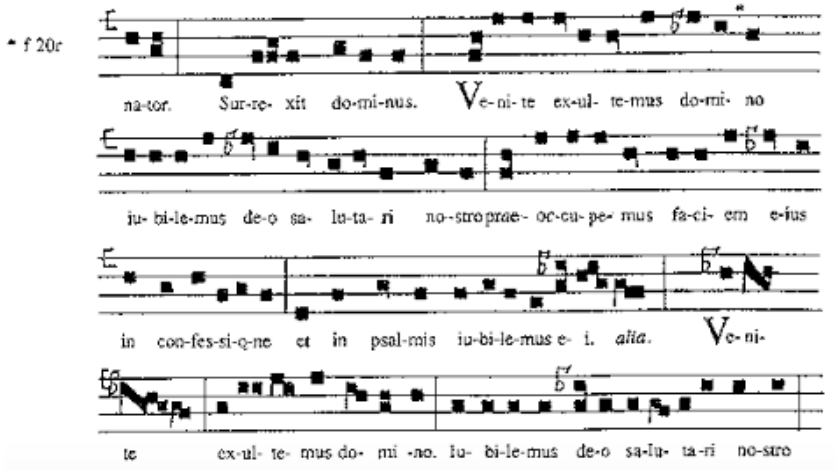
Пример 79. Малая тема заключительного раздела мотета Гуаюля «Veni Domine»



Последний раздел по мелодике связан не только с протестантским (что очевидно), но и с григорианским первоисточником, ведь его последняя строка Alleluia («plebis tuae») содержит мелизматический распев, в противовес первым двум строкам, имеющим краткие слоговые распевы (см. пример 1). Видимо, на уровне ритмики Гуаюль отражает структуру Alleluia.

Циклический мотет «Venite exultemus Domino» написан на основе псалмов-инвитаториев 94–95. Каждая из трех его частей начинается с единой темы-сегмента. В первоисточнике ей соответствует первая тексто-музыкальная синтагма (со словами «Venite exultemus Domino»). Затем каждый из разделов демонстрирует новый принцип сочетания сегментов первоисточника. Сам первоисточник является комплексным объектом: вербальный текст (парафраз двух псалмов) заимствован из регионального источника, «Псалмодии» Лукаса Лоссиуса, а мелодический материал можно найти в одном из анонимных манускриптов, хранящихся в Баварской государственной библиотеке[271].

Пример 80. Фрагмент манускрипта, изданного М. Гельнером



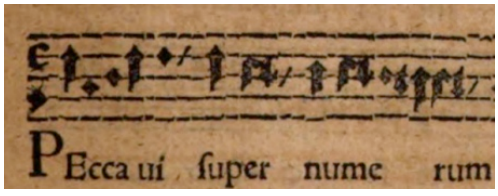
[271] *Göllner M. L. (ed).* The Manuscript Cod. lat. 5539 of the Bavarian State Library / Musicological Studies and Documents. — Vol. 43. — Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, American Institute of Musicology, 1993. — P. 89.

Первоисточник имеет многострочную структуру, и каждая строка начинается с одинакового иниция, заканчиваясь разными каденционными вариантами. Это дает композитору возможность проявить талант варьирования единого soggetto, всякий раз применяя различные методы парафразирования — ритмические изменения, свободное продолжение сегмента.

Несмотря на то, что первоисточники атрибутированы только в пяти мотетах, оставшиеся композиции сборника «Sacrae cantiones», а также мотеты, не вошедшие в сборник, но сохранившиеся в Штутгартских хоровых книгах XVI века, также сочинены на основе заимствованного тематизма. В таких мотетах в качестве тематических soggetti просматриваются прообразы формул псалмовых тонов. Многие мотеты Гуаюля, равно как и его современников, суть парафразы тонов псалмов или кантиков (библейских песен).

В отдельных случаях на тематизм влияет риторика, содержание текста. Так происходит в драматичном мотете «Peccavi super numerum». Дважды композитор выделяет различными музыкальными средствами слово «peccavi» («согрешил») и однокоренное ему «peccata» («грехи»), которое, кстати, отсутствовало в тексте первоисточника[272] и было добавлено автором текстовой парафразы (см. табл. 4). Сочетание различных методов музыкальной парафразы демонстрирует эксордий[273] данного мотета. Ему соответствует следующая строка первоисточника:

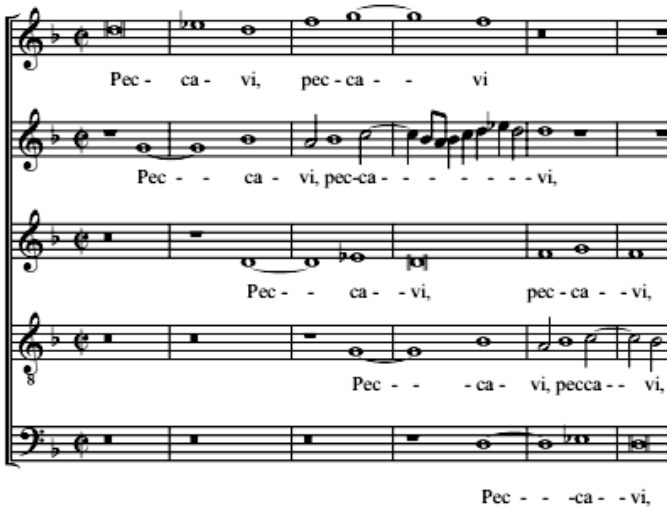
Пример 81. Фрагмент Псалмодии Л. Лоссиуса и Ф. Меланхтона.
Начало респонсория «Peccavi super numerum»



[272] Слово «peccata» появилось взамен «iniquitates».
[273] Первый тексто-музыкальный раздел мотета.

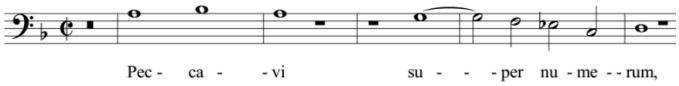
Для заглавной имитации на слово «peccavi» Гуаюль не использует тематизм, предложенный в Псалмодии Лоссиуса. В каждом вступлении новой партии можно увидеть свободной сочиненный тематический материал, который выделяется крупными длительностями (лонгами, бревисами), кроме того, на ударный слог введена акциденция, подчеркивающая остроту полутонового тяготения:

Пример 82. Начало эксордия мотета Гуаюля «Peccavi super numerum»



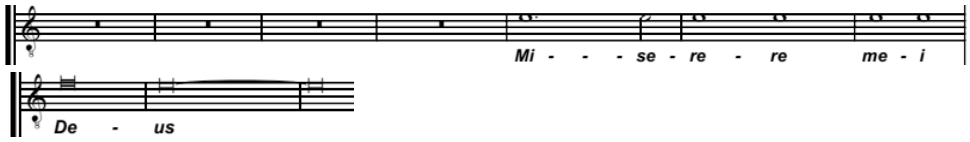
В продолжении soggetto (на слова «super numerum»), напротив, можно увидеть заимствованный тематический материал, к которому применены достаточно распространенные методы колорирования и деколорирования (мелодические вставки или изъятие нот первоисточника соответственно).

Пример 83. Продолжение soggetto (басовая партия, т. 13–18 в современной нотации)



Подчас на тематизм оказывают влияние конкретные образцы, созданные другими композиторами. Такое произошло с мотетом «Miserere mei Deus», написанным Гуаюлем на текст знаменитого покаянного псалма (50-го в нумерации Вульгаты). Сочинение напрямую связано с мотетом Жоскена. В качестве soggetto, излагаемом композитором в функции cantus firmus, выступает речитация на звуке *e* (финалис) с подъемом на ступень вверх. Тем самым подчеркивается ладовое наклонение третьего (фригийского) лада:

Пример 84. Основной тематический материал мотета Жоскена «Miserere mei Deus»



Вслед за Жоскеном soggetto с тем же текстом «Miserere mei» вводит Палестрина. Гуаюль не использует прием Жоскена, но лишь заимствует саму тему. Помимо этого, мастер избирает иной способ изложения этой значимой в тематическом отношении единицы: сквозное имитационное письмо наблюдается в эксордии мотета Жоскена, а у Гуаюля — двойная имитация.

В немецких мотетах, как уже сообщалось, парафразирование в «чистом» виде встречается реже, чем в латинских. Немецкий мотет «Wir glauben all an einen Gott» (№ 4), написанный в технике парафразы, наиболее приближен к типу Liedmotette, заданному Лассо. Хотя отношение к первоисточнику здесь более строгое, чем в мотетах латинских, материал песни не представлен в теноре в качестве самостоятельной линии. Что следовало ожидать от обработок Tenorlied. В технике парафразы также написан немецкий мотет «Uñs ist geborn ein kindelein» (№ 8), причем тематизм сочинен самим Гуаюлем.

Среди различных методов работы Гуаюля с первоисточником в технике парафразы можно выделить ритмизацию (или переритмизацию) первоисточника, текстовые вставки или перестановки, не меняющие форму, колорирование или деколорирование напева, симультанную или сквозную парафразу.

Обобщая принципы парафразы как в области текста, так и музыки в музыке Гуаюля, отметим ряд общих моментов:

1) перестановку строк первоисточников и их свободные повторения;

2) совмещение цитаты и свободного «пересказа» — метод, основанный на цитировании в начале тексто-музыкальной строки и свободным изложением в продолжающей части;

3) отбор автором отдельных строк (сегментов) первоисточника и их расстановку в ином порядке;

4) пропуски строк первоисточника, что приводит к новым смысловым нюансам;

5) соседство заимствованного и свободно-сочиненного материала;

6) комбинацию различных по происхождению первоисточников на основе сюжетных или смысловых пересечений и наконец,

5) случаи парафразы-«пересказа»: при текстовой парафразе — сходных по смыслу слов, при парафразе музыкальной — общего мелодического «контура» первоисточника либо отдельных его составляющих.

3. 2. Канонические техники при работе с первоисточником выделяются как особый я рассмотрения на том основании, что именно канон становится определяющим фактором в становлении формы целого. Канон как организующее начало в условиях техники cantus firmus встречается во многих немецких мотетах. На примере немецкого мотета № 3 «Hilff, Herre Gott» можно проследить, как каноническая структура изложения cantus firmus влияет на имитационное строение свободных голосов.

3. 2. 1. Канон в условиях техники cantus firmus

Немецкий мотет № 3 «Hilff, Herre Gott» содержит канонически излагаемый cantus firmus. Два тенора проводят мелодию Lied каноном в октаву с постоянным смещением временного интервала. В Stollen I пропостой является тенор I, риспостой — тенор II. Интервал вступления голосов — прима. Первая строка вступает с интервалом в два такта, вторая — в один такт. Во второй строке риспосты точность канона нарушается. В Stollen II пропостой выступает тенор II, а риспостой, соответственно, тенор I, остальные параметры, как-то высотный и временной интервалы имитации сохраняются (выполняется контрапункт по типу Stimmtausch с нулевым показателем перестановки). Abgesang содержит

шесть тексто-музыкальных строк, обрабатываемых в имитационной технике. В третьей строке Abgesang (пятой по общей нумерации музыкальных строк без учета повторения Stollen) происходит функциональная смена голосов: оба тенора, функция которых ранее заключалась лишь в проведении cantus firmus, принимают на себя роль «свободных голосов» (то есть голосов, «свободно» проводящих имитации основного soggetto). Так, в то время как пропоста канона (тенор I) проводит пятую строку cantus firmus, в теноре II звучит «свободный» материал, а при проведении cantus firmus в риспосте (тенор II) тенор I не паузирует, как ранее, а проводит свободный от cantus firmus контрапункт. Тенор II (являющийся риспостой канона везде, кроме Stollen II) не всегда точно проводит заключение музыкальной строки (как правило, свободное продолжение soggetto предполагает уменьшение длительностей и украшение основной мелодической линии с помощью проходящих и вспомогательных звуков). Поэтому в функциональном главенстве он уступает тенору I. Это подтверждается и последней строкой мотета: cantus firmus в ней проводится лишь в I теноре.

Структура немецкого мотета № 5 также держится на канонически излагаемом cantus firmus: пропоста в данном случае — Cantus, риспоста — II Tenor. Высотный интервал вступления — октава. Временной интервал вступления голосов, как и в вышеописанном случае, меняется.

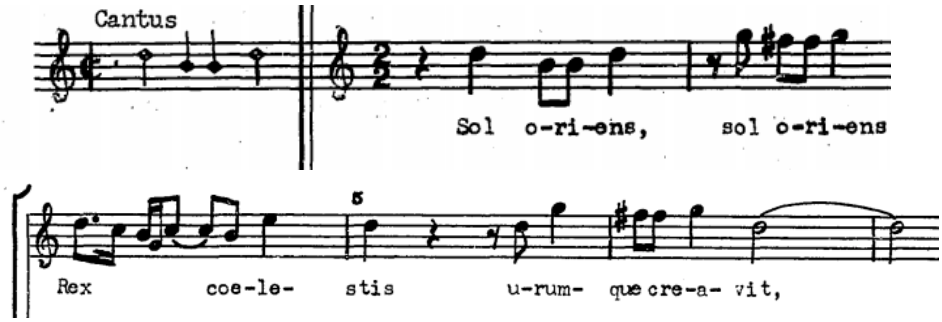
3. 2. 2. Канон как организующий принцип композиции

В этой функции канон встречается в латинском мотете «Sol oriens». Аутентичное определение «canon in subdiapason post tempus», данное в VII томе «Памятников», дает понять, что в мотете присутствует канон в нижнюю квинту, и риспоста вступает на один темпус (на один такт) позже, чем пропоста. Канон пронизывает всю структуру мотета и выделяется среди сопровождающих голосов тематизмом и отдельным текстом: «Rex coelestis, utrumque creavit». Отдел канона состоит из четырех темпусов (тактов). Он проводится пятым и шестым голосами (по тесситуре вторые сопрано и тенор)

7 раз, всякий раз перемещаясь в высотном отношении. Каждое проведение следует друг за другом непрерывно.

Проведение тематизма на текст «Rex coelestis» предваряется имитациями свободных голосов на иные слова «Sol oriens», во второй части — «sic ornare». Хотя словесный текст разъединяет канонические и свободные голоса, последние рождены именно мелодикой канона. Поэтому в музыкальном отношении политекстовый мотет обладает цельностью.

Пример 85. Soggetto свободных голосов и тематизм канона



Мотет делится на две части по текстовому признаку. На первую приходится три проведения (в третьем проведении второй отдел канона транспонирован на квинту вниз ради каденции на «правильном» тоне — III ступени лада), во второй части — четыре проведения. Канон в мотете является организующим принципом в тематическом, ладовом и формообразующем планах. Единственный фактор, существующий автономно от канона, — текст свободных голосов.

В целом канонические мотеты занимают весомое место в сохранившемся корпусе мотетов Гуаюля, их наличие делает творчество композитора представительным в отношении разнообразия использованных техник.

3. 3. Особенности техники сквозного имитационного письма вне опоры на заданный первоисточник

Самыми загадочными в аналитическом отношении выступают сочинения, чей первоисточник отсутствует или не установлен. На слух современного музыканта они не отличаются от тех, что созданы на основе материала заимствованного. В отношении техник письма различия также

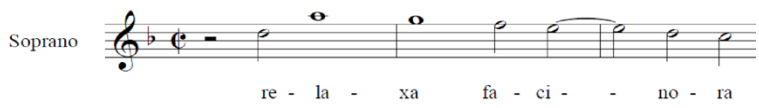
малозаметны. Из чего следует, что предкомпозиционный этап, работа с первоисточником, присутствует и в тех сочинениях, где нет прямых связей с григорианскими и иными мелодиями. В связи с этим возникает ряд вопросов.

Первый из них связан с реконструкцией первоначального облика первоисточника, что в условиях сквозного имитационного письма сделать крайне сложно. В этой ситуации может быть полезен метод полифонической редукции, предложенный Г. И. Лыжовым, основанный на дифференциации голосов с точки зрения цельности экспонирования ими остовных ладовых интервалов или главных полихордов лада. Все необходимые исходные заключены в мелодической формуле избранного церковного тона, которая и есть начальный импульс soggetti. Подобно тому, как немецкий музыковед Г. Бесселер приводит предполагаемый одноголосный прототип (своеобразный «конспект») мотета Палестрины «Dies sanctificatus», в каждом мотете Гуаюля, свободном от первоисточника, можно выявить одноголосный инвариант распева текста. Это позволяет выделить в условиях разных типов фактуры в любом разделе мотетной формы главные, ведущие голоса и вторичные, сопровождающие.

Второй вопрос связан с происхождением тематизма. Одним из распространенных методов сочинения тематизма в эпоху Ренессанса была криптофония, или литерафония, использование в тематическом качестве слогов сольмизации, часто наделенных определнным смыслом. Встречается такой композиционный прием и в творчестве Гуаюля. Причем на его примере явно прослеживается традиция предшественников и прямых учителей.

Третья строка упоминавшегося в связи с техниками cantus firmus и парафразы мотета «Veni Domine» свободна от cantus prius factus. Написана она по типу раннефугированной экспозиции. При этом тематизм представляет собой сольмизационную формулу, согласующуюся с текстом *relaxa facinorem*: каждый подчеркнутый нами слог строки соответствует созвучной ей ноте:

Пример 86. Тематизм третьей строки мотета Гуаюля «Veni Domine»



Интересно, что сольмизационные слоги в большинстве случаях совпадают с закрепившейся за ними звуковысотностью: кварто-квинтовая диспозиция вступлений soggetto от *d* и от *g* предоставляет композитору возможность совместить «литерафонию» с сольмизационным тематизмом.

Напомним, что Гуаюль был не первым, кто обращался к слогам гексахорда. Ренессансная полифоническая традиция вмещает целый корпус сольмизационных тем, широко представленных в творчестве Жоскена, Окегема, Лассо и других композиторов эпохи. Так, в знаменитом мотете Жоскена «Ut Phoebi radiis» основному soggetto первой строки контрапунктирует сольмизационная тема «*ut-re-mi-fa-sol-la*», играя на единстве звучания первого слога строки и начального вокса гексахорда[274]. Вслед за Жоскеном традицию перенимает Лассо, который в своем мотете «Quid estis pussilanimes» поступает более «радикально», чем Жоскен: он «вживляет» сольмизационные слоги в латинский текст[275]. Заметим, что Лассо услышал сольмизационные воксы именно на слове «relaxatas». В строке «An nescitis justitiae *ut rela*xatas habenas possit denuo conhibere?» композитор добавляет три недостающих вокса (sol-fa-mi) для получения гексахорда. Таким образом, возникают новые слоги, не несущие лексического смысла, но восполняющие недостаток воксов гексахорда. Гуаюль, вслед за учителем, вводит сольмизационное soggetto именно на слово «relaxa». Так за одним и тем же soggetto кроется удивительная история переплетения имен: Жоскен — Лассо — Гуаюль.

---

[274] См. об этом: *Распутина М. В.* Ut-re-mi-fa-sol-la, или из истории музыкальных тем // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского. Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — М.: Московская консерватория, 2001; *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Загадки мотета Жоскена «Ut Phoebii radiis» // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 3. — С. 2–16.

[275] *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на примере *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо): Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2003. — С. 131–141.

Глава 4. Техники композиции на cantus prius factus в сочинениях Гуаюля. Техника письма на заданный многоголосный первоисточник

Техника пародии играет особую роль в творчестве Бальдуина Гуаюля: ее следы можно обнаружить во всех крупных сочинениях — двух мессах и восьми магнификатах. Наиболее ярко пристрастия композитора проявились в сфере магнификатов-пародий. По этой причине в данной главе наибольшее внимание уделяется именно магнификату. Отдельного обсуждения достойны и мессы-пародии: с точки зрения техники композиции они имеют свои особенности.

4. 1. Техника пародии: история возникновения, терминология

Техника пародии как совокупное название методов работы с многоголосным первоисточником в эпоху Ренессанса получила наибольшее распространение во второй половине XVI века. Сам термин «пародия», отражающий суть заимствования многоголосного материала, требует специального пояснения. Так, в XV–XVI веках, в период расцвета техники, слово «пародия» практически не употреблялось. В XV веке первоначально в рукописях, а затем и в изданиях после названия Missa сразу следовало наименование первоисточника. Так обстоит дело, например, с мессой «Fors seulement» Окегема[276]. В мессах-пародиях более позднего времени именно такое заглавие по прежнему актуально для многих композиторских школ, например, римской.

В XVI веке терминология расширяется. Между жанровым обозначением и заголовком первоисточника вставляется предлог «super»[277], показывая, таким образом, многоголосный первоисточник, на котором основано новое сочинение. К примеру, таково название одной из месс Ф. де Монте — «Missa super Cara la vita». В середине XVI века появляется еще один вариант обозначения: перед наименованием первоисточника следовало

[276] *Ockeghem J.* Missa Fors seulement // Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C VIII 234 (Chigi Codex).
[277] Лат. — над, на (предлог).

указание «ad imitationem»[278], что отражало влияние эстетики гуманистов. У Николя дю Шемин в издании Клода Гудимеля месса-пародия значится так: «Missa ad imitationem cantionis “Il ne se treuve en amitié”» (1552). Следует отметить, что слово «имитация» отражало общий смысл явления — подражание образцу в смысле отражения в новом варианте мелодических, гармонических, контрапунктических и иных особенностей модели[279]. В магнификатах Гуаюля встречаются оба варианта обозначения — «super» и «ad imitationem», а вот месса-пародия требовала предлога «super».

Собственно «пародия» в качестве устоявшего термина становится общеупотребительной лишь в XIX веке, начиная с «Истории музыки» Августа Вильгельма Амброса[280]. Амброс опирается на издание месс Якоба Пайкса [Jacob Paix] 1587 года в Ловингене. Пайкс озаглавил издание так: «Parodia Motettae Domine da nobis auxilium, Thomae Crequilonis senis Vocibus, ad Dorium».

Использование Якобом Пайксом термина «пародия», так же как и понятие «имитация» отсылает к гуманистическим установкам эпохи, ориентированным на классическое древнегреческое искусство. Понятие «imitatio», как известно, относилось к основным установкам гуманистической литературы и искусства, требующих подражания древним авторам в плане воспроизведения стилистики и языка отдаленной эпохи, выступающей в качестве образца. Что, как известно, выступало основой studia humanitatis[281].

Известно также, что название «пародия» употреблялось в конце XVI века немецкими композиторами и теоретиками — Зетом Кальвизием и Георгом Квитшрайбером. В 1603 году вышел мотет Кальвизия «Praeter rerum

---

[278] Лат. Буквально — в подражание.

[279] То есть имитация не обладала современным значением последовательного проведения темы в других голосах фактуры. Обычно в то время для обозначения подобного явления использовался термин «fuga»,

[280] *Ambros A.* Parodie // Geschichte der Musik. Leipzig: F. E. C. — Leipzig: F. E. C. Leuckert, l868. — Bd. III. — S. 45.

[281] См.: *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989; *Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990.

seriem», к которому автор приписал подзаголовок «Parode ad Josquini». Интересно, что по степени близости к оригиналу пародия Кальвизия весьма отличается от месс-пародий. Автор пародии не выходит за рамки жанра оригинала (мотет), количества голосов (шестиголосие), формы первоисточника (на крупном уровне все разделы и их тематизм сохранены), текста (имеют место незначительные текстовые изменения) и, частично, техники (в некоторых разделах Кальвизий отступает от избранной Жоскеном техники — cantus firmus, изложенного канонически двумя голосами). Мотет-пародия Кальвизия, таким образом, обнаруживает по сравнению с missae ad imitationem того времени гораздо более тесную связь с первоисточником.

Принципы заимствования многоголосного материала в сочинении-пародии описаны Г. Квитшрайбером в трактате «De parodia» (1611). Автор опирался на образцы музыки Жоскена, Лассо, Люпи, Маренцио, Иеронима Преториуса и других современных ему композиторов.

В литературе термином «пародия» обычно обозначалось отображения оригинала в комическом ключе[282]. В исследованиях М. М. Бахтина и О. М. Фрейденберг пародия предстает и как культовое действо[283]. Подчас в ренессансной литературе возвышенное «imitatio» (как подражание стилю великих античных классиков) смыкается с «пародией» (буквально: «перепевом» на новый лад уже известного сочинения, прямым использованием конструкций, сюжетов и словосочетаний, заимствованных из некоего образца). Так, в «Беседах» Аньоло Фиренцуолы (1525) прекрасная дама Бьянка, оценивая канцону Сельваджо, готова признать, что канцона хороша лишь в том случае, если она подражательна, новые же приемы и формы (innovazione) ею не одобряются[284].

Пародию часто и справедливо воспринимают как историческую «наследницу» контрафактуры, которая в эпоху Средневековья была наиболее

---

[282] *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 284–310.
[283] *Фрейденберг О. М.* Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М.: Высш. шк., 1993. — С. 395–404.
[284] *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. — С. 53.

распространенной практикой работы с текстом. Причем чаще всего речь шла о перетекстовке заимствованного музыкального материала. В XIII веке, например, многие песни труверов во Франции представляли собой хоральные мелодии с новым, французским текстом (вместо богослужебного языка, латыни). В XVI веке принцип контрафактуры применялся в протестантской богослужебной практике: протестантские хоралы и кальвинистские псалмы являются ранее созданными духовными и светскими песнями, для которых сочинялись новые слова. Равно как контрафактурой может называться конечный результат работы. В тех случаях, когда в результате вмешательства сочинение получало светский шутливый текст вместо первоначального духовного, снижающий «высокую поэзию», контрафактура смыкается с пародией с точки зрения комического отображения оригинала. Кроме того, в отношении музыки И. С. Баха и других композиторов XVII–XVIII века при обозначении подобных явлений термин «пародия» используется чаще, чем «контрафактура»[285]. В таких случаях контрафактура и пародия выступают синонимами одного и того же явления.

В музыке граница между контрафактурой и пародией пролегает, прежде всего, в отношении к форме первоисточника: ее сохранение, равно как и удержание музыкального материала не выводит сочинение за рамки контрафактуры. Случай, когда форма вновь созданного произведения преобразуется, представляет собой самостоятельно выстроенную конструкцию на основе избранного материала (чаще всего, сопровождаясь сменой жанровой категории), следует считать пародией. Однако более детальное рассмотрение сочинений, написанных с применением техники пародии, показывает, что принципы работы с многоголосным первоисточником в эпоху Ренессанса в каждом конкретном случае

[285] *Лебедев С. Н.* Контрафактура // Большая российская энциклопедия. — Т. 15. — М.: Большая рос. энциклопедия, 2010. — С. 147–148.

индивидуальны, равно как и методы, свойственные контрафактуре, могут использоваться и в пародии.

Важно отметить, что под пародией не всегда понимается использование только лишь многоголосного первоисточника. Иногда при дифференциации понятий «парафраза» и «пародия» различие между ними проводится не по количеству голосов (в парафразе — один, в пародии — не менее двух), а по точности воспроизведения модели: парафраза воспринимается как свободное изложение заданного материала, а пародия более приближена к оригиналу[286]. В действительности, при использовании техники пародии сохраняется не только краткий одноголосный тематический материал, предполагающий свободное мелодическое продолжение и контрапунктическое развитие, но и имитационные системы, а также гармонические вертикали, что гораздо теснее связывает пародию с оригиналом.

При анализе пародии сравнению подвергаются два текста: первый (по времени создания) служит источником для второго, второй выступает результатом творческого анализа, переосмысления и, как следствие, переработки. Для названия первоначального текста обычно используются термины cantus prius factus (как общее наименование всякого заимствованного материала), первоисточник, модель, первичный текст. Сочинение, возникшее на основе применения техники пародии, в дальнейшем будет фигурировать под своим жанровым определением (магнификат-пародия, месса-пародия).

4. 2. Феномен магнификата-пародии

В эпоху Возрождения магнификат, наряду с мессой, был одним из текстов, наиболее часто обрабатываемых в полифонической технике. С чем связана его «популярность» в литургической практике? Являясь смысловой кульминацией Вечерни, латинский Магнификат в полифонической обработке

[286] Контрафактура // Музыкальная энциклопедия. — Т. 2 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1974. — С. 505.

пелся и в католической, и в ранней протестантской церквях по Воскресеньям и праздничным дням. Любой композитор, связанный с церковной службой, был обязан либо подбирать соответствующий репертуар для службы, либо создавать произведения сам. Магнификаты были средством поддержания высокого авторитета монарха или капеллы, порой становясь для их создателей предметом творческого состязания (так, например, было в придворных капеллах Штутгарта и Мюнхена)[287]. В промежутке между 1436 и 1620 годами были написаны магнификаты более 400 композиторов[288]. Наиболее ранний образец полифонического магнификата относится к XIV веку[289]. Авторскими являются магнификаты Дюфаи и Штольцера (в творчестве последнего насчитывают пять сочинений в этом жанре). Композиторов последующих поколений также интересовал этот род музыки. У Аппенцеллера их 12, у Виктории — 18, у Палестрина — более 30, у Лассо — около 100. Количество голосов ренессансного магнификата варьировалось. В XV веке большинство обработок были трехголосными, тогда как с середины XVI века интерес смещается в сторону четырехголосия. Хотя число голосов в разных частях магнификата могло варьироваться.

Способ сочинения магнификата, прежде всего, диктовался условиями его исполнения. Магнификат обрамляется антифонами, всякий раз разными, соответствующими определенному церковному дню. От того, в каком церковном тоне пелся антифон, зависел и выбор тона для магнификата. Согласно средневеково-ренессансной ладовой теории, предполагающей господство восьми церковных тонов, было принято сочинять магнификаты на каждый из восьми тонов. Таким образом, по заказу церкви композиторы традиционно писали (и издавали циклы) по 8 магнификатов на каждый церковный тон. Такая традиция сохраняла свое значение не только в эпоху

---

[287] *Golly-Becker D.* Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehungzwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfe des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. Bd. 2. — S. 109–125.

[288] Такие данные приводятся авторами статьи о магнификате в New Grove Dictionary: *Steiner R., Falconer K., Kirsch W., Bullivant R.* Magnificat // New Grove Dictionary. — Vol. 15. — N.-Y., 2001. — P. 588–593.

[289] Его автор не установлен.

Ренессанса. Она проросла и в обычай создавать циклы магнификатов в восьми ладах для сольного исполнения на органе в эпоху барокко[290].

Текст Магнификата (как он дан в Евангелии от Луки) состоит из 10 стихов песни Богородицы, к ним добавляются еще две строки, так называемая малая доксология «Gloria Patri». Итого получается двенадцать стихов или, как их часто называют в литературе, версов.

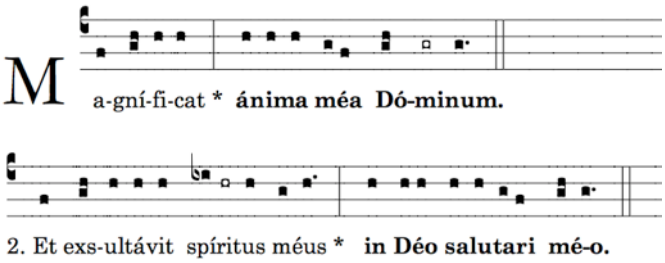
Таблица 8. Версы и строки магнификата

№ верса	№ строки	Текст
I	1	Magnificat
	2	anima mea Dominum
II	1	Et exultavit spiritus meus
	2	in Deo salutari meo.
III	1	Quia respexit humilitatem ancillae suae:
	2	Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
IV	1	Quia fecit mihi magna qui potens est:
	2	et sanctum nomen eius.
V	1	Et misericordia eius a progenie in progenies
	2	timentibus eum.
VI	1	Fecit potentiam in brachio suo:
	2	dispersit superbos mente cordis sui.
VII	1	Deposuit potentes de sede,
	2	et exaltavit humiles.
VIII	1	Esurientes emplevit bonis:
	2	et divites dimisit inanes.
IX	1	Suscepit Israel puerum suum
	2	recordatus misericordiae suae.
X	1	Sicut locutis est ad patres nostros,
	2	Abraham et semini eius in saecula.
XI	1	Gloria Patri et Filio
	2	et Spiritui Sancto.
XII	1	Sicut erat in principio et nunc et semper
	2	et in saecula saeculorum. Amen.

[290] См. об этом: *Кривицкая Е. Д.* История французской органной музыки. Очерки. — М.: Композитор, 2003. — С. 63–76; *Москвина Ю. В.* Лад и гармония в Первой органной книге Гийома-Габриеля Нивера (1665): курсовая работа по гармонии / Науч. рук. Г. И. Лыжов. — М.: Московская консерватория, 2011. — С. 7–8.

В литургической практике раннего Средневековья текст распевался на особую формулу так называемого тона кантика (тона магнификата); для каждого лада существовала своя формула. Поскольку текст магнификата, как и многие другие древние церковные тексты, прозаический, количество слогов от верса к версу меняется. В процессе создания тексто-музыкальных формул версы были естественным образом разделены на два сегмента цезурой. Пример — распев магнификата 1 тона.

Пример 87. Первый тон магнификата



Большинство композиторов обрабатывали либо нечетные, либо четные версы. Версы, не подвергавшиеся многоголосной обработке, пелись на тон кантика. Часто даже при обработке нечетных версов слово Магнификат опускалось (полифоническая композиция начиналась со слов «Anima mea Dominum») и распевалось на григорианскую формулу распева. Были, однако, исключения. Например, Монтеверди и Мортаро задействовали весь текст, включая начальное слово. Наиболее часто обработке подвергались только четные версы. Это давало возможность эффектного чередования монодического хорала и многоголосия и пышного полифонического окончания магнификата. Такая практика называлась alternatim, и ее корни лежат в антифоном пении раннехристианской западной церкви[291].

Итак, в XVI веке полифонический магнификат представлял собой особый жанр, сочетающий в себе традиции сугубо литургической (прикладной) музыки и развитой мотетной формы, дающей простор для композиторского мастерства и фантазии. Наиболее распространенной

[291] *Steiner R., Falconer K., Kirsch W., Bullivant R.* Magnificat // New Grove Dictionary. — Vol. 15. — N.-Y., 2001. — P. 588–593.

техникой было письмо на cantus firmus, в качестве которого выступал тон кантика, соответствующий данному ладу. В свободных от cantus firmus версах тон орнаментировался, сегментировался и выступал в качестве soggetto для имитационных систем. Такой принцип полифонической обработки магнификата сложился в эпоху расцвета строгого стиля, в частности, в творчестве, Жоскена.

Начиная со второй трети XVI века в магнификат проникает ведущая для того времени техника композиции — сквозное имитационное письмо. Cantus prius factus — тон кантика —— все реже реально звучит как единая линия. В версах магнификата в качестве soggetto используются отдельные его сегменты: initio, mediatio или terminus (differentia). Это можно увидеть в магнификатах Палестрины и Гомбера. Так или иначе, тон кантика как был, так и оставался до сих пор неизменной основой композиции магнификата как на тематическом, так и на формообразующем уровне (хотя степень влияния последнего уменьшается в сквозном имитационном магнификате)[292].

Однако cantus firmus и сквозное имитационное письмо не были единственными возможными техниками композиции для магнификата XVI века. Еще в начале XVI века английские композиторы использовали в качестве cantus prius factus не традиционный монодический тон кантика, а светские многоголосные композиции. Одними из первых образцов подобного рода были магнификаты «O bone Jesu» и «Regali» Фэйрфакса и «Benedicta et venerabilis» Людфорда[293].

Считается, что в европейскую музыку магнификат в технике пародии ввел в практику учитель Гуаюля Орландо Лассо[294]. Но произошло это позднее, чем в Англии — в последней трети XVI века. Для такого устойчивого к традиции жанра, как магнификат, применение пародии было делом весьма необычным. Впервые в истории существования европейского полифонического магнификата тон кантика, стержень композиции,

[292] Ibid.
[293] Ibid.
[294] Ibid.

оттеснился на периферию, уступая место духовным и даже светским многоголосным сочинениям, избираемым в качестве первоисточника. Первые магнификаты-пародии Лассо вышли в 1573 году. После Лассо такие магнификаты писали, в основном, немецкие композиторы: прежде всего, Бальдуин Гуаюль, позднее — Кристоф Демантиус (1602), Михаэль Преториус (1611), Иоганн Штадльмайер (1614). Среди представителей других школ также встречаются образцы магнификатов в технике пародии. Среди них — магнификат-пародия II тона «Vivre ne puis sur terre» Иоганна де Фоссы и магнификат «Vestiva i colli» Йозефо Асканио.

Итак, во второй половине XVI века, когда был создан цикл магнификатов-пародий Гуаюля, жанр исполнялся антифонно. В отличие от Палестрины, обрабатывавшего и четные, и нечетные строки, Гуаюль использовал для обработки только текст четных строк. Таким образом, из двенадцати версов использовалось шесть. В дальнейшем для удобства полифонические версы в магнификатах Гуаюля будут обозначены не в порядке их общего следования в службе (второй, четвертый, шестой и так далее), а в последовательности, которую они получили в сочинениях Гуаюля (так, второй верс «Et exultavit» в полифонической обработке является первым, четвертый «Quia fecit» — вторым и так далее). Приведем таблицу с нумерацией полифонических версов.

Таблица 9. Нумерация версов в полифонических магнификатах Гуаюля. Цветом выделены только четные, полифонически обрабатываемые версы

№ верса в григорианском магнификате	**№ верса в полифонической обработке Гуаюля**	**№ строки**	**Текст**
I	-	1	Magnificat
		2	anima mea Dominum
II	I	1	Et exultavit spiritus meus
		2	in Deo salutari meo.
III	-	1	Quia respexit humilitatem ancillae suae:
		2	Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
IV	II	1	Quia fecit mihi magna

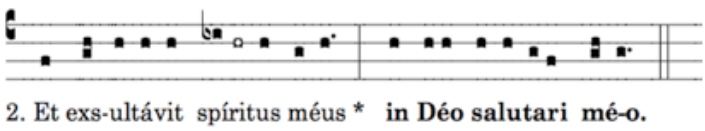
			qui potens est:
		2	et sanctum nomen eius.
V	-	1	Et misericordia eius a progenie in progenies
		2	timentibus eum.
VI	III	1	Fecit potentiam in brachio suo:
		2	dispersit superbos mente cordis sui.
VII	-	1	Deposuit potentes de sede,
		2	et exaltavit humiles.
VIII	IV	1	Esurientes implevit bonis:
		2	et divites dimisit inanes.
IX	-	1	Suscepit Israel puerum suum
		2	recordatus misericordiae suae.
X	V	1	Sicut locutus est ad patres nostros,
		2	Abraham et semini eius in saecula.
XI	-	1	Gloria Patri et Filio
		2	et Spiritui Sancto.
XII	VI	1	Sicut erat in principio et nunc et semper
		2	et in saecula saeculorum. Amen.

4. 3. Особенности тематизма в рамках техники пародии

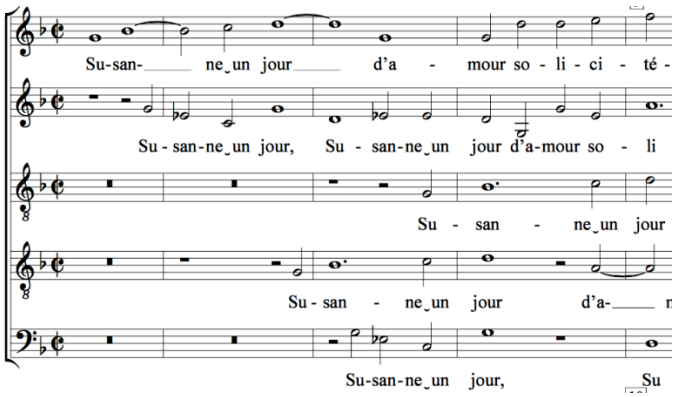
Итак, все многоголосные версы традиционного (до Лассо) полифонического магнификата основаны на единой мелодии тона кантика. Таким образом, при чередовании одноголосных псалмодических строк с версами полифонически обработанными возникает тематически спаянная композиция. Для столь строгого и консервативного жанра (по сравнению, например, с мотетом) это типичная ситуация. Свободные голоса имитируют сегменты cantus firmus либо его, либо на собственном материале. В магнификате-пародии тематизм зависит от избранного первоисточника, поэтому перед композитором стоит задача согласовать тематизм напева с тоном магнификата.

Это можно рассмотреть на примере магнификата I тона Гуаюля на материале «Susanne unjour». Формула I тона магнификата и тематизм столлы chanson Лассо (первоисточника магнификата Гуаюля) оказываются родственными. Таким образом, первый полифонически обработанный верс (в общей нумерации магнификата второй) воспринимается как многоголосная вариация только что отзвучавшей монодической первой строки. Как это собственно и происходит в многоголосном магнификате с традиционной для него техникой cantus firmus.

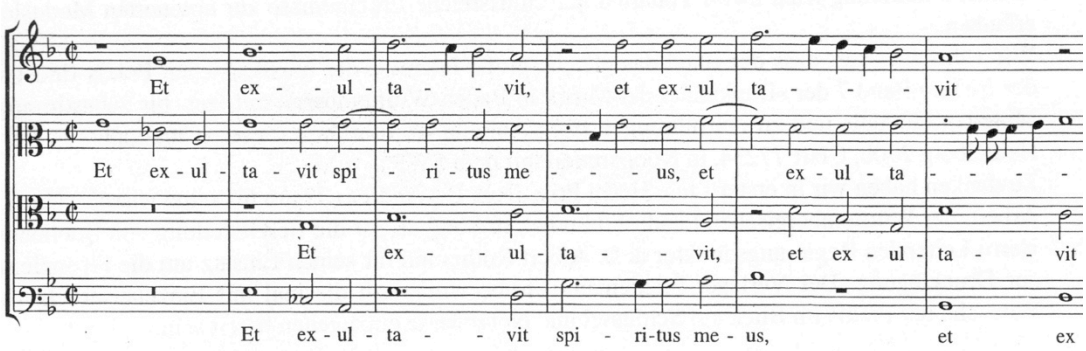
Пример 88.
Распев первого тона магнификата в сравнении с началом chanson Лассо и магнификата Гуаюля
а) тон магнификата



б) Chanson Лассо



в) магнификат Гуаюля



Функции тематизма. Как было сказано[295], в условиях сквозного имитационного письма все голоса являются тематически равнозначными.

[295] См. гл. 3.

Поэтому в отношении первоисточника о главенстве какой-либо линии говорить не приходится. Вместе с тем, при сравнении сочинения-пародии с первоисточником оказывается, что автор пародии обычно переосмысливает заимствуемый текст: одни фрагменты для него оказываются более значимыми (заимствуются без значительных изменений), другие, видимо, менее весомыми (не заимствуются или трансформируются). Сочинениев выступает результатом особого творческого анализа первоисточника. Композитор, сочиняющий мессу, магнификат или мотет на основе заданного текста, с одной стороны, выделяет наиболее яркие в тематическом, контрапунктическом, гармоническом отношении фрагменты (благодаря которым узнается тематизм оригинала). С другой стороны, избираемые автором мотивы должны с точки зрения стиля хорошо сочетаться с сочиненным материалом. В решении этих задач и кроется главная композиторская задача.

Рассмотрим особенности письма в технике пародии на примере магнификатов Гуаюля. Принимая во внимание два текста (первоисточник и создаваемый на его основе магнификат), можно по-разному классифицировать сущность проводимой работы.

Чаще всего функциональная трактовка тематизма оригинального и воссоздаваемого сочинений (материал «главный» и «неглавный») совпадает. Особенно часто такая ситуация наблюдается в первом версе магнификатов-пародий. Например, в магнификате III тона «Quis est homo» малая тема эксордия мотета-первоисточника воспринимается Гуаюлем в качестве основного тематического материала, поэтому все ее проведения (на уровне формы строки) сохранены, несмотря на разное количество голосов у cantus prius factus и магнификата.

Имеются и иные случаи, при которых функция тематизма при «миграции» из первоисточника в пародию меняется. В одном случае, это нивелирование тематически значимого материала. Например, в первой строке заключительного верса магнификата VIII тона «Gustate et videte»

сохраняется лишь линия баса, при этом имитационное проведение тематического материала не заимствуется, и Гуаюль сочиняет новый тематизм, сочетая его с басовым голосом первоисточника. За счет удержания басовой линии звучание пародии напоминает соответствующий раздел мотета Лассо, но линеарно-тематическая составляющая за счет обновления контрапунктов отсутствует.

В еще одной ситуации, напротив, не столь важный материал становится тематически значимым. В первой строке магнификата IV тона «In me transierunt» (cantus prius factus — мотет Лассо) удержанный контрапункт к заглавному soggetto у Лассо, в сочинении Гуаюля приобретает тематическую значимость и звучит отдельно от soggetto. Как результат, изменение формы в магнификате — двухтемная мотетная форма вместо однотемной в оригинале.

4. 4. Критерии классификации типов пародии

В отечественной литературе проблема пародии (жанра и техники) освещена достаточно подробно. Как с позиции общих вопросов истории и эстетики, так и анализа конкретных сочинений[296]. В работах встречается

[296] *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля. — С. 102–108; *Симакова Н. А.* Многоголосная chanson и формы ее претворения в музыке XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): Сб. трудов Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. — Вып. 40. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. — С. 32–52; *Дубравская Т. Н.* Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. — М.: Музыка, 1972. — С. 55–97; *Кузнецов И. К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 145–154; *Тарасевич Н. И.* «Repleatur os meum laude»: мотет Жаке — месса Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 154–167; *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники: Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2011; *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. — Вып. 40. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. — С. 6–31; *Coeurdevey A.* Roland de Lassus. — Paris: Fayard, 2003; *Quereau Q.* Aspects of Palestrina's Parody Procedure // The Journal of Musicology. — University of California Press. Vol. 1. № 2 (1982). — P. 198–216; *Quereau Q.* Sixteenth-Century Parody: An approach to analysis // Journal of the American Musicological Society. University of California Press. 1978. — N31. — P. 407-441; *Lockwood L.* A View of the Early Sixteenth-Century Imitation Mass // Twenty-fifth Anniversary Festschrift / Ed. Albert Mell. — New York: The Department of Music, Queens College of the City of New York, 1964. — P. 53–77; *Körndle Franz* Kapitel IV: Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400 // Messe und Motette / Horst Leuchtman; Siegfried Mauser (Hrsg.) / Handbuch der musikalischen Gattungen. — Bd. 9. — Laaber: Laaber, 1998. — S. 154–188; *Crook D.* Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation. — Munich: Princeton, 1994; *Bossuyt I.* Orlando di Lasso as a model for composition as seen in three-voice motets of Jean de Castro // Orlando di Lasso Studies / Ed. by P. Berquist. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — P. 158–182.

описание тех или иных методов работы с многоголосным первоисточником. Некоторыми авторами предпринята попытка классификации пародии на основе особенностей работы с заимствованным материалом.

И. К. Кузнецов на примере месс-пародий Дж. Палестрины выделяет три основных типа пародии. «Инициальный», предполагающий цитирование начального многоголосного фрагмента модели со свободным его продолжением, цитатный, называемый принципом «коллажем полифонических блоков» (заимствуются более или менее продолжительные многоголосные фрагменты первоисточника) и заимствование «константных мелодических структур» (цитируются одно-, двух- или трехголосные краткие фрагменты, к которым присоединяются новые контрапункты, отсутствовавшие в первоисточнике).

Все три указанных метода работы с первоисточником касаются двух параметров — количества заимствованных голосов и продолжительности их цитирования. Можно пойти дальше и выделить критерии классификации самих принципов работы, поскольку в процессе работы с моделью охватываются различные слои композиции: форма, гармония, фактура и другие.

Классификация принципов пародии в магнификатах Гуаюля может быть выполнена по нескольким критериям.

Первый — степень сохранности формы первоисточника в сочинении-пародии, а также техники композиции. Внутри данного параметра работа проводится по принципу постепенного отдаления от оригинала.

На уровне работы *с формой целого* возможно сохранение структуры первоисточника с точки зрения количества и последовательности разделов и их тематизма. При этом могут меняться свободные голоса, варьироваться продолжения линий остовных голосов или soggetti. Однако их инициии, местоположение в форме остаются неизменными. В определенной мере подобный метод работы сближает пародию с контрафактурой.

Гораздо чаще, однако, происходит другое.

— Вероятен новый порядок разделов первоисточника в сочинении-пародии. В каждом случае выстраивание формы происходит в соответствии с индивидуальным замыслом автора[297].

— Возможен повтор некоторых разделов первоисточника в сочинении-пародии, как, впрочем, и их изъятие. Например, в магнификате IV «In me transierunt» Гуаюль неоднократно возвращается к строкам (3b, 5a и 6a[298]), которые в мотете Лассо не повторяются. Магнификат I «Susanne unjour» — пример обратного. В то время как в первоисточнике (написан в форме bar) дважды повторяются две первые тексто-музыкальные строки (Stollen), магнификат-пародия организован иначе. Во втором версе, по материалу соответствующему второму Stollen, отсутствует повтор второй строки Stollen.

— Могут быть вставки разделов, свободные от первоисточника. Подобные разделы имеются практически в любом сочинении-пародии, однако они имеют различную протяженность. Так, предпоследний верс магнификата I «Susanne unjour», за исключением первой синтагмы, полностью свободен от заимствований, и в тематическом отношении представляет собой некий «эпизод». Последняя строка первого верса магнификата III «Quis est homo», также независима от первоисточника, весьма краткая и выполняет, по сути, каденционную роль. Тексто-музыкальные синтагмы, написанные без использования материала первоисточника, часто играют роль небольших связок и, занимая малое пространство, не содержат контрапунктических приемов. Таков третий верс магнификата I «Susanne unjour» на словах «dispersit superbos».

На уровне *отдельных тексто-музыкальных разделов* методы работы с первоисточником также можно расположить по степени их отдаленности от оригинала.

— Имеет место сохранение формы раздела на уровне проведения малых тем.

---

[297] О тематической организации магнификатов Гуаюля подробнее см. в разделе 4. 5. 1.

[298] Строка 3b имеет текст «conturbatum est»; 5a — «dolor meus»; 6a — «ne derelinquas me, Domine».

— Возможен метод внутренней реструктуризации первоисточника, когда тематизм cantus prius factus развивается в рамках техники, избранной в первоисточнике. Однако форма диспозиции первоисточника претерпевает внутренние изменения. Так, в имитационных разделах Гуаюль часто присочиняет дополнительные проведения soggetti, отсутствовавшие в оригинальном тексте. В начальном версе магнификата V «Quid gloriaris» к заглавной имитации, заимствованной из первоисточника, Гуаюль добавляет четыре дополнительных проведения soggetto в инверсии.

— Встречаются случаи, когда тематизм первоисточника в рамках пародии развивается в иной технике. В четвертом версе магнификата III тона «Quis est homo» в качестве материала трехголосного канона используется тематизм Лассо, изложенный в первоисточнике в виде простой имитации с удержанным контрапунктом.

Второй критерий классификации — *количество заимствуемых голосов.* Он прямым образом влияет на вертикаль, определяя гармоническое своеобразие сочинения-пародии.

— Все голоса сочинения-пародии могут заимствоваться из первоисточника, то есть линии первичного текста и сочинения-пародии совпадают. Автор пародии, при этом, может заимствовать не все голоса оригинала. Так происходит во многих первых версах магнификатов Гуаюля: большинство первоисточников пятиголосные, а магнификаты написаны для четырех голосов. В начальном версе магнификата V «Quid gloriaris» выпущен quinta vox (второй альт).

— Возможно заимствовавание всех голосов, но отдельные линии первоисточника не совпадают с пародией. В этом случае автор пародии, стремясь охватить в четырехголосии структуру, например, пятиголосной имитации, проводит soggetto дважды в одном и том же голосе. Так воссоздается гармонический облик первоисточника, но целостностью мелодических линий приходится пожертвовать. Таков первый верс магнификата IV «In me transierunt». В оригинальной версии (мотет Лассо)

звучит двойная имитация в четырех голосах, после чего следует вступление пятого голоса (второй тенор) с основным soggetto. Гуаюль в условиях четырехголосия отдает вступление основного soggetto басу, только что отзвучавшему с другим материалом (удержанным контрапунктом к основному soggetto). Линейное сходство первоисточника и пародии нарушается, а гармоническое и структурно-тематическое, напротив, сохраняется.

— С целью обеспечить оригинальное многоголосие автор пародии иногда меняет мелодический облик одного из проведений soggetto. Примером может служить первый верс магнификата V «Quid gloriaris»: проведение soggetto в сопрано содержит изменение мелодического рисунка ради сохранения конкорда *e-g-c*.

Первые два метода (заимствование всех голосов первоисточника с сохранением всех мелодических линий, либо с такими изменениями, которые не нарушают структурную и гармоническую целостности) претворения многоголосия оригинала в пародии сходны с принципом цитирования и близкой ему контрафактурой (которая рассматривается здесь как частный случай техники пародии): относительно продолжительный полифонический фрагмент, цитируемый точно, но с переподтекстовкой, либо с изъятием или добавлением голосов, а также с переменой голосов местами. Чтобы отделять два эти метода, первый, более точный, когда сохраняется и вертикальный, и горизонтальный уровни первоисточника, предлагается называть цитированием. Второй, предполагающий прибавление или изъятие голосов, их перестановку или варьирование линий голосов (при сохранении вертикали), можно именовать контрафактурой (как один из инструментов техники пародии).

Прием цитирования (более или менее продолжительного) используется в заглавных версах многих магнификатов Гуаюля. Например, в магнификате I тона («Susanne unjour») цитируется двойная имитация, с которой начинается первоисточник. Прием контрафактуры довольно часто

используется Гуаюлем в разделах с моноритмическим контрапунктом: заимствован бас, линии сопровождающих голосов не сохраняются, но движутся в пределах избранных первоисточником конкордов. В итоге вертикаль сохраняется, горизонталь варьируется или пересочиняется. Такой метод демонстрирует начало пятого верса магнификата IV «In me transierunt» (на словах «Sicut locutus est»). Мелодическую точность при заимствовании можно выявить только в басу, рисунок остальных партий отличен от оригинала. При этом конкорды, предложенные в первоисточнике, полностью сохранены автором пародии.

— Возможно заимствование дуэтов или терцетов голосов и сочинение остальных голосов. Такой метод часто используется в средних версах (втором, третьем, четвертом, пятом) магнификатов. Во второй строке третьего верса магнификата IV «In me transierunt» (на словах «dispersit superbos») используется заимствованное из первоисточника двухголосие (тенор — бас), в то время как верхние голоса от оригинала свободны (досочинены автором).

— Иногда заимствуется только один голос. Заимствована тема как горизонтальная единица, вертикаль же пересочинена полностью, так как форма тематических проведений реорганизована, сопровождающие тему голоса варьированы. Часто в таком методе изменена и техника композиции, избранная для развития заимствованной темы. Например, первая строка заключительного верса магнификата III тона построена на заглавной теме первоисточника, однако Гуаюль выстраивает совершенно новую форму благодаря смене диспозиции тематических проведений. А также новой технике — добавил имитации в обращении. Благодаря чему полностью обновленной оказывается и горизонталь, и вертикаль полифонической ткани.

Третий критерий — *место появления заимствованного материала* в форме (тексто-музыкальной строке) магнификата-пародии.

— Вся форма строки может быть основана на материале cantus prius factus. Таков первый верс магнификата VI «Timor et tremor». Первая тексто-

музыкальная строка оригинала (мотет Клеменса-не-Папы) делится на две синтагмы — «Timor et tremor» и «venit in Niniven». В пародии им соответствуют две синтагмы — «Et exultavit» и «spiritus meus».

— Вероятно построение раздела на фрагменте первоисточника, при этом его форма реструктурирована. Подобный подход наблюдается в третьем версе магнификата III «Quis est homo». Форма первоисточника в корне изменена Гуаюлем: заимствованные многоголосные фрагменты следуют друг за другом в новом порядке.

— Возможно заимствование начала строки, а продолжение сочиняется свободно. Как правило, заимствование в таких случаях касается только тематического материала. В последнем версе магнификата III «Quis est homo» цитируется проведение soggetto в сопрано, после чего Гуаюль выстраивает новую форму.

— Начало строки может быть сочинено на свободной основе. Заимствованный тематизм появляется как продолжение предыдущего материала. Один из таких примеров — второй верс магнификата II «Tribularer». Начало soggetto сочинено свободно (на слова «Quia fecit»), в качестве продолжения строки («mihi magna qui potens est») используется тематизм первоисточника.

— Особые случаи возникновения заимствованного материала — на стыке двух строк. Иногда Гуаюль заимствует каденцию предыдущего раздела для более плавного соединения строк. Во втором версе магнификата IV «In me transierunt» с помощью заимствованного материала связаны две тексто-музыкальные строки. Первая начинается с цитирования первоисточника и продолжается свободно. Но возвращение к cantus prius factus связано не с началом второй строки, а с каденционным отделом первой.

Четвертый критерий — *количество различных малых тем первоисточника, используемых в одной строке сочинения-пародии*.

— Чаще всего в тексто-музыкальной строке магнификата используется одна заимствованная малая тема (две, если задействована двойная имитация). В

отдельных случаях в строке магнификата могут использоваться тематические элементы нескольких строк модели. Как правило, смена тематизма происходит в каденционном разделе (используется каденционный оборот другой строки). В пятом версе магнификата II «Tribularer» на начало строки (на текст «Abraham et semini eius») приходится один материал (соответствует восьмой строке первоисточника, текст «laetificaverunt»), в каденции Гуаюль применяет иной тематизм (строка 6a, текст «secundum multitudinem»).

— В качестве особого, редкого, случая можно выделить применение двух разных тем первоисточника в одном из разделов магнификата-пародии одновременно. Такое наблюдается в третьем версе магнификата I «Susanne unjour»: форма первой строки основана на совместном звучании тематического материала шестой и девятой строк оригинальной шансон и их перестановок в вертикально-подвижном контрапункте[299].

Пятый критерий — *отношение автора пародии к вербальному тексту*.

— При перетекстовке cantus prius factus текстовые синтагмы первоисточника и пародии обычно совпадают по величине: внутристрочное деление первоисточника Гуаюль, в основном, сохраняет. То есть смена текстового сегмента в первоисточнике отражается и в пародии. В начальном версе магнификата V «Quid gloriaris» первая строка содержит две синтагмы: «et exultavit» и «spiritus meus», которым соответствует материал так же двух синтагм — «quid gloriaris» и «in malitia».

— Встречаются случаи, когда текст магнификата ложится «поперек» строчного деления первоисточника. В вышеупомянутом магнификате V «Quid gloriaris» текст первой строки третьего верса («Fecit potentiam») при повторе объединяет два полустишия строки мотета Лассо, совершенно различные по материалу. А конец той же строки магнификата («brachio suo») при повторе использует музыкальный тематизм иной строки прототекста.

[299] Это можно считать разновидностью контрастной полифонии (две разные темы, звучавшие в оригинале по отдельности, в пародии контрапунктируют).

Материал, свободный от cantus prius factus, в произведениях, написанных в технике пародии, можно классифицировать следующим образом.

— С точки зрения отражения интонационных, ритмических, гармонических, композиционно-технических идей первоисточника. Например, вторая строка третьего верса магнификата II «Tribularer» в целом свободна от первичного текста. Однако возникновение распевов на текст «dispersit superbos» косвенно связано с первоисточником, текст которого изобилует риторическими фигурами («convertatur», «vivat»). Именно в этот момент во всех голосах первоисточника имитируются риторические фигуры восхождения, нисхождения, циркуляции и другие. Хотя данный фрагмент магнификата-пародии не повторяет ни одного распева оригинала в точности, сама идея, несомненно, указывает на источник подражания.

— использование для свободных от cantus prius factus строк «нейтрального» материала в условиях различных ладов. Например, в начальной строке шестого верса магнификата IV тона «In me transierunt» иниций сочинен на основе излюбленном Гуаюлем пентахордовом soggetto, на котором автор пародии выстраивает четырехголосную имитацию с ответом в инверсию.

— Возможно введение контрастного материала, тематическая яркость которого сопоставима с заимствованными фрагментами. Заключительный верс магнификата II «Tribularer» начинается с имитаций на свободную от заимствований малую тему, в ритмическом и мелодическом отношении не зависящую от тематизма оригинала.

Таким образом, при анализе техники пародии следует учитывать несколько факторов, касающихся как музыкальных параметров, так и текстовых. В каждом магнификате Гуаюля работа с формой, тематизмоа гармонией, подтекстовкой первоисточника показывает разнообразие работы в технике пародии.

4. 5. Магнификат-пародия в творчестве Гуаюля

Рассмотрев приемы техники, используемые автором в цикле магнификатов, проследим, как они проявляются в каждом из сочинений. При анализе тематизма магнификатов-пародий, в первую очередь, надлежит определить способы реструктуризации формы целого (4. 5. 1), затем разделов (4. 5. 2).

4. 5. 1. Диспозиция тематизма магнификатов-пародий

Тематическая организация магнификата-пародий получает в каждом отдельном случае индивидуальное решение. В этом, в частности, проявляется творческий замысел автора пародии. Пожалуй, самым ожидаемым в пародии является влияние формы первоисточника. Так, в магнификате I тона Гуаюля на шансон Лассо «Susanne unjour» три из шести полифонических версов по-разному разрабатывают один и тот же материал — столлу (первоисточник написан в форме bar), еще два верса используют тематизм строки, которая является вариантом начала столлы. Форма chanson — репризный bar — предполагает повторение музыкального материала столлы в конце сочинения. Так же поступает и Гуаюль: первые два верса соответствуют двум столлам песни[300], шестой верс — ее последним строкам, которые, в свою очередь, соотносятся с началом chanson. Четвертый верс соотносится с одной из строк припева песни. Таким образом, материал обрамляется тематизмом столлы и в оригинале, и в пародии.

Иной способ организации структуры целого в магнификате-пародии связан с использованием всех строк первоисточника. Но в произвольном порядке. Такой принцип наблюдается в магнификате IV тона «In me transierunt» (по мотету Лассо). Все версы магнификата задействуют тот или иной раздел мотета Лассо. В свою очередь, все строки прототекста, кроме одной, задействованы Гуаюлем в пародии. Однако порядок строк первоисточника отражается в пародии лишь на протяжении первых двух

[300] Однако, в отличие от первоисточника, в котором точное музыкальное повторение второго штоллена продиктовано формой bar, второй верс магнификата представляет собой новую полифоническую вариацию.

версов. Остальные четыре идут в свободном порядке. Причем некоторые фрагменты мотета Лассо используются Гуаюлем неоднократно в разных версах. И в каждом случае обращения композитор применяет новый технический прием. Интересно, что фрагменты мотета, используемые в магнификате несколько раз, располагаются в мотете-модели в середине и с точки зрения их репрезентативности не являются самыми характерными и узнаваемыми. Но именно эти строки, как оказалось, содержат большие возможности для трансформации: первая и последние строки мотета в пародии размещаются «на своих местах» (то есть в первом и шестом версах).

Сходным образом организованы версы магнификатов VI тона «Timor et tremo»r (первоисточник принадлежит Клеменсу-не-Папе) и VIII тона «Gustate et videte» (по мотету Лассо). Каждый верс, каждая его строка (или хотя бы ее сегмент) в магнификате содержит материал первоисточника, который произвольно распределяется автором пародии в новом сочинении. В магнификате III тона «Quis est homo» (первоисточник — мотет Лассо) материал мотетного эксордия обрамляет всю композицию: первый и шестой версы представляют собой разные варианты имитационной разработки заглавного материала cantus prius factus.

Возможны и более свободные решения. В магнификате V тона «Quid gloriaris», к примеру, четвертый и шестой верс написаны, в основном, на свободном материале. Четвертый верс опирается на иниций одной из строк мотета, который Гуаюль разрабатывает в канонической технике, не свойственной первичному тексту. Продолжение четвертого верса (вторая строка) не связано с тематизмом мотета. В шестом версе только вторая строка совпадает с последней строкой мотета. Таким образом, весомая часть формы версов написана на свободном материале, весьма обобщенно отражающем интонации и formulae tonorum модели. Такое композиционное решение, видимо, не связано с недостатком материала cantus prius factus: двухчастный мотет Лассо вмещает 12 строк, большая часть которых предполагают деление на полустишия. Некоторые не получили отражения в

магнификате Гуаюля. В отказе от чужого материала в двух указанных версах наиболее сильно проявляется индивидуальное начало автора. Пожалуй, самый примечательный фрагмент мотета «Quid gloriaris» Лассо — последняя тексто-музыкальная строка его первой части. Точнее, фрагмент, приходящийся на слово «praecipitationes», содержащий нетипичную для строгого стиля мелодику (тройной односторонний ход по терциям без заполнения в сопрано: g^2-e^2-c^2-a^1-c^2). В магнификате он применен дважды. Его Гуаюль выделяет среди прочего заимствованного материала.

Еще более далек от оригинальной формы магнификат VII тона «Confundantur superbi» (оригинал — мотет Лассо). Тематический материал четвертого верса магнификата («Esurientes implevit bonis») напоминает первоисточник весьма отдаленно (скорее, на основе общих ладовых интонаций, нежели конкретного тематизма и многоголосных комплексов). Второй, пятый и шестой версы лишь наполовину основаны на заимствованных многоголосных фрагментах мотета Лассо. Однако, несмотря на обилие свободных от cantus prius factus строк, все разделы мотета-прототекста (за исключением одного полустишия) оказываются задействованными в пародии. По-видимому, общим для всех приведенных в качестве примера магнификатов Гуаюля можно считать соответствие тематического материала эксордия первоисточника и первого верса магнификата.

Особенный случай — магнификат II тона «Tribularer». Д. Политоске утверждает, что его первоисточник неизвестен, так как прямых связей с указанным мотетом самого Гуаюля нет. Однако более поздние изыскания[301] показывают, что это не совсем так. Скорее, нужно говорить об ином подходе к пародии, чем тот, который Гуаюль демонстрирует при письме на заимствованные источники. В отличие от магнификатов, в которых Гуаюль

[301] См. статью А. Трауба: *Traub A.* Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Einleitung // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580–1632). Cantiones. — München: Strube Verlag, 2001. — S. X–XI.

стремится *показать* в новом ракурсе тематизм первоисточников[302], в сочинении на основе собственного материала он, напротив, *скрывает* характерную и наиболее узнаваемую мелодику собственного текста, предпочитая работать с каденциями, отдельными конкордами или интонациями модели. Прежде всего, это выражается в отказе от использования иниция мотета в качестве soggetto для первого верса. Хотя вторая синтагма заглавного soggetto мотета («si nescirem») в первой строке магнификата Гуаюлем все же используется. Таким образом, форма первоисточника в магнификате-пародии всякий раз получает индивидуальное решение.

4. 5. 2. Принципы пародии в магнификатах Гуаюля

Каждый магнификат представляет собой оригинальный образец применения техники пародии в особых жанровых условиях.

Магнификат-пародия I тона «Susanne unjour»

Cantus prius factus — известная chanson Лассо «Susanne un jour», послужившая источником для мессы самого Лассо (1563), его магнификата I тона (1581), с одной стороны, и магнификата I тона Гуаюля (1577), с другой. При этом сама многоголосная песня существует в двух вариантах — французском и немецком (1560 и 1576 годы, соответственно).

Французская версия песни написана на текст Гийома Геру. Вероятно, первым композитором, создавшим на основе поэмы Геру четырехголосное вокальное сочинение, был Дидье Люпи: первая книга его духовных песен, куда вошла chanson «Susanne un jour», была опубликована в 1548 году.

Песня Д. Люпи, написанная в bar-форме и включающая одиннадцать текстомузыкальных строк (из которых две последние — реприза двух начальных) приобрела широкую известность, и впоследствии ее материал в том или ином виде заимствовали многие авторы (по имеющимся данным,

[302] Magnificat I ad imitationem «Susanne unjour», Magnificat III super «Quis est homo», Magnificat IV super «In me transierunt», Magnificat V ad imitationem moduli «Quid gloriaris», Magnificat VI ad imitationem moduli «Timor et tremor», Magnificat VII ad imitationem moduli «Confundantur superbi», Magnificat VIII super «Gustate et videte».

около 30 композиторов примерно в 40 обработках). Среди них — Ж. де Кастро, Ф. де Монте, Ч. де Роре, П. Сертон (в жанре chanson), К. Меруло (в жанре мессы), А. Феррабоско (в мадригале).

Орландо ди Лассо создал на материале сочинения Люпи свой вариант chanson для пяти голосов. Использовав тенор французского первоисточника и полностью сохранив его форму, он преобразил полифоническую ткань за счет сквозных имитаций. В связи с этим созданные на основе chanson Лассо произведения — месса и магнификат, а также магнификат Гуаюля — считаются образцами двойной пародии.

В отличие от ранее созданной Лассо мессы-пародии, в магнификате Гуаюля не каждый верс начинается с изложения первой строки первоисточника. И все же можно найти случаи использования этого материала: в первом и втором версах (полностью), во второй строке четвертого верса, а также в шестом версе. Поэтому магнификат Гуаюля, как и мессу Лассо, можно рассматривать как своеобразные «вариации» на первую строку первоисточника. Сравнение мессы и магнификата обнаруживают явное сходство. Видно, что сочинение учителя стало образцом для подражания — прежде всего, в отношении контрапунктической работы. При этом из двух версий chanson Гуаюль в основном основывался на немецкой. Однако заключительный верс магнификата определенно адресует нас к французской модели. Таким образом, можно утверждать, что, создавая свой магнификат, Бальдуин Гуаюль опирался на все три композиции Лассо.

Что же касается магнификата Лассо все на тот же первоисточник «Susanne un jour», появившийся в 1581 году, то эта версия стала заключительным этапом работы мастера над известной песней и последним «вариационным циклом» на «тему» ее заглавной строки. Интересно, что тематическая организация версов магнификата Гуаюля и Лассо не слишком отличается.

Таблица 10. Тематическая организация формы магнификатов-пародий Лассо и Гуаюля

Версы магнификата	Строки песни, используемые в качестве с. pr. f. Гуаюлем (Magnificat I toni, 1577)	Строки песни, используемые в качестве с. pr. f. Лассо (Magnificat I toni, 1581)
2 Et exultavit	Stollen	Stollen
4 Quia fecit	Stollen	Stollen
6 Fecit potentiam	8	5
8 Esurientes	6 | Stollen (2-я строка)	6 | 7
10 Sicut locutus est	8	8
12 Sicut erat	Stollen	Stollen

Не обладая подлинными фактами свидетельства о совместной работе композиторов, можно лишь предположить, что Лассо хорошо знал сочинение Гуаюля и, несмотря на сходство версов, создал образец, в композиционном плане отличный от труда своего ученика.

Работа Гуаюля с первоисточником в магнификате I тона представляет интерес, прежде всего, в отношении тематической диспозиции, а также технических средств. В большинстве строк форма оказывается реорганизованной. Так, в начальной строке магнификата однотемная форма оригинала становится двухтемной: удержанный контрапункт, проводимый вместе с малой темой в начальной имитации, трактуется Гуаюлем как самостоятельный тематический элемент и звучит отдельно от заглавной темы. Данная строка опирается на немецкую версию песни Лассо. Характерно, что строка первоисточника 1b поначалу никак не представлена в магнификате: на ее месте звучит свободное от заимствований образование. Во второй строке начального верса форма (опять-таки опирающаяся на немецкую версию) также переосмыслена: канон на основной теме Гуаюль переставил в середину строки, к нему приписано начальное и заключительное (без имитаций) тематические проведения. Изменил композитор и интервал имитации — вместо октавы второй голос вступает в квинту, причем точность канона не соблюдена (Гуаюль пишет, скорее,

простую имитацию, нежели точный канон). В начале второго верса композитор меняет диспозицию и количество малых тем. Вторая строка верса (используется материал французской версии) сохраняет форму первоисточника лишь поначалу: после окончания цитирования Гуаюль добавляет целую систему новых проведений, которая охватывает и каденционный раздел. В первой строке четвертого верса реорганизация формы затрагивает и технический аспект: стержневой голос — тенор — проводит заимствованный тематизм, при этом сопровождающие голоса также имитационно проводят малую тему. Таким образом, Гуаюль применяет смешанную технику (cantus firmus с элементом сквозного имитационного письма), которая не предполагалась ни в одной из версий первоисточника. Столь же разветвленная имитационная система тематических проведений (вместо канонического изложения кантуса в первоисточнике) характерна для первой строки пятого верса; в первой строке шестого верса также добавлен свободный материал, после чего следует дополнительное проведение малой темы. Следовательно, форма строк магнификата стремится к масштабному расширению и контрапунктическому усложнению.

Количество заимствованных голосов часто меняется внутри одной строки. Так, в начальной строке магнификата можно увидеть сочетание точной цитаты и контрафактуры немецкой версии первоисточника, а также свободного продолжения, в мелодическом отношении напоминающее французскую версию. Во второй строке первого верса заимствована только тематическая линия, которая, как и в немецком варианте песни Лассо, излагается двумя голосами. Однако если в первоисточнике она представлена имитацией с временным интервалом в одну лонгу (1 такт в современной нотации), то в магнификате время вступления увеличено — ко времени вступления риспосты пропоста уже заканчивает тему. Поэтому сопровождающие голоса полностью пересочинены, вертикаль первоисточника не сохранена.

Подобный метод можно сравнить с техникой cantus firmus, причем в данной строке он оказывается мигрирующим. Такой же «кантусный» метод заимствования одной — главной — тематической линии можно отметить также во вторых строках третьего, четвертого и шестого версов. В них эпизодически цитируются дуэты голосов (в основном, на каденционных участках). В первых строках третьего и пятого версов преобладает цитирование дуэтов голосов. Причем в первом случае заимствованное duo участвует затем в перестановках вертикально-подвижного контрапункта. Во втором заимствуются разные дуэты, которые затем подвергаются контрапунктической работе. В третьем версе можно отметить прием одновременного звучания двух линий, которые в первоисточнике даны в разный промежуток времени (соответственно, их сочетания в оригинале нет), хотя они и принадлежат одному разделу.

В отношении *места появления заимствованного тематизма* в магнификате интересны вторая строка второго и первая строка пятого версов. В них сочетается тематизм сразу двух строк первоисточника, соответственно вторая всякий раз звучит как продолжение единого раздела магнификата. Прием этот интересен и в отношении распределения вербального текста, ведь разный по происхождению тематический материал оказывается объединенным одним текстом. В первой строке шестого верса можно отметить обратную ситуацию: на одну и ту же малую тему приходится разный текст — в начале строки «sicut erat» в качестве дополнительного проведения уже звучит на текст «in secula» Текстовое объединение разных тематических синтагм происходит и в первом версе: обе они звучат на одинаковый текст первой строки магнификата. В то время как в первоисточнике они обособлены друг от друга и в музыкальном, и в текстовом отношениях.

Свободных от тематических заимствований строк в магнификате I тона фактически нет. Наиболее свободной можно считать вторую строку пятого верса, в ней избегается прямое цитирование. Однако при внимательном

рассмотрении тенора становится понятно, что данная линия представляет собой колорированный вариант первоисточника. Сопровождающие голоса, между тем, полностью свободны от cantus prius factus.

Магнификат-пародия II тона «Tribularer»

Первоисточник — мотет Гуаюля «Tribularer si nescirem» (вышел в сборнике «Sacrae cantiones» в 1587 году). Тон первоисточника и пародии — второй транспонированный. Мотет состоит из двух частей, которые оканчиваются тексто-музыкальной рифмой «qui Cananaeam et publicanum vocasti ad poenitentiam». Всего в мотете девять тексто-музыкальных строк, разделенных каденциями (пятая и девятая идентичны). Некоторые строки (1, 3, 5, 6) делятся на синтагмы, построенные на самостоятельном тематизме и отделенные друг от друга каденциями.

Любопытно, что на идентичный текст написан мотет Палестрины[38]. Он — политекстовый (основному тексту «Tribularer si nescirem» контрапунктирует текст 50-го псалма «Miserere mei Deus»), написан в технике, сочетающей в себе сквозное имитационное письмо и дискретное остинато[303]. Самое удивительное, что остинатный фрагмент «Miserere» заимствован Палестриной из одноименного мотета Жоскена; его же использовал Гуаюль в своем мотете[304]. При этом в магнификате Гуаюля прямых отсылок на данное сочинение нет. Хотя soggetto эксордиев обоих произедений обнаруживает явное сходство. Тексто-музыкальная строка в обоих образцах поделена на два сегмента. Второй сходен, благодаря нисходящему гаммообразному движению. Первый — скачками на большие интервалы, что свидетельствует о риторическом подходе к тексту[305].

---

[303] Дискретное остинато — термин Н. А. Симаковой. См.: *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. — Ч. I. — Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: ИД «Композитор», 2002. — С. 414–419.

[304] См. об этом в главе 3.

[305] «Tribularer si nescirem misericordias tuas, Domine» — «Я беспокоился, если бы не знал о милости Твоей, Господи».

Как уже было сказано[306], магнификат II тона представляет собой свободную интерпретацию первоисточника как в отношении структуры целого, так и техники письма. Здесь редко заимствуются многоголосные комплексы (имитационные или построенные на основе contrapunctus simplex), в основном используются одноголосные soggetti и риторические приемы.

Первый верс построен на первых двух строках оригинала. Первая строка мотета-первоисточника разделена на два тематических сегмента: «tribularer» и «si nescirem», которые имитируются в мотете отдельно и часто контрапунктируют друг другу в разных партиях. Первая тематическая синтагма, запоминающаяся восходящим скачком на сексту, не отражена в пародии (именно поэтому оригинал часто остается «не узнанным»). Однако вторая синтагма — нисхождение в объеме кварты — становится основой для первой строки магнификата. В качестве техники Гуаюль избирает излюбленный прием имитации в инверсию.

Вторая строка мотета начинается с пятиголосной имитации, в магнификате обращенную в четырехголосную. Но, в отличие от оригинала, Гуаюль усложняет ее: вместо однократного проведения soggetto во всех голосах дописаны дополнительные проведения. В мелодическом отношении soggetto изменено, сохраняется только его инициальная часть.

Второй верс гораздо меньше напоминает первоисточник. Начало первой строки («quia fecit») написано как свободное построение. Продолжение строки — «mihi magna qui potens est» — отражает окончание пятой (и, соответственно, девятой, заключительной) строки мотета. Вторая строка вмещает имитацию soggetto и напоминает тематизм седьмой строки (точнее, ее продолжения на текст «consolationes tuae»). Мелодический рисунок оригинала и пародии сходны, ритмический и гармонический параметры от заимствования свободны.

---

[306] См. раздел 4. 5. 1.

Третий верс лишь напоминает первоисточник, нежели заимствует из него конкретный материал. То же можно сказать и о следующем версе. В версе пятом заимствование встречается один раз. Функция его — обобщение: задействуется материал разных строк. Шестой верс наиболее свободен от заимствований. Но встречается тематическое обрамление: в последней строке имитация напоминает как первую, так и третью строки первоисточника.

Магнификат-пародия III тона «Quis est homo»

Первоисточник — пятиголосный мотет Лассо, впервые изданный в сборнике «Primo libro de gli eterni motetti di Orlando di Lasso, Cipriano Rore et d'altri eccel[lentissimi] musici a cinque et sei voci di novo posti in luce et con ogni diligentia corretti»[307]. Текст — 12 и 13 строки 24-го псалма.

На уровне формы целого Гуаюль меняет местами разделы первоисточника, вводит свободные повторы строк оригинала: дважды использован материал первой (в крайних версах) и второй (в третьем и пятом версах) строк. В работе с моделью на уровне тексто-музыкальных строк встречаются различные методы. В частности, цитирование. Его можно увидеть в первой строке первого верса. Несмотря на разное количество голосов (пять в первоисточнике и четыре в пародии), Гуаюль вписывает проведения «лишнего» пятого голоса в другие партии. Помимо добавленного проведения soggetto в инверсии отличий от оригинала нет. Несомненная близость к контрафактуре просматривается в первой строке третьего верса. Однако в магнификате, по сравнению с моделью, варьировано начало тематических проведений. Некоторых строки магнификата сохраняют тематизм первоисточника без точности сопровождающих голосов. Так устроены вторые строки второго и третьего версов.

Часто используется метод реструктуризации тематической диспозиции (при сохранении техники письма первоисточника). Первая строка второго

[307] Издатель Джироламо Скотто. Венеция, 1567 год.

верса включает ряд дополнительных проведений (их появление отмечено внутристрочной каденцией). Первая строка четвертого верса, построенная на двух сегментах заимствованного soggetto, своей формой не совпадает с оригиналом. Такая же ситуация наблюдается во второй строке пятого верса: заимствованное из модели soggetto подается в новой диспозиции.

Заимствованный тематизм часто ограничен рамками отличной от cantus prius factus техники письма. Таковы первые строки четвертого и шестого версов. В них используется прием имитации в инверсию, в то время как тематизм четвертого верса в оригинале оформлен в виде простой имитации. А начало шестого верса являет собой новый вариант эксордия оригинала с техникой сквозной имитации раннефугированного типа.

Количество заимствуемых голосов. Вертикальный аспект ткани сочинения-пародии. В первых строках первого и третьего версов заимствуются все голоса первоисточника (с поправкой на разное количество голосов в модели и пародии). Так, в заглавной строке Гуаюль вмещает в условиях четырехголосной фактуры все тематические проведения, которые в первоисточнике были изложены пятью голосами. В связи с этим нарушается точность мелодических линий, в то время как форма и гармоническая вертикаль сохранены практически точно. В третьем версе можно увидеть несколько иную картину: заимствованное из оригинального текста четырехголосие соответствует в фактурном отношении четырехголосному изложению материала в магнификате.

В некоторых разделах использован принцип заимствования двух- и трехголосных фрагментов. В первой строке второго верса появляется заимствованный из соответствующей строки мотета терцет голосов (начиная со второго тематического проведения: первое изложение soggetto варьировано в магнификате). Во второй строке пятого верса можно увидеть заимствование терцета (за счет контрапункта, допускающего удвоение, который Гуаюль вводит вслед за первоисточником Лассо), затем - дуэта голосов из cantus prius factus.

В других строках можно наблюдать заимствование одноголосного тематизма. В этих разделах вертикальный аспект пародии отсутствует, и композиторский метод приближается к парафразе (технике работы с одноголосным первоисточником). Однако все они имеют разную степень приближенности к оригиналу. Так, вторая строка второго верса сохраняет форму тематических проведений по сравнению с cantus prius factus полностью, при этом контрапунктические голоса пересочинены Гуаюлем, и некоторые конкорды даже сохраняют свое местоположение. Во второй строке третьего и первой строке четвертого версов меняется диспозиция вступления soggetti, а в заключительном версе заимствованный тематизм представлен в совершенно новом оформлении. Таким образом, от первого верса магнификата к последнему можно наблюдать постепенное отдаление от оригинального звучания cantus prius factus.

Принципиальный для тезники пародии вопрос — место расположения заимствований, их диспощиция. В большинстве случаев материал модели появляется в начале раздела и сохраняется (в большей или меньшей степени) вплоть до заключительной каденции. Однако есть исключения. Первая строка третьего верса содержит заимствованный материал лишь при распевании двух первых слов («Fecit potentiam»), ее продолжение — свободное от первичного текста имитационное построение. Исключительный случай возникает во второй строке третьего верса. Начало строки свободно от cantus prius factus. Однако в середине строки, при очередном повторе текста, заимствованный фрагмент все же появляется. Что, безусловно, потребовало от композитора избежать стилистическую неровность текста.

Количество малых тем в одной строке соответствует в магнификате количеству тем модели (одна строка — одна малая тема, в некоторых строках поделенная на два тексто-музыкальных сегмента). Отношение к подтекстовке тематизма в магнификате III тона, в целом, традиционное. Если в оригинале присутствует деление строк на сегменты, оно отражается в магнификате-пародии. Например, в первых строках и мотета, и магнификата

два сегмента: «Quis est homo» // «qui timet Dominum» в оригинале соответствует тексту «Et exultavit» // «spiritus meus» пародии. И напротив, при отсутствии деления строки оригинала на сегменты Гуаюль также следует этому. Исключением можно назвать вторую строку третьего верса магнификата, где тематический материал мотета появляется в середине строки, что будто бы «перечит» правилу «новый материал — новый текст». Однако на слух «шов» не заметен.

Свободно сочиненный материал появляется во всех версах магнификата III тона, кроме второго. В основном, он представляет собой очередной виток работы с тематизмом. Таков фрагмент второй строки первого верса («salutari meo»), продолжающий идею риторических слоговых распевов. Свободная от заимствований вторая строка четвертого верса («et divites dimisit inanes») — имитационная система, продолжающая «программу» прежней строки, в свою очередь, построенную на первоисточнике. Заключительная строка мотета с текстом «Legem statuit» обобщенно отражает мелодический облик soggetto модели (материал в многоголосном изложении ранее использовался в магнификате дважды). Свободные построения возникают в связующих или каденционных разделах.

В некоторых строках Гуаюль демонстрирует композиционно-технические идеи, не соответствующие особенностям музыкального языка модели. При распеве в третьем версе текста «in brachio suo» используется свободная от цитирований имитационная форма. В другом фрагменте данного верса, при распевании текста «dispersit superbos», возникает намек на нисходящую секвенцию, улавливаемую слухом, несмотря на стремление композитора нивелировать ее точность.

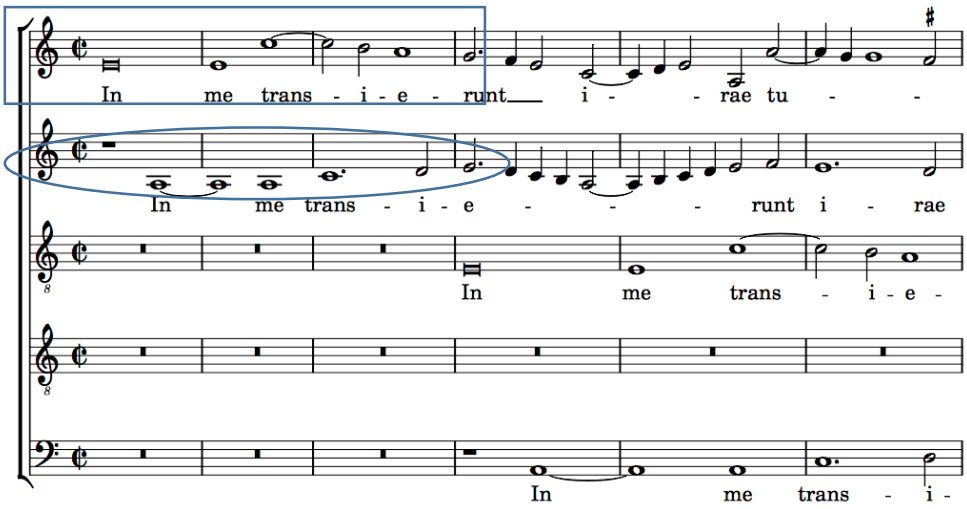
Магнификат IV «In me transierunt»

Написан на материале мотета Лассо «In me transierunt» (псалом 87, стих 17). Мотет Лассо известен, в первую очередь, благодаря тому, что стал объектом одного из первых образцов анализа формы, выполненный в 1606

году Иоахимом Бурмайстером, автором трактата «Musica poetica»[308]. В связи с мотетом «In me transierunt» Бурмайстер ввел в музыковедческий обиход термин «анализ». Мотетный эксордий был им поделен на «периоды» с точки зрения применения в них различных риторических фигур.

Первая тексто-музыкальная строка («первый период», по Бурмайстеру) является риторическим exordium (вступительным отделом), разрабатываемым двумя видами украшений: fuga realis (обычная имитация) и hyppalage (имитация в противодвижении). Что касается fuga realis, понятно, имеется в виду имитационное изложение раннефугированного типа с кварто-квинтовой диспозицией голосов, в котором ответы даны в прямом варианте. А вот с трактовкой hyppalage возникают сложности, Явной имитации soggetto в инверсию здесь нет. Но Бурмайстер считает второе soggetto в начальной двойной имитации производным от первого, а именно — имитацией в инверсию.

Пример 89. Первое и второе soggetti начального раздела мотета Лассо «In me transierunt»



На уровне формы и техники внутри разделов магнификата форму тематических проведений Гуаюль чаще всего реорганизует. Так, в первой строке первого верса благодаря отделению удержанного контрапункта от soggetto, его самостоятельному проведению в качестве второй малой темы,

[308] *Burmeister J.* Musica poetica: Definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar [sunoptikos] addita, edita studiô et operâ. — Rostock: Stephanus Myliander, 1606. — P. 59–74. Электронный ресурс: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/17th/BURPOE, дата обращения: 30. 01. 2018.

возникает двухтемная имитационная система вместо однотемной в оригинале. Начальная двойная имитация сохранена полностью. Однако в четырехголосном магнификате пятое тематическое проведение (оригинал написан на пять голосов) перенесено в партию баса.

Пропорции между голосами сохранены, хотя внутри происходят небольшие отклонения от оригинального ритма (по-видимому связанные с необходимостью отразить слоги — ударные и безударные). Последующая тематическая диспозиция в магнификате изменена. Во-первых, Гуаюль отказывается от одного из проведений soggetto, хотя на уровне диспозиции оно вместе с другими проведениями составляло бесконечный канон. По-видимому, в четырехголосной фактуре композитору важнее было сохранить реперкуссию экспозиционных проведений. Во-вторых, трансформации происходят во второй музыкальной синтагме текста. В пародии вторая синтагма из мотета Лассо проводится однократно (и с изменением последнего звука — вместо реперкуссы *«a»* звучит финалис тона *«e»*). В основном же, в качестве второй музыкальной синтагмы данной строки выступает тематизм, в оригинале используемый как удержанный контрапункт к малой теме. То есть, в пародии данный тематизм обретает в сравнении с оригиналом бóльшую функциональную значимость.

В первой строке третьего верса вместо двойной имитации используется однотемная, однако тематических проведений в магнификате гораздо больше, чем в оригинале.

Метод контрафактуры в данном магнификате применяется только в сочетании с принципом реорганизации тематических проведений. В четвертом версе первые три тематических проведения процитированы точно, но затем автор преобразует продолжение, частично меняя диспозицию оригинала. Сходным образом Гуаюль работает с формой первой строки пятого верса. Начиная с контрафактуры (сопровождающие голоса варьированы), композитор преображает модель путем введения внутри строки свободного материала. А также за счет смены высотной позиции

последующих проведений заимствованного тематизма. Во второй строке пятого верса почти точно воспроизводится форма, техника и особенности многоголосия соответствующего раздела оригинала. Но следующий за этим материал представляет собой проведение темы, отсутствующее в первоисточнике. Лишь в одной из строк (второй во втором версе) сохранена форма тематических проведений, хотя и в несколько отличной от цитирования форме благодаря более свободному поведению сопровождающих голосов.

Количество заимствуемых в пародии голосов во всех разделах магнификата, в которых используется материал cantus prius factus, большое: используются либо все голоса первоисточника (все пять, «укладываемые» в четырехголосную фактуру магнификата, либо четыре, соответствующие четырем в пародии), либо дуэты или терцеты. Поэтому магнификат IV тона является, пожалуй, наиболее приближенным к первоисточнику в отношении сходства звучания. Примером сохранения полного звучания многоголосия первоисточника могут служить крайние строки магнификата (первая в первом версе и вторая в шестом). Самой отдаленной по количеству используемых голосов можно считать первую строку третьего верса. В ней максимально точно сохранена басовая линия, периодически в сочетании с ней возникают цитируемые из первоисточника дуэты, которые, однако, не сохраняются на протяжении всей строки.

Поскольку в данном магнификате заимствованный материал преобладает над сочиненным, в нем весьма интересно отметить места появления заимствований. В нескольких строках (второй в первом версе, второй в четвертом, обеих в пятом и в шестом версах) тематизм первоисточника задействуется в середине строки, так как начальным словам соответствует сочиненный Гуаюлем материал. Самым дробным в отношении применения заимствованного материала можно назвать шестой верс: в нем использован материал четырех строк мотета Лассо. Первое заимствование возникает на слове «erat», следующие три синтагмы — «in principio», «et nunc

et semper», «et in secula seculorum. Amen» не что иное, как варианты прочих строк первоисточника.

Интересен в магнификате и фактор количества тем первоисточника, исполаьзуемых в пределах одной строки магнификата. В первой строке пятого верса тематически выделена каденция: она заимствована из другой строки первоисточника, и ее материал ранее не был отражен. Тематическим изобилием, как уже было отмечено, отличается завершающая строка.

В связи с внутренней тематической организацией возникает вопрос о соответствии подтекстовки магнификата новому материалу. В начальной строке пятого верса заимствование происходит «поперек» текста: вставка каденционного материала из первоисточника ложится на фразу «ad patres nostros», будучи непосредственно присоединенным к тексту начала строки (положена на тематизм иной тексто-музыкальной строки).

Свободные от cantus prius factus разделы непродолжительны (чаще в пределах небольших сегментов), но весьма разнообразны по материалу и функциональному значению. Большинство из них выступают в роли вступления, связок или каденций. Первая строка четвертого верса — одна из немногих более или менее контрастных по материалу свободно сочиненному. Несмотря на отсутствие ссылок на многоголосный оригинал, строка звучит как естественное его продолжение (ритмическое, мелодическое, гармоническое). То же можно сказать о первой строке шестого верса: каденция выполнена с оглядкой на один из разделов мотета Лассо, но основной материал написан без цитирования.

Магнификат V « Quid gloriaris»

Моделью явился пятиголосный мотет Лассо «Quid gloriaris», опубликованный в 1566 году. Текст заимствован из псалма 52, строки 1–4. Его особенность — обилие распевов, отражающих риторический подход к тексту: на слова «gloriaris», «viventiam» и «ridebunt» возникают фигуры с распевами мелкими длительностями.

Работая с тексто-музыкальных формой, Гуаюль, в основном, применяет метод реструктуризации. В ряде версов (начальной и заключительной строках) добавлены проведения тем в инверсии, отсутствовавшие в оригинале. В заглавной строке инверсионные проведения образуют полную контрэкспозицию, что особенно интересно: soggetto организован как распев, секвентные мелодические фигуры которого устремлены вверх. При инверсионном проведении фигуры оказываются направленными вниз, что противоречит тексту «et exultavit» («и возрадовася [дух мой]»). В отношении формы строки и избранной техники вариантом, наиболее отдаленным от модели, можно считать начало пятого верса. Прием инверсии soggetto применен изначально, и форму можно считать преобразованной.

В ряде строк Гуаюль преобразует форму первоисточника путем тематических вставок: в конце третьего верса («mente sordis sui») произвольно повторяет первое тематическое проведение (включая многоголосие). Во второй строке пятого верса композитор сократил время вступления малой темы в басу и изменил порядок проведений. В шестом версе на текст «et in secula» вставлены сразу две контрапунктические вариации на оригинальную строку, в то время как в первоисточнике многоголосный фрагмент проводится однократно.

Важный проблема — количество цитируемых голосов. Самым частым в магнификате является контрафактура в ее различных проявлениях. В большинстве случаев сохраняется формообразующий и вертикальный параметры, линеарно голоса (помимо баса) оказываются сочиненными с целью новой вертикали. В некоторых строках (обе в первом версе, первая во втором) применяется точное цитирование (то есть, сохраняется горизонтальный параметр заимствования), однако цитаты «вкрапливаются» в ткань строки незаметно: либо имеют свободное продолжение (первый верс), либо вступление (начало второго верса).

Любопытно, но цитирование как самый «простой» вид заимствования требует мастерства. При заимствовании фактуры с большим количеством юбиляций (которые нотированы в мелких длительностях как фузы[309]) Гуаюль стремится отразить вступление всех имитаций и передает их из голоса в голос, подчас удлинняя распевы, как, например, во второй строке третьего верса.

Реже в магнификате V тона заимствуются дуэты и терцеты: в основном, они возникают после цитирования или контрафактуры. Такова картина в заключении первого верса.

Некоторые строки магнификата интенсивно дробятся на сегменты, и в каждом из них используется новый материал. Следовательно, их отличает тематическая насыщенность (фактор количества тем). В первом и третьем версах использованы сразу четыре многоголосных фрагмента оригинала (по два в каждой строке). Таким образом, в указанных строках заимствование происходит не только в начале, но в середине и в конце строк, причем оно далеко не всегда свстречается в каденции.

Особый вопрос — подтекстовка. Пример полного соответствия подтекстовки оригинала и пародии — фрагмент с многоголосными распевами в третьем версе (начало второй строки). Текст в обоих случаях состоит из двух слов, при этом на первое приходятся риторические фигуры («ridebunt» в мотете и «dispersit» в магнификате), на второе — краткая связка с последующим разделом («et dicet» в оригинале и «superbos» в пародии)[310].

Есть и примеры несоответствий текстового деления. Во второй строке первого верса и в начале второго автор помещает на один текст сразу два различных тематических фрагмента, как бы вуалируя введение очередного заимствования. Во второй строке пятого верса свободный материал не отделяется новым текстом. В первой строке третьего верса композитор

---

[309] В современной нотации — восьмые.

[310] Перечень риторических фигур см. в издании: *Wilson B., Buelow G. J., Hoyt P. A*. Rhetoric and music // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XXI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 260–275.

нарушает порядок следования тексто-музыкальных сегментов — в пародии вначале следует продолжение музыкального материала строки, а затем ее начало.

Нетипично поделен на сегменты шестой верс. К первой строке присоединяется часть второй («et nunc et semper»). Далее каденционно и тематически отделяются сегменты «et in secula» и «seculorum Amen». Столь несоразмерное деление текста шестого верса является признаком творческой воли автора, для которого музыкальные законы оказываются важнее текстовых.

Свободные от cantus prius factus разделы расположены в магнификате в последних трех версах. Все они, так или иначе, связаны с материалом мотета. Вторая строка четвертого верса заимствует идею контрапунктического движения на фоне выдержанных лонг в басу (что можно увидеть в окончании первой части мотета Лассо). Soggetto в имитационной системе первой строки заключительного верса отдаленно напоминает материал оригинала («Et radicem tuam»). Ритмическая (частично — мелодическая) идея тематизма второй строки пятого верса также коренится в первоисточнике («dilexisti omnia verba»).

Магнификат VI «Timor et tremor»

Первоисточник — мотет Клеменса-не-Папы (1553). Эксордий мотета, по-видимому, упоминается в качестве примера так нзываемой mutillata fuga в трактате немецкого теоретика Галлуса Дресслера «Praecepta musicae poeticae» (1563)[311]. Вероятно, под термином «mutillata fuga» подразумевается простая имитация soggetto во всех голосах без дополнительных проведений (как для semifuga, по Дресслеру)[312]. Имитация такого рода часто встречается

[311] Praecepta musicae poeticae A. D. Gallo Dresselero Nebreo: cantore scholae Magdeburgensis Privatum Praelecta et Foeliciter 21 octobris anno post partum Virginis 1563 inchoata // Staatsbibliothek zu Berlin, PreuBischer Kulturbesitz Mus. Ms. Autog. Theor. G Dressier, 1563/1564. — P. 170. Электронный ресурс: http://chmtl.ucs.indiana.edu/tml/16th/DREPRO_TEXT.html. Дата обращения: 03. 02. 2018.

[312] См. об этом: *Walker P.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. — Rochester: University of Rochester Press, 2000. — P. 28–38.

и в других тексто-музыкальных строках мотета (что, вероятно, является следствием протяженного текста).

Интересно также, что среди первоисточников всех восьми магнификатов Гуаюля мотет Клеменса — единственный четырехголосный образец. Возможно, с этим связано отсутствие свободных от заимствования фрагментов. Это обстоятельство, с одной стороны, позволяет автору пародии чаще использовать прием прямого цитирования, а с другой стороны, обязывает искать альтернативные пути «обновления при повторениях». В связи с этим наиболее примечательными в магнификате VI тона являются работа с формой и формами многоголосия первоисточника.

Чаще форма первоисточника в магнификате оказывается преобразованной, а вот техника композиции сохранена. Простая имитация эксордия мотета Клеменса обогащается двумя дополнительными проведениями soggetto в начальном разделе магнификата. Во второй строке первого верса Гуаюль также укрупняет форму: он прибавляет контрапунктическую вариацию на предыдущий материал и подает его с перестановкой голосов с некоторым варьированием линий). Во многих строках (второй во втором версе, обих в третьем и в четвертом, первой в шестом, окончание шестого верса) реорганизация формы также связана с прибавлением тематических проведений, либо (если техника не связана с имитациями раннефугированного типа) многоголосными вставками вариационного типа.

Удержание формы первоисточника (в первой строке второго и в начале второй строки последнего верса) связано с вариантностью. В первом случае происходит смена диспозиции стреттного проведения в басу и теноре: вместо соотношения *c-f* Гуаюль использует *c-g*. Причина смены высотного положения и отказа от полного цитирования видится не только в желании автора «поиграть» с точностью цитирования, иной раз отступая от него. Возможно, Гуаюль хотел избежать параллельных квинт, возникающих при имитации в первоисточнике, благодаря перенесению темы на другую высоту

квинты стали секстами. В другом фрагменте второе тематическое проведение (и все многоголосие) перенесено Гуаюлем на кварту выше.

Весьма разнообразна в магнификате работа с многоголосным цитированием. Используются разные его типы. Точное цитирование, контрафактура, заимствование дуэтов и отдельных линий при обновлении прорчих голосов в разной последовательности предстают в каждой строке магнификата. Например, во второй строке второго верса при первом проведении малой темы с первоисточником совпадает лишь одна линия (собственно, тематическая), при втором проведении — дуэт (тема и один из сопровождающих голосов). При проведении темы в басу использован принцип контрафактуры (вертикаль сохраняется, сопровождающие голоса заимствованы, но подаются в слегка варьированном виде). После чего материал повторяется с перестановкой голосов.

Наиболее свободным с точки зрения цитирования можно назвать пятый верс. В обеих строках верса, в основном, сохранены лишь тематические линии, сопровождаемые обновленными другими голосами, но и в них имеет место однократное заимствование дуэта мелодических линий.

С точки зрения раздела появления заимствованного материала интересен прием, дважды примененный в магнификате: во вторых строках четвертого и шестого версов вводится материал первоисточника, но не с начала строки, как обычно, а с предшествующей ей каденции. В четвертом версе это связано с тематизмом cantus prius factus: таким образом Гуаюль передает эффект больших (октавных) скачков в мелодии на фоне выдержанных нот сопровождающих голосов. Выдержанные ноты являются частью прежде отзвучавшей каденции. В шестом версе сходная ситуация: дуэт средних голосов, заимствованный из каденции предыдущей строки первоисточника, сопровождает начало новых имитаций, как это и было в мотете Клеменса.

Количество заимствованных в строке магнификата тем, в основном, совпадает с первоисточником (на одну строку — одна тема). Лишь

заключительная строка решена иначе. Вначале использован тематизм одной из «срединных» строк, в заключении же возникает материал последней строки первоисточника. Примечательно, что Гуаюль не использует в магнификате последний тексто-музыкальный сегмент мотета Клеменса, отличающийся акциденцией на *e.* Использование конкорда *es-b-es-g*, безусловно, объясняется риторикой: на него приходится текст «ut Sodoma». Магнификат же, заканчивающийся текстом малого славословия, в подобной каденции не нуждается. Посему басовая каденция на *F*, которой заканчиваются предыдущие слова мотета Клеменса, заимствована Гуаюлем в качестве заключительной.

Магнификат VII «Confundantur superbi»

Первоисточник — пятиголосный мотет Лассо. Текст представляет собой 78–80 строки 118-го псалма.

Работа с формой строки первоисточника в магнификате VII тона в основном связана с реструктуризацией. Причем в некоторых случаях (во вторых строках первого третьего и шестого версов) с усложнением (или укрупнением) формы оригинала. А в начале второго верса композитор, напротив, меняет тематическую диспозицию в сторону сокращения и упрощения имитационной системы. По-видимому, богатая дополнительными проведениями имитационная форма заключительной строки мотета Лассо («ut non confundar») связана со смысловым выделением материала, а также с традиционным для некоторых мотетов «активным» в ритмическом и имитационном планах завершением. В магнификате Гуаюля данный материал появляется в завершении третьего верса, после чего следуют еще три проведения. Автор пародии сократил форму почти вдвое. Это придало форме раздела стройность и пропорциональность. А вот в первых строках первого, третьего и пятого версов Гуаюль максимально сохранил тематическую диспозицию.

В отношении количества заимствуемых голосов композитор показывает весьма искусную работу, сочетая в разных пропорциях

цитирование, контрафактуру, заимствование дуэтов, терцетов или только одного голоса. Так, степень точности заимствования в начальной строке магнификата варьируется на протяжении всей ее формы: в экспозиции раннефугированного типа она приближена к цитате (за исключением проведения темы в пятом голосе, который отсутствует в магнификате). Затем, при дополнительных тематических проведениях, заимствование сходится к более или менее точным дуэтам голосов (soggetto и один из контрапунктов к нему). Точность цитирования возвращается к последнему проведению (включая прием контрапункта, допускающего удвоение) и каденционному отделу строки.

Интересна в отношении сочетания разных типов цитирования заключительная строка магнификата. Вначале цитируется тематическая линия: первое ее проведение отсутствовало в первоисточнике. Свободно сочинены и сопровождающие голоса; второе проведение соотносится с началом строки первоисточника, но свободные голоса сочинены заново. Далее следует точная цитата трехголосия первоисточника, а каденционное построение Гуаюль отсекает и сочиняет свой вариант завершения строки, включая дополнительные тематические проведения.

Подобные «игры» с точностью привлекают внимание и в первых строках пятого, второго и третьего версов. Во втором версе в основном сохранен одноголосный материал, но при басовых проведениях темы частично применен метод контрафактуры (восстановлены оригинальные конкорды при варьированных линиях сопровождающих голосов). Во второй строке третьего верса, о которой было сказано в связи с упрощением формы cantus prius factus, принцип контрафактуры, используемый при первом тематическом проведении, уступает место полному обновлению многоголосия (при сохранении одноголосного рисунка темы).

В данном магнификате заимствованный материал занимает всю форму тексто-музыкальной строки. Количество малых тем в разделах совпадает с первоисточником. То же верно и в отношении подтекстовки. Показателен

другой момент. Если в других магнификатах Гуаюль стремится максимально сохранить риторические фигуры первоисточника, то в магнификате VII тона он отказывается от этого, стремясь к мелодическому «упрощению» cantus prius factus. Для автора пародии в мотете Лассо интересны другое: в частности, вертикальный (гармонический) параметр, а также сочетание типов тематизма — заимствованного и сочиненного. И оба подвергаются серьезной композиторской работе.

Свободные от cantus prius factus строки магнификата как правило сконцентрированы в трех последних версах (с четвертого по шестой), за исключением второй строки второго верса. Полностью свободен от заимствования и формы cantus prius factus четвертый верс, чьи строки всякий раз заново складываются в имитационную систему; а завершается верс моноритмическим контрапунктом. Вторая строка пятого верса — развернутое построение, основанное на повторении каденционных формул. Первая строка шестого верса поначалу воспринимается как контрапунктическая вариация первой строки предыдущего верса. Однако soggetto, поставленное в новые ритмические и вертикальные условия, перестает восприниматься как заимствованный материал и, скорее, тяготеет к свободному.

Магнификат VIII «Gustate et videte»

Написан на материале мотета Лассо (1556, Антверпенская книга мотетов). Текст заимствован из псалма 33 (строки 8–10).

В связи с мотетом памятна история его исполнения во время Corpus Christi в 1584 году в Мюнхене. По свидетельству очевидцев, во время процессии была плохая погода, и именно звучание «Gustate et videte» развеяло тучи, и в течение исполнения «солнце сияло все ярче»[313]. Лад первоисточника — восьмой, в магнификате он транспонированный.

[313] Так описывает события друг Лассо, лиценциат Людвиг Миллер (Мюллер). См. об этом: *Erb J.* General preface // Orlando di Lasso. The Complete Motets. — Vol. 1: Il primo libro de motetti a cinque et a sei voci (Antwerp, 1556). / Ed. by J. Erb. — Madison: A-R Editions, 1998. — P. X–XI.

Работа с формой первоисточника в магнификате весьма разнообразна. В ряде строк (вторые в первом и третьем версе, первая в шестом версе) форма максимально сохранена. Единственное изменение в начальной строке магнификата — проведение малой темы в пятом голосе (quinta vox), отсутствующее в четырехголосной пародии. В первой строке четвертого верса проведение в одном из пяти голосов изъято (на этот раз — в альтовой партии), но прибавлено проведение в басу.

Прием реструктуризации формы связан как с ее укрупнением, так и сокращением числа проведений. Так, в первых строках второго и третьего версов Гуаюль увеличивает количество проведений в начале формы. Во вторых строках второго и шестого версов прибегает одновременно и к сокращению, и к увеличению числа проведений: в начале формы добавлены имитации, в дальнейшем, напротив, тематические проведения изымаются. Во втором из названных примеров сжатие формы объясняется вполне понятной причиной: в пятиголосном мотете Лассо часть тексто-музыкальной формы повторяется с вертикальной перестановкой двух теноров. В магнификате, где каждая из четырех тесситур представлена лишь одной партией, эффект смены солистов-теноров невозможен. Поэтому композитор «отсекает» данное построение.

В пятом версе заимствованный тематизм претерпевает изменения, при этом форма строки сохраняется почти полностью. В первой строке используется излюбленная композитором имитация в инверсию, присутствующая в эксордии мотета-первоисточника. Диспозиция проведений кардинально не меняется: переставлены местами полное и неполное проведение soggetto и прибавлено еще одно проведение малой темы. Во второй строке верса тема Лассо вместо имитации получает иное решение. временяя, в основном, ритмические имитации и моноритмический контрапункт, автор пародии эпизодически сохраняет точные имитации: по линии баса можно проследить, что сохраненность формы первоисточника, исключая каденцию.

Количество заимствованных голосов связано с таким параметром как тематическая «плотность» фактуры. Наибольшей плотностью цитирования обладает первый верс: в нем сохранены даже каденции, включая материал, соединяющий две первые строки. Небольшие изменения допустимы в мелодии (в первой строке квинтовые скачки в версии Гуаюля оказываются заполненными) и ритма (во второй строке использован иной ритмический рисунок с более мелкими длительностями). В основном в первом версе используется принцип цитирования и контрафактуры, в каденции второй строки заимствуется т дуэт голосов.

Интересно заимствование многоголосия во второй строке второго верса. Поначалу применен метод контрафактуры, затем, после маленькой свободной от цитирований вставки (она замещает «вырезанные» из первоисточника тематические проведения), сохраняется лишь одна линия: soggetto проводится крупными длительностями в духе cantus planus, сопровождающие голоса сочинены заново. Точность заимствований возвращается в каденционном отделе и продолжается вплоть до окончания верса. В остальных строках принцип контрафактуры и заимствованных дуэтов едва заметно сменяют друг друга.

Размещение заимствованного материала в форме в большинстве случаев традиционно: вся строка, так или иначе, опирается на материал Лассо. Некоторые строки (вторая в третьем версе и первая в шестом) имеют свободное продолжение или каденционный раздел, а в заключительной строке магнификата заимствование включено как естественное продолжение свободного материала. Отметим и несовпадение вербального текста пародии с оригиналом: начало цитирования не совпадает с началом новой строки и, соответственно, новым текстом.

Свободные от заимствований строки в магнификате немногочисленны. Сегмент второй строки третьего верса («mente cordis sui») в функциональном отношении представляет собой каденционный раздел, в музыкальном — продолжает интонационно-гармонические идеи начала тексто-музыкальной

строки. Вторая строка четвертого верса гораздо более привлекательна контрапунктическими хитростями. Проведение темы в увеличении сближает форму с композицией второй строки второго верса, а сам интонационный материал неожиданно возвращается и проводится в контрапункте со свободным тематизмом.

4. 6. Анализ месс-пародий. Письмо на основе светских многоголосных первоисточников.

Обе сохранившиеся мессы Гуаюля имеют в своей основе светские источники: chanson Клеменса-не-Папы «Rossignolet» и мадригал Ч. де Pope «Anchor che col partire». Они весьма непродолжительны, не содержат текстовых повторов и длинных распевов.

В некоторых аутентичных источниках приводятся необходимые требования к написанию месс-пародий (что, разумеется, не исключало возможности отступления от них)[314]. С точки зрения этих требований мессы Гуаюля соответствуют духу времени:

— все части цикла согласованы благодаря первым строкам (иниций каждой части представляет собой вариант имитационной разработки начальной строки первоисточника) и каденциям (остовное двухголосие остается неизменным, остальные голоса могут варьироваться);

— Kyrie I практически всегда пишется с использованием цитатного метода или контрафактуры; Christe и Kyrie II строятся на контрастном материале (у Гуаюля не на свободном, но всякий раз заимствованном из других фрагментов первоисточника);

— в Gloria и Credo Гуаюль сочетает заимствованный материал со свободным тематизмом, мотивно и гармонически родственным первоисточнику; преобладают разделы с меньшим количеством имитаций, в отличие от частей с малым количеством текста;

---

[314] *Pontio P.* «Ragionamento» (1588), *Cerone P.* «El Melopeo y Maestro» (1613). Перевод фрагмента трактата Чероне см.: *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники: Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2011. — С. 341–350.

— разделы Crucifixus и Benedictus содержат фактурный контраст и пишутся для двух-трех голосов и всякий раз в имитационной технике[315].

Первоисточник для композитора — отдельный интонационный мир, в который надлежит вживатья и из которого черпаются мелодические и композиционные идеи нового сочинения. Потому обе его мессы столь отличаются друг от друга, сколь по-разному звучат chanson Клеменса и мадригал Pope. Их можно назвать пересказом, близким к первоначальному тексту.

Вместе с тем, мессам свойственны и общие черты. В частности, касающиеся композиции. В мессах пять частей. Kyrie традиционно делится на три раздела и каждая развивает материал различных строк первоисточника. Gloria, как было принято в то время, делится на два крупных раздела — Et in terra pax (первое слово распевается монодически) и Qui tollis. Credo также составное, его разделы таковы: Patrem omnipotentem (первая строка, не подлежит полифонической обработке), Crucifixus, Et in spiritum sanctum (в мессе «Rossignolet» также выделен раздел Et incarnatus est). Santus состоит из трех разделов: Sanctus, Benedictus, Osanna. Наконец, в мессах Гуаюля только один, весьма краткий, Agnus Dei.

В каждой мессе материал эксордия первоисточника представлен в пяти вариантах, всякий раз в начале части или крупного раздела. В обеих мессах это тематизм Kyrie, Et in terra pax, Patrem omnipotentem и Agnus Dei. Местоположение пятой «контрапунктической вариации» на начальную тексто-музыкальную строку первоисточника варьируется: в мессе «Ancor che col partire» она традиционно расположена в начале раздела Sanctus, а вот в мессе «Rossignolet» — в «Qui tollis» (в то время как Sanctus открывается материалом другой строки cantus prius factus).

---

[315] В мессе «Rossignolet» Crucifixus написан в технике сквозного имитационного письма для трех голосов, а Benedictus представляет собой дуэт с использованием имитаций. В более поздней мессе «Ancor che col partire» письмо более искусное. Раздел Crucifixus оформен как двухголосный канон в инверсию (осью обращения является звук *g*), при вступлении третьего голоса в строке «Et resurrexit» точность канона нарушается. Терцет Benedictus развивает намеченную в Crucifixus идею имитации в обращении.

Среди общих моментов отметим использование риторических приемов[316]. В мессе «Rossignolet» ими отмечен текст «Laudamus te», benedicimus te». Причем тематический материал частично заимствован из первоисточника.

Месса «Ancor che col partire» (в особенности Credo) еще более богата риторикой. В Crucifixus использована фигура креста, а в риспосте канона она имитируется в инверсию. В строке «in remissionem peccatorum»[317] возникают крупные длительности в троичном метре, выделяющиеся на фоне преобладающих семибревисов и миним в имперфектной мензуре. Этот ритм переносится и на начало следующей строки, «et expecto»[318], причем на слово «mortuorum»[319] возвращаются минимы, создающие длинные распевы. Тексту «descendit de Coelis»[320] соответствует фигура нисхождения (нисходящий звукоряд).

В мессах имеются разделы, чья метрика меняется с имперфектной на перфектную. В обоих сочинениях это строки «ex Maria Virgine» и «Confiteor» из Credo, а также заключительная строка «miserere nobis» из Agnus Dei. Помимо того, в мессе «Ancor che col partire» троичная метрика возникает в строке «et expecto resurrectionem mortuorum»[321]. Троичный метр господствует в разделе «Osanna» данной мессы. Смена метра, создающая эффект усиления внимания, безусловно, инструмент риторики, ею отмечены ключевые фрагменты Священного текста, связанные с Девой Марией, темой Воскресения, а также утверждением веры. Кроме того, завершение месс активной ритмикой создает праздничное ощущение и ассоциируется с торжественными гимнами.

Характерная черта обеих месс — ритм произнесения слов вне зависимости от используемого cantus prius factus. Так, на слово «Sanctus»

---

[316] О них шла речь в гл. 2.
[317] Лат.: во оставление грехов.
[318] Лат.: чаю.
[319] Лат.: мертвых.
[320] Лат.: сошедшего с небес.
[321] На слове «resurrectionem». Лат.: воскресение.

всегда приходится длительный распев, строкам «Deum de Deo», «lumen de lumine» всегда соответствует единый ритм. Строка «Quoniam tu solus sanctus» всегда начинается с пунктира, а ее продолжение «tu solus Dominus, tu solus altissimus» приходится на последовательность нескольких миним. Ритмика произнесения больших текстов, как правило, более мелкая, соответственно, в разделах с меньшим количеством текста чаще используются крупные длительности.

В то же время, каждая месса, как было сказано, имеет свои особенности.

Месса «Rossignolet qui chants au vers bois» написана на материале четырехголосной chanson Клеменса-не-Папы «Rossignolet qui chants au vert bois». Chanson состоит из восьми строк со сквозной рифмовкой ababcbcb:

1. Rossignolet qui chante au verd bois
2. N’as tu pas veu ma doulce amye,
3. Je l’ay perduë passé trois moys
4. Dont tous les jours il m’en ennuye:
5. Or revenez gente fillette,
6. Car je suis vostre amy,
7. Cueiller irons la violette
8. Pour passer tout ennuy.

В мессе представлены все строки первоисточника, материал изложен в технике раннефугированной имитации; разделы, организованные более свободно в плане использования имитаций (строки 2 и 6) практически не используются Гуаюлем.

Первый цикл вариаций основан на эксордии chanson Клеменса: это начальные строки разделов Kyrie I, Et in terra pax, Qui tollis, Patrem omnipotentem, Agnus Dei. Диспозиция тематизма, а также многоголосные комплексы наиболее точно представлены в Kyrie I: за исключением последнего тематического проведения в басу, которое дано не от *c* (реперкуссы восьмого тона), а от финалиса *g*, структура раннефугированной четырехголосной экспозиции и контрэкспозиции сохранены в разделе

полностью. В остальных разделах число проведений сокращено. Максимально усеченный вариант — Qui tollis, в котором проводят soggetto в кварто-квинтовом соотношении лишь три голоса. Этот раздел можно назвать и самым далеким от оригинала в отношении ладовой реперкуссии: два из трех проведений начинаются от *d* (верхняя квинта от финалиса, тогда как в первоисточнике представлена нижнеквинтовая сфера *g-c*). Впрочем, реперкуссия *g-d* появляется постепенно: в Et in terra pax имитация в верхнюю квинту соседствует с имитацией в нижнюю (диспозиция $g\text{-}d^{1}\text{-}g\text{-}c$), в имитационных системах Qui tollis и Patrem omnipotentem господствует верхнеквинтовая область, а в Agnus Dei возвращается реперкуссия, близкая к оригиналу: *g-g-g-c*. Во всех перечисленных разделах, кроме Kyrie I, меняется временной и высотный интервал вступлений малой темы. Поэтому вертикальный параметр претерпевает изменения.

Следующий цикл представлен материалом третьей строки первоисточника: разделы Kyrie II, Laudamus te, Et homo factus est, (Benedictus) In nomine Domini. Наибольшее сходство с оригиналом отмечается в Kyrie II, однако форма, реперкуссия, порядок и время вступления голосов и, как следствие, вертикальный аспект изменены. В отличие от модели, в которой центр *g* сохраняет свою значимость (диспозиция *g-d-c-g* и дополнительное проведение от *c*), в мессе-пародии он смещен на верхнюю квинту — *d*: диспозиция *d-a-d-d* и два дополнительных проведения *g-d*.

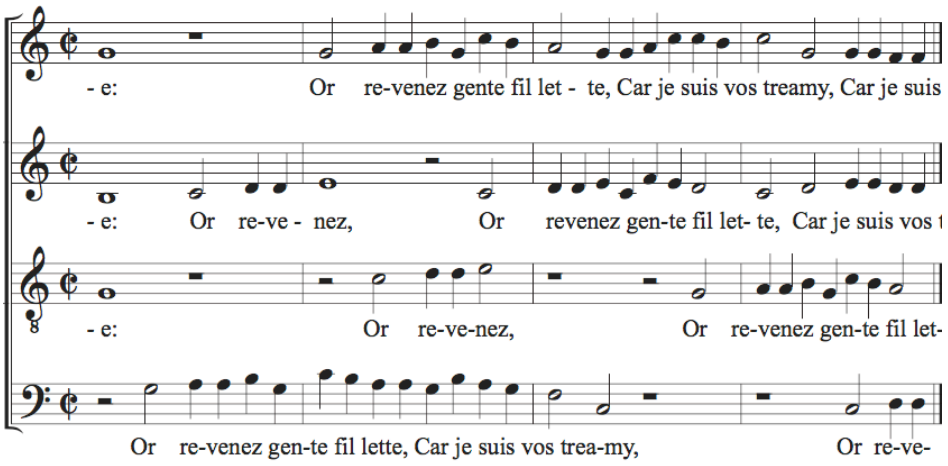
Довольно короткая двухголосная тексто-музыкальная строка «Laudamus te» с цитатой дуэта баса и тенора с транспозицией на кварту выше и со свободным продолжением. Другие разделы на фоне схожести Kyrie II, Laudamus и третьей строки chanson Клеменса выглядят как свободные от заимствований. Хотя производность их тематизма несомненна.

Многоголосный материал пятой строки первоисточника представлен строками «Domine filii», «et vitam venturi seculi», «Osanna». Поскольку в оригинале данная строка написана в имитационной технике с разветвленным

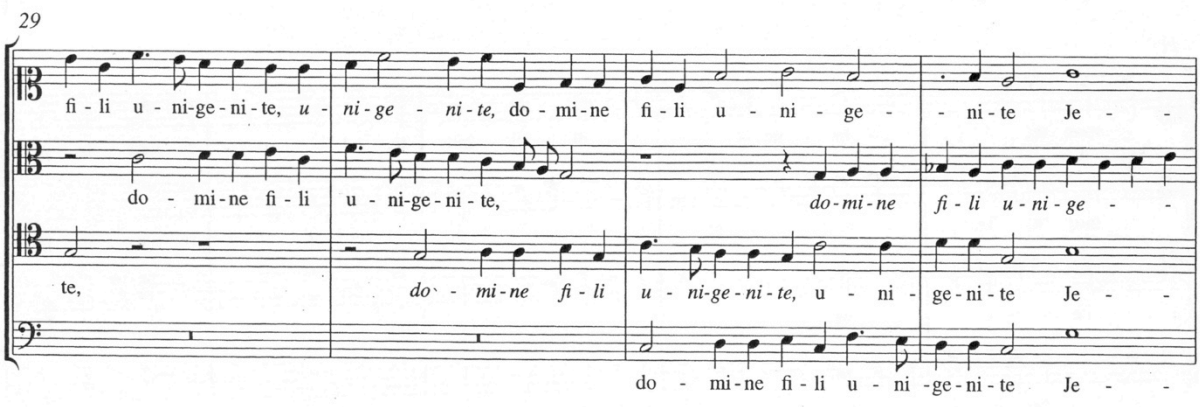
планом тематических проведений, в мессе-пародии указанные разделы также насыщены имитационной фактурой. Диспозиция тематизма не повторяется, Гуаюль всякий раз меняет или время вступления, или начальные ступени тематических проведений, иной раз и то, и другое. Частичное сохранение оригинальной диспозиции можно увидеть в Osanna: Гуаюль начинает цитирование с третьего тематического проведения в сопрано (отсекая первые два в басу и теноре), далее удерживает нисходящий порядок, варьируя лишь сопровождающие голоса. Но затем система тематических проведений становится более насыщенной и разветвленной. Помимо большого количества дополнительных проведений, композитор предпочитает полноту проведений неполным, представленным в первоисточнике.

Пример 90. Точность имитаций:

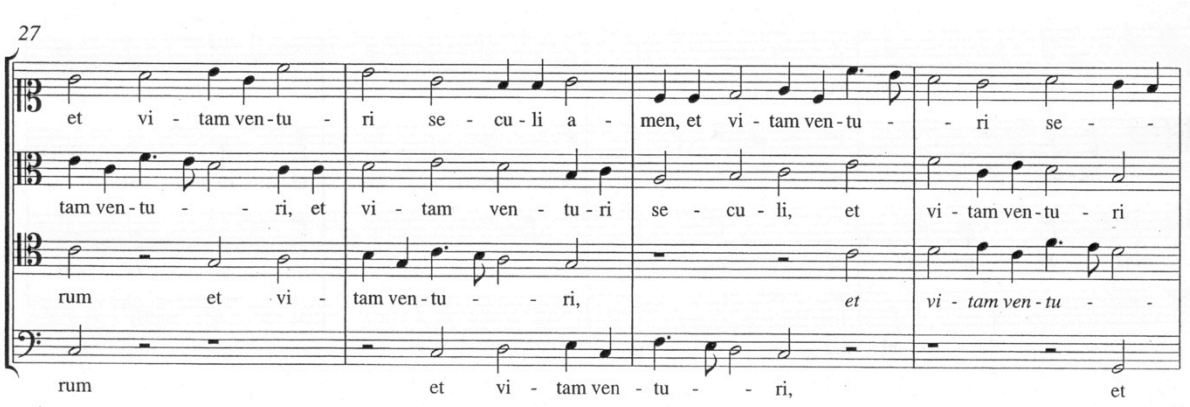
а) cantus prius factus (начало строки):



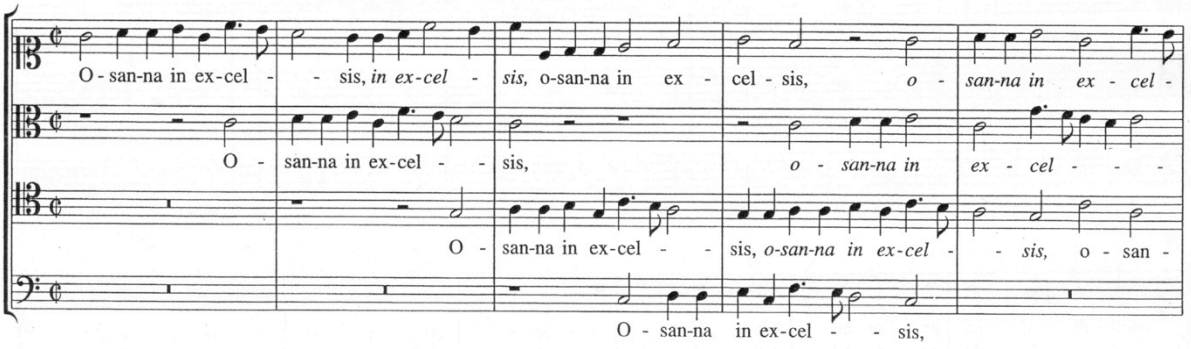
б) Месса Гуаюля. Строка «Domine filii» (Gloria)



в) месса Гуаюля. Строка «et vitam venture seculi» (Credo)



г) месса Гуаюля. Osanna



Материал шестой строки востребован лишь в каденционном отделе: впервые тематизм седьмой строки возникает в разделе Dominus Deus Agnus Dei, но заимствование приходится еще на окончание предыдущей строки. Затем материал седьмой строки появится в Cum Sancto Spiritu. Тема дается в усеченном виде и в новой диспозиции. В Sanctus малая тема варьируется, однако диспозиция тематизма сохранена максимально близко к оригиналу (она оказывается транспонированной на кварту ниже: в оригинале c^1-g^1-g^1-c^2, у Гуаюля g-d^1-d^1-g^1).

Материал восьмой строки обнаруживается в строках «Genitum non factum» и «Et unam sanctam catholicam» из Credo. В обоих случаях заимствование касается малой темы и способа ее изложения (раннефугированная имитация). Диспозиция, реперкуссия, сопровождающие голоса и, как следствие, вертикальный параметр варьированы. Первая из названных строк более близка к оригиналу: помимо экспозиции, она содержит большое количество дополнительных проведений,

обрисовывающих реперкуссию *g-c-g*. Во втором случае малая тема проходит в каждом голосе однократно.

Не только малые темы первоисточника, но и собственно сочиненные soggetti становятся темами для нескольких разделов, образующих свои вариационные циклы. Свободно сочиненный тематизм оказывается настолько близким cantus prius factus, что контраст между ним и разделами с заимствованным материалом минимален. Строки «Tu solus Dominus», «Lumen de lumine», «(Suscipe) deprecationem nostram» объединены тематизмом в духе мелодики chanson Клеменса. В двух из них («Tu solus Dominus», «Lumen de lumine») ритмическая связь с моделью ощущается особенно отчетливо.

Сочиненное soggetto с интонацией восходящей кварты в разных вариантах возникает в строках «Qui cum patre et filio», «Qui propter nos homines», «Et expecto resurrectionem». Схожая по мелодическому рисунку мелодика возникает в разделе Confiteor, но работа с материалом происходит уже в рамках моноритмического контрапункта.

Свободные от заимствований строки наиболее показательны в отношении композиционно-технических различий. По сравнению с другой мессой Гуаюля, в мессе «Rossignolet» довольно много разделов, написанных в contrapunctus simplex. Помимо указанных выше строк (в них метрика меняется с имперфектной на перфектную — «ex Maria virgine», «Confiteor», заключительная строка «miserere nobis»), это строки «Miserere nobis» (в разделе Qui tollis), а также ряд строк в Credo — «et in unum Dominum», «Deum verum de Deo vero», «Et incarnatus», «Et in Spiritum Sanctum», «Simul adoratur». В сочетании с имитационно насыщенными разделами они составляют фактурный контраст.

Месса «Ancor che col partire»

Первоисточник — мадригал Роре, написанный предположительно на текст известного итальянского аристократа первой половины XVI века Альфонсо д’Авалоса. Первый магнификат-пародия, созданный Орландо

Лассо, написан именно на основе данного источника. Мадригал состоит из восьми строк, причем и текстовый, и музыкальный материал последних трех строк повторяется в точности.

1. Ancor che col partire
2. Io mi senta morire
3. Partir vorrei ognor, ogni momento
4. Tant'è il piacer ch'io sento
5. De la vita ch'acquisto nel ritorno
6. E così mille mille volte il giorno
7. Partir da voi vorrei
8. Tanto son dolci i ritorni miei

В определении лада мадригала музыканты XVI века расходятся. Царлино[322] утверждает, что по амбитусу (*e-e*^{1}) и финалису лад данного мадригала часто определяют как третий, однако реперкуссия, демонстрируемая Pope, не соответствует третьему модусу: вместо *e-h-e*^{1} мы слышим *e-a-e*^{1}. Таким образом, Царлино предлагает отнести пьесу к десятому церковному тону, ссылаясь на «специи» (виды) лада, игнорируя финалис и, соответственно, заключительную каденцию, которая, по мнению Царлино, не может являться главным критерием определения лада. Другой теоретик, Людовико Цаккони[323], относит мадригал к четвертому ладу, учитывая финалис (*e*), реперкуссу (*a*), а также ориентированность мелодики на одноголосную модель лада — его псалмовый тон. Лассо в своем первом магнификате-пародии также определяет тон мадригала как четвертый (в заглавии сказано: «Magnificat quarti toni super “Ancor che col partire”»). Вслед за учителем Гуаюль пишет свою мессу тоже в четвертом тоне.

В мессе «Ancor che col partire» Гуаюля гораздо больше имитационной техники по сравнению с другой мессой, равно как и с первоисточником —

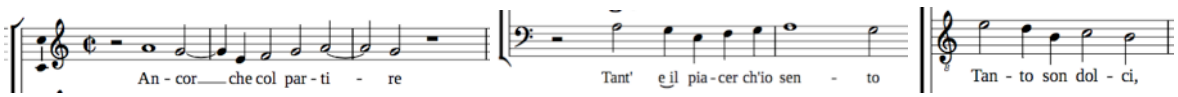
[322] *Zarlino* G. Le istitutioni harmoniche. — Venetia, 1558. — Ch. IV. — P. 30.

[323] *Zacconi L.* Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore. — Venetia, 1592. — P. 210v. Цаккони, певший в капелле Мюнхена под управлением Лассо, мог ссылаться на его магнификат IV тона «Ancor che col partire». Об этом см.: *Judd C. K. (ed.).* Tonal structures in early music / Criticism and analysis of early music. — Vol. 1. — London & N.-Y.: Taylor & Francis Group, 2014. — P. 89, 105.

мадригалом Pope. Это проявляется как в строках, сочиненных на материале модели, так и в свободных от заимствований.

Музыкальная цельность мадригала создается благодаря мелодическому сходству малых тем первой, четвертой и восьмой строк. Темы первой и четвертой строк практически идентичны, однако ритмически и композиционно они оформлены не одинаково. Первая строка представляет неточную четырехголосную имитацию, в четвертой возникает разветвленная имитационная система, включающая двухголосный бесконечный канон второго разряда. В заключительной строке мадригала тема (в варьированном виде) становится основой двухтемной имитации, в которой темы движутся в едином ритме.

Пример 91. Темы первой, четвертой и заключительной (восьмой) строк:



Отмеченные три раздела мадригала — базис контрапунктических вариаций внутри мессы. Многоголосие первой строки cantus prius factus легло в основу начальных строк Kyrie I, Et in terra pax, Patrem omnipotentem, Sanctus, Agnus Dei. На примере данного рассредоточенного вариационного цикла можно продемонстрировать степень искусности композиторской работы с заданным материалом от прямого цитирования к новому, контрастному (условно) его варианту. В Kyrie I Гуаюль начинает изложение с точной (ритмически и мелодически) цитаты; при вступлении двухголосной риспосты ритмическая точность нарушается, а при завершении риспосты композитор вводит свободно сочиненный материал, связывая его с материалом продолжения раздела (в оригинале такового не предполагалось).

В дальнейшем две малые темы (представлены в модели у альта и сопрано) неоднократно контрапунктируют друг с другом. Возникает полноценная двухтемная имитационная форма, намеченная в первоисточнике была лишь пунктиром. В «Et in terra pax и Patrem omnipotentem тематизм проводится как и в оригинале — однократно во всех голосах. Но если в Et in

terra pax еще сохраняется видимость двойной имитации (хотя вторая тема, будучи вариантом первой, мелодически сближается с ней еще сильнее), то в Patrem omnipotentem имитирование становится однотемным. При этом обе вариации композиционно связаны не только новым (по сравнению с оригиналом) порядком вступления голосов (альт — сопрано — бас — тенор), но и обновленной реперкуссией (*d-a-d-a* в Gloria и *d-a-a-e* в Credo вместо оригинальной *a-a-c-a*).

В Sanctus заглавная тема вновь излагается в двухтемной имитационной форме, но в качестве второй темы, в отличие от первых двух вариаций, предложен тематический вариант не альтовой, а басовой партии с характерным восходящим квинтовым скачком. Имеется и вариант основной темы, в оригинале звучавшей в теноре: в вариации он появится в кантусе, среди проведений основного мелодического варианта. В Sanctus малая тема впервые дана с акциденцией *fis*. Акциденция перекочевывает в вариацию Agnus Dei, которая показывает самый далекий от оригинала вариант темы. Она заканчивается каденционной формулой с акциденциями *gis* и *fis*. Вторая тема имитационной формы в Agnus Dei фактически сочинена заново: на ее месте возникает soggetto с продолжительным распевом в мелкой ритмике.

Музыкальный материал четвертой строки представлен в следующих разделах мессы: Kyrie II, Gloria (строки «Filius Patris», «Qui tollis», «Cum Sancto Spiritu», Credo («Sedet ad dexteram», «venturi seculi» — начало, строка «Et vitam» сочинена на свободной основе), Benedictus (полустишие «qui venit»), Agnus (полустишие «peccata mundi»). Таким образом, тематизм четвертой строки, наряду с начальным разделом мадригала, пронизывает всю мессу.

Форма четвертой строки первоисточника затейлива. В ней два сегмента. Первый сегмент — четырехголосная имитационная система из шести проведений малой темы, при этом три голоса образуют трехголосный бесконечный канон второго разряда, четвертый (альт) благодаря неточному проведению не участвует в каноне, но включен в общую имитацию. Второму

сегменту четвертой строки чужда имитационная фактуры: склад письма силлабический, тяготеет к моноритмическому, но с включением комплементарной фактуры. В мессе эти два сегмента не всегда обособлены друг от друга.

В Kyrie II композитор работает с обоими сегментами. В первом из них изменено начало первоисточника: первое проведение малой темы в альтовой партии Гуаюль написал точными и, как следствие, бесконечный канон становится вместо трехголосного четырехголосным. Второй сегмент строки приводится в варьированном виде (касается некоторых голосов, хотя вертикаль и общее звучание сохраняются). Изменена каденция строки: каденция на *G* в условиях четвертого церковного тона, возможная в одной из срединных строк в мадригале, не соответствует заключительной каденции первой части мессы. Вместо нее Гуаюль пишет каденцию на финалисе (*e*).

Следующий случай использования материала связан с объединением одной музыкальной темой двух текстовых строк, к тому же расположенных в разных разделах мессы: одна завершает начальный раздел Gloria («Filius Patris»), другая начинает раздел внутри Gloria («Qui tollis»). В обеих строках используется первый сегмент четвертой строки первоисточника. В первой строке композитор открывает новые возможности малой темы: вместо бесконечного канона Гуаюль сочиняет однотемную четырехголосную имитацию в простом контрапункте. Qui tollis начинается именно с этой имитации, но здесь она выступает уже в качестве первого отдела, а в продолжении имитационной системы дается предложенный первоисточником бесконечный канон. Объединение двух текстовых строк дает ощущение единой тексто-музыкальной строки с внутренней полустрочной каденцией.

В Cum Sancto Spiritu используются оба сегмента строки мадригала Ч. Роре. Форма первого изменена: начав с цитирования, композитор отходит от оригинальной диспозиции, сочиняя новые проведения с применением сложного контрапункта в имитациях. В отличие от Kyrie II, в данной строке

сохраняется и каденционный отдел, однако не в точном, а в варьированном виде.

В строках Credo используется только материал первого, имитационного, сегмента. В строке «Sedet ad dexteram» изменена диспозиция проведений, а также применен отсутствоваший в первоисточнике прием контрапункта, допускающего удвоения. В строке «venturi seculi» переосмыслена диспозиция. Если в первоисточнике и прежних строках мессы soggetto имитировалось в разные высотные интервалы, то здесь строго выдержана кварто-квинтовая диспозиция (*e-a-e-a*, затем, после внутристрочной каденции, дополнительные проведения *a-d-a*), что позволяет назвать имитацию раннефугированной.

В Qui venit (Benedictus) вновь представлен первый сегмент четвертой строки оригинала. Единственный раз во всей мессе он звучит в трехголосной фактуре (альт — тенор — бас). И форма проведений, мелодический, и гармонический аспекты оригинала претерпевает заметные изменения. Однако ключевой элемент — бесконечный канон — Гуаюль сохранил: вместо трехголосного в оригинале (и четырехголосного в первой вариации, Kyrie II) помещен двухголосный бесконечный канон со свободным третьим голосом. Возникает он за счет цитирования дуэта сопрано и баса.

Наконец, последняя вариация на четвертую строку возникает в заключительной части мессы, Agnus Dei, на текст «Peccata mundi» (на материале первого сегмента мадригала). В целом, здесь суммируются принципы контрапунктической работы с soggetto, которые наблюдались в предыдущих случаях: сочинена более разветвленная имитационная система, использован контрапункт, допускающий удвоение, меняются временные и высотные интервалы тематических вступлений.

Материал восьмой строки появляется в многотекстовых частях мессы — Gloria и Credo. Это полустишия «bonae voluntatis», «agimus tibi» (начальное слово строки — gratias — распевается на свободном материале), «propter magnam», в строках «Domine filii unigenite Jesu Christe», «et ex Patre

natum, Deum de Deo lumen de lumine», «Qui nos propter», «et in unam Sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclesiam». Форма строки вновь поделена на два тексто-музыкальных сегмента. В первом применена двухтемная имитация, второй в функциональном и в мелодическом отношениях каденционный.

Возникающее краткое проведение материала первого сегмента восьмой строки сродни приему контрафактуры (материал частично перенесен в другие партии): в «bonae voluntatis» — весь раздел с имитацией, «в agimus tibi» —дуэт-пропоста, без имитации, в начале полустишия «propter magnam» — тот же дуэт, но в варьированном виде (далее текст распевается на свободном материале). Затем, вопреки установившейся логике отдаления вариаций от оригинала, происходит возврат к фактически точному цитированию. В строке «Domine filii unigenite Jesu Christe», где звучат и первый, и второй сегменты последней тексто-музыкальной строки модели, незначительное мелодико-гармоническое варьирование происходит в каденционной зоне (но ультимы каденций совпадают).

Точность воспроизведения формы и гармонической вертикали нарушается в нескольких строках Credo, объединенных общим материалом — «et ex Patre natum», «Deum de Deo lumen de lumine». Одноголосное soggetto претерпевает некоторые изменения, прежде всего, связанные с ритмикой текста. Форма изменена, но дуэт голосов, в оригинале служивший пропостой имитации, часто сохраняется. Иногда один из голосов дуэта варьируется. В других строках Credo — «Qui nos propter», «et in unam Sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclesiam» — вместо дуэта-пропосты цитируется партия нижнего голоса первоисточника и помещается в пародии в бас. В имитационной работе цитируемая мелодическая линия не участвует и потому оказывается, на первый взгляд, на периферии. Однако мелодико-ритмическая точность цитирования, привычное соотношение цитаты с текстовым делением позволяет судить о том, что цитата приведена намерено.

Сквозная тема, пронизывающая в разных вариантах как первоисточник, так и мессу-пародию, иногда используется Гуаюлем в виде «усредненного»

варианта. Например, в строке «secundum scripturas» (Credo) начало малой темы заимствовано из четвертой строки, а окончание напоминает soggetto заключительного раздела мадригала. В строке «Dei unigenitum» имитации свободны в отношении мелодической точности. Среди малых тем в басовой партии можно увидеть точный вариант темы четвертой строки мадригала, контрапунктирует ему позднее вступивший вариант темы восьмой строки.

Представлены (хотя и эпизодически) в мессе Гуаюля и третья и шестая строки мадригала. На каждую из них в мессе приходится одна вариация.

Третья строка оформлена в виде двухголосной имитации в сексту (*g*-*h*), причем и пропоста, и риспоста дублированы в терцию. В Christe материал варьируется. Вместо имитации с дублировкой голосов композитор сочиняет однотемный имитационный раздел с кварто-квинтовой диспозицией: *d*-*g*-*d*-*g* и двумя дополнительными проведениями от *g*. Каденция совпадает с первоисточником — басовая на тоне *a*.

Шестая строка мадригала написана в имитационной технике; в ней участвуют три голоса (бас свободен от имитаций). Начало раздела — fuga ad minimam с диспозицией *h*-*e*-*h*, к ней присоединяется еще одно дополнительное проведение у альта от *e*. Используется этот материал и в краткой строке «Deus Pater omnipotens в Gloria». Диспозиция изменена: в имитация с соотношением *h*-*h* (между крайними голосами) пропущенный средний голос вступает позже, но не от *e*, как в оригинале, а от *h* (как и другие голоса). Начальные звуки soggetto заменяются. В первом вступлении это *a*, во втором — *e*. При такой реперкуссии видно, что Гуаюль подчеркивает четвертый церковный тон, в то время как в первоисточнике продемонстрирована реперкуссия, характерная для тона третьего. Многоголосие мадригала, при весьма искусном варьировании линеарного и тематически-формообразующего компонентов, максимально сохранено до вступления малой темы в третьем голосе.

В Osanna малая тема шестой строки отражена весьма интересным образом. Тема переритмизована, подается в перфектном (трехдольном)

метре, в плавном ритме (alla cantus planus) и имеет свободное продолжение. Сохранен, при этом, принцип кварто-квинтовой имитации. Диспозиция этой трехголосной (как и в первоисточнике) имитации — *a-e-h*. На формообразующем (в начальной имитации) и тематическом уровнях родство с cantus prius factus очевидно. Однако за счет свободного продолжения темы и ее нового ритма последовательность конкордов в пародии не сохраняется.

4. 7. Техника пародии в условиях различных жанров и первоисточников.

Между мессами и магнификатами Гуаюля, написанными в технике пародии, равно как между использованием «своего» и «чужого» тематизма есть существенные различия. Если месса-пародия, будучи жанром с вековой историей, воспринимается автором как традиция со своими законами и правилами, то магнификат-пародия — новая жанровая разновидность, которую Гуаюль начинает разрабатывать параллельно с Лассо, — предоставляет, видимо, больший простор для творчества. Каждый магнификат — индивидуальное решение композиции, форма которого реструктуризируется и благодаря технике пародии начинает жить новой жизнью.

Основное отличие магнификатов от месс заключается в форме. Месса-пародия, предполагая многократное использование заимствованного материала (в первую очередь, заглавной темы), являет собой мотетную форму второго рода[324]. Мотет-пародия[325] чаще является мотетной формой первого рода, поскольку цикличности в использовании тематических мотивов, как в мессе, в нем не наблюдается. На этом фоне магнификат-пародия в композиционном отношении более свободен. Заимствованные темы могут располагаться в ином, недели в первоисточнике, порядке, не повторяться (как в мотетная форма первого рода). А могут и быть представлены сразу в нескольких версах, что создает возможность

[324] *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. — С. 102–103.
[325] Например, образца Зета Кальвизия. См.: раздел 4. 2.

контрапунктического варьирования путем неоьбноратного к ним возвращения (что типично для мотетной форме второго рода).

На уровне внутренней структуры разделов (тексто-музыкальных строк) различия между магнификатами и мессами тоже очевидны. В мессах Гуаюль никогда не сохраняет форму тематических проведений; всякий раз меняет ее в сторону усложнения[326]. В магнификатах форма первоисточника может сохраняться в любом из версов. Кроме того, тематическая диспозиция иногда меняется в сторону сокращения и технического упрощения в сравнении с оригиналом. В количественном отношении заимствованные многоголосные фрагменты (в разной степени интерпретационной свободы) в магнификатах значительно превышают количество свободных от первоисточника строк. В мессе ситуация иная: свободно сочиненного материал больше, особенно в частях с большим количеством текста (Gloria, Credo).

Существенен и вопрос выбора модели. Если в качестве первоисточника избран чужой опус (мотет, chanson или мадригал), Гуаюль выявляет наиболее яркие и тематически характерные его фрагменты и развивает (цитирование, контрафактура и так далее) в своем сочинении. В случае же использования собственного материала, композитор, напротив, избегает прямых параллелей с первоисточником.

Творческий метод Гуаюля, прослеживаемый на основе его сочинений, определяет его стиль в целом. Приемы изложения soggetto, особенности развития материала, ритмика, обращение со словом направлены на раскрытие возможностей оригинала. Новое звучание первоисточника, возникающее в результате «перетекстовки», аккумулирует в себе признаки авторского прочтения cantus prius factus. Сущность пародии как «творческого» анализа многоголосного первоисточника в мессах и магнификатах Гуаюля выражена весьма ярко.

[326] Упрощения допускаются в многострочных разделах Gloria и Credo.

Заключение

Сохранившееся наследие Бальдуина Гуаюля, обстоятельства его жизни и творчества позволяют составить представление о роли композитора в немецкой музыке второй половины XVI века. Ученик Орландо Лассо, коллега по Штутгартской капелле Лукаса Озиандера — главного идеолога протентантизма, заслуги Гуаюля в музыкальной жизни Германии неоспоримы. Помимо композиторской и преподавательской деятельности (предполагающей должность кантора), музыкант выполнял обязанности хранителя библиотеки и инструментария капеллы. Благодаря Гуаюлю до нас дошло описание парка музыкальных инструментов того времени, что свидетельствует в том числе об историографической ценности его наследия. Написание мотетов «по случаю», преподнесение своих сочинений в дар правителям Вюртемберга и покровителям музыканта говорит о высоком положении музыканта при дворе, а издание сочинений за пределами Штутгарта — о его известности среди современников.

Работа с музыкальным материалом у композитора во многом основана на общих свойственных музыке того времени принципах. Вместе с тем, можно отметить и открытые им новые возможности реализации парафразы и пародии, равно как и cantus firmus. Письмо на одноголосный источник обретает у Гуаюля иной смысл в связи с использованием первоисточников разного происхождения — католических, протестантских, вплоть до их объединения в совместном звучании (в мотете «Veni Domine»)[327]. Особенно примечательна работа с одноголосным первоисточником в протестантских жанрах — немецких пятиголосных мотетах и трициниях.

Немецкие трицинии — песни и псалмы на три голоса — представляют собой особую жанровую разновидность протестантской музыки Гуаюля. С одной стороны, они могут быть искусными с точки зрения применения

[327] Описание мотета см. в разделе 3. 1. 1 и ст.: *Москвина Ю. В.* Мотет «Veni Domine» Бальдуина Гуаюля: из истории форм на cantus prius factus // Музыкальная академия. — 2016. — № 4. — С. 109–113.

композиционных техник (cantus firmus, парафразы), с другой, будучи предназначенными для общинного пения, предполагают максимальную ясность изложения материала, четкость произнесения слов, минимум распевов и компактную форму.

Интересно применение Гуаюлем техники пародии. В его мессах и магнификатах пародия предстает особым родом композиторского «анализа» многоголосного первоисточника, его возможностей — явных и скрытых. В двух сохранившихся мессах возможности первоисточников пересмотрены, в основном, в сторону их технического усложнения. Историческая значимость Гуаюля усиливается благодаря тому, что он, продолжая линию Лассо, осуществил синтез устойчивой традиции цикла магнификатов (в восьми церковных ладах) и нового типа композиции магнификата-пародии (введенного впервые Лассо) как особой жанровой разновидности. Каждый его магнификат являет собой индивидуальный проект работы с первоисточником на разных уровнях — от минимального (использование отдельных мелодических линий, их сочетаний и конкордов) до крупного («свободная реорганизация» формы первоисточника).

Столь же обоснованы и выводы о стилистических особенностях музыки Гуаюля. На основе анализа мотетов, свободных от первоисточников, очевидны приемы сочинения soggetti, формирование принципов раннефугированной имитации, применение разновидностей сложного контрапункта, а также особенности обращения к ладовой системе и ее возможностям. В некоторых сочинениях привлекают яркость музыкального материала и мастерское сочетание техник. Ярким пример — мотет «Sol oriens», в котором канон совмещен с дискретным остинато с изменяемым данным[328], а также с парафразой в свободных от канона голосах. Искусство криптофонии, связывающее Гуаюля с творчеством его великих

[328] Дискретное остинато — термин Н. А. Симаковой. См.: *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. — Ч. I. — Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: ИД «Композитор», 2002. — С. 414–419.

предшественников — Жоскена и Лассо, — также расширяет палитру его композиционных приемов[329].

Осуществив анализ «пародирования» Гуаюля в магнификатах и мессах, а также сравнив сочинения с мессами и магнификатами Лассо, написанными на те же источники, позволительно предположить, что обращение к пародии может считаться признаком авторского стиля. Последнее убеждает, если вспомнить, что пародия неизменно применяется при написании крупных циклических произведений.

Вместе с тем, творческий метод Гуаюля отличают индивидуальные пристрастия. Даже свободный материал в магнификатах и мессах-пародиях Гуаюль уподобляет cantus prius factus. При этом в свободных фрагментах чувствуется манера собственного почерка композитора — более сдержанного в отношении распевов и протяженности мелодических линий.

При обращении (неоднократном) к тематизму начального, самого яркого, фрагмента оригинала в разных отделах сочинения-пародии Гуаюль близок Лассо, предпочитающему метод «постепенного удаления» от цитирования к отражению лишь иниция строки и дальнейшей авторской разработке материала. В случае обращения к тематизму строки, не содержащей имитаций и нейтральной с интонационной точки зрения, творческое начало Гуаюля проявляется еще сильнее. За счет различных технических приемов им выявляются скрытые возможности прототекста, материал подается более рельефно, и звучание первоисточника приобретает новые краски.

Бальдуин Гуаюль предстает как композитор, в полной мере овладевший ведущими техниками своего времени, стремившийся к творческим экспериментам, соприкоснувшийся с новыми тенденциями второй половины XVI века[330]. В связи с этим тезис Дэниэла Политоске о

[329] Использование в качестве темы слогов сольмизации, часто зависящих от текстом. Встречается в латинских мотетах Гуаюля. См. раздел 3. 3.

[330] Среди них — многохорное письмо, отличная от строгого стиля мелодика и ритмика, риторические приемы. Подробнее об этом см. раздел 2. 6.

Гуаюле как о композиторе «ограниченном в плане выражения музыкальных идей»[331] должен быть пересмотрен. Анализ его сочинений показывает, что черты как prima prattica, так и seconda prattica в одинаковой мере присущи его музыке. Можно подвергнуть сомнению и тезис В. Бёттихера о наибольшей последовательности Лехнера (среди всех учеников Лассо) в отношении использования в композиции риторических приемов. Анализ латинских мотетов Гуаюля показал, что композитор не в меньшей степени причастен к подобным средствам выразительности. Несмотря на малую известность Гуаюля на фоне учителя (О. Лассо) и других представителей «немецкой школы Лассо» (Леонхарда Лехнера и Иоганнеса Эккарда), значимость его творчества не вызывает сомнений.

* * *

Проблемы изучения композиции, основанной на работе с cantus prius factus, актуальны в отношении и более поздних исторических стилей. Так, «инструменты» написания музыки, родственные ренессансным парафразе и пародии, нашли отражение в постмодернистском искусстве в силу плюрализма мышления последнего. Применение цитирования, метода аллюзий и иных интертекстуальных приемов в музыке XX века предполагает отстранение автора от цитаты в силу удаленности ее от композитора по времени. «Чужой» текст, таким образом, становится неким символом того культурно-исторического пространства, к которому принадлежит. Вместе с тем, практика межтекстового взаимодействия эпохи Ренессанса подтверждает отсутствие какой-либо художественной дистанцированности, в отличие от полистилистики XX века такую дистанцированность предполагающей.

Сочинение на cantus prius factus — непреложное правило средневековой и ренессансной эстетики. Обращаясь к чужому тексту, автор подобным образом выказывает почтение его создателю, в какой-то мере

[331] Politoske D. T. Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel: Ph. D. diss. — Michigan: The University of Michigan, 1967. — Vol. 1. — P. 194–195.

состязаясь с ним в мастерстве. В любом случае, отрицания первоисточника в новых композиционных условиях не происходит. А отсутствие этапа *inventio*, использование прежде сочиненного материала, равно как и общих для различных видов техники принципов работы с первоисточником, безусловно, их (техники) объединяет, несмотря на отдаленность, хотя и не значительную, друг от друга во времени. Но во всех случаях композитор выполняет сходные действия, буквально «слагает»[332] детали первоисточника в соответствии с собственной логикой, придавая заимствованному материалу новый художественный смысл.

[332] Componere — лат.: складывать, составлять.

Список литературы

1. *Аверинцев С. С.* Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности / отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1978. — С. 224 – 225.
2. *Барсова И.А.* Очерки по истории партитурной нотации. М.: Московская консерватория, 1997.
3. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989.
4. *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990.
5. *Вайдман П. Е.* Архив П. И. Чайковского: текстологические и биографические исследования. Творчество и жизнь: Дисс. <...> д-ра иск. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000.
6. *Вязкова Е. В.* К вопросу о формировании темы фуги на примере произведений Палестрины // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма). — М: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. — С. 53–73.
7. *Голдобин Д.Ю.* Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко. Дис. <...> канд. иск. М.: Московская консерватория, 2011.
8. *Гордон Т. А*. Палестрина: мессы на мадригальные источники: Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2011.
9. *Грубер Р.И.* История музыкальной культуры. Т. II, ч. I. М.: Гос. муз. изд., 1953.
10. *Губайдуллина В.И.* Магнификаты Палестрины. Закономерности модальной гармонии. Курсовая работа по гармонии. Науч. рук. М.И. Катунян. М.: Московская консерватория, 2004.

11. *Данилова И. Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. Работы разных лет. М.: «Советский художник», 1984.
12. *Друскин М.С.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982.
13. *Дубравская Т. Н.* Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. — М.: Музыка, 1972. — С. 55–97.
14. *Дубравская Т.Н.* Полифония эпохи Возрождения XVI век. История полифонии, вып. 2Б. М.: Музыка, 1996.
15. *Дубравская Т. Н.* Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // Методы изучения старинной музыки: Сб. статей. — М.: Московская консерватория, 1992. — С. 65 – 87.
16. *Дубравская Т.Н.* Эпоха Возрождения и феномен цикличности в истории вокальной музыки // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004. — С. 369 – 393.
17. *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. — Вып. 40. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. — С. 6–31.
18. *Евдокимова Ю.К.* История полифонии. Т. 2 А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989.
19. *Евдокимова Ю.К.* Проблема первоисточника // Советская музыка. 1977. № 3. С. 109 – 112.
20. *Евдокимова Ю. К.* Тематические процессы в мессах Палестрины // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Московская консерватория, 1978. — С. 78–107.
21. *Евдокимова Ю.К.* Учебник полифонии. Вып. 1. – М.: Музыка, 2000.
22. *Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А.* Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним. М.: Музыка, 1982.
23. *Ефимова Н.И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII - X столетий. М.: Изд-во Московского ун-та, 2004.

24. *Захарова О. И.* Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца / О. И. Захарова // Из истории зарубежной музыки. – М.: Сов. композитор, 1980. – Вып. 4. – С. 55–80.

25. *Зенкин К.В.* Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом // Композиторская техника как знак. Сб. статей к 90-летию со дня рождения Ю.Г. Кона. Материалы юбилейной научной конференции. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория, 2010. — С. 114 – 122.

26. *Зудова А. В.* Некоторые особенности формообразования в западноевропейской мессе XVI века (на основе анализа VI книги Дж. Палестрины) // Музыкальная культура христианского мира: материалы Международной научной конференции. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 263 – 265.

27. *Зудова А. В., Дубравская Т. Н.* К вопросу о музыкальном синтаксисе в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Науч. труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. — С. 86–101.

28. *Игнатьева Н. С.* Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини (к истории второй практики): Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2017.

29. *Катунян М. И.* «Тенор правит кантиленой». К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки: Сб. науч. трудов. — М.: Московская консерватория, 1992. — С. 188–208.

30. *Кириллина Л.В.* Мотет // Католическая энциклопедия. Т. 3. М.: Издательство францисканцев, 2007. — С. 626 – 627.

31. *Клейнер Б.А.* «Додекахорд» Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику. Дис. <...> канд. иск. М.: Московская консерватория, 1994.

32. *Колдаева А.Н.* Эволюция духовных сочинений Ф. Мендельсона-Бартольди: от мотета к Sechs Sprüche // Саратовская консерватория в

контексте отечественной художественной культуры. Сборник статей по материалам Международной юбилейной научно-практической конференции 21–22 ноября 2012 г. Ч. I. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2013. — С. 226 – 231.

33. *Коляда Е.* Светская вокальная музыка нидерландских композиторов XV-XVI вв. // Из истории форм и жанров вокальной музыки: сб. науч. трудов. М.: Московская консерватория, 1982. — С. 22 – 38.

34. *Конен В. Д.* К вопросу о стиле в музыке Ренессанса // Этюды о зарубежной музыке. — М.: 1968.

35. Контрафактура // Музыкальная энциклопедия. Т. 2 / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. — С. 505.

36. *Кривицкая Е.Д.* История французской органной музыки. Очерки. — М.: Композитор, 2003.

37. *Кривко Р. Н.* Метрика древней церковнославянской поэзии // Revue des études slaves. LXXXII/2. 2011. — P. 169–202.

38. *Кузнецов И. К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 145–154.

39. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. М.: Московская консерватория, 2008.

40. *Лебедев С.Н.* Контрафактура // Большая российская энциклопедия. Т. 15. М.: Большая рос. энциклопедия, 2010. — С.147 – 148.

41. *Лебедев С. Н.* О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. — С. 5 – 33.

42. *Лебедев С. Н.* Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения // Ad musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: Статьи и воспоминания. М.: Московская консерватория, 2008. — С. 33–47.

43. *Лебедев С. Н.* Форма и каденции в музыке XIII – XIV веков. Современные методы исследования // Проблемы историзма и современные методы исследования в искусствознании и музыкознании. Горький: Горьковская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1986. — С. 147 – 149.

44. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. — М.: Музыка, 1983.

45. *Лопатин М.В.* Франко-фламандские мессы XV века: на рубеже эпох. Эволюция многоголосного письма. Дис…канд. иск. М.: Московская консерватория, 2010.

46. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.

47. *Лыжов Г.И.* De mysteria sacra profanaque. Рукопись. 2013.

48. *Лыжов Г. И.* Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 135–176.

49. *Лыжов Г.И.* Ребус Лассо // Sator tenet opera rotas / ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская консерватория, 2003. — С. 105-113.

50. *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на примере *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо): Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2003.

51. *Маклыгин А.Л.* О формообразовании в вокальной музыке эпохи Возрождения. Казань: Казанская гос. консерватория, 1990.

52. *Мальцева А. А.* Зарождение теории музыкальной риторики: Иоахим Бурмейстер и тенденции образования в Германии XVI столетия / А. А. Мальцева // Вестник музыкальной науки. — 2014. — No 4 (6). — С. 55–634.

53. *Москвин В. П.* Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. 3-е изд. Ростов н/Д.: Феникс, 2007. — 102 с.

54. *Москвина Ю. В.* «Susanne unjour» О. ди Лассо и Б. Гуаюля: жанровые и тематические пересечения // Старинная музыка. — 2016. — № 1. — С. 17–24.

55. *Москвина Ю. В.* Магнификаты-пародии в творчестве Орландо Лассо и Бальдуина Гуаюля // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 1. — С. 2–13.

56. *Москвина Ю. В.* Мотет «Veni Domine» Бальдуина Гуаюля: из истории форм на cantus prius factus // Музыкальная академия. — 2016. — № 4. — С. 109–113.

57. *Москвина Ю. В.* Мотет Жоскена «Miserere mei Deus» и его материал в сочинениях Палестрины, Лассо и Гуаюля. К вопросу о тематических заимствованиях // Старинная музыка. — 2018. — № 1. — С. 16–20.

58. *Москвина Ю. В.* Лад и гармония в Первой органной книге Гийома-Габриеля Нивера (1665): Курсовая работа по гармонии. Науч. рук. Г. И. Лыжов. М.: Московская консерватория, 2011.

59. *Москвина Ю. В.* Штутгартская капелла на рубеже XVI–XVII веков // Старинная музыка // Старинная музыка. 2017. № 1. — С. 5–11.

60. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. Ред. В.П. Шестаков. М.: Музыка, 1966.

61. *Пак М.* Гармонические аспекты ренессансной техники пародии (на примере песен Я. Реньяра – Л. Лехнера) // Musica theorica. 2010. № 16. — С. 15–34.

62. Пародия // Музыкальная энциклопедия. Т. 4 / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. — С. 410–411.

63. *Пелецис Г.В.* Месса Жоскена Депре Malheur me bat (К вопросу о технике сочинения на cantus firmus) // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. — С. 54 – 77.

64. *Пелецис Г. В.* Особенности тематизма в музыке Палестрины в связи с музыкальными жанрами // Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источниковедения / Материалы музыковедческого конгресса. — М.: Московская консерватория, 1989. — С. 300–312.

65. *Полоцкая Е. Е.* П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: Дисс. <...> д-ра иск. — М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2009.

66. *Поспелова Р.Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Московская консерватория, 2009.

67. *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского: Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 101–131.

68. *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Советская музыка. —1977. — № 3. — С. 102–108.

69. *Распутина М. В.* Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского. Научные труды МГК. М.: Московская консерватория, 2001. — С. 80 – 100.

70. *Рымко Г. А.* Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2013.

71. *Симакова Н.А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985.

72. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: Изд. Дом «Композитор», 2009.

73. *Симакова Н. А.* Многоголосная chanson и формы ее претворения в музыке XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): Сб. трудов Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. — Вып. 40. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. — С. 32–52.

74. *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Загадки мотета Жоскена Ut Phoebii radiis // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 3. — С. 2–16.

75. *Тарасевич Н. И.* «Repleatur os meum laude»: мотет Жаке — месса Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти /

Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 154–167.

76. *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: Дис. <...> канд. иск. М.: Московская консерватория, 1994.

77. *Тарасевич Н. И.* Тема как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка: Творчество, исполнение, восприятие. — М.: Московская консерватория, 1992. — С. 79–99.

78. *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // Коклико А. П. Compendium musices (1552) / Андриан Пети Коклико; Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2007.

79. *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. — С. 284 – 310.

80. *Фрейденберг О.М.* Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М.: Высш. шк., 1993. — С. 395–404.

81. *Холопов Ю.Н.* Гармонический анализ: В 3-х частях: Часть 1: Гармония старых стилей. — М.: Музыка, 1996.

82. *Холопов Ю. Н.* Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского: Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 54–69.

83. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции. — М.: Прест, 1999. — С. 11–46.

84. *Холопов Ю.Н.* Средневековые лады (церковные лады) // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. — С. 240–248.

85. *Холопов Ю.Н.* Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко:

Стили, жанры, традиции исполнения / сост. Т.Н. Дубравская, А.М. Меркулов. М.: Московская консерватория, 2003. — С. 4–31.

86. *Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л.* Теория музыки времен Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине: Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 33. М., 2002. — С. 32–53.

87. *Шкондирова М. В.* Парафраза сакрального текста: лингвокультурологические аспекты поэтики. Дис. <...> канд. филологических наук. — Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2007. — 192 с.

88. *Ambros A.* Parodie // Geschichte der Musik. Leipzig: F. E. C. Leuckert, 1868. — Bd. III. — S. 45.

89. *Ameln K.* Lechner, Leonhard [Lechnerus, Leonardus Athesinus] // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XIV. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 441 – 445.

90. *Ameln K.* Leonhard Lechner (um 1553–1606): Leben und Werk eines deutschen Komponisten aus dem Etschtal. — Lüdenscheid: Volkshochschule, 1957.

91. *Ameln K.* [Hrsg.], *Gerhardt C.* Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik: Bd. 3, Das Gemeindelied / nach d. Quellen hrsg. von Konrad Ameln ... unter Mitarb. von Carl Gerhardt ; Teil 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1950. — 416 S.

92. *Baser F.* Musikheimat Baden-Württemberg. Tausend Jahre Musikentwicklung. Freiburg: Atlantis Verlag, 1963.

93. *Bent I. D., Pople A.* Analysis // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. I. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P.526–588.

94. *Besseler H.* Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin: Akademie-Verl., 1959.

95. *Blankenburg W.* Erstanden ist der heilig Christ: http://www.quatember.de/J1937/q37086.htm

96. *Blankenburg W., Gottwald C.* Eccard, Johannes // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. VII. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 854–856.

97. *Bloxam M. Jennifer.* Cantus firmus // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. V. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 67–74.

98. *Bluteau O.* Le cantus firmus Susanne ung jour (1548 – ca 1650) // Le cantus firmus: Exploitation à travers les siècles / Études réunies et présentées par Édith Weber. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004. — P. 107–130.

99. *Böcker C.* Johannes Eccard: Leben und Werk. Munich: Musikverlag Katzbichler, 1980.

100. *Böker-Heil N., Fallows D., Baron J. H., Parsons J., Sams E., Johnson G., Griffiths P.* Lied // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XIV. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 664.

101. *Boetticher W.* Geschichte der Motette. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989.

102. *Boetticher W.* Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. — Bd I: Monographie. — Kassel & Basel: Barenreiter-Verlag, 1958.

103. *Bossert G.* Die Hofkapelleunter Herzog Ludwig. Württembergische Vierteljahrshelfte für Landes geschichte. Neue Folge. — Bd. IX. — Stuttgart: W. Kohlhammer, 1900.

104. *Bossert G.* Die Hofkapelle unter Herzog Christoph. WürttembergischeVierteljahrshelfte für Landes geschichte. Neue Folge. — Bd. XIX. — Stuttgart: W. Kohlhammer, 1910.

105. *Bossuyt I.* Orlando di Lasso as a model for composition as seen in three-voice motets of Jean de Castro // Orlando di Lasso Studies / Ed. by P. Berquist. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — P. 158–182.

106. *Brennecke W.* Hemmel [Hemel, Haemel], Sigmund // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 362 – 363.

107. *Burmeister, Joachim.* Musica Poetica (1606). Indiana University: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/17th/BURPOE

108. *Coeurdevey A.* Roland de Lassus. — Paris: Fayard, 2003.

109. *Crook D.* Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation. — Munich: Princeton, 1994.

110. Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Bd. 1-3 (Notenband) / hrsg. von Joachim Stalmann. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1993 – 2005.

111. *Elders W.* Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance. Leiden/NewYork/Köln: E. J. Brill, 1994. — 272 p.

112. *Erb J.* Aspects of form in Orlando di Lasso's Magnificat settings // Orlando di Lasso Studies / Ed. by P. Berquist. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — P. 1–19.

113. *Erb J.* General preface // Orlando di Lasso. The Complete Motets. Vol. 1: Il primo libro de motetti a cinque et a sei voci (Antwerp, 1556). / Ed. By J. Erb. — Madison: A-R Editions, 1998. — P. IX – XI.

114. *Erb J.* Introduction // Orlando di Lasso. The Complete Motets 2. Sacrae cantiones (Nuremberg, 1562). Middleton, 2002. — P. IX–XXV.

115. *Ernest H., Sanders E. H., Lefferts P. M., Perkins L. L., Macey P., Wolff C., Roche J., Dixon G., Anthony J. R., Boyd M.* Motet // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XVII. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 217–218.

116. *Federhofer H.* Reiner [Rainer], Jacob // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XXI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 160.

117. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. — 2-e éd. — Paris: Firmin-Didot, 1860–1865.

118. *Finscher L. (Hg.).* Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts / Neues Handbuch der Musikwissenschaft / hrsg. Von Carl Dahlhaus. Fortgef. von Hermann Danuser. Bd. 3. Teil 2. — Laaber: Laaber-Verl., 1990.

Godt I. Renaissance paraphrase technique: a descriptive tool // Music Theory Spectrum. —1980. — Vol. 2. — P. 110–118.

119. *Golly-Becker D.* Die Motette *In te Domine speravi* von Balduin Hoyoul // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 2012 / im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg.von A.-K. Zimmermann — München: StrubeVerlag, 2012. — Bd. 19. — S. 97–100.

120. *Golly-Becker D.* Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehungzwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfe des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. — Bd. 2. — S. 109–118.

121. *Golly-Becker D.* Wie ein Geheimnisgehütet — Die Hofkapellen von Stuttgart und Münchenim Konkurrenzkampf um exclusive Kompositionstechniken in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jahrbuch, 1996: / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1996. — Bd. 3. — S. 91–101.

122. *Göllner M. L.* Orlando di Lasso and Andrea Gabrieli: two motets and their masses in a Munich choir book from 1564-65 // Orlando di Lasso Studies / Ed. by P. Berquist. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — P. 20–40.

123. *Göllner M. L. (ed).* The Manuscript Cod. lat. 5539 of the Bavarian State Library / Musicological Studies and Documents, vol. 43. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, American Institute of Musicology, 1993. — P. 89.

124. *Hermelink S.* Dispositiones modorum. — Tutzing: Schneider, 1960.

125. *Hoyoul B.* In te Domine speravi // Staatliche Bibliothek Ansbach VI g 18: http://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00087506/images/index.html?id=00087506&groesser=&fip=eayaxsqrseayawyztsweayaenxs&no=6&seite=305.

126. *Hoyoul B.* (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten / Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7. —München: Srube Verlag, 1998.

127. *Hoyoul B.* (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen / Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10. — München: Strube Verlag, 2001.

128. *Hughes J.C.* Leonhard Lechner's Passion (1593): cultural contexts, musical analysis, and historical implications / Doctor of Musical Arts thesis. Iowa: University of Iowa, 2014.

129. *Jang D.-W.* Leonhard Lechners durchkomponierte geistliche Liedmotetten: in.-diss. zur <...> Doktorwürde. Marburg/Lahn: Philipps-Universität Marburg, 2009.

130. *Jeppesen K.* Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie / übersetzt von J. Schulz. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2009.

131. *Judd C. K. (ed.)* Tonal structures in early music / Criticism and analysis of early music. — Vol. 1. — London & N.-Y.: Taylor & Francis Group, 2014.

132. *Körndle Franz* Kapitel IV: Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400 // Messe und Motette / Horst Leuchtman; Siegfried Mauser (Hrsg.) / Handbuch der musikalischen Gattungen. — Bd. 9. — Laaber: Laaber, 1998. — S. 154–188.

133. *Krämer R.* The Supplementum in Motets: Style, and Structure: Thesis on 9th European music analysis conference — EUROMAC 9.

134. *Kurzman J. G.* Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century // Early Music. Vol. 22. № 4. — Palestrina Quater centenary (Nov., 1994). — P. 641–664.

135. *Lasso O. di.* Sämtliche Werke. Bd. 1. Motetten I / neu herausgegeben von B.Schmid. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003.

136. *Lasso O. di.* Sämtliche Werke. Bd. 11: Magnum opus musicum. Lateinische Gesänge für 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 u. 12 Stimmen, Teil VI: für 5 und 6

Stimmen / neu herausgegeben von B. Schmid. Mitarbeit Fred Büttner. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2012.

137. *Leuchtmann H.* Hoyoul Balduin // Neue Deutsche Biographie / hrsg. von der Historischen Kommissionbei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. — Bd. 9. — Berlin: Duncker & Humblot, 1972. — S. 673 f.

138. *Leuchtmann H.* Orlando di Lasso, Bd.1: Sein Leben. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1976.

139. *Leuchtmann H.* Orlando di Lasso. Bd. II: Briefe. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1977.

140. Liber responsorialis pro festis I. classis et communi sanctorum: juxta ritum monasticum: adnectuntur invitatorium et hymnus aliorum festorum. Solesmis: e typographeo Sancti Petri, 1895.

141. Liber Usualis: with introduction and rubrics in English / ed. by the Benedictines of Solesmes. Tournai – N.Y.: Desclee company, 1961.

142. *Lossius L.* Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta. Wittenberg: A. Schön, 1579.

143. *Lockwood L.* A View of the Early Sixteenth-Century Imitation Mass // Twenty-fifth Anniversary Festschrift / Ed. Albert Mell. — New York: The Department of Music, Queens College of the City of New York, 1964. — P. 53–77.

144. *Lockwood L.* Music in Renaissance Ferrara (1400–1505): The creation of a musical center in the fifteenth century. Oxford: Clarendon Press, 1984.

145. *Lockwood L.* On "Parody" as Term and Concept in Sixteenth-Century Music // Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustav Reese. Ed. Jan LaRue. New York: Norton, 1966. — P. 560–575.

146. *Luoma R. G.* Aspects of Mode in Sixteenth-Century Magnificats // The Musical Quarterly. LXII. 1976. — P. 395–408.

147. *Macey P. P.* Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1998. — 355 p.

148. *Macey P. P. (ed.)*. Savonarolan laude, motets, and anthems / Recent

researches in the music of the Renaissance. Vol. 116. — Madison: A-R Editions Inc., 1999. — 236 p.

149. Macey P. P. The Lauda and the Cult of Savonarola // Renaissance Quarterly. Vol. 45. 1992. — P. 439–483.

150. *Marquardt H.* Die Stuttgarter Chorbücher unter besonderer Behandlung der Messen: Studien zum erhaltenen Teil des Notenbestandes der württembergischen Hofkapelle des 16. Jahrhunderts / PhD diss. Tübingen: Tübingen Universität, 1934. — 82 S.

151. *Marshall R. l., Leaver R. A.* Chorale // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. V. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 736–742.

152. *Marshall R. l., Leaver R. A.* Chorale settings // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. V. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 747 –750.

153. *Martin U.* Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenliedern / Ph. D. diss. — Göttingen: U. of Göttingen, 1957.

154. *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. — Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974.

155. *Meier B.* Hoyoul Balduin // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. — Bd. 6. — Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag, 1957. — S. 798–799.

156. *Meldert L.* Il primo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1578) / ed. by F. Piperno. — Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2014.

157. *Müller K. F.* Der Kantor. Sein Amt und seine Dienste. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1964.

158. *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400 - 1640) / Helmuth Osthoff. Mit einem Nachwort, Erg. und Berichtigungen hrsg. vom Verfasser. Tutzing: Schneider, 1967. — 609 S.

159. *Owens J. A.* The Milan Partbooks: Evidence of Cipriano de Rore's Compositional Process // Journal of the American Musicological Society. Vol. 37. 1984. — P. 270–298.

160. *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. The University of Michigan, Ph. D., 1967. Vol. 1–2.

161. *Politoske D. T.* Hoyoul Balduin // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 776.

162. *Powers H.* Anomalous modalities // Orlando di Lasso in der Musikgeschichte: Bericht über das Symposion der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 4. – 6. Juli 1994 / hrsg. Von B. Schmid. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996. — S. 221–242.

163. *Powers H. S., Wiering F.* Mode // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XVI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 774–823.

164. *Powers H. S.* Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony // Journal of the American Musicological Society. Vol. 34. № 3. (Autumn, 1981). — P. 428–470.

165. Praecepta musicae poeticae A. D. Gallo Dresselero Nebreo: cantore scholae Magdeburgensis Privatum Praelecta et Foeliciter 21 octobris anno post partum Virginis 1563 inchoata. Электронный ресурс: http://chmtl.ucs.indiana.edu/tml/16th/DREPRO_TEXT.html.

166. *Quereau Q.* Aspects of Palestrina's Parody Procedure // The Journal of Musicology. — University of California Press. Vol. 1. № 2 (1982). — P. 198–216.

167. Recent researches in the music of the Renaissance. Vol. XXIII: Balduin Hoyoul. Chorale motets / ed. by D. T. Politoske. Madison : A – R Editions Inc., 1976.

168. *Reichmann G.* Johannes Eccards weltliche Werke / Ph. D. diss. — Heidelberg: U. of Heidelberg, 1923.

169. *Reimer E.* Die Hofmusik in Deutschland 1500 –1800. Wandlungen einer Institution. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1991. – 239 S.

170. *Schmied M.H.* Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts // Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Bd. 7. Balduin Hoyoul (um 1548-1594). Lateinische und deutsche Motetten. München, 1998. — S. XXV–XXXVI.

171. *Schreiber M.* Leonhard Lechner Athesinus 1553–1606: sein Leben und seine Kirchenmusik. — Birkeneck bei Freising: St. Georgsheim, 1932.

172. *Sparks E. H.* Cantus firmus in mass and motet 1420–1520. — California: University of California Press, 1963.

173. *Stalmann J.* Gesangbücher im Reformationsjahrhundert // Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden / hrsg. von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Reformationjahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag, 2011. — S. 236 – 255.

174. *Steiner R., Falconer K., Kirsch W., Bullivant R.* Magnificat // New Grove Dictionary. — Vol. 15.— P. 588–593.

175. *Thust K C.* Die Lieder des Evangelischen Gesangbuchs. Bd. 2: Biblische Gesänge und Glaube — Liebe — Hoffnung (EG 270–535). Kommentar zu Entstehung, Text und Musik. Kassel: Bärenreiter, 2015. — S. 62–65.

176. *Traub A.* Einleitung // Balduin Hoyoul (1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten / Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — München: Strube Verlag, 1998. — S. IX–XXXVI.

177. *Traub A.* Hoyoul Balduin // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. — Personenteil 9. — Kassel & Basel: Barenreiter-Verlag, 2003. — S. 417–418.

178. *Traub A.* Zur Motette «Miserere mei Deus» von Balduin Hoyoul // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — S. 101–102.

179. *Wagner Lavern J.* Gosswin [Jusswein, Jussonius, Cossuino, Gossvino, Josquinus], Antonius [Anthoine] // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. X. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 191–192.

180. *Walker P.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. — Rochester: University of Rochester Press, 2000.

181. *Wiebe P.* To adorn the groom with chaste delights: Tafelmusik at the weddings of Duke Ludwig of Württemberg (1585) and Melchior Jäger (1586) // Musik in Baden-Württemberg: Jachrbuch 1999 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. — Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999. — Bd. 6. — S. 63–100.

182. *Wilson B., Buelow G. J., Hoyt P.A*. Rhetoric and music // New Grove Dictionary of music and musicians. — 2nd ed. — Vol. XXI. — London–New-York: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 260–275.

Приложения

Приложение № 1. Список сочинений Бальдуина Гуаюля и их издания

Жанр	Издание XVI в.	Издание XX-XXI вв.	Источники
Латинские мотеты (26 опубликованных + 1 неизданный)	Sacrae Cantiones: Quinque, sex, septem, octo, novem et decem vocum, quae vivae voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicare possunt. Nürnberg: Katherine Gerlachin, 1587 (**20**)	Politoske D. T. Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. The University of Michigan, Ph. D., 1967. — Vol. 2 (**4 из 27)** Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. — München, 1998 **(26 из 27)**	Cod. mus. fol. I, № 8, 9, 10, 13, 14, 15,17, 20: Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart; манускрипты библиотек: Proskesche Musikibliotek, Regensburg, Musikwissenschaftliches Institut, Universität Frankfurt A.M.; Stiftsbibliotek, Melk; Staats- und Universitätsbibliotek, Hamburg; Herzog August Bibliotek, Wolfenbüttel; Murhardsche Bibliotek der Stadt, Kassel; Sächsische Landesbibliotek, Dresden; Неизданный мотет: Schlossbibliothek Ansbach VI g. 18
Интабуляция мотета Л. Дазера для клавишных инструментов		Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. München, 1998 (Anhang)	Манускрипт: Bayerische Staatsbibliotek, München
Магнификаты-пародии (8)		Politoske D. T. Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. — Vol. 2.The University of Michigan, Ph. D., 1967. Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580–1632). Cantiones. — München, 2001.	Cod. mus. fol. I 14, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart
Мессы-пародии (2)		Politoske D. T. Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. — Vol. 2.The University of Michigan, Ph. D., 1967. Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und	Cod. mus. fol. I 10, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart; A. R. 901: Proskesche Musikibliotek, Regensburg (копия: Stiftsbibliotek, Melk)

		Messen. Stephan Faber (um 1580–1632). Cantiones. München, 2001.	
Немецкие мотеты (19)		Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. — München, 1998	Cod. mus. fol. I 17, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart
Духовные песни и псалмы на три голоса	Geistliche Lieder und Psalmen, 3vv (Nuremberg, 1589);	*Ameln K.* [Hrsg.], *Gerhardt C.* Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. — Bd. 3. Das Gemeindelied / nach d. Quellen hrsg. von Konrad Ameln... unter Mitarb. von Carl Gerhardt; Teil 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1950.	Манускрипты библиотеки Musikwissenschaftliches Institut, Universität Frankfurt A. M.
		Osthoff H. Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). Berlin, 1938. — S. 301–304.	

Приложение № 2. Ладовая атрибуция сочинений Бальдуина Гуаюля[333]

Мотеты 1–10. «Sacrae cantiones» (Сборник 5-голосных мотетов)
* – транспонированный лад

No	Название	Ключи	Финалис	Тон
1.	Cantate Dominum canticum novum	g2-g2-c2-c3- c4 (b)	G	I*
2.	Peccavi super numerum	g2-g2-c2-c3- f3 (b)	D–G	I*
3.	Quae Domine eloqueris	g2-g2-c2-c3- f3 (b)	G	I*
4.	Tribularer si nescirem	c1-c3-c4-c4- f4 (b)	D–G	II*
5.	Ego sum via	g2-c2-c2-c3- c4	D	II
6.	Miserere mei Deus	g2-c2-c2-c3- f3 (b)	G–A	IV*

[333] Указание на тот или иной лад в сочинениях Гуаюля в некоторой мере дано самим композитором, расположившим первые десять мотетов сборника «Sacrae cantiones» согласно порядку церковных тонов (а точнее, их финалисов, re-mi-fa-sol, в натуральном виде). В остальных случаях ладовая атрибуция выполнена автором работы.

7.	Laetatus sum	c1-c1-c3-c4- f4	E	III
8.	Veni Domine	g2-c2-c2-c3- f3 (b)	F	V*
9.	Tulit ergo Dominus	g2-c2-c3-c3- f3 (b)	G–C	VIII*
10.	Ut queant laxis	c1-c3-c3-c4- f4	G	VIII

Мотеты 11-20. «Песнопения на 6 и более голосов» (Sequuntur cantiones sex et plurium vocum)

No	Название	Кол-во голосов	Ключи	Финалис	Тон
11.	Da pacem Domine	6	g2-g2-c2-c3- c4 (b)	G	I*
12.	Ego sum panis vivus	6	g2-g2-c2-c3- f3 (b)	D–G	II*
13.	Pater peccavi	6	g2-g2-c2-c3- f3 (b)	C	VI*
14.	Venite, exultemus Domino	6	c1-c3-c4-c4- f4 (b)	D–G	VI
15.	Ascendisti in altum	6	g2-c2-c2-c3- c4	D	II
16.	Sol oriens	6	g2-c2-c2-c3- f3 (b)	G	VI*
17.	Philippe qui videt me	7	c1-c1-c3-c4- f4	C	VI*
18.	Sit vena tua benedicta	8	g2-c2-c2-c3- f3 (b)	G	I*
19.	Ut nova connubii sint	9	g2-c2-c3-c3- f3 (b)	G	VIII
20.	Uxores subditae estote	10	c1-c3-c3-c4- f4	D	I

Отдельные мотеты (Enzeln überlieferte Motetten)

No	Название	Кол-во голосов	Ключи	Финалис	Тон
1.	Ab oriente venerunt	6	c1-c1-c3-c4-c4-f4	A–A	II*
2.	Cum inducerent	6	c1-c1-c3-c4-c4-f4 (b)	G	II*
3.	Iam surrexit Dominus	6	g2-g2-c2-c3-c4-c4	C–C	VI*
4.	Si confitearis in ore	8	g2-c1-c2-c3-c3-c4-f3-f4	G	VII

5.	Non est in aliquo	8	g2-c1-c2-c3-c3-c4-f3-f4 (b)	C	VI*
6.	Noe exultemus et laetemur	8	g2-c1-c2-c3-c3-c4-f3-f4 (b)	F	V

Пятиголосные немецкие мотеты

No	Название	Ключи	Финалис	Тон
1.	Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ	g2-g2-c2-c3- c4 (b)	G	I*
2.	Nun welche hie ier hoffnung gar	g2-g2-c2-c3- f3 (b)	D–G	I*
3.	Hilff herre Gott	g2-g2-c2-c3- f3 (b)	G	I*
4.	Wir glauben all an einen Gott	c1-c3-c4-c4- f4 (b)	D–G	II*
5.	Ich seüfftz und klag vil langer tag	g2-c2-c2-c3- c4	D	II
6.	Dein ellendt hauff in disser not	g2-c2-c2-c3- f3 (b)	G–A	III*
7.	Es seind doch selig	c1-c1-c3-c4- f4	E	III
8.	Unβ ist geborn ein kindelein	g2-c2-c2-c3- f3 (b)	F	V
9.	Gott der vatter wohn uns bey	g2-c2-c3-c3- f3 (b)	G–C	VIII*
10.	Unnser vatter in den himmeln	c1-c3-c3-c4- f4	G	VIII
11.	Wol dem Menschen der wandelt nit	c1-c3-c4-c4-f4	G	VIII
12.	Gott lob das uns ietz wird verkündt	g2-c2-c3-c3-f3 (b)	G	I*
13.	Erzürn dich nit O frommer Christ	g2-c2-c3-c3-f3	C	VIII*
14.	Auβ tieffer not schrey ich zu dir	c1-c3-c4-c4-f4 (b)	F	VI
15.	Wo Gott der herr nit bey uns helt	c1-c3-c4-c4-f4	A	IV*
16.	Jesus Christus unser heiland	c1-c3-c4-c4-f4	D	I
17.	Gott sey gelobet und gebenedeiet	g2-c2-c3-c3-f3 (b)	F	V
18.	Christ lag in todes banden	c1-c3-c4-c4-f4	D	I
19.	Nun bitten wir den heiligen Geist	c1-c3-c4-c4- f4 (b)	F	VI

Цикл магнификатов-пародий Б. Гуаюля

Перечень	Тон	Первоисточник: автор, название	Издание первоисточника	Издание магнификата-пародии
Magnificat I	I*	О. Лассо. Шансон «Susanne unjour»	Lasso O. NR. — Bd. 14. — S. 183	Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580–1632). Cantiones. München, 2001.
Magnificat II	II*	Б. Гуаюль. Мотет «Tribularer si nescirem»	Denkmäler der Musik in Baden- Württemberg. Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. München, 1998	
Magnificat III	III	О. Лассо. Мотет «Quis est homo»	LSW — Bd. 9 1897. — S. 53–55.	
Magnificat IV	IV	О. Лассо. Мотет «In me transierunt»	LSW — Bd. 9 1897. — S. 49–52	
Magnificat V	V	О. Лассо. Мотет «Quid gloriaris»	LSW — Bd. 9 1897. — S. 81–87	
Magnificat VI	VI	Я. Клеменс-не-папа. Мотет «Timor et tremor»	Clemens non Papa. Opera omnia. — Bd. XII. — 1965	
Magnificat VII	VII	О. Лассо. Мотет «Confundantur superbi»	LSW — Bd. 9 1897. — S. 155–159	
Magnificat VIII	VIII	О. Лассо, мотет Gustate et videte	LSW. — Bd. 5 1895. — S. 73–78	

*** — транспонированный тон**

Мессы-пародии Б. Гуаюля

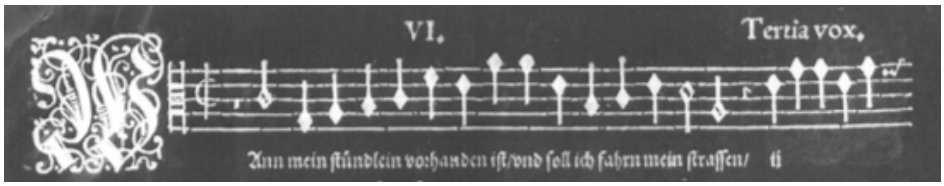
Перечень	Тон	Первоисточник: автор, название	Издание первоисточника	Издание мессы-пародии
Missa super «Rossignolet»	VIII*	Я. Клеменс-не-Папа. Мадригал «Rossignolet qui chantes au vert»	Jacobus Clemens non Papa. Opera omnia — Bd. X. — American Institute of Musicology, 1962. — S. 41–46	Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 10: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580–1632). Cantiones. München, 2001
Missa super «Ancor che col partire»	IV	Ч. де Роре. Мадригал «Ancor che col partire»	Cipriani Rore. Opera omnia / ed. Bernhard Meier (Corpus mensurabilis Musicae, 14). — Bd. IV. — American Institute of Musicology 1	

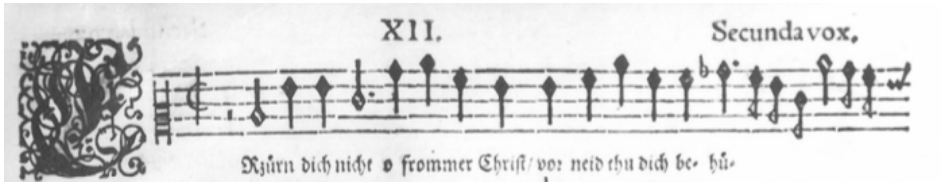
*** — транспонированный тон**

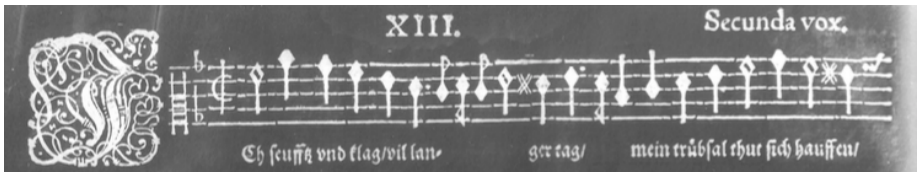
Приложение № 3.

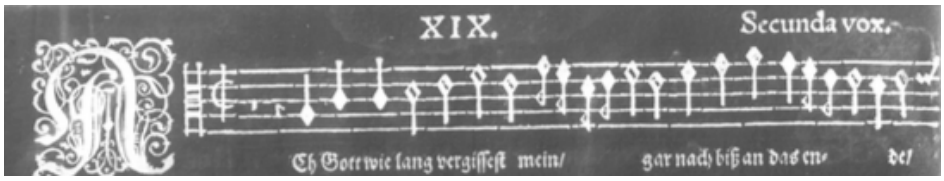
Инициальные фрагменты книг партий неопубликованных сочинений Гуаюля

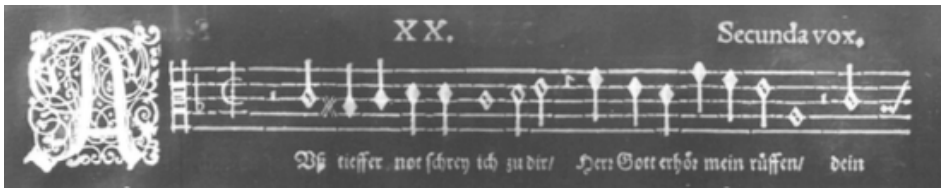
1. Трициниии №№ 6, 12, 13, 19, 20, 22

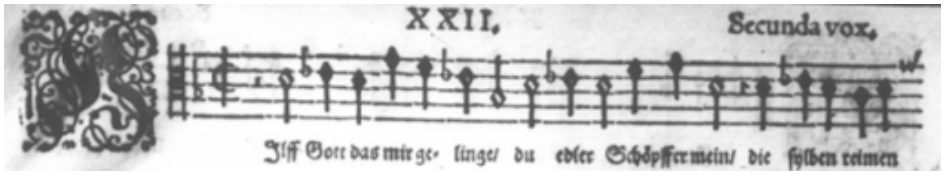




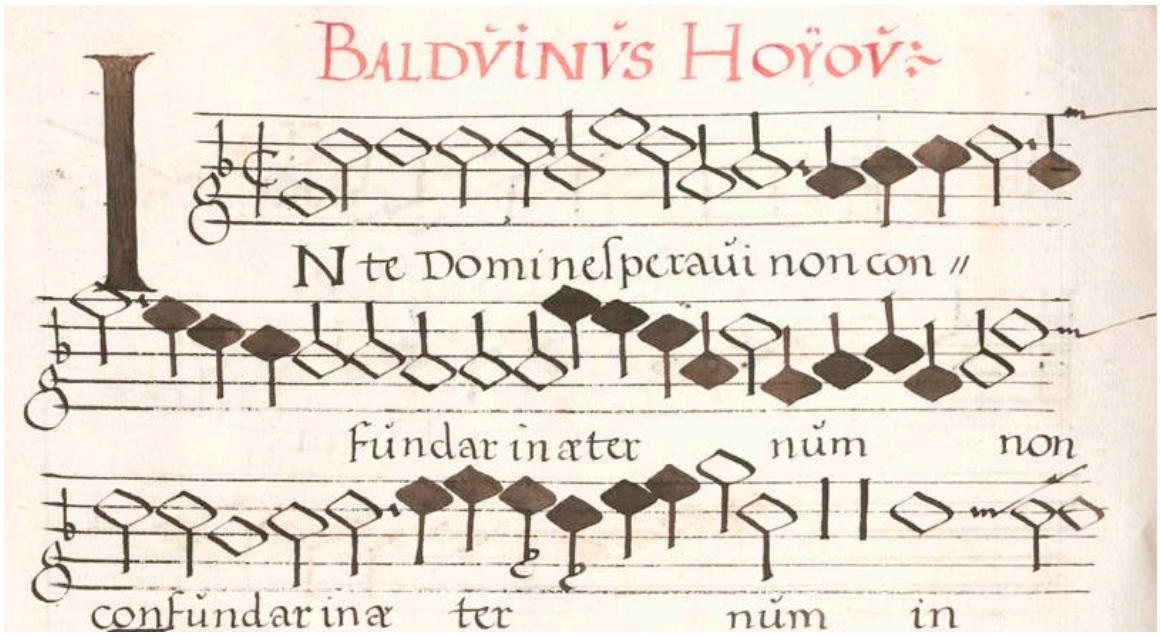


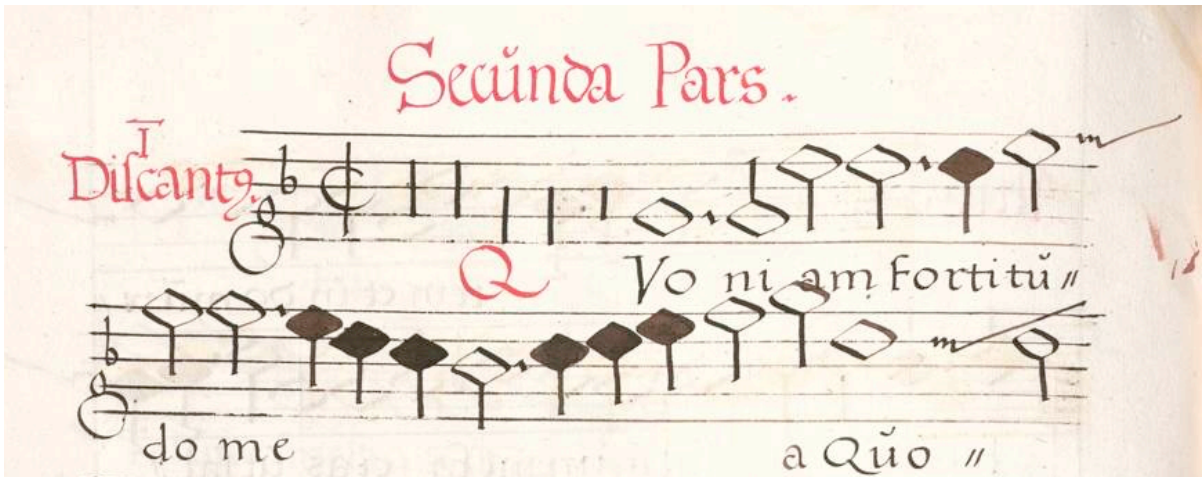






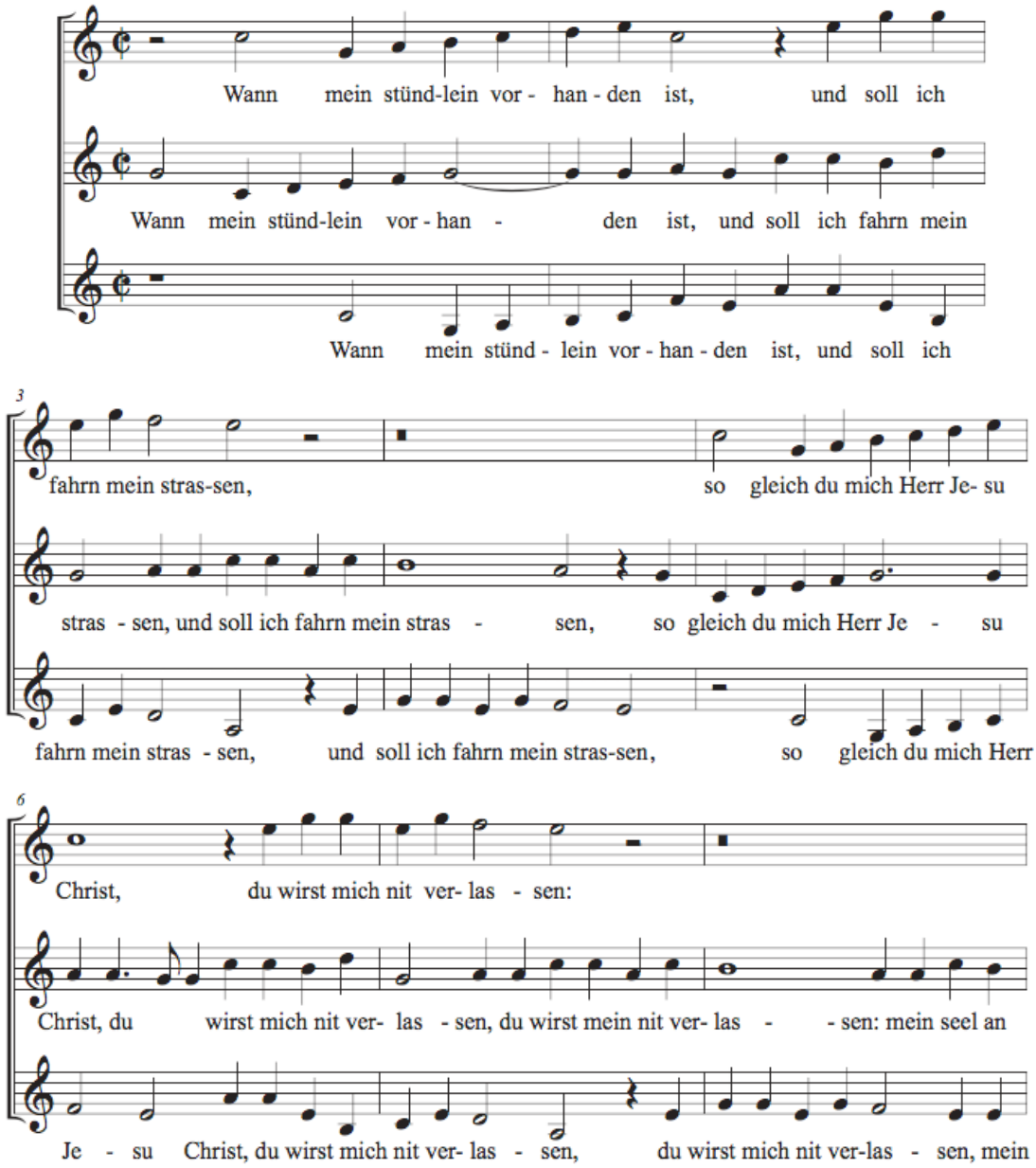
2. Motet “In te Domine speravi”



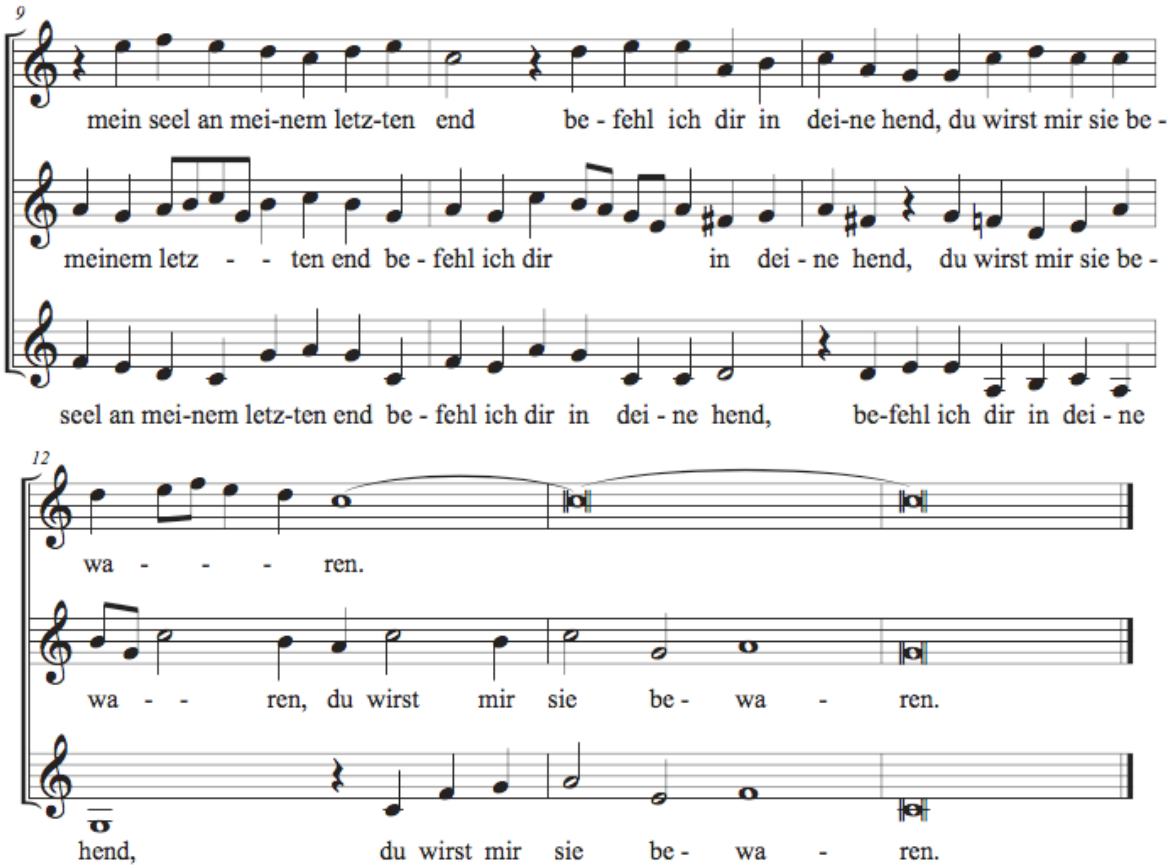


Приложение № 4. Духовные песни и псалмы для трех голосов

№ 6. Wann mein stündlein vorhanden ist (восстановлен Ю. В. Москвиной)[334]

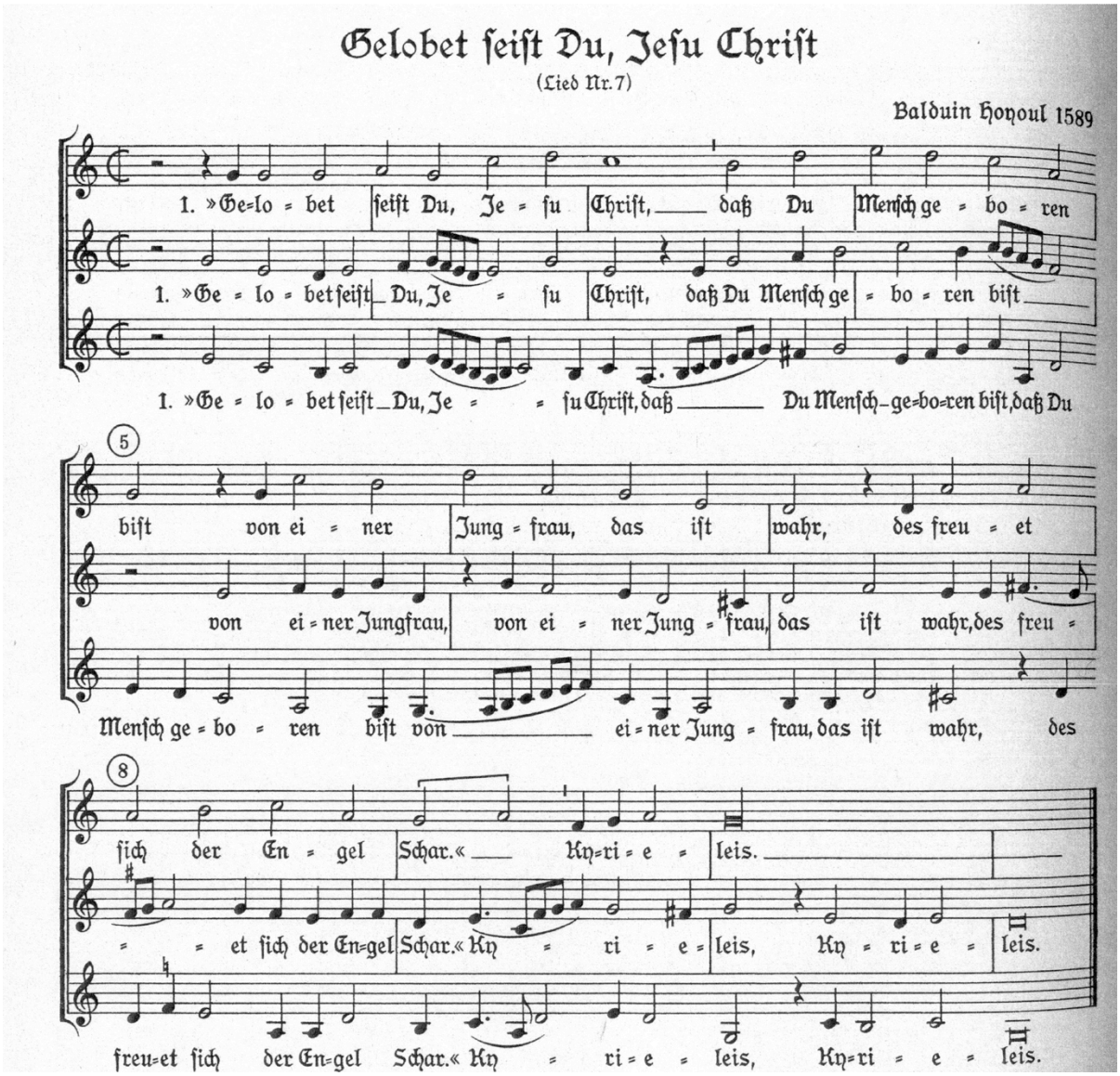


[334] Первоисточник: «Wenn mein stündlein vorhanden ist» (Frankfurt am Main, 1581). См.: Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Bd. 3: Die Melodien 1581–1595 (Notenband) / hrsg. von Joachim Stalmann. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2005. — S. 263.


9
mein seel an mei-nem letz-ten end be - fehl ich dir in dei-ne hend, du wirst mir sie be -
meinem letz - - ten end be - fehl ich dir in dei - ne hend, du wirst mir sie be -
seel an mei-nem letz-ten end be - fehl ich dir in dei - ne hend, be-fehl ich dir in dei - ne
12
wa - - - ren.
wa - - ren, du wirst mir sie be - wa - ren.
hend, du wirst mir sie be - wa - ren.

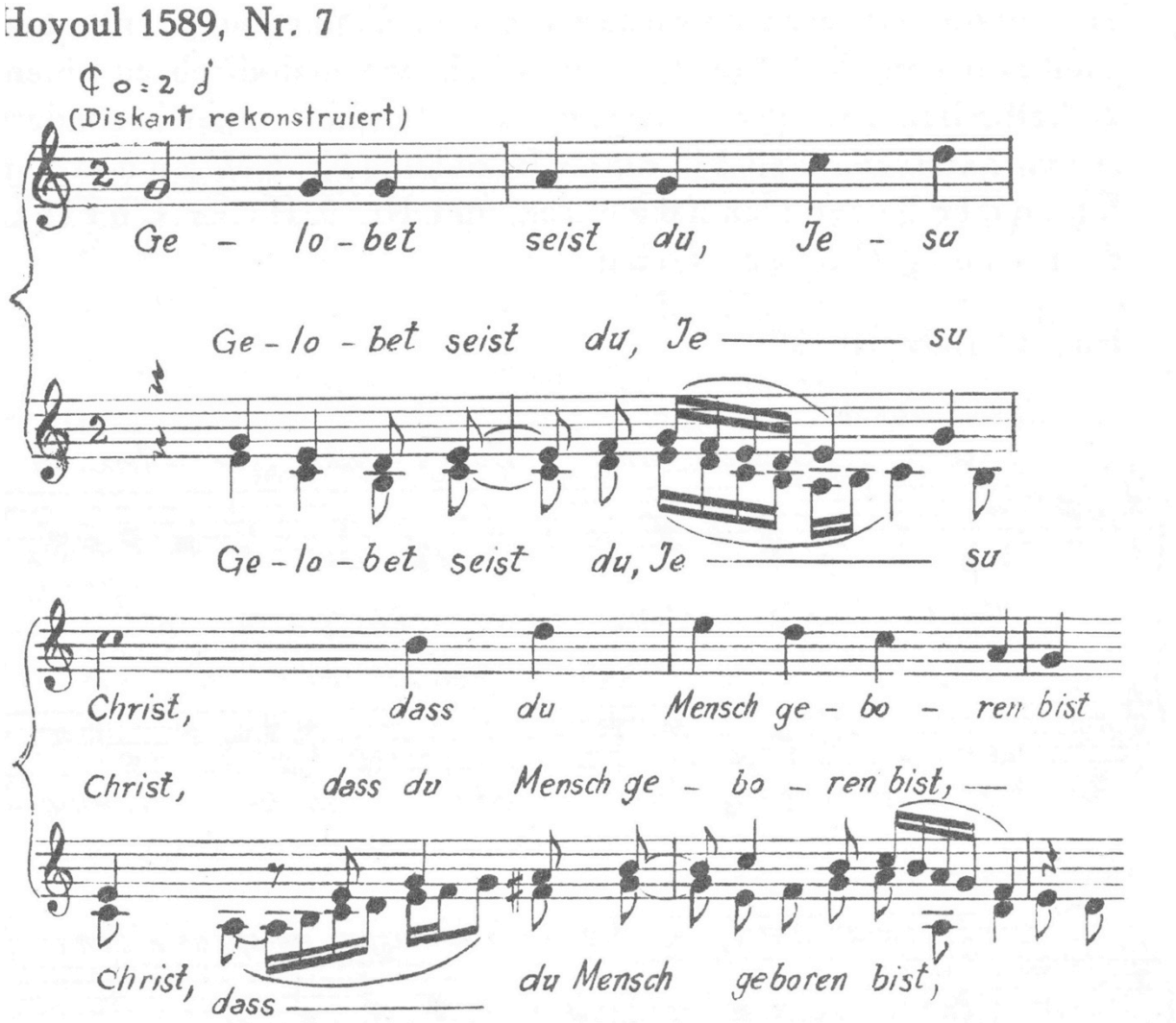
№ 7. Gelobet seist du, Jesu Christ

а) вариант, опубликованный в Handbuch[335]



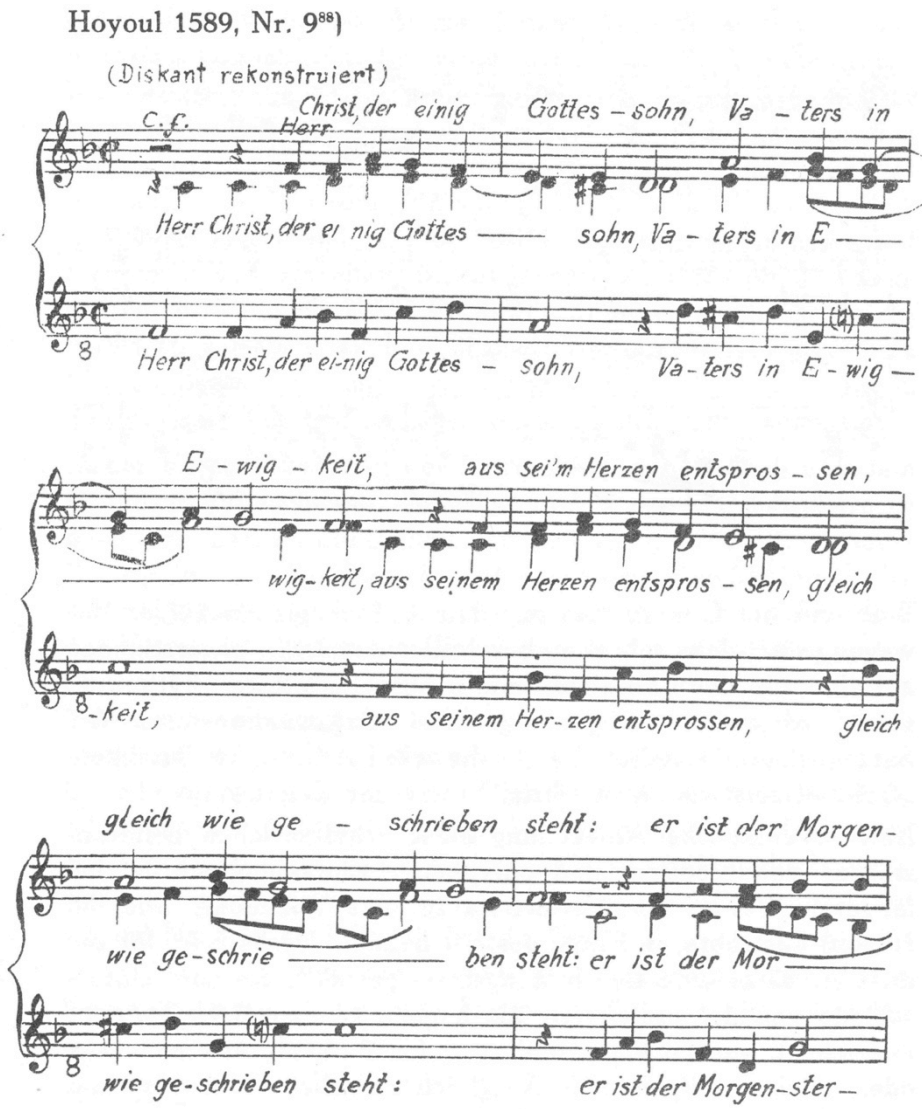
[335] *Ameln K.* [Hrsg.], *Gerhardt C.* Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. — Bd. 3. Das Gemeindelied / nach d. Quellen hrsg. von Konrad Ameln... unter Mitarb. von Carl Gerhardt; Teil 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1950*)*. — S. 12.

б) вариант, восстановленный Х. Остхоффом (начало)[336]

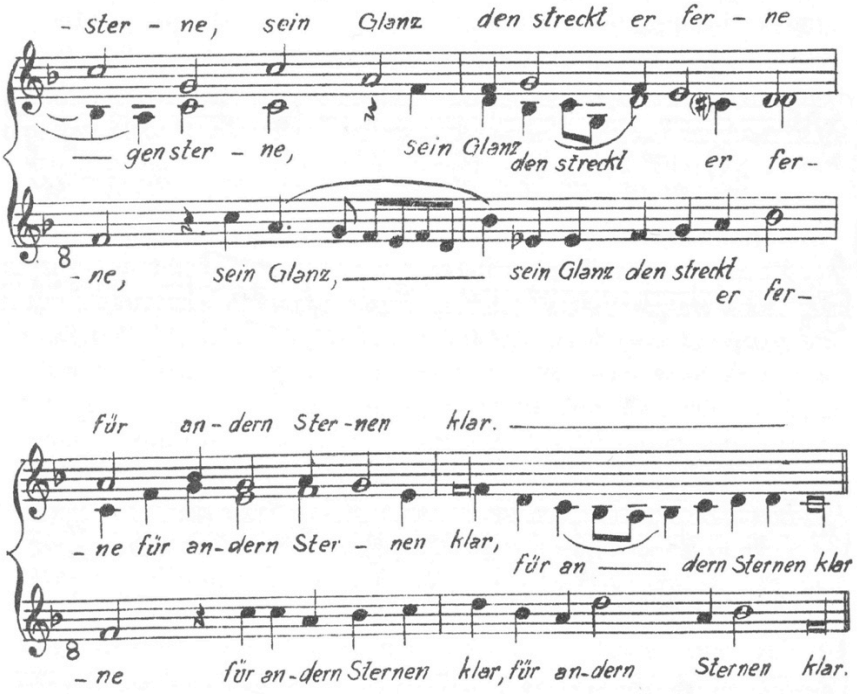


[336] *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Miteinem Nachwort, Erg. Und Berichtigungen hrsg. vomVerfasser. — Tutzing: Schneider, 1967. — S. 301.

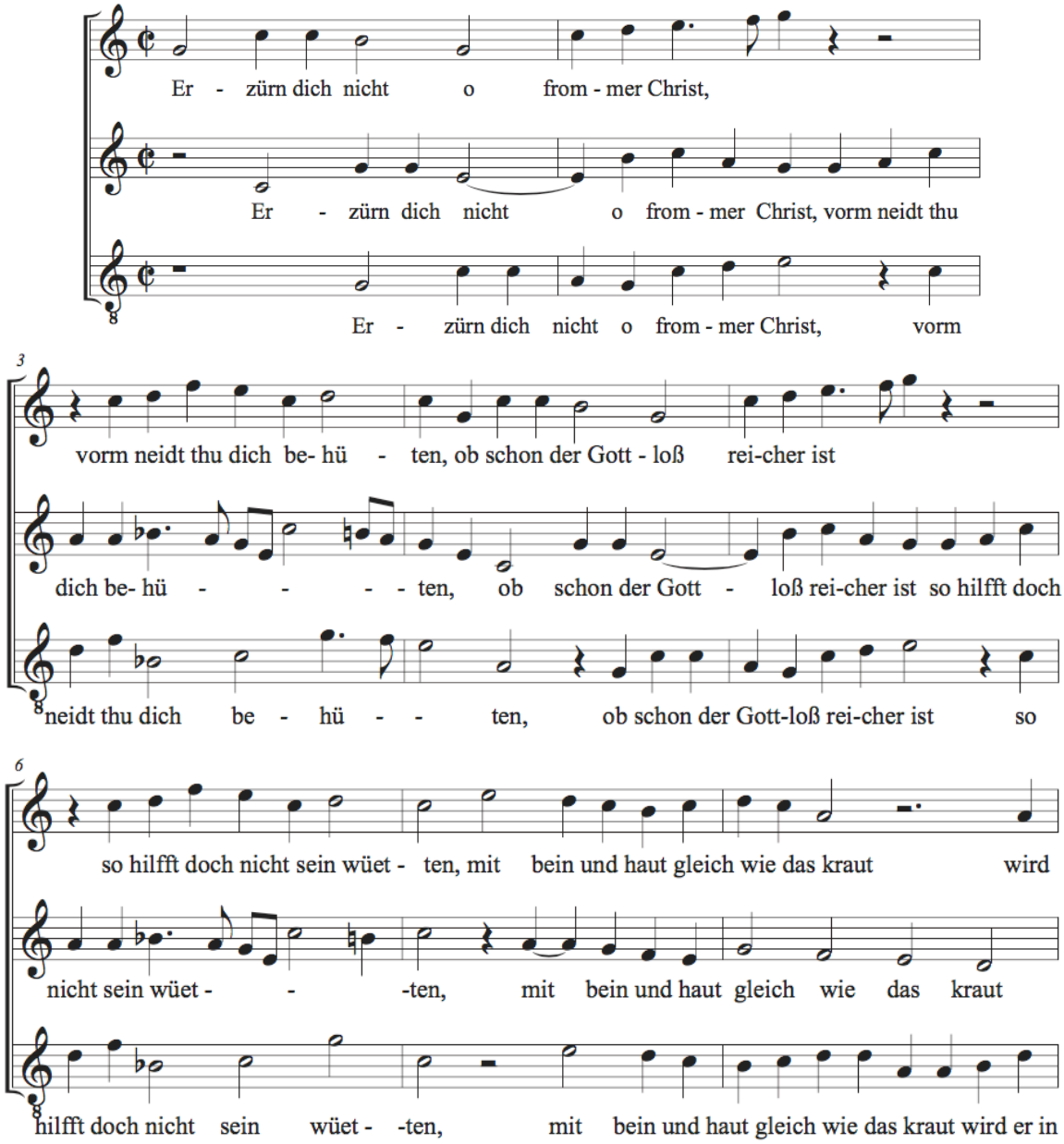
№ 9. Herr Christ, der einig Gottessohn (восстановлен Х. Остхоффом)[337]



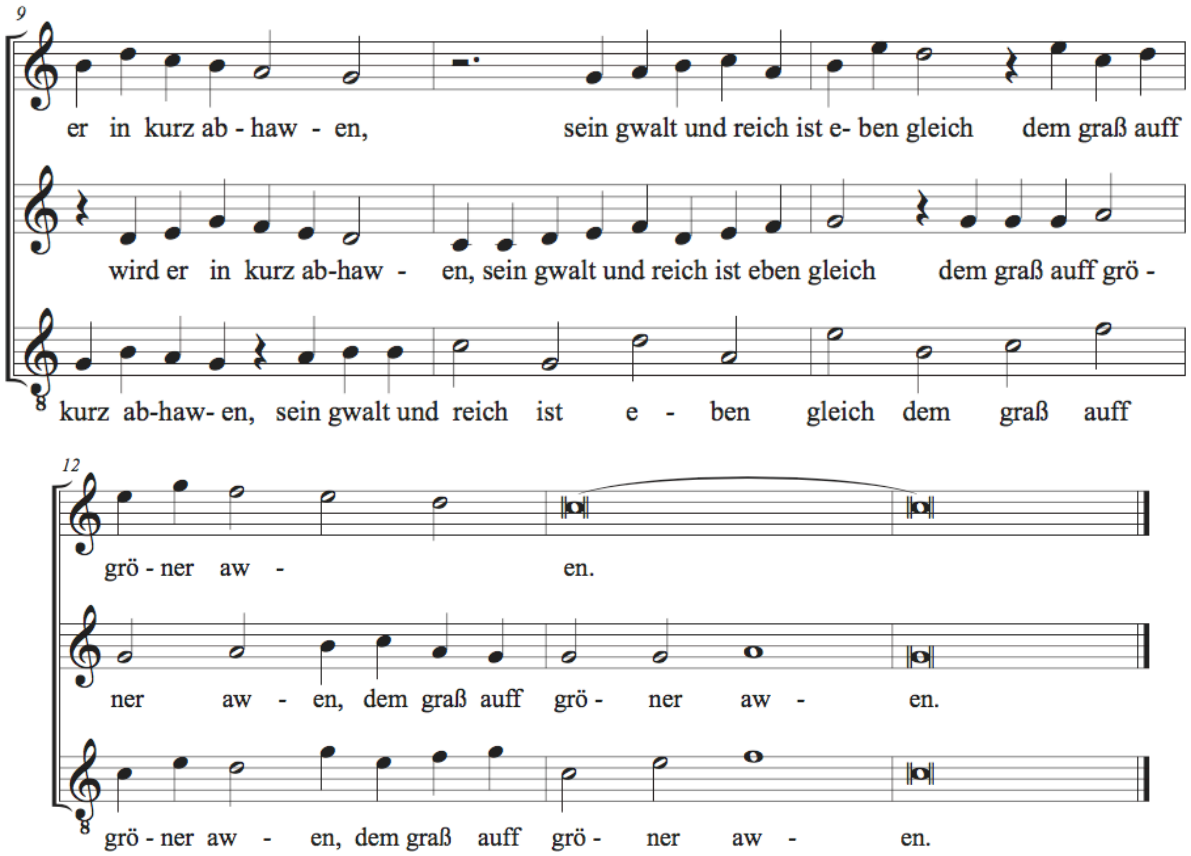
[337] *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). — S. 302–303.


- ster - ne, sein Glanz den streckt er fer - ne
— gen ster - ne, sein Glanz den streckt er fer -
- ne, sein Glanz, — sein Glanz den streckt
er fer -
für an - dern Ster - nen klar. —
- ne für an - dern Ster - nen klar,
für an — dern Sternen klar
- ne für an - dern Sternen klar, für an - dern Sternen klar.

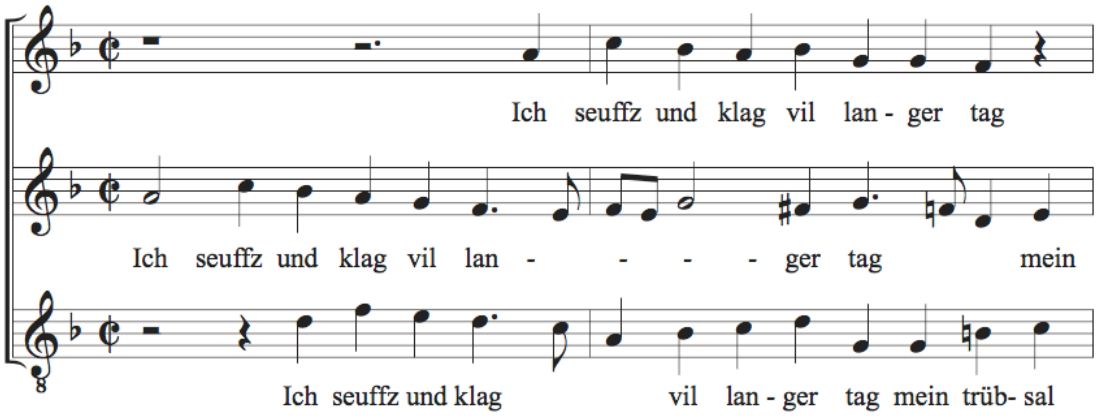
№ 12. Erzürn dich nicht o frommer Christ (восстановлен Ю. В. Москвиной)[338]



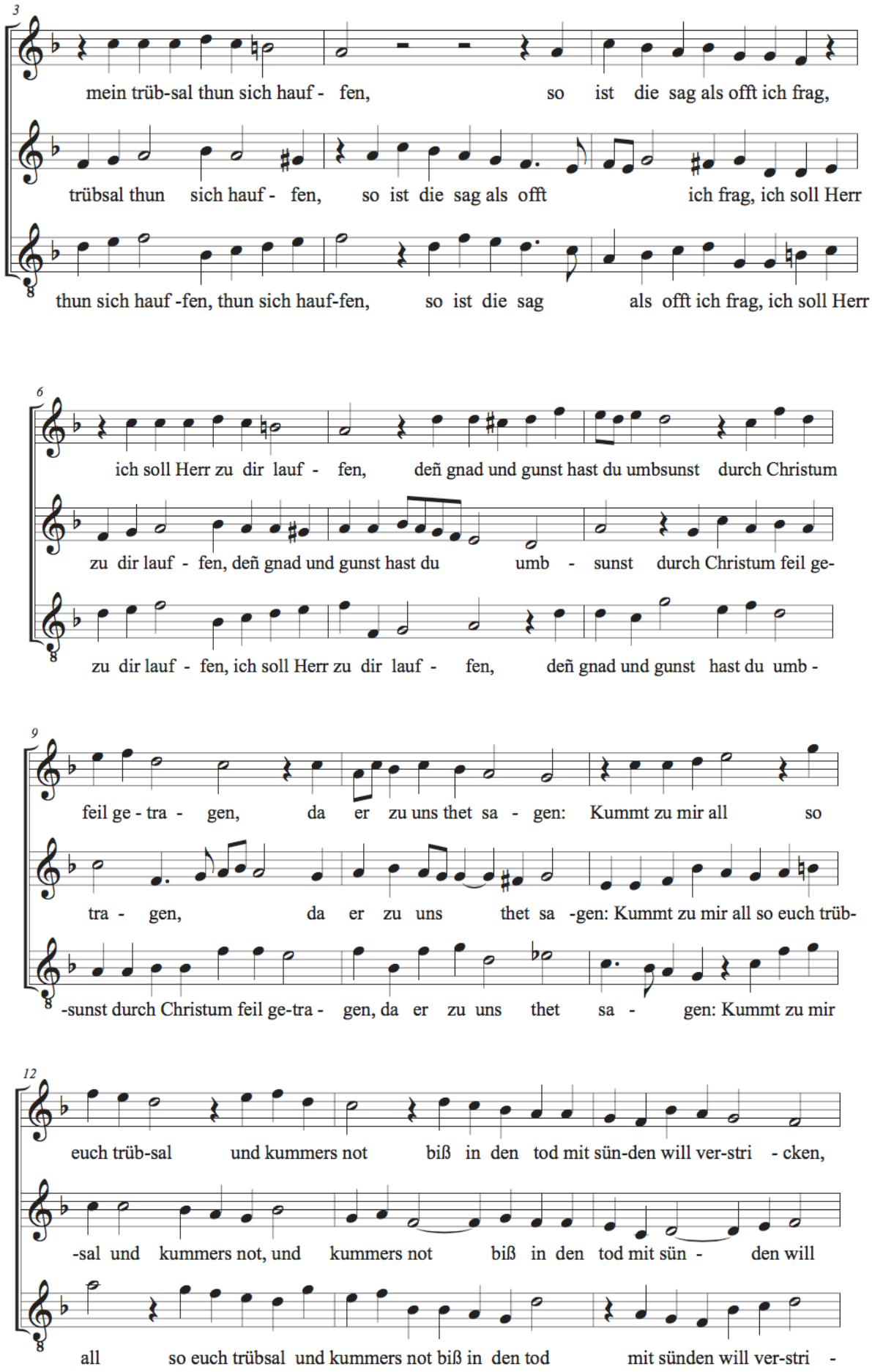
[338] Идентичный первоисточник использован в одноименном пятиголосном немецком мотете Гуаюля. См.: *Hoyoul B.* (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten / Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7. — München: Strube Verlag, 1998. — S. 170–171.

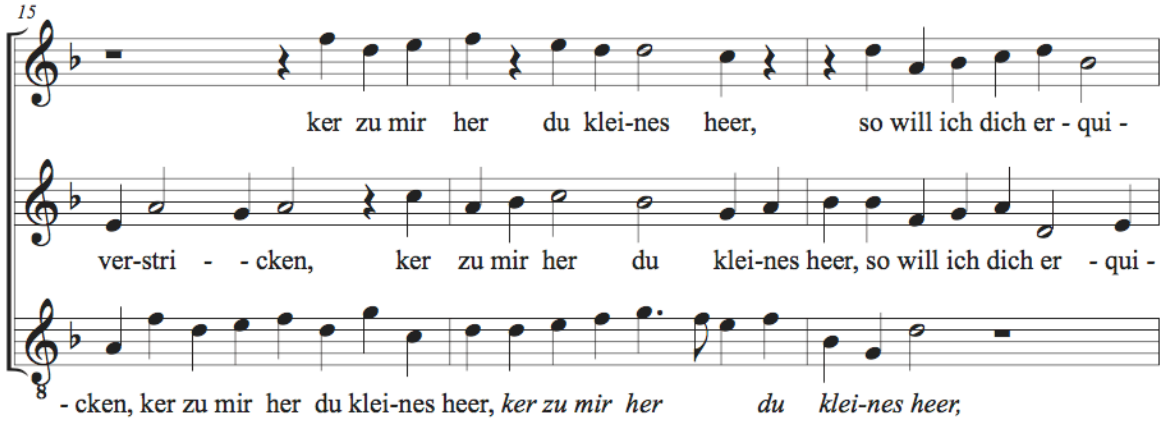


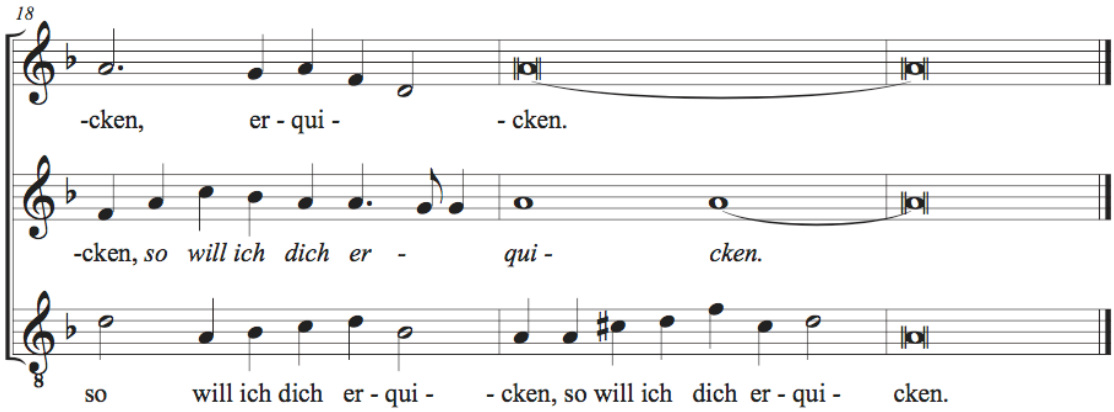
№ 13. Ich seüfftz und klag vil langer tag (восстановлен Ю. В. Москвиной)[339]



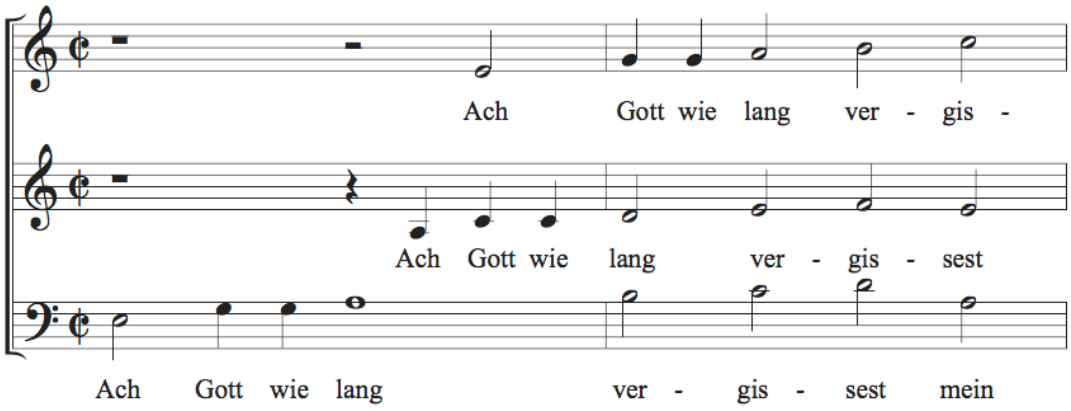
[339] Первоисточник: «Maria zart von edler art». См.: Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Bd. 1. Die Melodien bis 1570. Teil 1: Melodien aus Autorendrucken und Liederblättern (Notenband) / hrsg. von Joachim Stalmann. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1993. — S. 206.


3
mein trüb-sal thun sich hauf - fen, so ist die sag als offt ich frag,
trübsal thun sich hauf - fen, so ist die sag als offt ich frag, ich soll Herr
thun sich hauf -fen, thun sich hauf-fen, so ist die sag als offt ich frag, ich soll Herr
6
ich soll Herr zu dir lauf - fen, deñ gnad und gunst hast du umbsunst durch Christum
zu dir lauf - fen, deñ gnad und gunst hast du umb - sunst durch Christum feil ge-
zu dir lauf - fen, ich soll Herr zu dir lauf - fen, deñ gnad und gunst hast du umb -
9
feil ge - tra - gen, da er zu uns thet sa - gen: Kummt zu mir all so
tra - gen, da er zu uns thet sa -gen: Kummt zu mir all so euch trüb-
-sunst durch Christum feil ge-tra - gen, da er zu uns thet sa - gen: Kummt zu mir
12
euch trüb-sal und kummers not biß in den tod mit sün-den will ver-stri - cken,
-sal und kummers not, und kummers not biß in den tod mit sün - den will
all so euch trübsal und kummers not biß in den tod mit sünden will ver-stri -

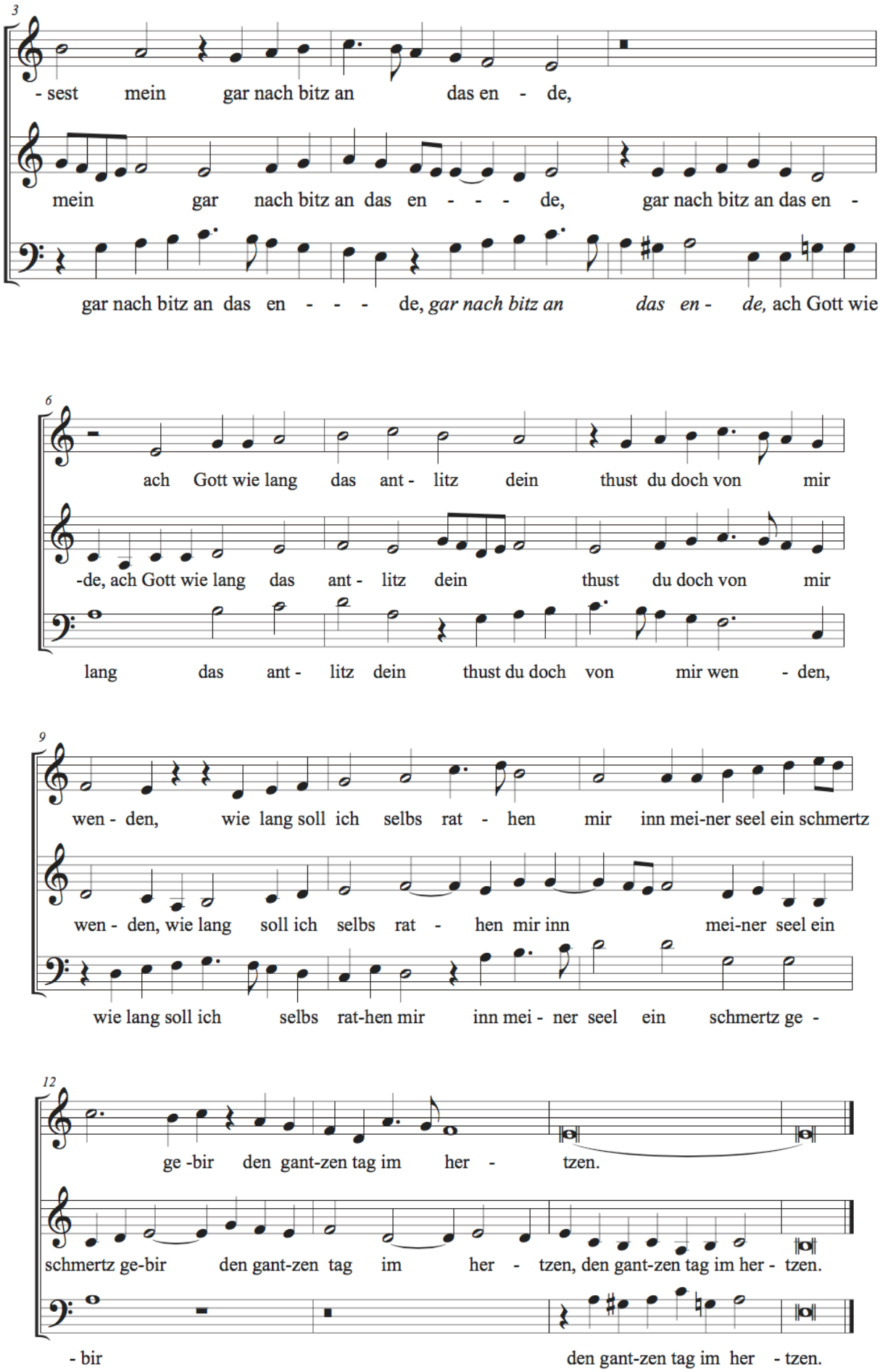




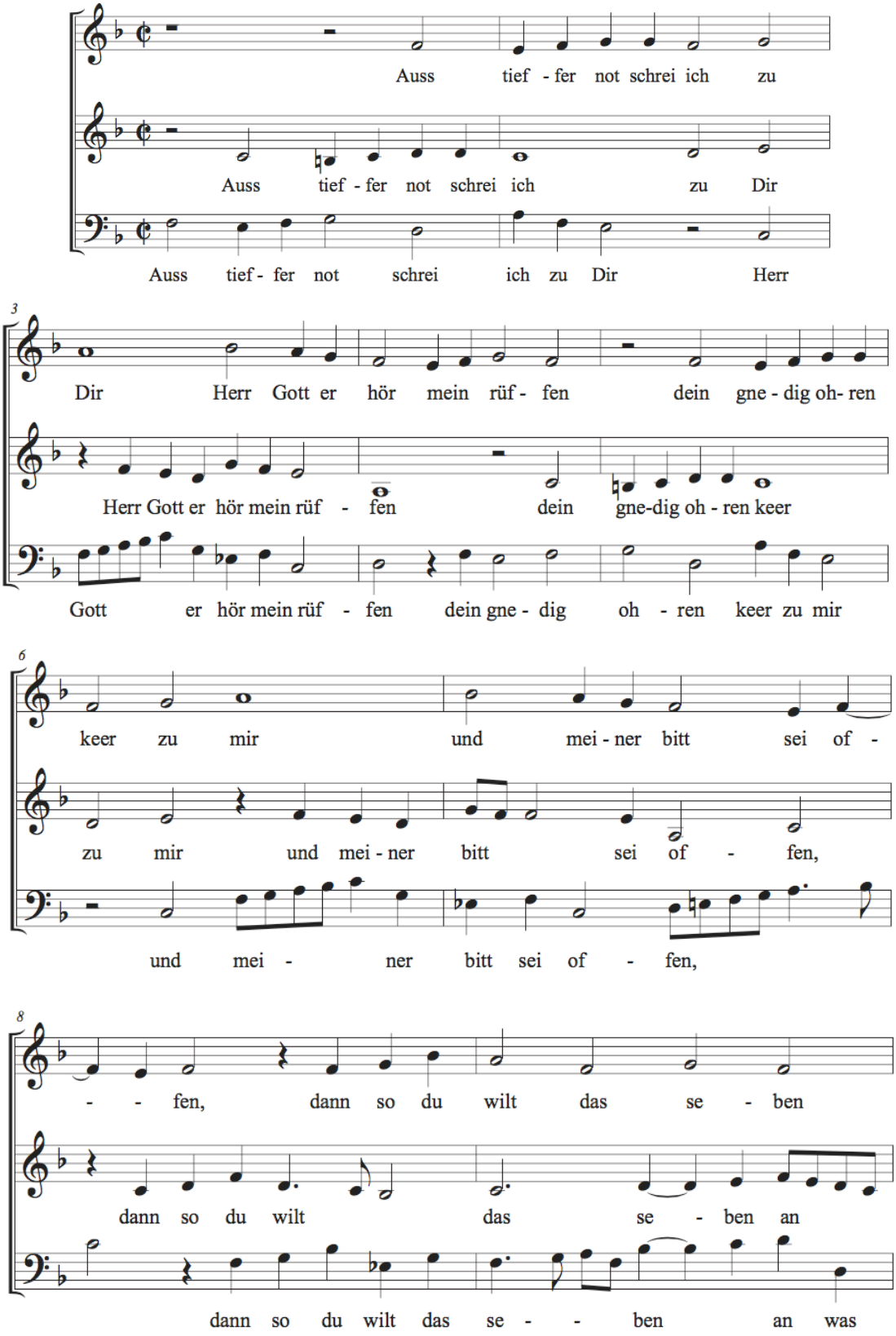
№ 19. Ach Gott wie lang vergissest mein (восстановлен Ю. В. Москвиной)[340]



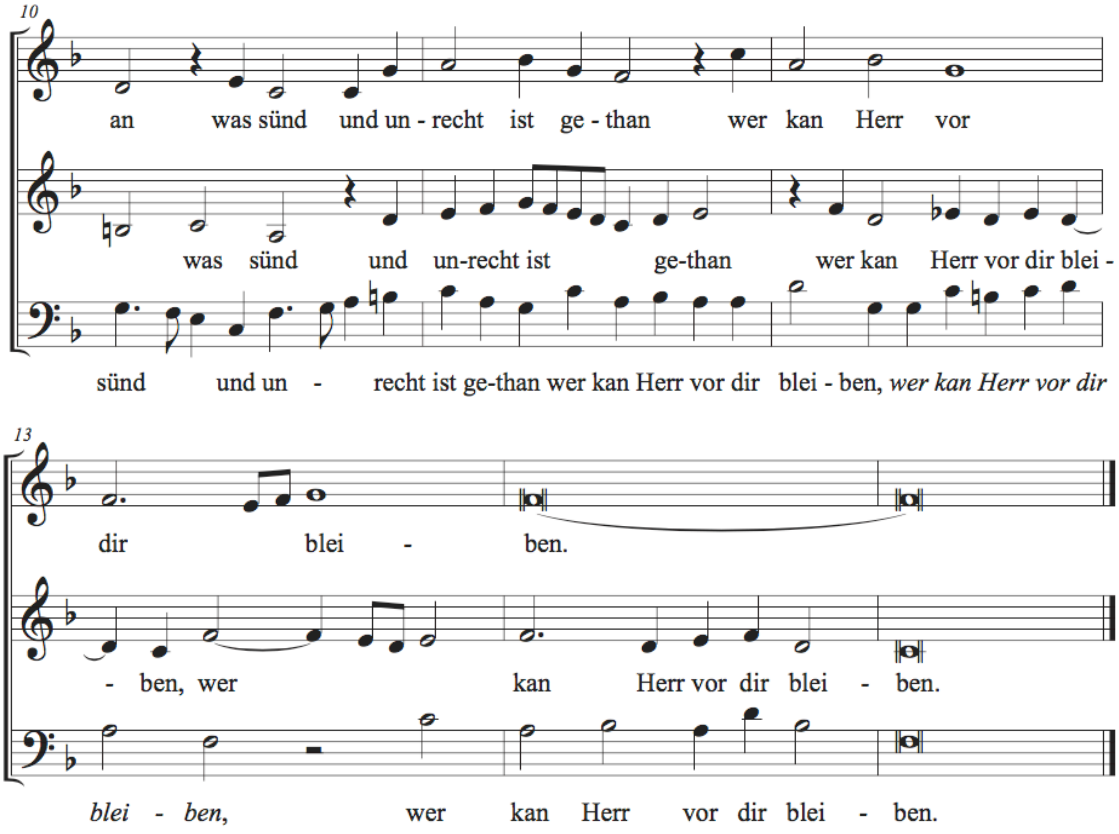
[340] Первоисточник: «Ach Gott wie lang vergissest mein» (Straßburg, 1524-5). См.: Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Bd. 1. Die Melodien bis 1570. Teil 2: Melodien aus mehrstimmigen Sammlungen, Agenden und Gesangbüchern I (Notenband) / hrsg. von Joachim Stalmann. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996/1997. — S. 118.


3
- sest mein gar nach bitz an das en - de,
mein gar nach bitz an das en - - - de, gar nach bitz an das en -
gar nach bitz an das en - - - de, gar nach bitz an das en - de, ach Gott wie
6
ach Gott wie lang das ant - litz dein thust du doch von mir
-de, ach Gott wie lang das ant - litz dein thust du doch von mir
lang das ant - litz dein thust du doch von mir wen - den,
9
wen - den, wie lang soll ich selbs rat - hen mir inn mei-ner seel ein schmertz
wen - den, wie lang soll ich selbs rat - hen mir inn mei-ner seel ein
wie lang soll ich selbs rat-hen mir inn mei - ner seel ein schmertz ge -
12
ge -bir den gant-zen tag im her - tzen.
schmertz ge-bir den gant-zen tag im her - tzen, den gant-zen tag im her - tzen.
- bir den gant-zen tag im her - tzen.

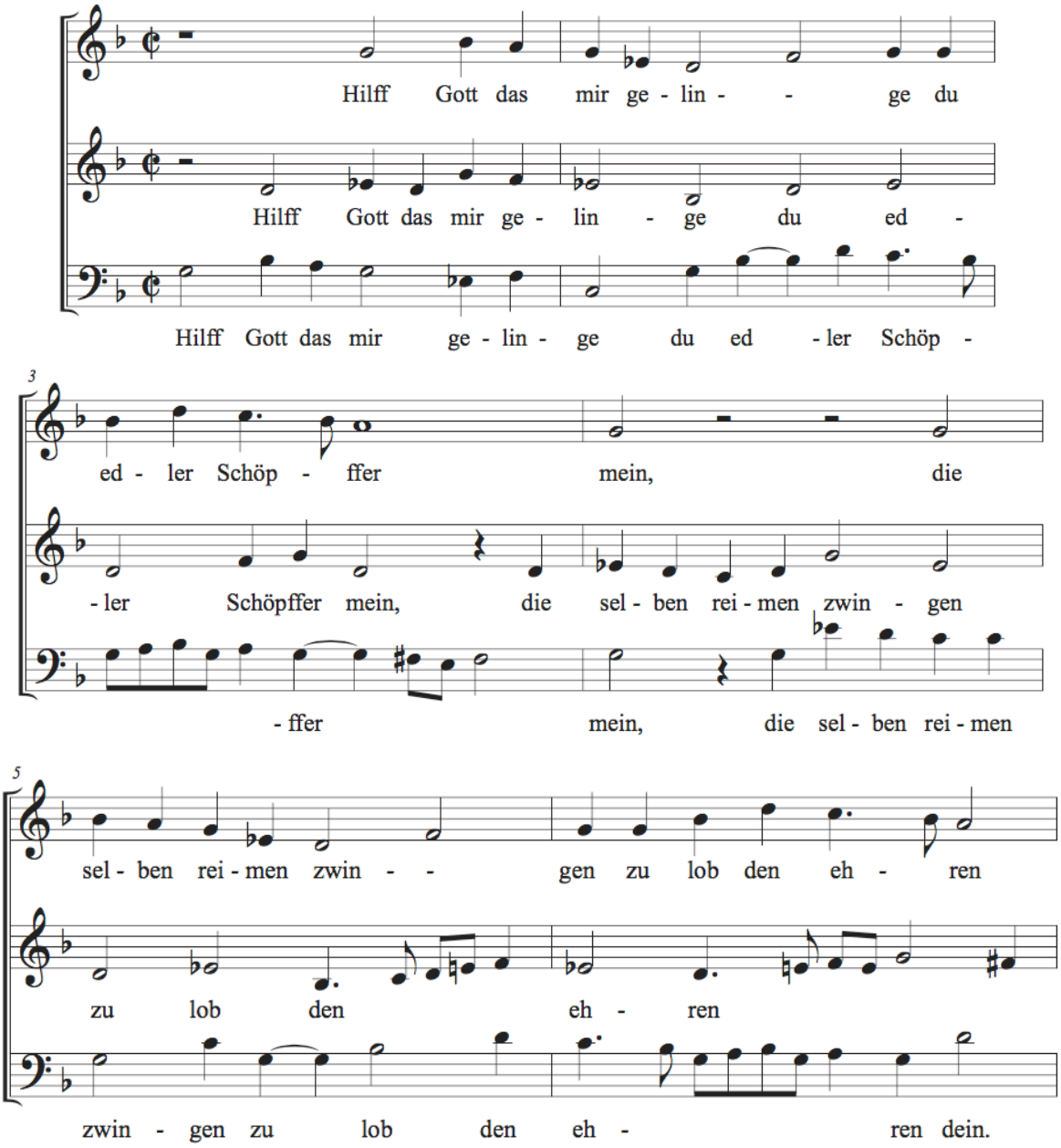
№ 20. Auss tieffer not schrei ich zu dir (восстановлен Ю.В. Москвиной)[341]



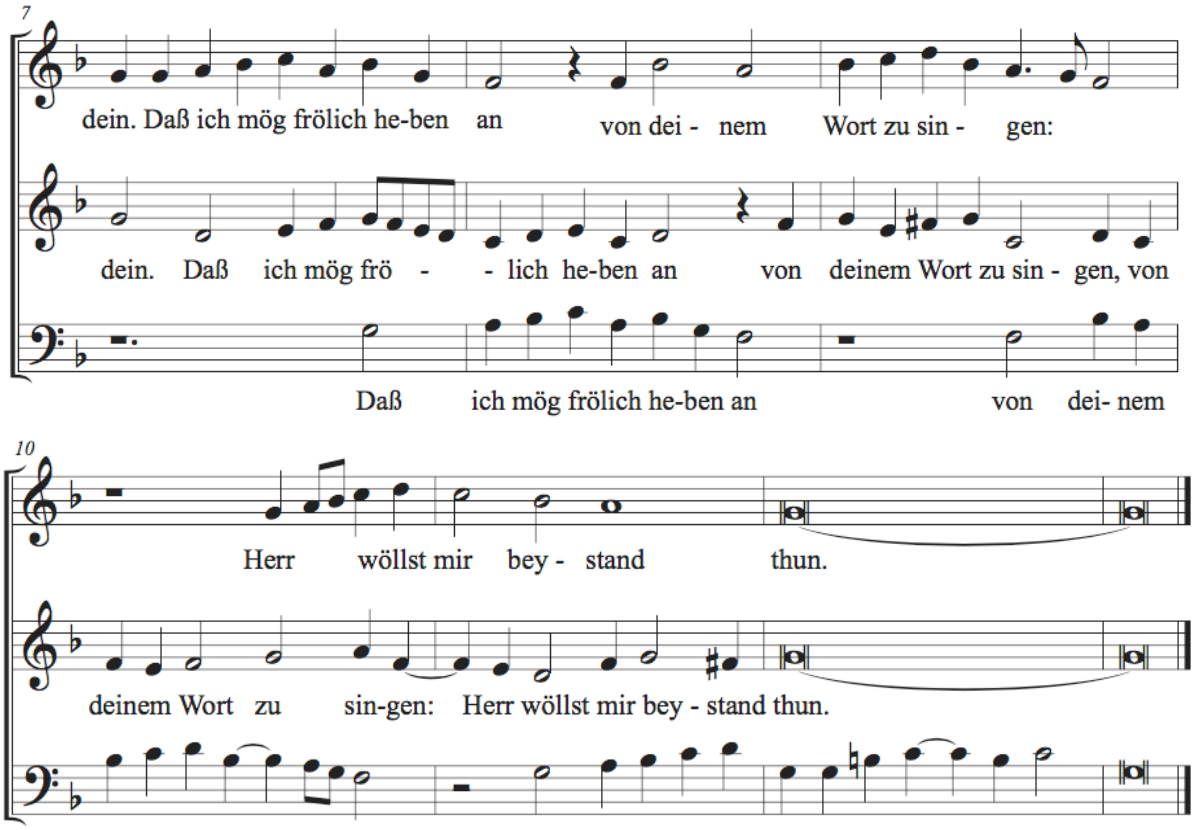
[341] Идентичный первоисточник использован в одноименном пятиголосном немецком мотете Гуаюля. См.: *Hoyoul B.* (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten / Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. — Bd. 7. — München: Strube Verlag, 1998. — S. 172–174.


10
an was sünd und un - recht ist ge - than wer kan Herr vor
was sünd und un-recht ist ge-than wer kan Herr vor dir blei -
sünd und un - recht ist ge-than wer kan Herr vor dir blei - ben, *wer kan Herr vor dir*
13
dir blei - ben.
- ben, wer kan Herr vor dir blei - ben.
blei - ben, wer kan Herr vor dir blei - ben.

№ 22. Hilff Gott daß mir gelinge (восстановлен Ю. В. Москвиной)[342]

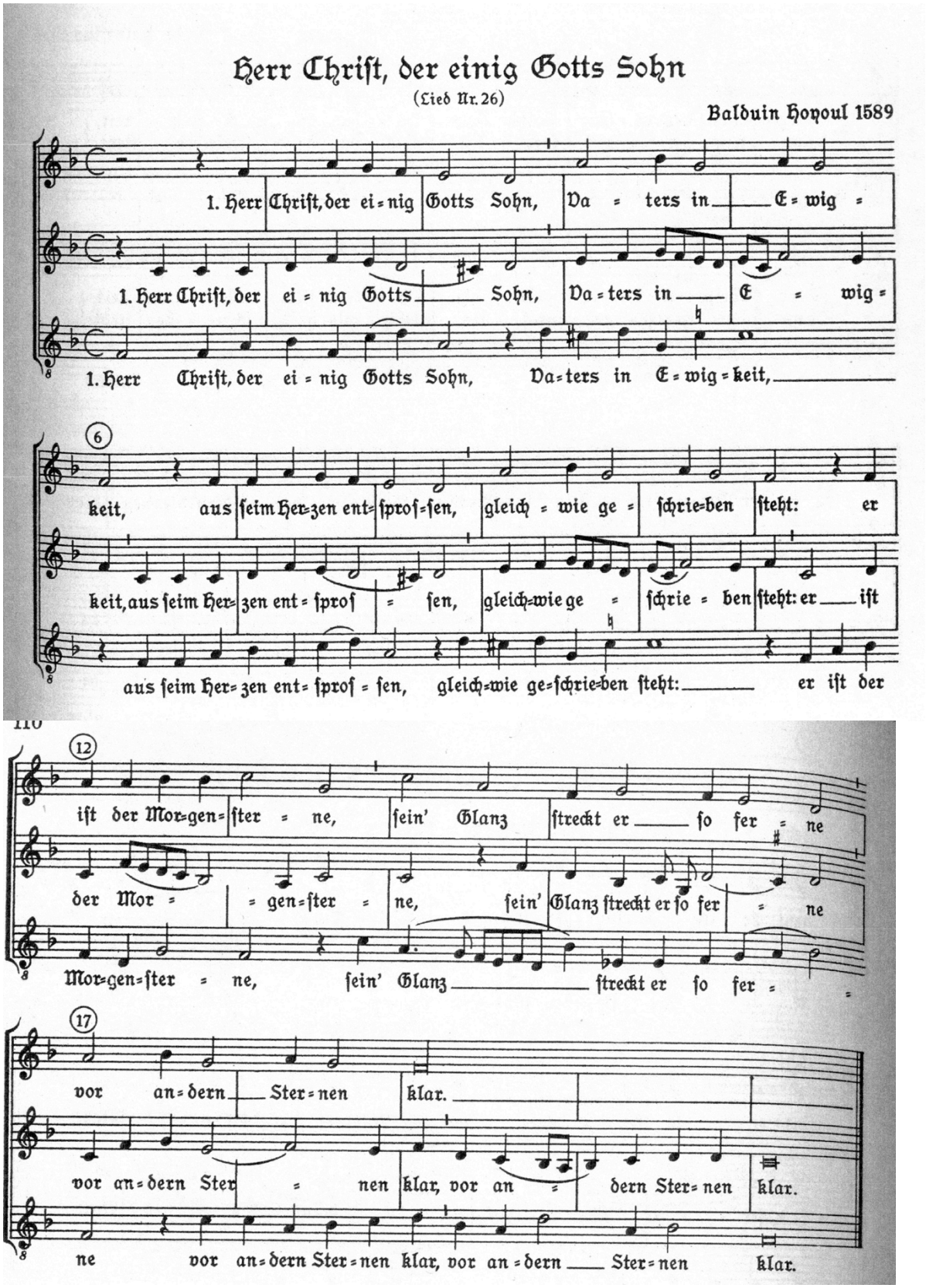


[342] Первоисточник: «Hilff Gott das mir gelinge» / «Hilff mir Gott durch dein Namen» в нескольких вариантах (1545–1589). См.: Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Bd. 1. Teil 3. — S. 144; Bd. 2. — S. 113; Bd. 3. — S. 257.



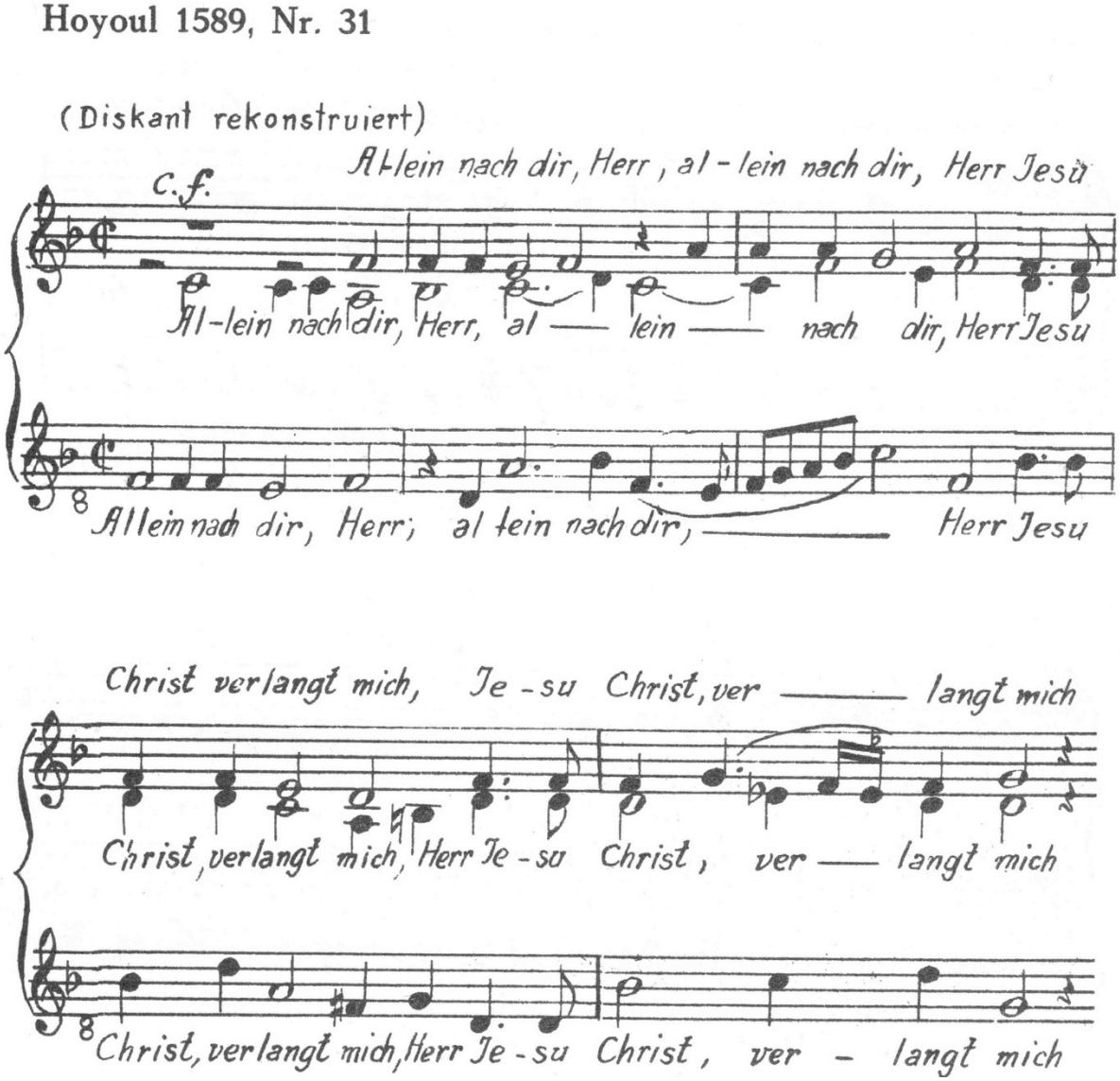
Wort zu sin-gen: Herr wöllst mir beystand thun, *Herr wöllst mir beystand thun*.

№ 26. Herr Christ, der einig Gotts Sohn (вариант в Handbuch)[343]



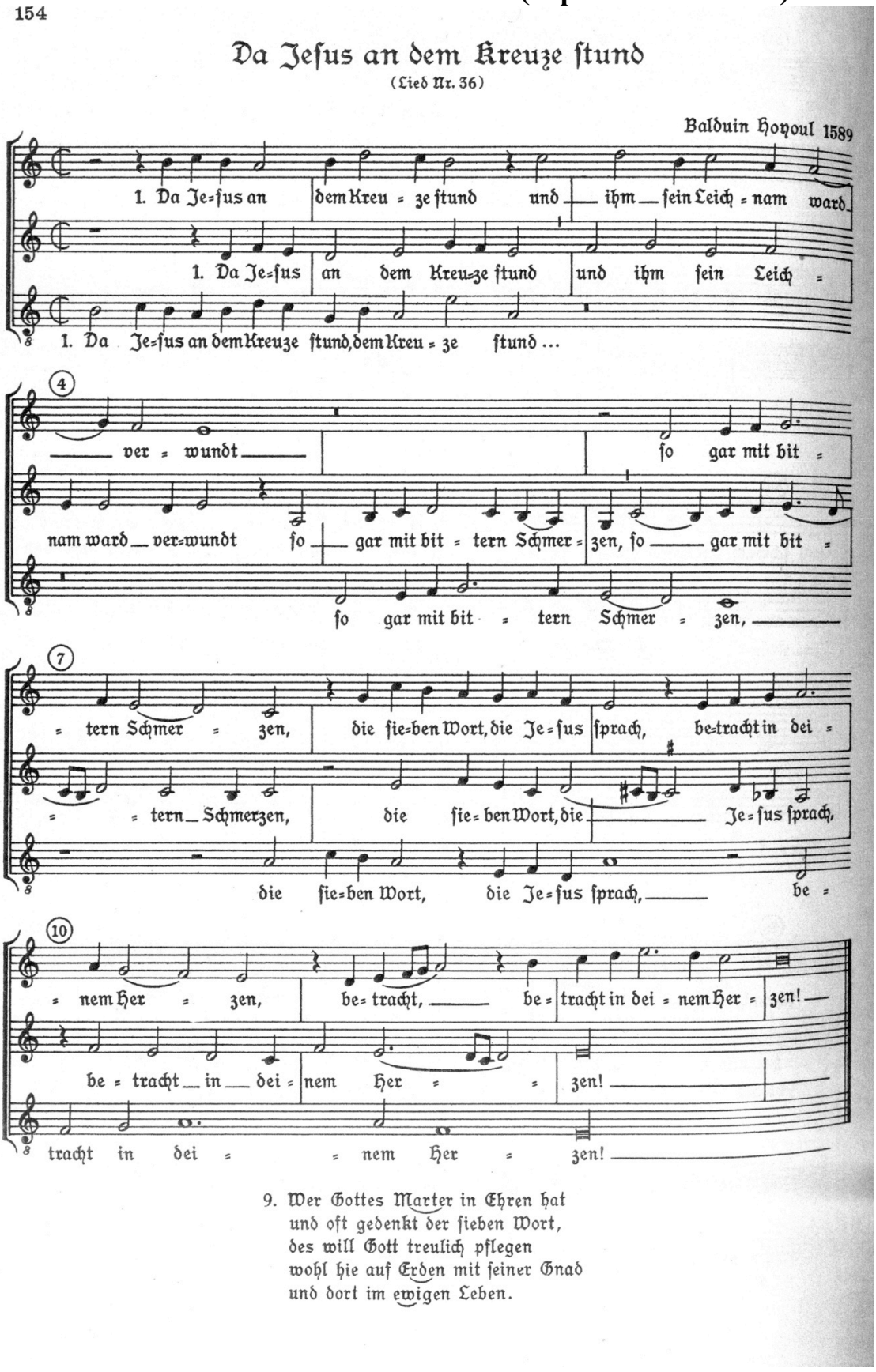
[343] *Ameln K.* [Hrsg.], *Gerhardt C.* Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. — Bd. 3. Das Gemeindelied / nach d. Quellen hrsg. von Konrad Ameln... unter Mitarb. von Carl Gerhardt; Teil 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1950*)*. — S. 109–110.

№ 31. Allein nach dir, Herr Jesu Christ (фрагмент, восстановленный X. Остхоффом)[344]



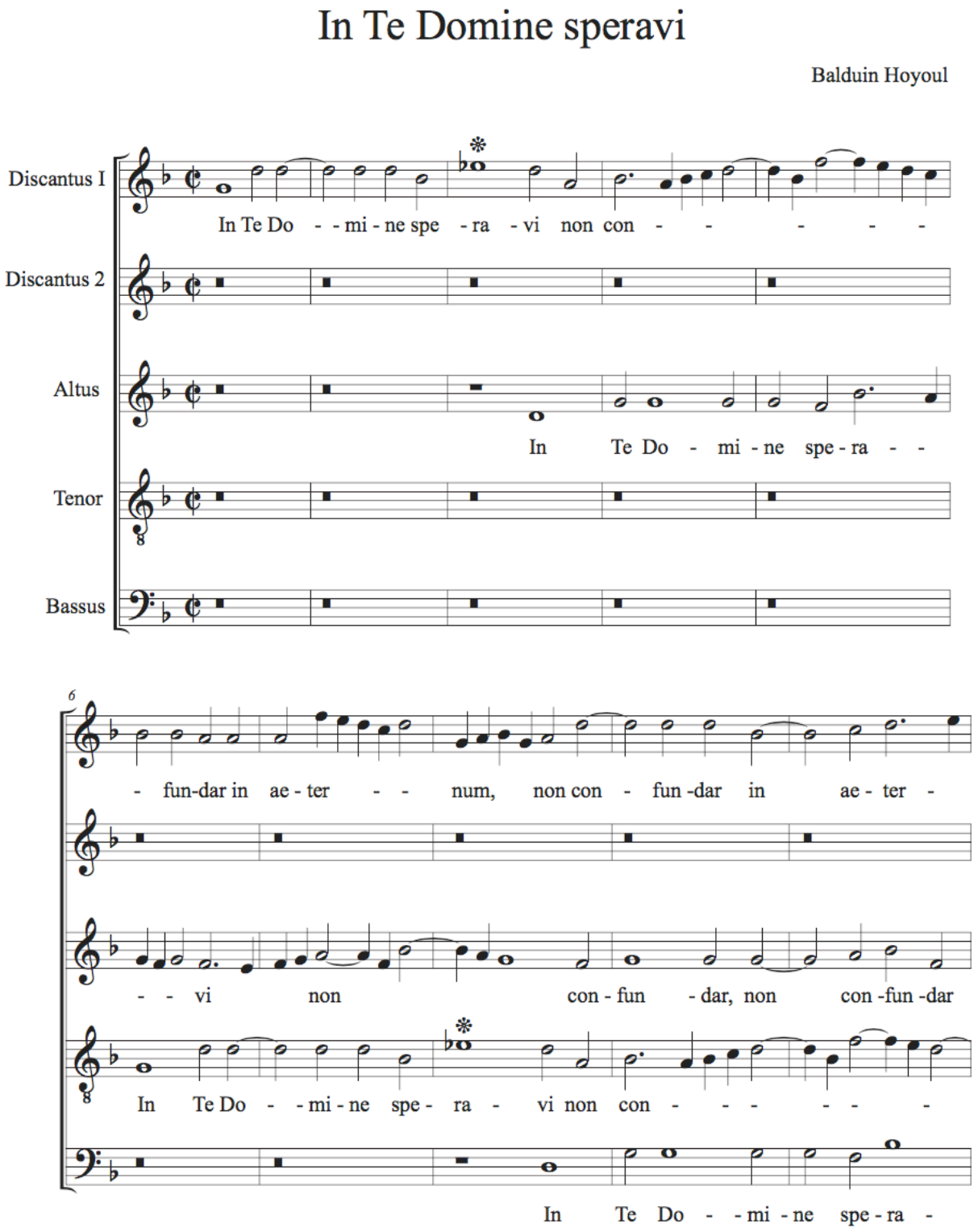
[344] *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). — S. 304.

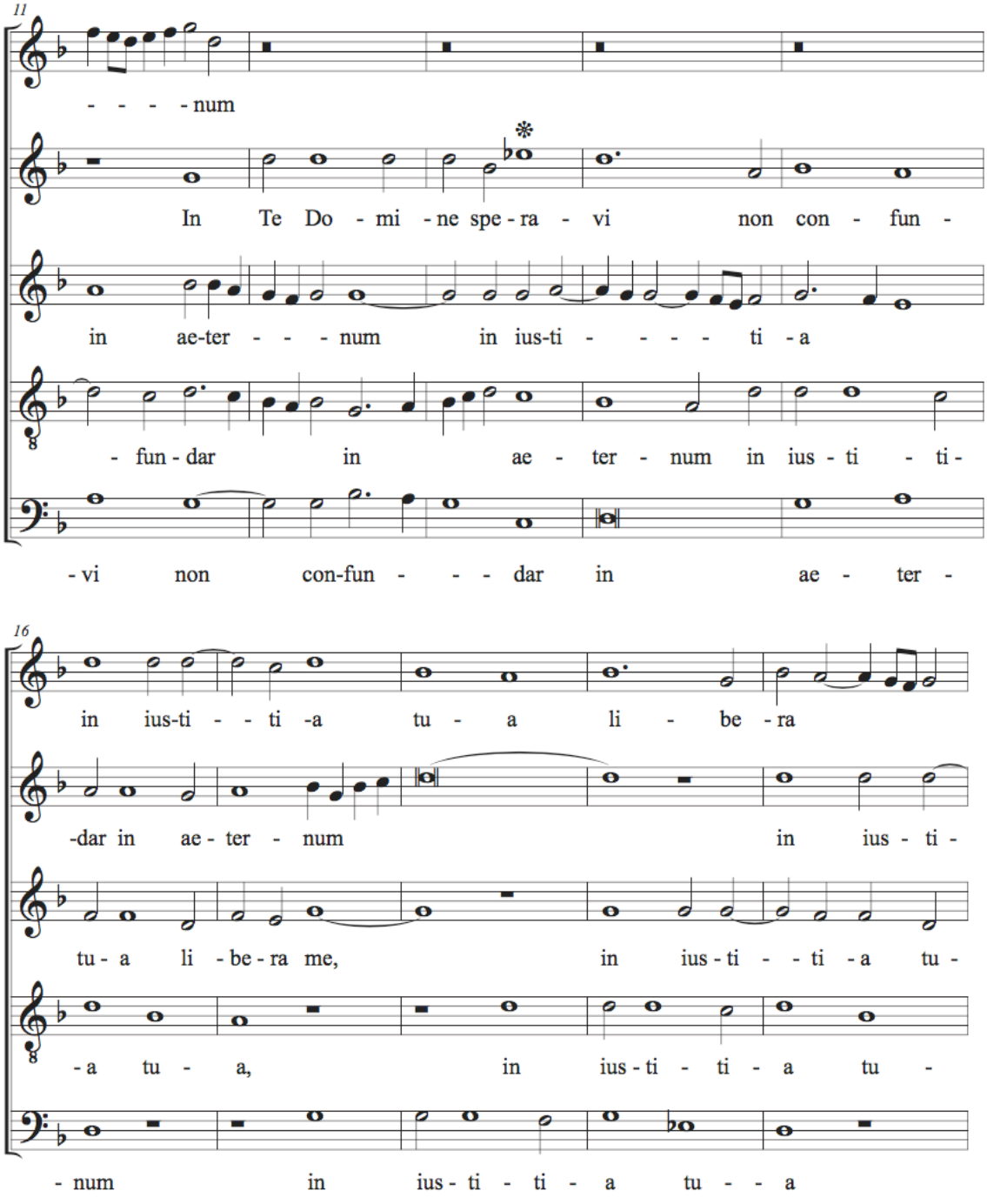
№ 36. Da Jesus an dem Kreuze stund (вариант Handbuch)[345]

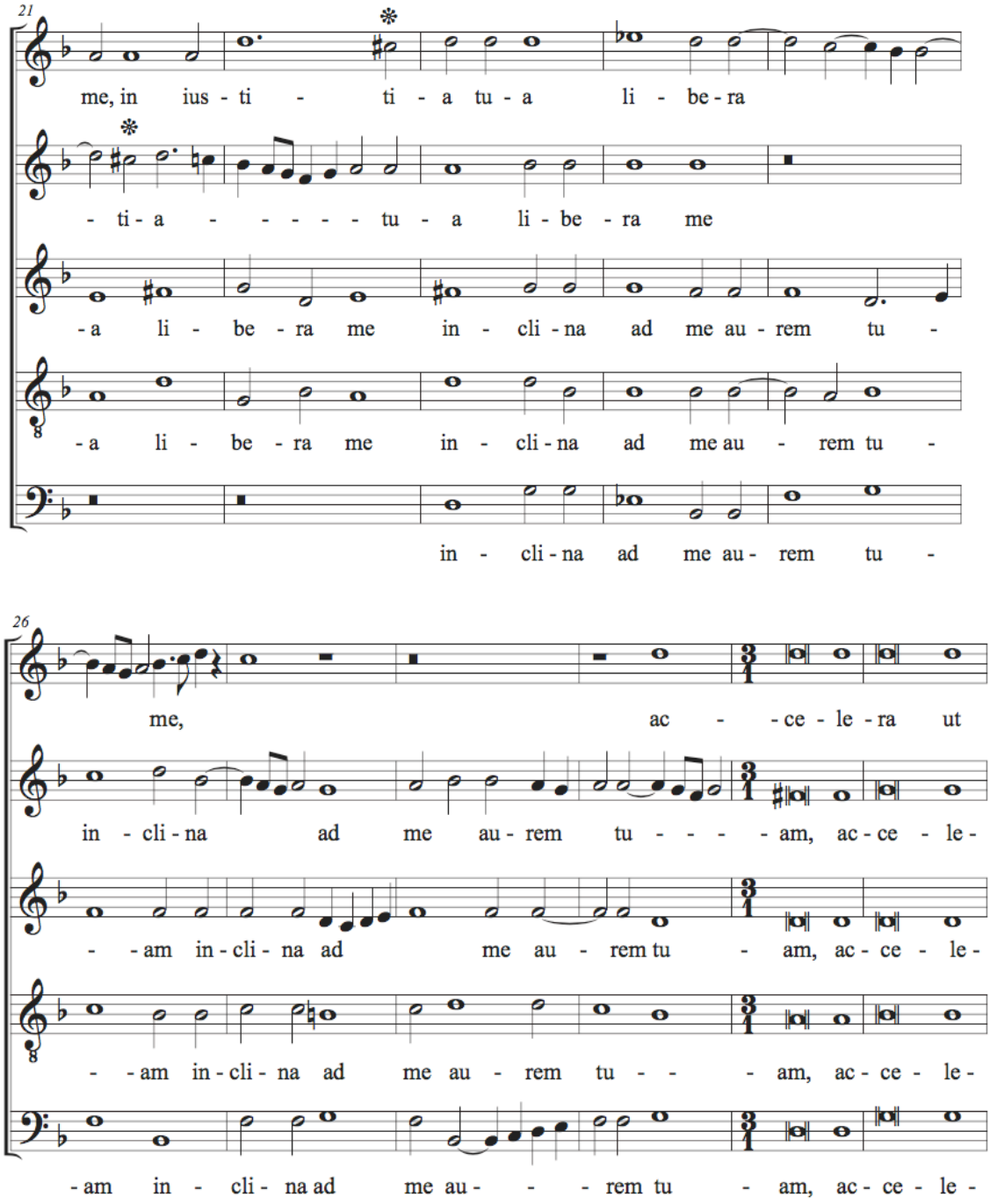


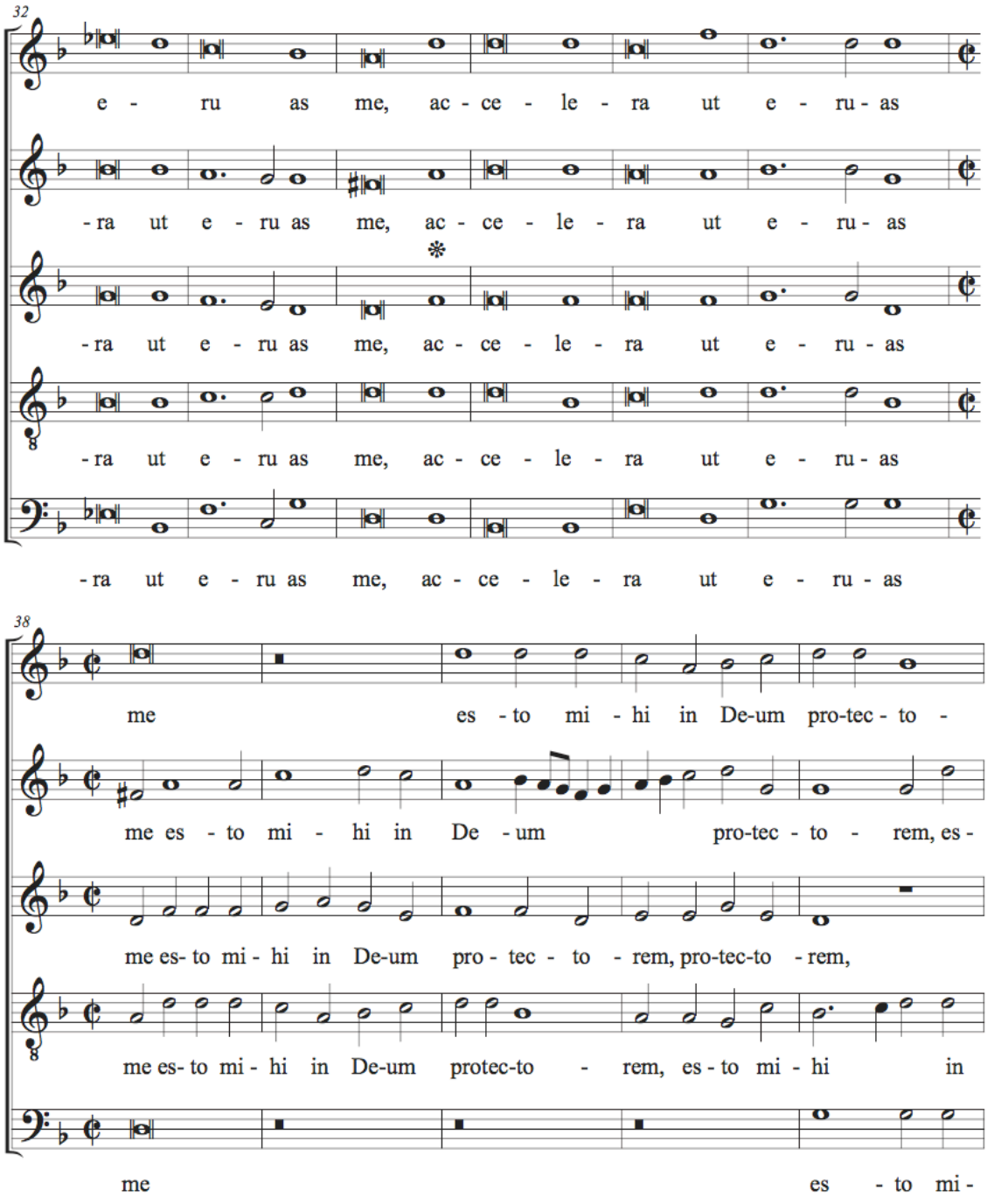
[345] *Ameln K.* [Hrsg.], *Gerhardt C.* Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. — S. 154. Возможно, не является частью сборника Гуаюля «Geistliche Lieder und Psalmen mit dreyen Stimmen».

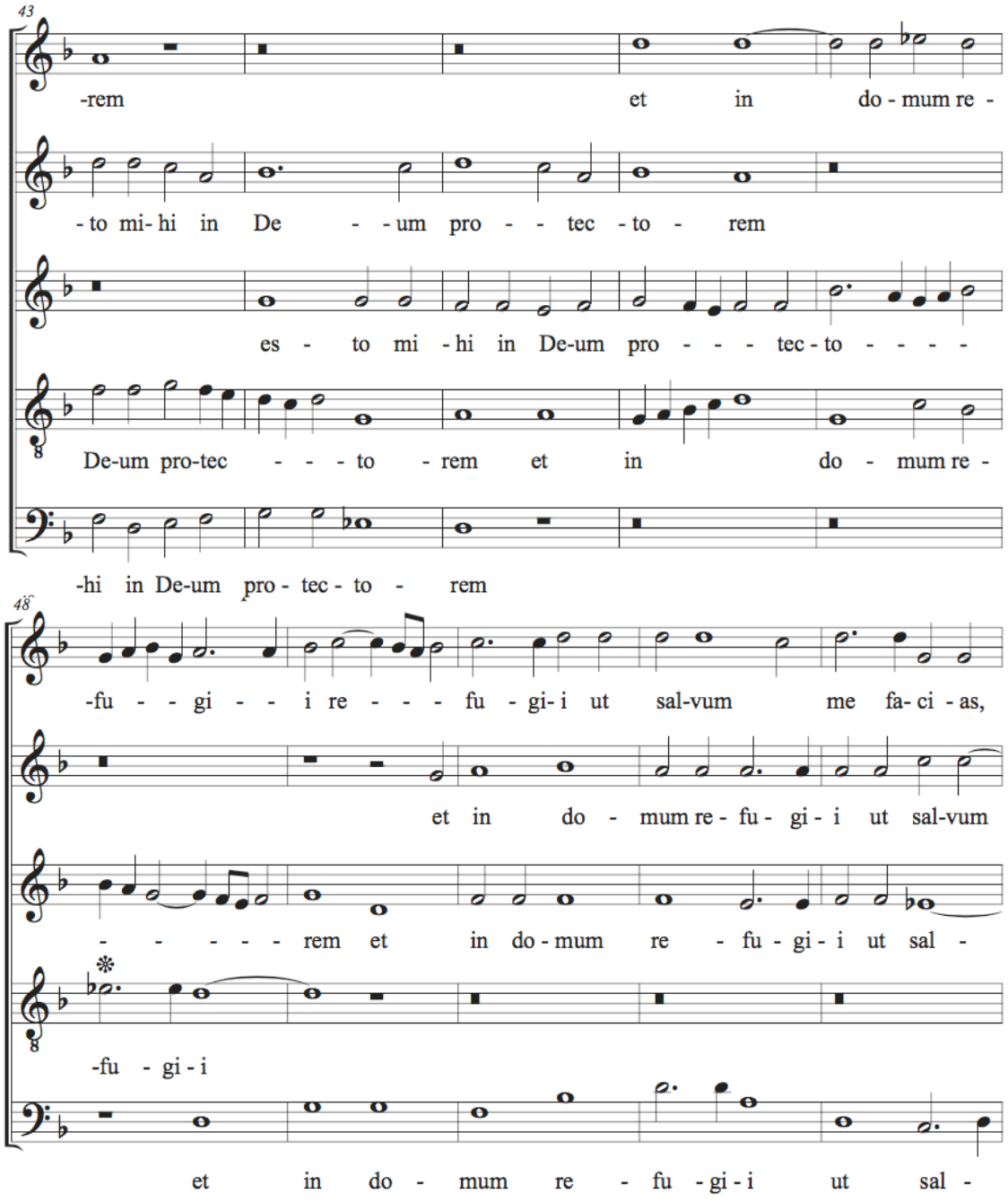
Приложение № 5. Мотет «In te Domine speravi»

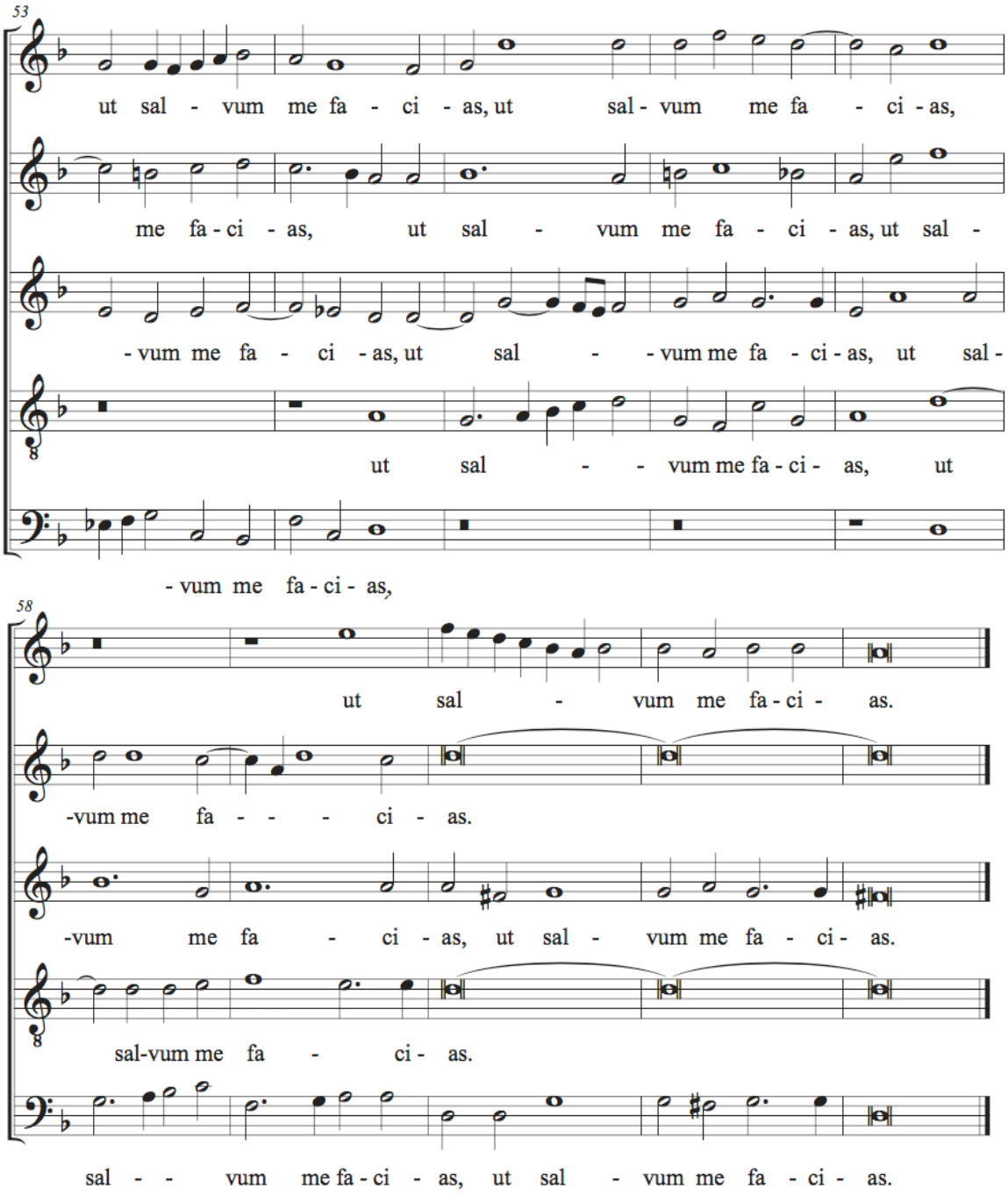



11
- - - - num
In Te Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fun -
in ae-ter - - - num in ius-ti - - - - ti - a
- fun - dar in ae - ter - num in ius - ti - ti -
- vi non con-fun - - - dar in ae - ter -
16
in ius-ti - - ti -a tu - a li - be - ra
-dar in ae - ter - num in ius - ti -
tu - a li - be - ra me, in ius - ti - - ti - a tu -
- a tu - a, in ius - ti - ti - a tu -
- num in ius - ti - ti - a tu - - a


21
me, in ius - ti - ti - a tu - a li - be - ra
- ti - a - - - - - tu - a li - be - ra me
- a li - be - ra me in - cli - na ad me au - rem tu -
- a li - be - ra me in - cli - na ad me au - rem tu -
in - cli - na ad me au - rem tu -
26
me, ac - - ce - le - ra ut
in - cli - na ad me au - rem tu - - - - am, ac - ce - le -
- - am in - cli - na ad me au - rem tu - am, ac - ce - le -
- - am in - cli - na ad me au - rem tu - - am, ac - ce - le -
- am in - cli - na ad me au - - - rem tu - am, ac - ce - le -


32
e - ru as me, ac - ce - le - ra ut e - ru - as
- ra ut e - ru as me, ac - ce - le - ra ut e - ru - as
- ra ut e - ru as me, ac - ce - le - ra ut e - ru - as
- ra ut e - ru as me, ac - ce - le - ra ut e - ru - as
- ra ut e - ru as me, ac - ce - le - ra ut e - ru - as
38
me es - to mi - hi in De-um pro-tec - to -
me es - to mi - hi in De - um pro-tec - to - rem, es -
me es- to mi - hi in De-um pro - tec - to - rem, pro-tec-to - rem,
me es- to mi - hi in De-um protec-to - rem, es - to mi - hi in
me es - to mi -


43
-rem et in do - mum re -
- to mi- hi in De - - um pro - - tec - to - rem
es - to mi - hi in De-um pro - - - tec - to - - - -
De-um pro-tec - - - to - rem et in do - mum re -
-hi in De-um pro - tec - to - rem
48
-fu - - gi - - i re - - - fu - gi- i ut sal-vum me fa- ci - as,
et in do - mum re - fu - gi - i ut sal-vum
- - - - - rem et in do - mum re - fu - gi - i ut sal -
-fu - gi - i
et in do - mum re - fu - gi - i ut sal -


53
ut sal - vum me fa - ci - as, ut sal - vum me fa - ci - as,
me fa - ci - as, ut sal - vum me fa - ci - as, ut sal -
- vum me fa - ci - as, ut sal - - vum me fa - ci - as, ut sal -
ut sal - - vum me fa - ci - as, ut
- vum me fa - ci - as,
58
ut sal - vum me fa - ci - as.
-vum me fa - - - ci - as.
-vum me fa - ci - as, ut sal - vum me fa - ci - as.
sal-vum me fa - ci - as.
sal - - vum me fa - ci - as, ut sal - vum me fa - ci - as.

Примечания к первой части мотета

(в нотном тексте отмечены знаком *):

1.1. Discantus I, т. 3: в оригинале акциденция *es* отсутствует, однако она должна быть использована во избежание хода на тритон (*b-es* вместо *b-e*).

1.2. Tenor, т. 8: тот же случай, что и в п. 1.1.

1.3. Discantus II, т. 13: то же, что и в пп. 1.1., 1.2.

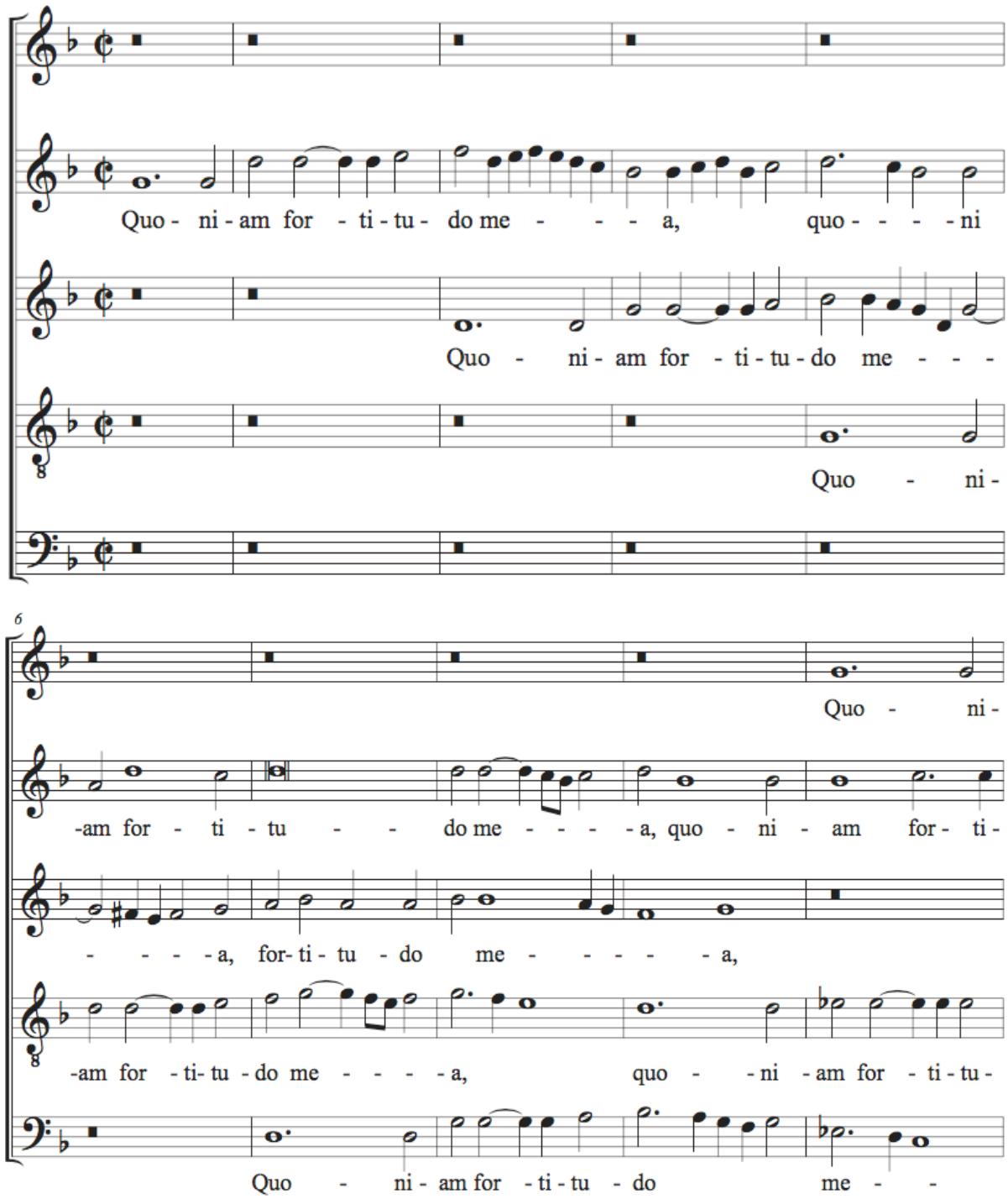
1.4. Discantus II, т. 21: необходима акциденция *cis*, отсутствующая в оригинальном тексте, во избежание тритоновой звучности в сочетании с соседней акциденцией, *fis*, в партии Altus.

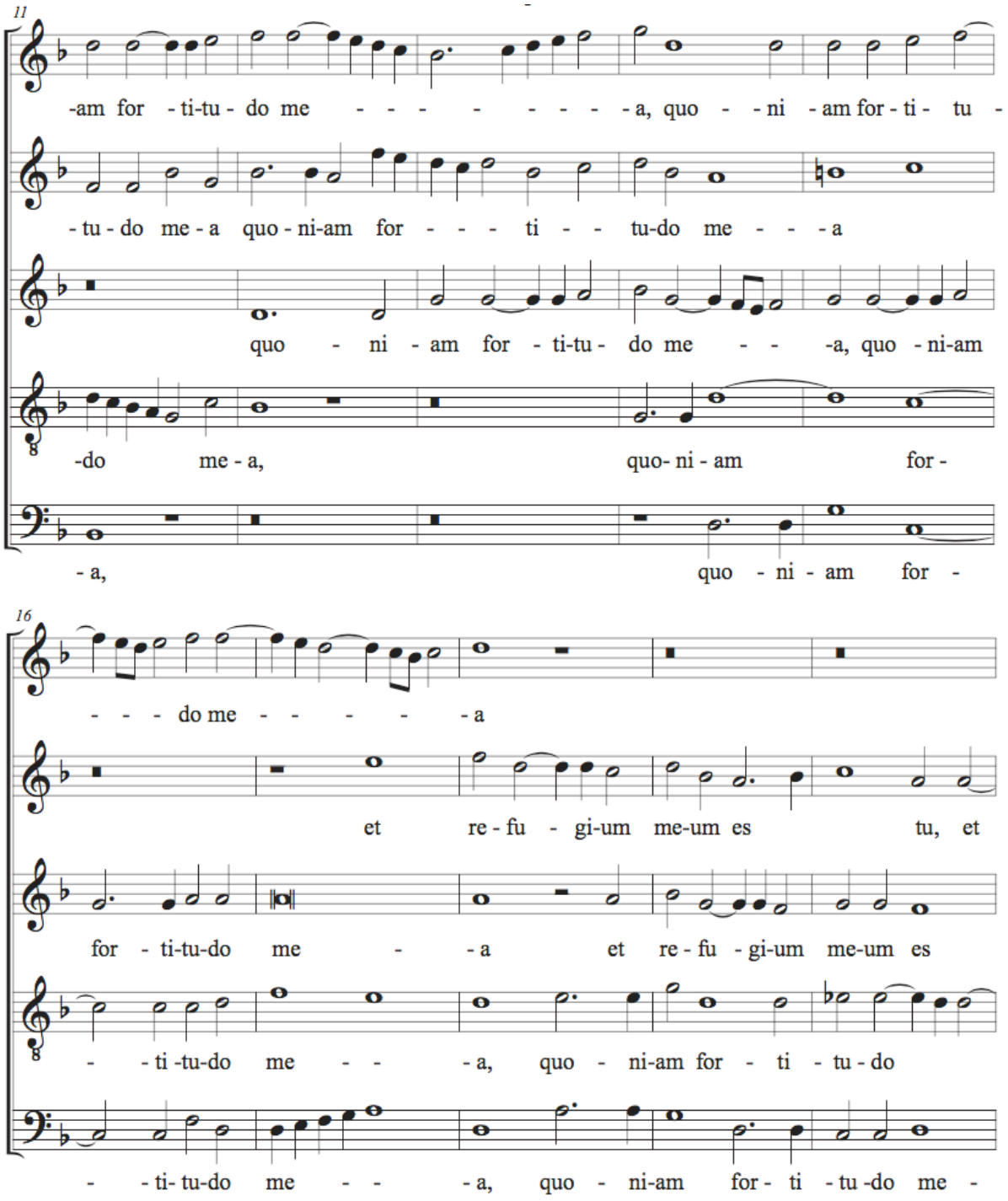
1.5. Discantus I, т. 22: тот же случай, что в п. 1.4.

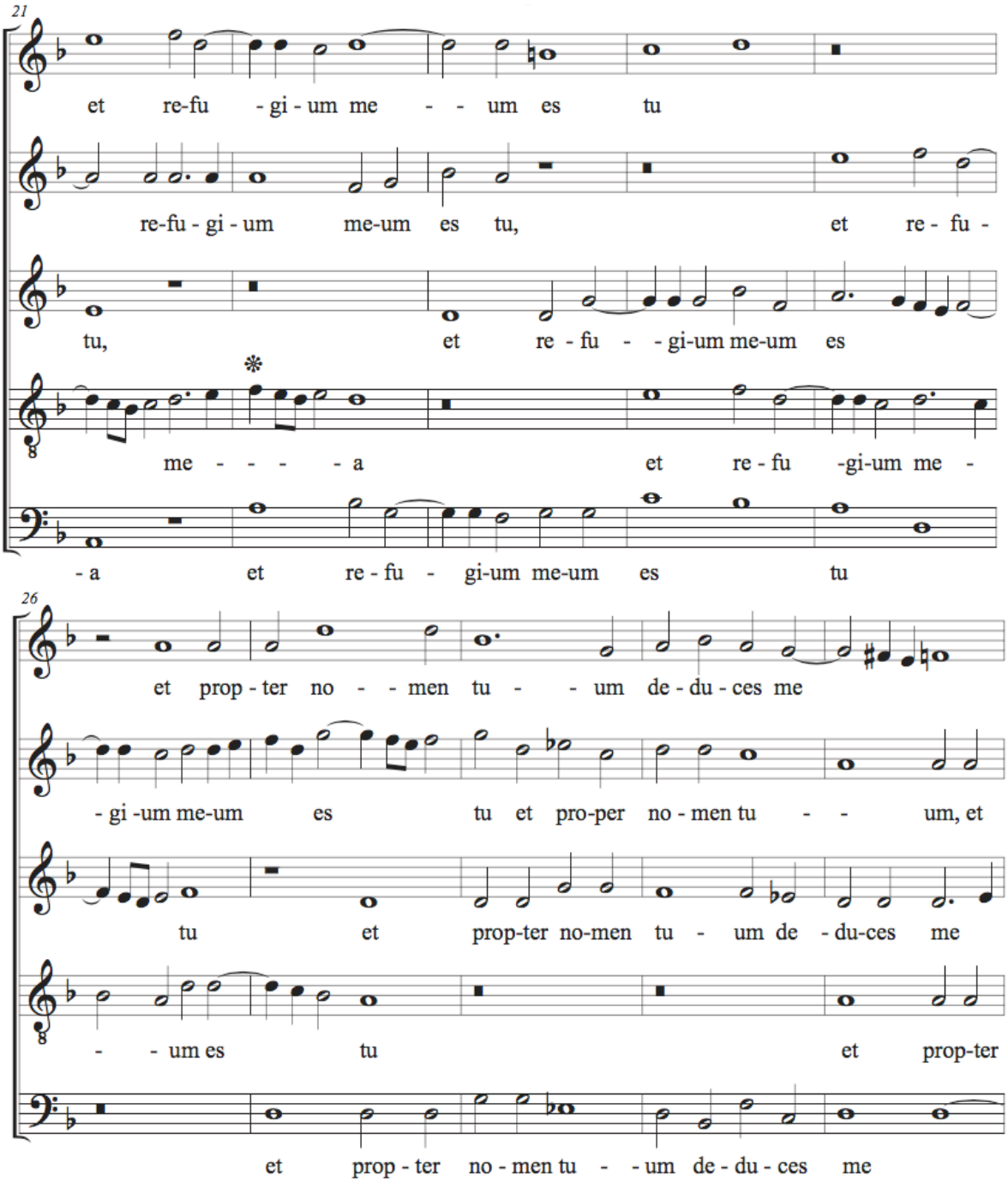
1.6. Altus, т. 34: нота *f* появляется без акциденции, несмотря на *fis* в партии Discantus II в предыдущем конкорде. Такое “переченье” обусловлено текстовой цезурой. Подобная ситуация возникает в т. 38.

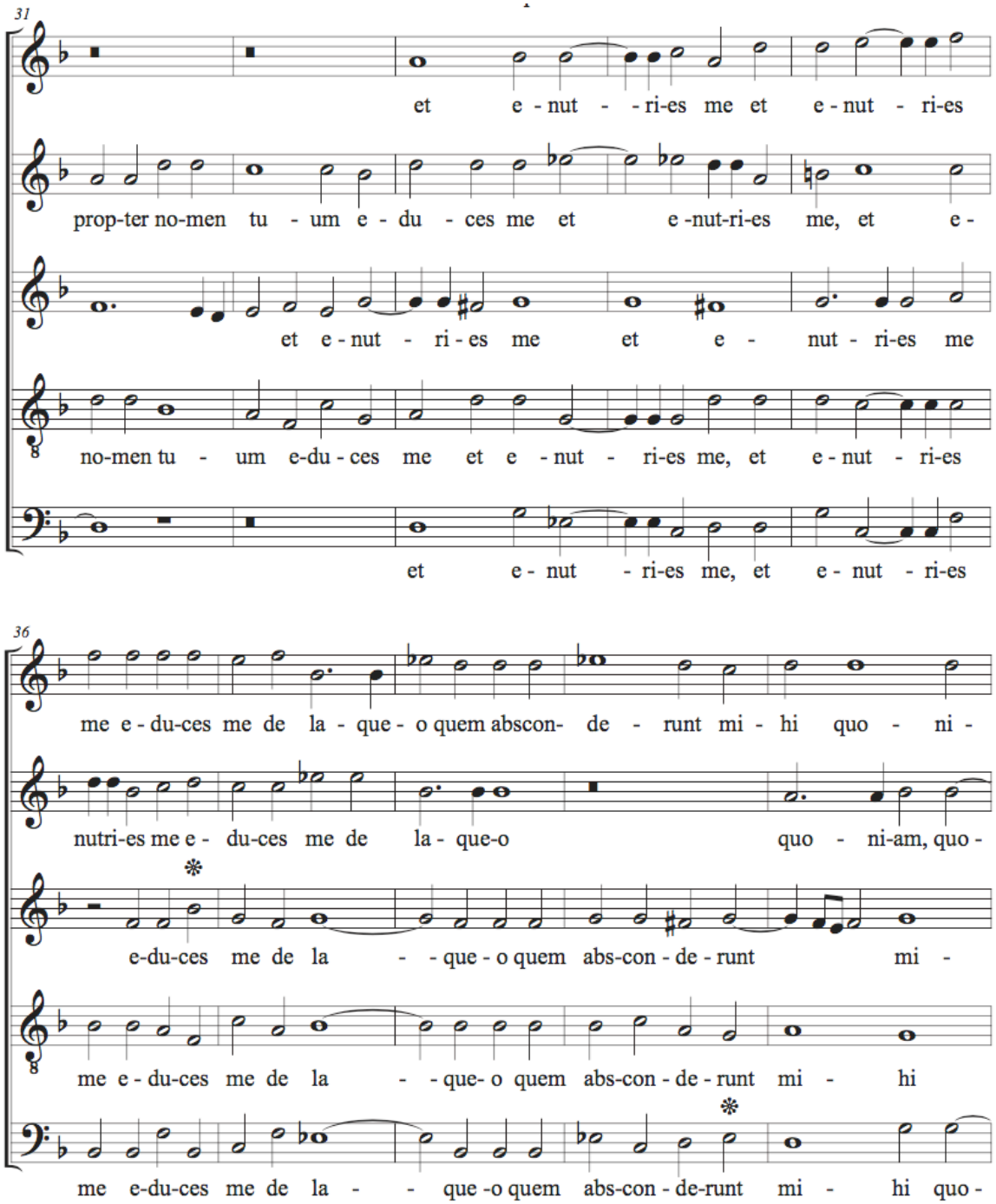
1.7. Tenor, т. 48: акциденция *es*, отсутствущая в книге партии, должна появиться во избежание хода на тритон, как в случаях 1.1, 1.2 и 1.3.

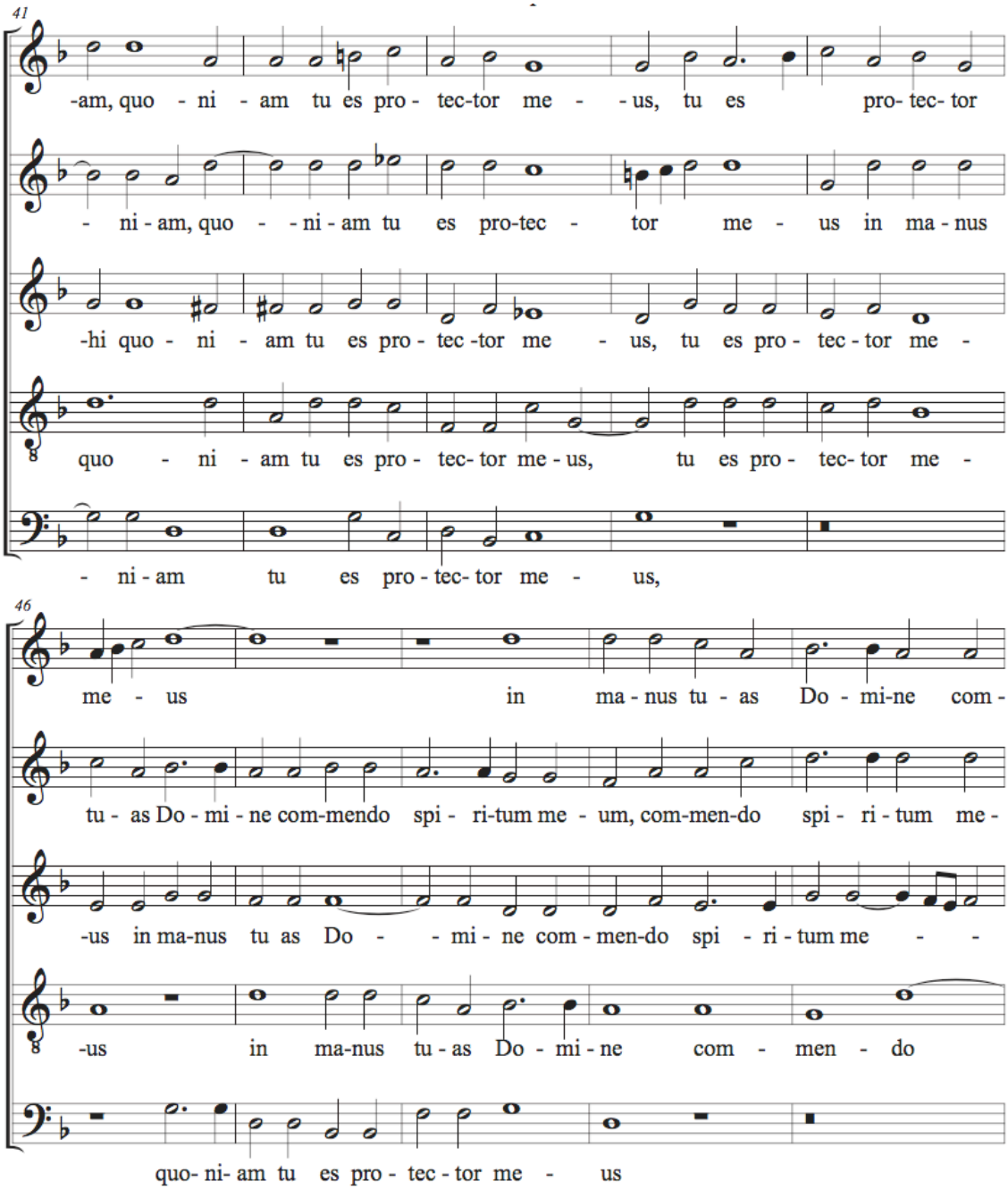
Seconda pars

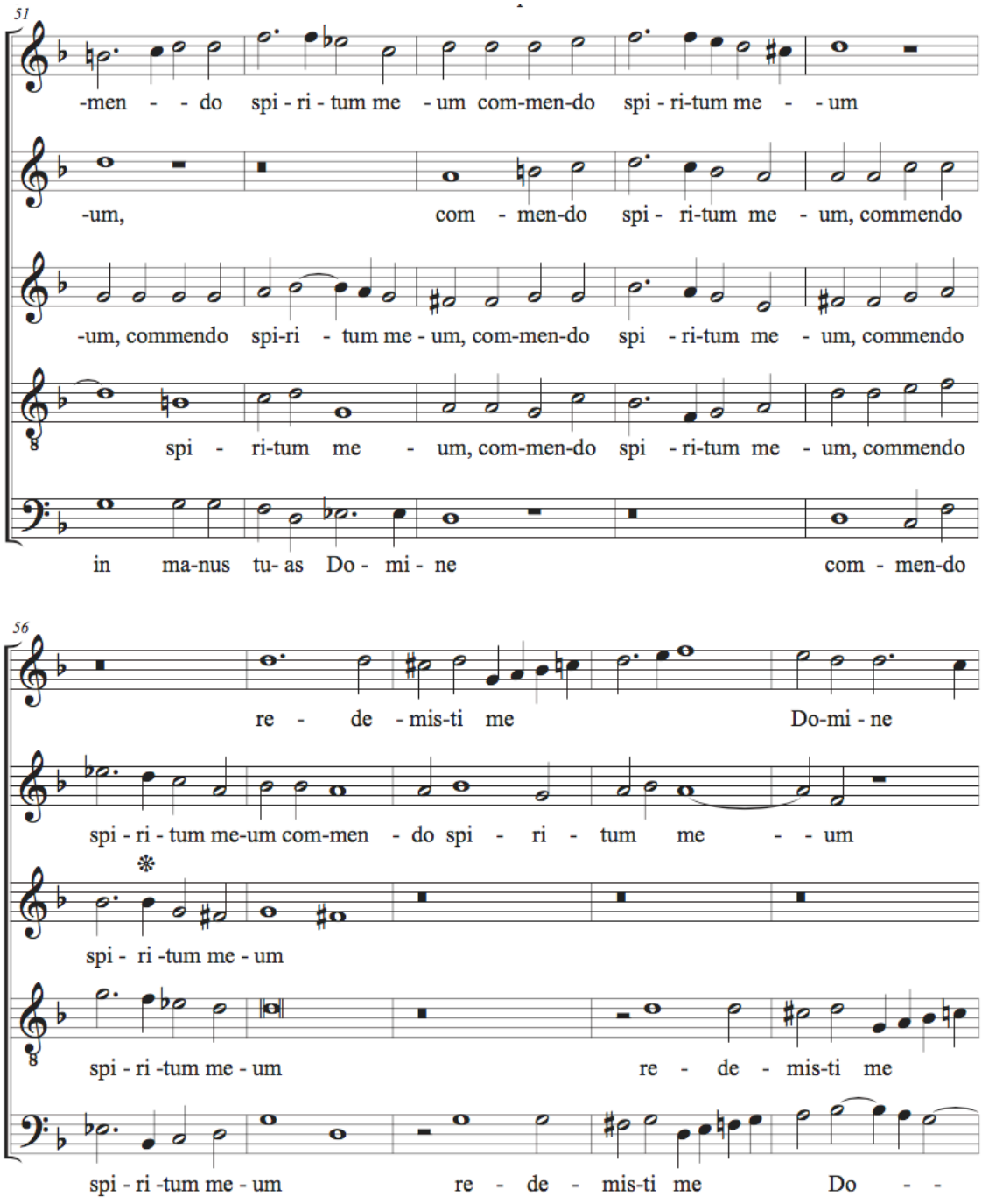


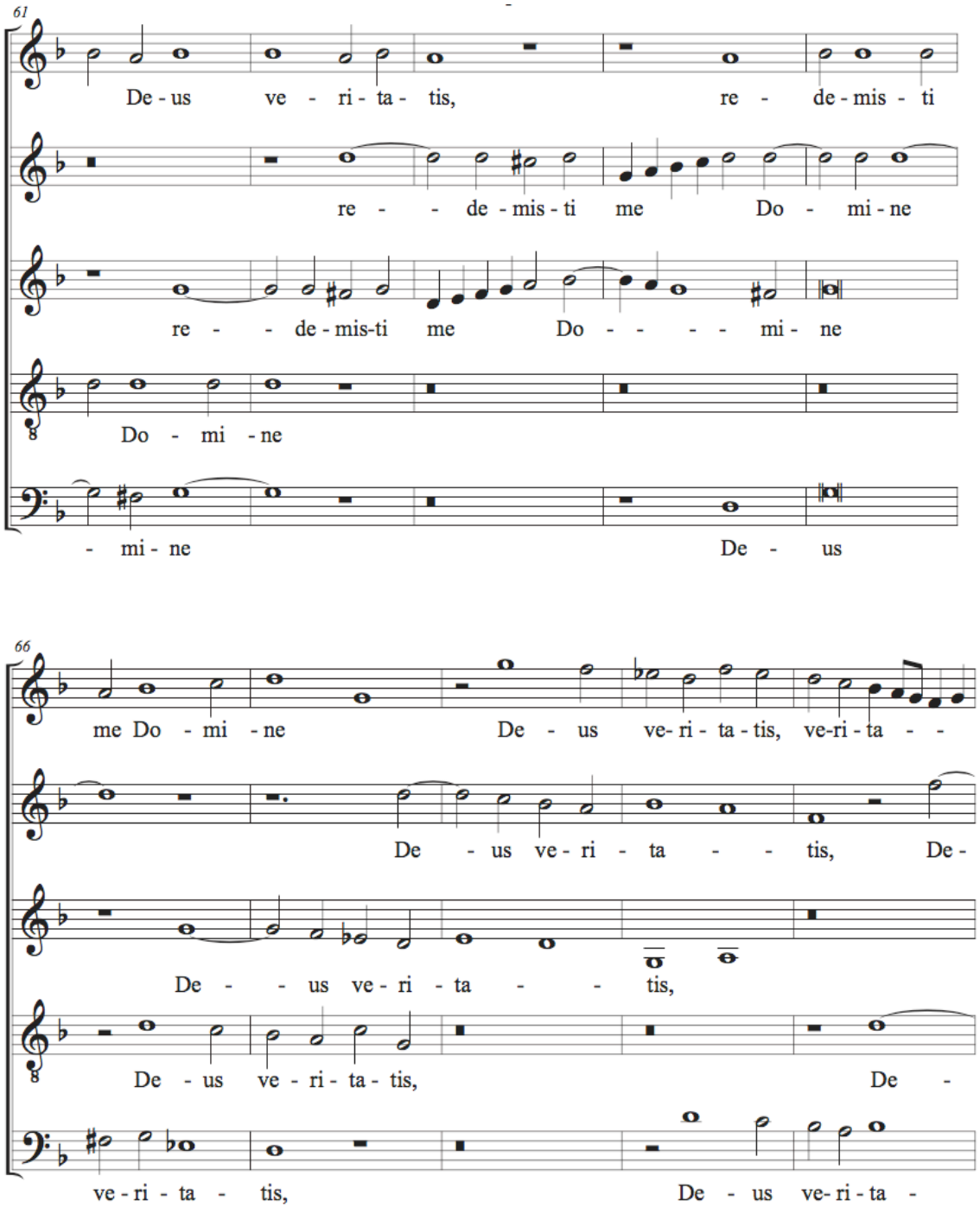

11
-am for - ti-tu - do me - - - - - - - - - a, quo - - ni - am for - ti - tu -
- tu - do me - a quo - ni-am for - - - - ti - - tu-do me - - - a
quo - ni - am for - ti-tu - do me - - -a, quo - ni-am
-do me - a, quo- ni - am for -
- a, quo - ni - am for -
16
- - - do me - - - - - - a
et re - fu - gi-um me-um es tu, et
for - ti-tu-do me - - a et re - fu - gi-um me-um es
- - ti -tu-do me - - - a, quo - ni-am for - ti - tu - do
- - ti- tu-do me - - - a, quo - ni-am for - ti - tu -do me -

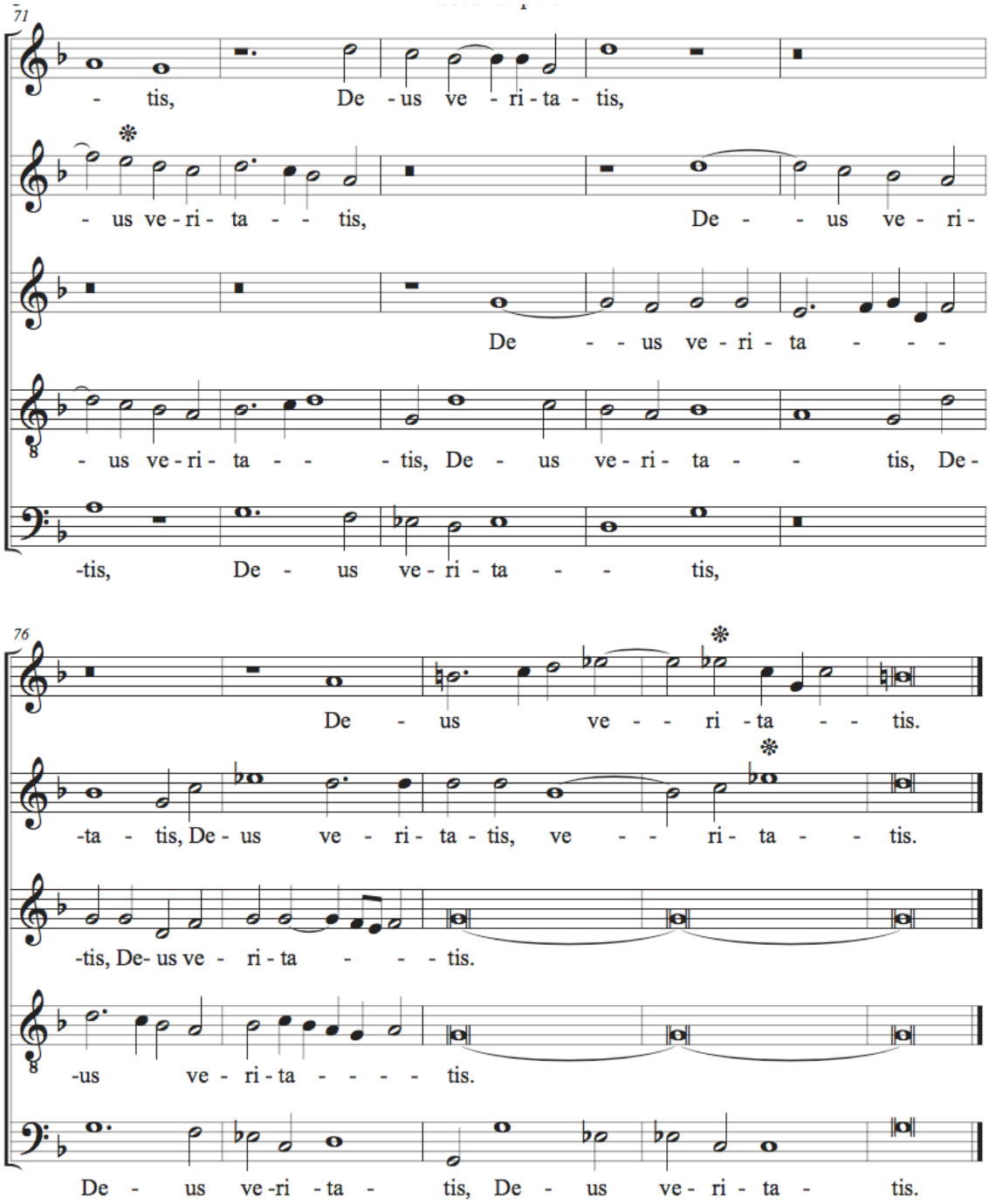

21
et re-fu - gi - um me - - um es tu
re-fu - gi - um me-um es tu, et re - fu -
tu, et re - fu - - gi-um me-um es
me - - - - a et re - fu -gi-um me -
- a et re - fu - gi-um me-um es tu
26
et prop - ter no - - men tu - - um de - du - ces me
- gi -um me-um es tu et pro-per no - men tu - - um, et
tu et prop-ter no-men tu - um de - du-ces me
- - um es tu et prop-ter
et prop - ter no - men tu - - um de - du - ces me


31
et e - nut - - ri-es me et e - nut - ri-es
prop-ter no-men tu - um e - du - ces me et e -nut-ri-es me, et e -
et e - nut - ri - es me et e - nut - ri-es me
no-men tu - um e-du - ces me et e - nut - ri-es me, et e - nut - ri-es
et e - nut - ri-es me, et e - nut - ri-es
36
me e - du-ces me de la - que - o quem abscon- de - runt mi - hi quo - ni -
nutri-es me e - du-ces me de la - que-o quo - ni-am, quo -
e-du-ces me de la - - que - o quem abs-con - de - runt mi -
me e - du-ces me de la - - que- o quem abs-con - de - runt mi - hi
me e-du-ces me de la - - que -o quem abs-con - de-runt mi - hi quo -


41
-am, quo - ni - am tu es pro - tec-tor me - - us, tu es pro- tec- tor
- ni - am, quo - - ni - am tu es pro-tec - tor me - us in ma - nus
-hi quo - ni - am tu es pro - tec -tor me - us, tu es pro - tec - tor me -
quo - ni - am tu es pro - tec- tor me - us, tu es pro - tec- tor me -
- ni - am tu es pro - tec- tor me - us,
46
me - us in ma - nus tu - as Do - mi-ne com -
tu - as Do - mi - ne com-mendo spi - ri-tum me - um, com-men-do spi - ri - tum me -
-us in ma-nus tu as Do - - mi - ne com - men-do spi - ri - tum me - -
-us in ma-nus tu - as Do - mi - ne com - men - do
quo- ni- am tu es pro - tec - tor me - us


51
-men - - do spi - ri - tum me - um com-men-do spi - ri-tum me - - um
-um, com - men-do spi - ri-tum me - um, commendo
-um, commendo spi-ri - tum me - um, com-men-do spi - ri-tum me - um, commendo
spi - ri-tum me - um, com-men-do spi - ri-tum me - um, commendo
in ma-nus tu- as Do - mi - ne com - men-do
56
re - de - mis-ti me Do-mi - ne
spi - ri - tum me-um com-men - do spi - ri - tum me - - um
spi - ri -tum me - um
spi - ri -tum me - um re - de - mis-ti me
spi - ri -tum me - um re - de - mis-ti me Do - -


61
De - us ve - ri - ta - tis, re - de - mis - ti
re - - de - mis - ti me Do - mi - ne
re - - de - mis-ti me Do - - - - mi - ne
Do - mi - ne
- mi - ne De - us
66
me Do - mi - ne De - us ve- ri - ta - tis, ve-ri - ta - -
De - us ve - ri - ta - - tis, De -
De - - us ve - ri - ta - - tis,
De - us ve - ri - ta - tis, De -
ve - ri - ta - tis, De - us ve- ri - ta -



Комментарии ко второй части:

2.1. Tenor, т. 22: в оригинале на этом месте стоит минима (в современной нотации — половинная длительность). Контекст вынуждает заменить ее на семиминиму (четвертную длительность).

2.2. Altus, т. 36: в оригинале на этом месте стоит нота *a*. Очевидно, переписчик допустил ошибку, так как конкорд *b-f-b-d* является употребительным в строгом стиле, в отличие от *b-f-a-d*.

2.3. Bassus, т. 39: акциденция *es* используется не только в начале современного такта, но и в его окончании (что не отражается в оригинале) во избежание переченья.

2.4. Altus, т. 56: тот же случай, что и в п. 2.2. Нота *a* заменена на *b*.

2.5. Discantus II, т. 71: звучание параллельных квинт *a-e* и *g-d* в партиях Discantus I и Discantus II объясняется здесь, с одной стороны, употреблением приема контрапункта, допускающего удвоение: soggetto, проводимое тенором, дублируется в дециму вторым дискантом. Голосоведение между основным проведением малой темы (Tenor) и контрапунктом (Discantus I) не содержит нарушений. Параллелизм, возникающий между контрапунктом (Discantus I) и голосом, дублирующим тему (Discantus II), возможно, применен Гуаюлем сознательно, ради усиления риторического эффекта завершающего раздела мотета. См. об этом в разделе 2.5.

2.6. Discantus I & II, т. 79: акциденция *es* в обоих случаях отсутствует в оригинальном тексте, однако, очевидно, подразумевается во избежание недопустимых в строгом стиле хроматизмов и ходов на тритон.