

МОСКВИНА Ю.В. Магнifikаты-пародии в творчестве Орландо Лассо и Бальдуина Гуаюля

Аннотация: Статья посвящена полифоническим магнifikатам в технике пародии в творчестве Орландо ди Лассо и его ученика Бальдуина Гуаюля. Дается краткая историческая справка о композиции ренессансного магнifikата, в контексте которой рассматриваются магнifikаты-пародии Лассо и Гуаюля. Особое внимание уделяется магнifikатам двух композиторов, созданных на основе Шансон Лассо «Susanne unjour». Поставлена проблема мотивно-тематической структуры магнifikата-пародии.

Ключевые слова: полифонический магнifikат, техники композиции эпохи Ренессанса, техника пародии, Орландо ди Лассо, Бальдуин Гуаюль, «немецкая школа Лассо».

MOSKVIN A Y.V. Parody magnificats by Orlando Lasso and Balduin Hoyoul

Annotation: The article deals with polyphonic magnificats in parody technique created by Orlando di Lasso and his pupil Balduin Hoyoul. Parody magnificats by Lasso and Hoyoul are examined in the context of the history of Renaissance magnificat composition. Author analyses two magnificats based on Lassos's chanson "Susanne unjour" and outlines the problem of the parody magnificat motive structure.

Key words: polyphonic magnificat, Renaissance technique of composition, parody technique, Orlando di Lasso, Balduin Hoyoul, "German Lasso's school".



Юлия Владимировна Москвина

МАГНИФИКАТЫ-ПАРОДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОРЛАНДО ЛАССО И БАЛЬДУИНА ГУАЮЛЯ

Письмо на заданный первоисточник для музыкального искусства Ренессанса имело громадное значение. Именно в это время возникает термин «*res facta*» (завершенное, законченное произведение), который Иоанн Тинкторис¹ противопоставляет иному роду создания музыки – «*super librum cantare*» (импровизируемому контрапункту). Тогда же в музыкальную практику вводится понятие «*inventio*» в качестве особого этапа, связанного с сочинением тематизма, в то время как искусство Средневековья довольствовалось расположением, распределением заимствованной мелодии – этапом «*dispositio*».

Значимой становится и сама личность создателя музыкальных композиций – композитора, определяемого все тем же Тинкторисом как музыканта, «который сочинил новый кантус (новое музыкальное произведение)» [3, 593]. При этом, однако, музыкальное искусство второй половины XVI века в целом продолжало находиться под защитой канона – ведущего для Средневековья и Ренессанса художественного принципа: письмо на заданный первоисточник по-прежнему оставалось ведущим методом сочинения. Главная цель

¹ Подробно о теоретических трудах Тинкториса см. в: [3].

Старинная музыка

творчества состояла в постижении ранее изложенной истины, которую надлежало преподнести в «иной редакции». Оригинальность почерка ренессансного автора часто сводилась к новому варианту подачи известного материала средствами различных композиционных техник – контрафактуры, письма на *cantus firmus*, парафразы, пародии. В кругу самых ярких и узнаваемых по стилю художников того времени, безусловно, выделяется Орландо Лассо.

В 1563 году Орландо Лассо, или, как его называли современники и последователи, «божественный Орландо», стал капельмейстером Баварской придворной капеллы в Мюнхене. Отныне ему надлежало не только писать музыку, но и обучать хористов-юношей пению и композиции. Среди них шесть были наиболее яркими и впоследствии заняли руководящие посты в разных городах Германии. Это Антон Госсвин, Бальдуин Гуаюль, Леонхард Лехнер, Леонард Мелдерт, Иоганн Эккард и Якоб Райнер. По отношению к ним (и некоторым другим, не учившимся у Лассо искусству сочинения напрямую, но испытавшим на себе его влияние композиторам) В. Беттихер употребляет выражение «*die deutsche Lasso-schule*» («немецкая школа Лассо»), имея в виду, прежде всего, влияние маэстро на его немецких современников в области музыкального языка.

Все шестеро учеников Лассо получили известность. Самыми прославленными стали Леонхард Лехнер – прямой последователь Лассо, автор одних из первых пассионов, и Иоганн Эккард – создатель многочисленных протестантских хоральных мелодий и их обработок. Но в последнее время возрастает интерес и к другим ученикам, в частности, к Бальдуину Гуаюлю (около 1548–1594), немецкому композитору фламандского происхождения, придворному капельмейстеру Штутгартской капеллы в годы ее расцвета. Бальдуин

Старинная музыка

Гуаюль стал объектом диссертационного исследования Дэниела Теодора Политоске, его сочинения вышли в серии «Музыкальные памятники Баден-Вюртемберга». Столь пристальное внимание к творчеству Гуаюля небезосновательно: им написан уникальный в истории музыки цикл магнификатов-пародий во всех церковных ладах. Кроме того, он сочинял мессы-пародии на известные мадригалы своих современников, был известен искусными латинскими и немецкими мотетами, принесшими признание Вюртембергскому княжескому двору как музыкальной столице.

Гуаюль явился последователем Лассо во многих областях – прежде всего, в жанровых пристрастиях, а также в технике композиции и особенностях музыкального языка. Даже в рамках одного жанра пересечения были весьма ощутимыми. Так, несколько латинских мотетов созданы учителем и учеником на один и тот же текст. Сюда относятся сочинения «Da pacem Domine», «Pater peccavi», «Cantate Domino», «Quid gloriaris», «Laetatus sum», «Ut queant laxis», «Da pacem Domine», «In te speravi Domine», «Ego sum panis vivus», «Miserere mei Deus». Правда, при написании последнего опуса – мотета «Miserere mei Deus» – Гуаюль более ориентировался на сочинение Жоскена, нежели своего учителя.

Не всегда можно точно сказать, кто раньше обратился к тому или иному тексту – учитель или ученик. В отличие от Лассо, произведения которого активно печатались при его жизни, Гуаюль выпустил лишь один сборник мотетов в 1587 году, назвав его по традиции «Sacrae cantiones» («Священные песнопения»). В сборник вошли сочинения разных лет.

Известен случай, когда ученик опередил учителя в вопросе издания. Речь идет о мотетах на текст «Da pacem Domine». У Лассо на эти слова написаны три сочинения, причем третье из них учитель

Старинная музыка

издал позже ученика, в 1588 году. Если две первые «версии» были шестиголосными, то третья – пятиголосная. В отношении немецких мотетов также есть случаи создания сочинений на один и тот же текст: «Erzürn dich nicht o frommer Christ» и знаменитый хорал «Auss tiefer Not schrei Ich zu dir».

Следующий момент, объединяющий творчество Лассо и Гуаюля, заключается в использовании характерных для того времени композиторских техник. 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» (термин В.В. Протопопова), то есть краткие мотивы, каждый из которых имитационно проводится по всем голосам ткани в пределах тексто-музыкальной строки. Причем использовались как принципы парафразы (когда композитор работал с одноголосным первоисточником), так и пародии (в случае, если избиралась многоголосная модель). В немецких мотетах и песнях Лассо и Гуаюля часто применялся принцип письма на *cantus firmus*: мелодия первоисточника излагалась в теноре, а остальные голоса были свободными от проведения «базового» тематизма. Вследствие тесного творческого взаимодействия ученик перенял от мастера и более частные детали, такие как особенности мелодической линии, типичные конкорды (созвучия, полученные в результате соединения линий в полифонической ткани), каденционные обороты, различные аспекты тексто-музыкальной формы и другие.

Наиболее часто из всех названных способов творческого обмена между учителем и учеником встречается техника пародии. Лассо и Гуаюль одними из первых стали работать в весьма необычном направлении: они успешно применяли технику пародии в жанре

Старинная музыка

магнификата. Магнификат к середине XVI века, в сравнении с мотетом и даже мессой, был жанром гораздо более консервативным. Устоявшиеся еще в XV веке нормы полифонической обработки песнопения были актуальны и спустя сто лет (хотя, безусловно, многие средства музыкального языка претерпели изменения, в частности, звучание вертикали).

Наиболее распространено было письмо на *cantus firmus*, в качестве которого выступал тон кантика (магнификата), соответствующий данному ладу. В свободных от *cantus firmus* частях тон магнификата орнаментировался, сегментировался и выступал в качестве *soggetto* для имитации. Такой принцип полифонической обработки магнификата сложился, в частности, в творчестве Жоскена.

Начиная со второй трети XVI века в жанр магнификата проникает ведущая для того времени техника – сквозное имитационное письмо: *cantus prius factus* (тон кантика) все реже звучит как единая линия, в версах магнификата в качестве *soggetto* используются отдельные его сегменты: *initio*, *mediatio* или *terminus* (*differentia*). Данный прием можно наблюдать в магнификатах Палестрины и Гомбера. Хотя тон по-прежнему оставался основой композиции магнификата как на тематическом, так и на формообразующем уровнях [8, 590]. Правда, особая ситуация в создании полифонических магнификатов существовала в Англии. Английские композиторы не использовали в качестве *cantus firmus* восемь тонов кантика, а заимствовали иные *canti firmi*, помещая их в средний голос фабурдонного письма. Встречается в английской традиции и письмо без первоисточника (предположительно на свободно сочиненный материал).

Английские композиторы первой половины XVI века (Фэйрфакс, Людфорд) предпринимали попытки создания

Старинная музыка

магнификата в технике пародии. Орландо Лассо был первым, кто на континенте ввел в практику магнификат-пародию, и именно его сочинения послужили образцом для дальнейших композиций подобного рода. Впервые в истории жанра тон кантика, стержень композиции, был устранен, уступил место духовным и даже светским многоголосным моделям. После Лассо магнификаты-пародии писали, в основном, немецкие композиторы конца XVI – начала XVII века: наиболее последовательным был Бальдуин Гуаюль, отдельные образцы есть у Кристофа Демантиуса, Михаэля Преториуса и Иоганна Штадльмайера. Тематическая организация магнификатов-пародий получает в каждом новом образце индивидуальное решение. В этом, в частности, проявляется творческое мышление автора, отличающее его от создателя «прототекста», с одной стороны, и от других композиторов, работающих в технике пародии, с другой.

Чаще всего форма первоисточника оказывала влияние на тематическую структуру магнификата-пародии. В особенности это проявлялось в первом тексто-музыкальном разделе. В остальных разделах строки первоисточника использовались в произвольном порядке, подчас со свободным повторением, иногда с пропуском некоторых строк. Возможны, однако, и более свободные от «прототекста» решения. Это может быть написание отдельных тексто-музыкальных строк магнификата на материале, свободном от первоисточника, а также трансформация модели, претворение в тексте-пародии отдельных ее ладоинтонационных формул и конкордов, не связанных между собой, как это было в первоначальном варианте.

Тематическая структура магнификата-пародии вне зависимости от избранного первоисточника, как правило, согласовывалась с мелодией магнификата. Связано это с практикой исполнения

Старинная музыка

магнификатов «alternatim»: так называлось чередование григорианских (монодических) и многоголосных (в контрапунктической обработке) строк песнопения. Таким образом, каждый полифонически обработанный верс воспринимался как многоголосная вариация только что прозвучавшей монодической строки. Поэтому для магнификата-пародии автор обычно избирал первоисточник, хотя бы опосредованно связанный с григорианским тоном магнификата. Важным было соответствие лада многоголосной модели ладу магнификата и предшествующего ему антифона.

Лассо и Гуаюль использовали не только общий принцип техники (пародию), но и зачастую одинаковый многоголосный первоисточник. Пример такого рода – мадригал Чиприано де Роре «Ancor che col partire», вышедший из печати в 1547 году. Четырехголосный мадригал Роре послужил моделью для первого пятиголосного магнификата Лассо, изданного в Мюнхене в 1576 году. На основе данного мадригала Гуаюль создал четырехголосную мессу. По-видимому, месса создавалась в то же время, что и магнификат Лассо, поскольку в посвящении Гуаюлем мессы своему покровителю, герцогу Людвигу III, указан 1578 год [9, IX].

Помимо мадригалов Роре, в качестве модели для магнификата-пародии Лассо использовал мотеты Жоскена, Жака де Верта, мадригалы Орацио Векки, Алессандро Стриджо, Ансельмо де Рёля, Пьера Ноллета, Яхета де Берхема, Эбрана, Джованни Марии Нанино, шансон Клодена де Сермизи, Николя Гомбера. Весьма необычным первоисточником для одного из магнификатов Лассо стал фрагмент из трактата о глосах Диего Ортиса, представляющий собой вариант расхожей в то время гармонической формулы Руджеро на текст из «Неистового Орландо» Ариосто (так называемая «aria di ruggiero»). Многие магнификаты Лассо написаны на материале собственных

Старинная музыка

мотетов и шансон. Некоторые первоисточники магнификатов на данный момент не установлены.

Цикл Гуаюля из восьми магнификатов-пародий в восьми церковных ладах² был посвящен эрцгерцогу Тиролюскому Фердинанду. Издание датируется 1578 годом (спустя менее двух лет после выхода первого магнификата-пародии Лассо). Любопытно, что создание такого цикла вписывается в общую ситуацию соперничества между двумя крупнейшими композиторскими школами – мюнхенской, с одной стороны, и штутгартской, с другой³. Жанр магнификата-пародии стал своеобразным инструментом творческого состязания композиторов, представлявших «конкурирующие дворы» – Баварский и Вюртембергский [6, 109]. В отличие от магнификатов Лассо, круг первоисточников, избранный Гуаюлем, весьма узок. Шесть из восьми магнификатов Гуаюля написаны на материале сочинений Лассо (что в очередной раз говорит о творческом состязании ученика с учителем). В качестве многоголосных моделей двух оставшихся выступили мотет «Timor et tremor» Клеменса не Папы, а также собственный мотет Гуаюля «Tribularer si nescirem».

Самый удивительный пример творческого состязания Лассо и Гуаюля связан со знаменитой *chanson* Лассо «Susanne unjour»⁴. Написанная в технике контрафактуры с использованием материала песни Дидье Люпи, она стала первоисточником для Мессы самого Лассо (1563), его же Магнификата I тона (1581), с одной стороны, и Магнификата I тона Гуаюля (1577), с другой. Картина усложняется и тем, что *chanson* существует в двух вариантах – французском и

² Рукописи магнификатов хранятся в виде хоровых книг в «Codex musici folio» I 14 Вюртембергской библиотеки в Штутгарте.

³ Подробно об этом см. в ст.: [7].

⁴ «Susanne unjour» (фр.) – «Однажды Сусанна». В основе текста – ветхозаветный сюжет о Сусанне и двух старцах (книга пророка Даниила, 13: 15–25).

Старинная музыка

немецком (1560 и 1576 годы соответственно). Таким образом, перед нами предстают пять вариантов контрапунктического изложения одного и того же материала⁵ (не считая, при этом, главного источника тематического материала – *chanson* Люпи).

Магнификат I тона Гуаюля появился в 1577 году, то есть на следующий год после немецкой, второй, версии песни Лассо. В отличие от мессы, многоголосный магнификат предполагает деление не на пять, а на шесть частей (в данном случае – сравнительно небольших версов)⁶. В связи с этим не каждый верс начинается с изложения первой строки первоисточника (как это было в мессе Лассо). 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 опирался на немецкую. Однако заключительный верс магнификата определенно адресует нас к французской модели. Таким образом, можно утверждать, что, создавая свой магнификат-пародию, Бальдуин Гуаюль опирался на все три композиции Лассо. Первоначально может показаться, что тематическая организация разделов магнификата Лассо (1581) почти не отличается от магнификата его ученика, изданного тремя годами ранее. Однако при

⁵ Подробнее об этом см. в статьях: [6]; [2].

⁶ Как известно, текст магнификата включает всего двенадцать версов. Однако во второй половине XVI века в основном была принята практика полифонической обработки лишь шести из них (только четных, либо только нечетных). Подробнее см.: [5].

Старинная музыка

детальном рассмотрении видно, что композиции учителя и ученика весьма разнятся. Каждая последующая «версия» «*Susanne un jour*» учитывает предыдущие опыты, отталкиваясь от которых композиторы создавали новые варианты преподнесения заимствованного материала. Причем их изобретательность поистине безгранична: ни одна имитация, ни одно фугато, ни один написанный в технике *contrapunctus simplex* раздел в мессе и магнификате Лассо, а также в магнификате Гуаюля не повторяются в точности.

На подобных примерах наиболее ярко прослеживается своеобразие композиторского стиля Лассо и Гуаюля при использовании единого композиторского метода – пародии. Лассо, «первопроходец» в жанре магнификата-пародии, в основном, синтезирует принципы организации мессы-пародии и композиции магнификата жоскеновского образца (в смешанной технике *cantus firmus* с влиянием сквозного имитационного письма). В магнификатах Гуаюля менее заметно влияние предшественников Лассо и техники *cantus firmus*. Главной чертой его магнификатов-пародий можно назвать различное отношение к избранным моделям. Если в качестве первоисточника избран чужой мотет, шансон или мадригал, Гуаюль выявляет наиболее яркие и тематически характерные фрагменты, разрабатывая их в своеобразной манере (цитирование, контрафактура или же сочинение на избранный многоголосный материал в иной технике) в разных отделах своего сочинения. Но в случае использования собственного материала в качестве модели Гуаюль, напротив, избегает прямых связей с первоисточником.

В жанре магнификата-пародии, таким образом, возникает типичная для эпохи Возрождения ситуация индивидуального формирования композиторского стиля не за счет авторского тематизма, но благодаря своеобразным методам диспозиции и

Старинная музыка

разработки заимствованного материала. В этом, безусловно, проявляется главный ренессансный эстетический принцип *varietas* – искусство разнообразия при воспроизведении (повторении) какого-либо текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилова И.Е. О роли иконографических и композиционных формул в итальянской живописи кватроченто // Искусство средних веков и Возрождения. М.: Сов. художник, 1984. С. 31–40.

2. Москвина Ю.В. «Susanne unjour» Орlando ди Лассо и Бальдуина Гуаюля: жанровые и творческие пересечения // Старинная музыка. 2016. № 1. С. 17–24.

3. Поспелова Р.Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Московская консерватория, 2009. 712 с.

4. Тарасевич Н.И. Категория «новое» в музыкальной культуре Ренессанса // Творческие стратегии в современной музыкальной науке: материалы докладов международной научно-практической конференции (Екатеринбург, 1619 ноября 2009 г.) / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского ; ред.-сост. М.В. Городилова и др. Екатеринбург : [б. и.], 2010. С. 169–178.

5. Erb J. Aspects of form in Orlando di Lasso's Magnificat settings // Orlando di Lasso Studies / ed. by P. Berquist. New York: Cambridge University Press, 1999. P. 1–19.

6. 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: Jahrbuch

Старинная музыка

1995 / im Auftr. der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. Bd. 2. S. 109–125.

7. *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.

8. *Steiner R., Falconer K., Kirsch W., Bullivant R.* Magnificat // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. N.-Y., 2001. Vol.15. P. 588–593.

9. *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). Cationes. München, 2001. S. IX.



МОСКВИНА Юлия Владимировна, выпускница Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (2015), аспирант кафедры теории музыки и преподаватель полифонии Московской консерватории.

Yuliya V. MOSKVINA is a graduate of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (2015), a postgraduate student of Music Theory Division and an Lecturer of Moscow Conservatory.

E-mail: moskvinajulia@mail.ru