

*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»

Автореферат диссертации  
на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва  
2018

Работа выполнена в **ФГБОУ ВО**

**«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

- Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Тарасевич Николай Иванович**
- Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки  
имени Гнесиных», профессор кафедры ана-  
литического музыкознания  
**Ефимова Наталья Ильинична**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства  
имени В.С. Попова», проректор по научной  
работе
- Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Уральская государственная  
консерватория имени М. П. Мусоргского»**

Защита состоится 6 декабря 2018 года в 18 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте [http://www.mosconsv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=157643](http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=157643)

Автореферат разослан «   » \_\_\_\_\_ 2018 года

Ученый секретарь диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения

**Моисеев Григорий Анатольевич**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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»<sup>1</sup>, который ренессансный теоретик Иоанн Тинкторис противопоставляет иному виду создания музыки — «super librum cantare»<sup>2</sup>; 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 «создатель какого-либо нового сочинения»<sup>3</sup>. То есть творца сочинения, написанного в соответствии с той или иной композиционной техникой.

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 отношении. В связи с этим актуальным представляется введение в отечественное музыкознание новой фигуры — Бальдуина Гуаюля (Balduin Noyoul, 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 иногда упоминается в крупных западноевропейских музыковедческих трудах и практически никогда в работах отечественных авторов. Вместе с тем, Гуаюль внес весомый вклад в развитие жанров латинского и немец-

---

<sup>1</sup> Resfacta (лат.) — завершённое (законченное) сочинение.

<sup>2</sup> Super librum cantare (лат.) — петь по книге, то есть импровизируемый контрапункт.

<sup>3</sup> *Tinctoris J. Terminogium musicae diffinitogium.* Подробно о трудах Тинкториса см. в кн.: *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Московская консерватория, 2009.

кого мотетов, трехголосных песен и псалмов на немецком языке, а также в формировании 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. 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 стилового 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 упоминается в связи с историей жанра магнификата<sup>4</sup>, реже — латиноязычного мотета<sup>5</sup> и немецких духовных песен<sup>6</sup>. В подобных случаях информация о композиторе носит, как правило, справочный характер, фактически отсутствуют какой-либо анализ сочинений, а, следовательно, и обобщения эстетического, стилового, наконец, композиционно-технического характера.

Первый исследователь творчества Гуаюля Дэниел Теодор Политоске описывает Гуаюля как «весьма компетентного и умелого композитора», вместе с тем

---

<sup>4</sup> *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.*

<sup>5</sup> *Boetticher W. Geschichte der Motette. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. — S. 102.*

<sup>6</sup> *Osthoff H. Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640) / Helmuth Osthoff. Miteinem Nachwort / Erg. und Berichtungen hrsg. vom Verfasser. — Tutzing: Schneider, 1967. — 609 S.*

«консервативного в плане идей и их выражения...»<sup>7</sup>. 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<sup>8</sup>, а также В. Бёттихер, который в ряде исследований о творчестве О. Лассо упоминает Гуаюля и его сочинения<sup>9</sup>. На рубеже XX–XXI веков аксиологический аспект музыки Гуаюля был окончательно пересмотрен такими исследователями, как А. Трауб, М. Х. Шмид, П. Вибе, Х. Лейхтманн<sup>10</sup>.

Биографические сведения о Гуаюле, в основном, содержатся в исследованиях У. Боссерта, еще в начале XX века опубликовавшего документы из архивов Штутгартской капеллы<sup>11</sup>. На этих материалах базируются диссертация и статьи Д. Политоске, краткая биография, составленная Х. Лейхтманном, а также предисловие А. Трауба к изданиям сочинений Гуаюля на рубеже XX–XXI веков — «Памятники земли Баден-Вюртемберг» (*Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*)<sup>12</sup>. Важнейшим источником сведений о Гуаюле и его сочинениях на немецком языке является монография Х. Остхоффа<sup>13</sup> о немецкой Lied в творчестве ком-

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). — S. 294–307.

<sup>9</sup> *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.

<sup>10</sup> *Traub A.* Einleitung // Balduin Hoyoul (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: Jahrbuch 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 (1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. — München: Strube Verlag, 1998. — S. XXV–XXXVI.

<sup>11</sup> *Bossert G.* Die Hofkapelleunter Herzog Ludwig. Württembergische Vierteljahrshelpte für Landes geschichte. Neue Folge. — Bd. IX. — Stuttgart: W. Kohlhammer, 1900; *Bossert G.* Die Hofkapelle unter Herzog Christoph. Württembergische Vierteljahrshelpte für Landes geschichte. Neue Folge. — Bd. XIX. — Stuttgart: W. Kohlhammer, 1910.

<sup>12</sup> *Leuchtmann H.* Hoyoul Balduin // *Neue Deutsche Biographie* / hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. — Bd. 9. — Berlin: Duncker & Humblot, 1972. — S. 673 f; *Traub A.* — S. IX–XXXVI.

<sup>13</sup> *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). — 609 S.

позиторов-нидерландцев. О немецкой школе Лассо пишут его биографы В. Бёттихер и Х. Лёйтман<sup>14</sup>. На рубеже XX–XXI веков вышли статьи Д. Голли-Беккера, П. Виббе, А. Трауба, М. Х. Шмида, содержащие информацию о некоторых сочинениях Гуаюля, а также их краткий анализ<sup>15</sup>.

Собственно, техника композиции в сочинениях Гуаюля рассматривается с нескольких позиций. Вне зависимости от того, идет ли речь о работе с заимствованным или сочиненным тематизмом, 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<sup>16</sup>. Применительно к музыке Гуаюля об этом пишет А. Трауб<sup>17</sup>. В отечественной литературе проблемы лада и модальной гармонии в старинной музыке рассмотрены Ю. Н. Холоповым, М. И. Катунян, С. Н. Лебедевым, Г. И. Лыжовым<sup>18</sup>. Проблемы тематизма в му-

<sup>14</sup> *Boetticher W.* Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. — S. 710–713; *Leuchtmann H.* Orlando di Lasso. Bd. 1. Sein Leben. — Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1976. — S. 48, 54, 110, 136, 190–191.

<sup>15</sup> *Traub A.* Zur Motette «Miserere mei Deus» von Balduin Hoyoul // Musik in Baden-Württemberg: Jahrbuch 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. — S. 63–100; *Schmied M. H.* Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts. — S. 185–208; *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 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 Geheimnis gehütet — Die Hofkapellen von Stuttgart und München im 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: Jahrbuch 2012 / im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von A.-K. Zimmermann — München: Strube-Verlag, 2012. Bd. 19. — S. 97–100.

<sup>16</sup> *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.

<sup>17</sup> *Traub A.* Einleitung. — S. XV–XVI.

<sup>18</sup> *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

зыке Ренессанса освещены В. В. Протопоповым, Ю. К. Евдокимовой, Н. А. Симаковой, Е. В. Вязковой, Г. Пелецисом, Н. И. Тарасевичем<sup>19</sup>; применение техники инганно при организации тематизма и работе с ним подробно рассмотрено в работах Л. Л. Гервер<sup>20</sup>. Особенности тексто-музыкальной формы рассмотрены В. В. Протопоповым, Г. Пелецисом, Т. Н. Дубравской, А. В. Зудовой, Г. А. Рымко<sup>21</sup>. Вопросы формопостроения в полифоническом магнификате исследует Дж. Эрб<sup>22</sup>.

Если говорить о композиционных техниках, то у Гуаюля они представлены

---

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 *Magnificat orpus musicum* Орландо ди Лассо): Дис. <...> канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2003.

<sup>19</sup> *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 музыкаловедческого 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 fuga. История, теория, практика. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: Изд. Дом «Композитор», 2009.

<sup>20</sup> *Гервер Л. Л.* Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века. — М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2018. — 240 с.; *Гервер Л. Л.* Инганни в «Cappiccio sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» и «Cappiccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut» Джироламо Фрескобальди // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — № 1. — С. 116–127; *Гервер Л. Л.* «Инганно» в полифонии Фрескобальди // Музыка и время. — 2012. — № 2. — С. 29–31; *Гервер Л. Л.* Инганно как инструмент канонической техники // Вестник музыкальной науки. — 2014. — № 4 (6). — С. 14–25; *Гервер Л. Л.* Техника инганно: опыт классификации // Журнал Общества теории музыки. — 2016. — № 4.

<sup>21</sup> *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. <...> 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.

<sup>22</sup> *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.

cantus firmus, парафразой и пародией. Труды, посвященные cantus firmus и парафразе многочисленны. Среди них назовем монографию Э. Спаркса<sup>23</sup>, в которой рассматриваются проблемы диспозиции, структуры первоисточника, его колорирования и другие особенности. Выделим и статью И. Годта о парафразе<sup>24</sup>, 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)<sup>25</sup>, описание мессы-пародии как вариационного цикла (В. В. Протопопов, Т. А. Гордон)<sup>26</sup>, особенности техники в зависимости от размещения тематизма — частей, разделов мессы (Ю. К. Евдокимова, Т. А. Гордон, А. Кёрдевеи, Л. Локвуд, К. Керо)<sup>27</sup>, сравнение полифонических структур первоисточника и пародии (В. В. Протопопов, Н. А. Симакова, Н. И. Тарасевич)<sup>28</sup>, влияние структуры первоисточника на сочинение-пародию (Ю. К. Евдокимова, Т. Н. Дубравская, Т. А. Гордон,

<sup>23</sup> Sparks E. H. Cantus firmus in mass and motet 1420–1520. — California: University of California Press, 1963.

<sup>24</sup> Godt I. Renaissance paraphrase technique: a descriptive tool // Music Theory Spectrum. — 1980. — Vol. 2. — P. 110–118.

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.

Н. И. Тарасевич)<sup>29</sup>, пошаговое описание заимствований<sup>30</sup> (Д. Т. Политоске)<sup>31</sup>, жанровые различия первоисточников и их влияние на пародию (И. К. Кузнецов, Т. А. Гордон)<sup>32</sup>. Попытку отразить различные подходы к первоисточнику в разных частях одной и той же мессы предпринимает Ф. Кёрндль в очерке «Parodie, Imitatio, Intertextualität»<sup>33</sup>; интерес вызывает и метод исследования контрафактуры с позиции рекомпозиции, предложенный Г. И. Лыжовым (в определенном смысле близкий пародии), нацеленный на выявление основного ладового тематизма на более позднем материале («Lamentod' Arianna» из «Орфея» Монтеверди)<sup>34</sup>.

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<sup>35</sup>: 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 трехголосных мотетов Яна де Кастро и опять же Орландо Лассо<sup>36</sup>. Методы анализа, предложенные в перечисленных трудах, могут использоваться и по отношению к музыке Гуаюля.

**Объектом исследования**, таким образом, выступают композиционные

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> В каких тактах сочинения-пародии используются те или иные фрагменты *cantus prius factus*.

<sup>31</sup> *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> *Körndle F.* 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.

<sup>34</sup> Лыжов Г. И. Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. — С. 135–176.

<sup>35</sup> *Crook D.* Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation.

<sup>36</sup> *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.

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»<sup>37</sup>: 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 трицинии (в книге «*Die Niederländer und das deutsches Lied*»<sup>38</sup>);

— три восстановленных трициния в издании «*Handbuch der geistliche gemeinlieder*»<sup>39</sup>;

— фрагменты сочинений, представленных во второй и третьей книгах немецких трициниев XVI века (из библиотеки Goethe-Universität Frankfurt-am-Main, Institut für Musikwissenschaft)<sup>40</sup>;

— мотет «*In te Domine speravi*», сохранившийся в виде книг партий в Staatliche Bibliothek Ansbach<sup>41</sup>.

**Цель работы** — воссоздание творческого облика Бальдуина Гуаюля, исследование особенностей применения им композиционных техник. В связи с

<sup>37</sup> *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*. — Bd. 7: Balduin Hoyoul (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.

<sup>38</sup> *Osthoff H.* Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). — S. 301–304.

<sup>39</sup> *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.

<sup>40</sup> *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.

<sup>41</sup> См.: Staatliche Bibliothek Ansbach VI g 18. Электронная копия мотета: <http://daten.digitalesammlungen.de/0008/bsb00087506/images/index.html?id=00087506&groesser=&fip=eayaxsq-seayawyztsweayaenxs&no=6&seite=305>. Дата обращения: 13.07.2018. Указанный мотет в виде современной партитуры представлен в Приложении № 5.

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 Бальдуина Гуаюля — ученика «божественного Орландо»<sup>42</sup>. Кроме того, расширено представление о

---

<sup>42</sup> 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.

ранних этапах развития протестантских жанров и их связи с традициями франко-фламандской школы. Парафразирование как 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 с тематизмом 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)<sup>43</sup>.

**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)<sup>44</sup>.

**Практическая значимость** работы состоит в возможности применения материала в 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 связи с общенаучными представлениями эпохи. С этих позиций неременным условием

---

<sup>43</sup> Восстановленные трицинии приведены в Приложении № 4.

<sup>44</sup> 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.

выступает анализ исторической проблематики на основе конкретных музыкальных фактов либо изучение материала сквозь призму его исторического бытия.

Среди прочих — историко-биографический метод<sup>45</sup>, 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 восстановлении полной фактуры трициниев.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- творчество Бальдуина Гуаюля тесно связано с музыкой учителя — О. Лассо и представителей так называемой «немецкой школы» Лассо, равно как с европейской музыкой того времени в целом;
- музыкальный язык Гуаюля характеризуется связью как с традицией строгого стиля, так и с зарождающимися принципами барочного искусства, среди которых особое значение имеет принцип риторической организации музыкальной формы;
- нормы контрапункта строгого стиля, имитационно-каноническое письмо, приемы сложного контрапункта применяются Гуаюлем фактически во всех представленных в его творчестве жанрах;
- духовные жанры на немецком языке — пятиголосные мотеты, духовные песни и псалмы для трех голосов — свидетельствуют о претворении тра-

---

<sup>45</sup> 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.

дий франко-фламандской полифонии в недрах зарождающейся протестантской музыки;

- письмо на *cantus firmus*, используемое Гуаюлем в немецких и отчасти латинских мотетах, при соприкосновении с материалом различного происхождения — католического, протестантского — обретает новое качество;
- техника парафразы у Гуаюля затрагивает как музыкальную, так и словесную (вербальную) стороны;
- использование техники пародии при работе с мессой и магнификатом отличается разносторонними приемами работы с первоисточником.

**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<sup>46</sup>, двух всероссийских конференциях<sup>47</sup>, а также на лекции-концерте студенческого научно-творческого общества Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 5 мая 2016 года.

**Структура** диссертации включает четыре главы, Введение и Заключение. Помимо основных разделов диссертационное исследование содержит Приложе-

---

<sup>46</sup> Международная научно-практическая конференция «Ad memorem: 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 — Культура: 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».

<sup>47</sup> 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 Орlando Лассо и Бальдуина Гуаюля».

ния. В первом Приложении приводится полный список сохранившихся на сегодняшний день сочинений Бальдуина Гуаюля, во втором — ладовая атрибуция его мотетов, месс, трициниев, 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».

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснован выбор темы исследования, аргументируется ее актуальность. Обозначена научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы. Сформулирована цель исследования, а также связанные с ней проблемы и задачи. Определены методы исследования, дан обзор источников и литературы.

В **главе I — «Бальдуин Гуаюль. Жизнь и творческая деятельность»** — изложена биография композитора, дан историко-культурный контекст его творчества, а также краткая характеристика сохранившихся сочинений. Отдельно рассматриваются творческие пересечения Гуаюля и учителя Лассо, а также представителей школы Лассо, служба в Штутгартской капелле, жанры творчества и история издания сочинений. Каждой теме посвящен отдельный раздел. В разделе 1. 1. приводятся сведения об имени и фамилии композитора, о его происхождении, перечисляются немногочисленные факты его жизни. Бальдуин Гуаюль (Balduin Hououl) по происхождению фламандец. Родился он в 1547 (по некоторым данным 1548) году в Льеже. Однако вся его судьба связана с немецкими землями, и большей частью — со Штутгартсом. В этом городе в 1561 году Гуаюль становится хористом Вюртембергской придворной капеллы. В 1564–1565 годы в связи с ломкой голоса его направили на обучение в Мюнхенскую капеллу к Орландо Лассо. После учебы восемнадцатилетний Гуаюль вернулся в Штутгарт в качестве певца-альтиста и придворного композитора. Как и учитель, занимался

педагогической деятельностью — воспитывал молодых музыкантов. Среди других видов деятельности, о которых сохранилось мало сведений, — составление описи музыкальных инструментов и фондов библиотеки Штутгарта. С марта 1589 года и до смерти в ноябре 1594 года Гуаюль, будучи ключевой фигурой музыкального Вюртемберга, выполнял обязанности придворного капельмейстера.

Раздел 1. 2, посвященный взаимодействию Гуаюля с «немецкой школой Лассо»<sup>48</sup>, повествует о взаимоотношениях Лассо и Гуаюля, об обучении кантором юных певчих искусству композиции. Также намечены творческие параллели внутри школы Лассо в жанровом и композиционно-техническом отношении. По сведениям В. Бёттихера, Лассо был не только учителем, но и воспитателем отроков, направленных к нему на обучение. Мальчики жили в доме мастера, двор выплачивал ему пособие на их содержание (на питание, одежду) и на учебные нужды (например, приобретение учебных пособий). В музыкальные обязанности воспитанников, помимо участия в церковных богослужениях, входило пение Псалтири при так называемом Старом дворе, а также сопровождение погребальных служб. Поначалу и музыкальные, и гуманитарные науки (латынь, библейскую историю, историю древнего мира и риторику) преподавал «schulmaister der cantoreu» — собственно, сам Лассо, однако впоследствии он ограничился лишь преподаванием музыкальных предметов.

В Германии целая группа композиторов прошла обучение у Лассо. В своей деятельности они развивали традиции учителя и в латиноязычных, и в немецкоязычных сочинениях: Иоганн Эккард, Бальдуин Гуаюль, Леонхард Лехнер, Якоб Рейнер, Леонхард Мелдерт, Антон Госсвин. Среди них обычно выделяют Иоганнеса Эккарда и Леонхарда Лехнера как самых крупных представителей школы Лассо, наиболее последовательно претворявших принципы композиции мастера. Однако и другие учившиеся у Лассо музыканты вошли в историю музыки как

---

<sup>48</sup> Термин принадлежит биографу Лассо В. Беттихеру. См.: *Boetticher W. Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594.* — S. 717–720.

последователи его эстетики, как создатели значимых музыкальных произведений. Некоторые из них, такие как Бальдуин Гуаюль, успешно проявили себя как новаторы в тех или иных жанрах.

Проводя параллели между сочинениями Лассо и Гуаюля и еще одного ученика Лассо — Лехнера, можно вспомнить мотет «*Da pacem Domine*», написанный авторами на единый первоисточник. При сравнении сочинений очевидно, что, с одной стороны их роднит общие принципы работы с материалом, с другой, имеют место детали, напротив, демонстрирующие индивидуальный подход каждого композитора к сочинению.

В разделе 1. 3. уделяется внимание истории формирования Штутгартской капеллы, ее руководителей — предшественников и последователей Гуаюля на посту капельмейстера. В это время Штутгарт был одним из ранних центров Реформации в Германии. Правители Вюртемберга, герцоги Ульрих, его последователь Кристоф, затем Людвиг, примкнули к лютеранству. С этим связано распространение многоголосной духовной музыки на немецком языке. Хотя латиноязычные сочинения также исполнялись Штутгартской капеллой. Пост капельмейстера Штутгарта занимали крупнейшие музыканты того времени: Каспар Хумар, Зигмунд Хеммель (автор первой немецкой псалтыри), Людвиг Дазер (предшественник не только Гуаюля в Штутгартской капелле, но и Лассо на посту капельмейстера в Мюнхене). После Гуаюля пост занял его коллега, ученик Лассо Леонхард Лехнер, впоследствии — ученики Гуаюля Тобиас Саломо и Ханс (Иоганн) Конрад Рааб. В 20-е годы XVII века капельмейстером Штутгарта был Базилиус Фробергер, отец знаменитого Иоганна Якоба Фробергера.

Наконец, раздел 1. 4 поднимает проблему сохранности наследия Гуаюля и его изданий. До нас дошли восемь магнификатов-пародий, две мессы-пародии, двадцать семь латинских мотетов, девятнадцать немецких мотетов, одна интабуляция мотета для лютневого репертуара, тридцать один опус в жанре духовных песен и псалмов на три голоса. Каждая жанровая категория имеет свою судьбу.

Так, большая часть латинских мотетов Гуаюля была издана еще при жизни композитора под названием «*Sacrae cantiones*» (1587). Прижизненное издание магнификатов-пародий Гуаюля вышло в 1578 году. Многие сочинения вышли из печати после смерти композитора, но сохранились в архивах Штутгарта<sup>49</sup>. Самая печальная судьба постигла немецкие трицинии: трехголосные немецкие песни и псалмы, изданные в 1589 году<sup>50</sup>, не сохранились в полном объеме. Книга партий верхнего голоса утеряна полностью, две другие имеются во фрагментах<sup>51</sup>. В последнее время поиск сочинений Гуаюля продолжается: в 2008 году в одном из нотных собраний библиотеки Ансбаха найден мотет Гуаюля «*In te Domine speravi*»<sup>52</sup>.

**Глава II — «Особенности музыкального языка Бальдуина Гуаюля»** — посвящена рассмотрению тематизма, ладовой системы, вертикали, контрапунктических и формообразующих свойств музыки композитора в контексте эпохи. В разделе 2. 1 приводится набор наиболее часто используемых им *soggetti*, которые отражают закономерности лада. *Soggetti* сгруппированы по интервальному принципу: с квинтовым, квартовым, кварто-секстовым остовом. Отдельно упомянуты «универсальные» *soggetti*, встречающиеся в различных ладовых условиях.

Раздел 2. 2 посвящен ладу и условиям его реализации в многоголосии. Модальная система музыки Гуаюля соответствует традиции — восемь церковных ладов. Опираясь на базовые понятия модальной теории — финалис, системы ключей и транспозиции — можно выявить излюбленные Гуаюлем лады. Отдельно рассмотрены проблемы голосоведения, акциденции, каденции, каденци-

<sup>49</sup> Речь идет о двух мессах и немецких мотетах.

<sup>50</sup> *Hoüoul B. Geistliche Lieder und Psalmen mit 3 Stimmen*. Титульный лист издания не сохранился;

<sup>51</sup> Фрагменты песнопений № 6, 7, 12, 13, 19, 20, 22 имеются в виде микрофильмов в библиотеке Goethe-Universität Frankfurt-am-Main, Institut für Musikwissenschaft. В восстановленном виде песнопения приведены в Приложении № 4.

<sup>52</sup> Мотет в виде современной партитуры с комментариями см. в Приложении № 5.

онные планы, последовательность конкордов и ритм их смен. В целом, они отвечают принципам строгого стиля. Однако в некоторых случаях можно встретить хроматическими ходы, скачкообразное наполнение методических линий.

Особенности контрапункта в сочинениях Гуаюля описаны в разделе 2.3. Перестановки голосов в сложном контрапункте подчас возникают в связи с заимствованием многоголосных фрагментов и претворением их в новом сочинении. В таком случае первоначальное соединение выносится «за рамки» *res facta* и находится в самом первоисточнике. Производное — в сочинении-пародии. Имеются и другие случаи: при тексто-музыкальных повторах авторского сочинения, часто в симультанном виде<sup>53</sup>. Соединения сложного контрапункта можно встретить при эпифорах (одинаковое окончание) в некоторых латинских мотетах, а также в форме *bar* немецких мотетов, при стреттных проведениях малых тем в условиях раннефугированной имитации. В частности, при наличии удержанного контрапункта.

Раздел 2.4 второй главы посвящен особенностям тексто-музыкальной формы. Особое внимание уделено работе с словесным текстом. Приемы работы в мотетной форме первого рода разнообразны: как работа с единой строкой, сегментация и контрапункт тексто-музыкальных сегментов, приемы присоединения и отделения сегментов строки, а также объединение разных текстовых строк благодаря схожему тематизму. Отдельно рассматривается работа с текстом в циклических мотетах, магнификатах и мессах. Отмечается связь частей формы и техник композиции (раздел 2.4.2).

Замечено, что первая строка (так называемый мотетный эксордий) может быть организована как:

---

<sup>53</sup> 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.: Изд. Дом «Композитор», 2009. — С. 248–249.

- 1) имитация предфугированного типа (среди ее разновидностей — имитации с реперкуссионным<sup>54</sup>, реальным или инверсионным ответами);
- 2) многотемная экспозиция предфугированного типа (возникает при сегментации тексто-музыкальной строки, когда каждый сегмент выполняет функцию самостоятельной малой темы);
- 3) имитационное изложение *soggetto* в «тематических голосах», сопровождаемое контрапунктом в свободных голосах;
- 4) тексторитмическая имитация (характерна для мотетов с большим количеством голосов);
- 5) антифонное изложение имитационных экспозиций (используется в многоголосных композициях);
- 6) моноритмический контрапункт (применяется в мотетном эксординии).

Рефренные и репризные, а также многочастные циклические формы в мотетах возникают чаще всего вследствие отражения текстовой структуры. В ряде латинских мотетов содержится эпифора, в немецких мотетах, первоисточник которых написан в форме *bar*, обычным делом становятся повторы полифонически обработанных штолленов.

Самостоятельный раздел (2. 5) связан с обоснованием риторики в сочинениях Гуаюля, предполагающей особое внимание к экспрессии вербального слова. В этом отношении он выступает наследником Жоскена и своего учителя Орландо Лассо. Риторика проявляется в тематизме, ритмике, вертикали, формообразующих приемах, техниках письма. Чаще задействуются сразу несколько параметров.

В разделе 2. 6 приводятся обобщения относительно стиля Гуаюля, проводятся стилистические параллели с музыкой Лассо, традициями франко-фламанд-

---

<sup>54</sup> Аналог термина «тональный ответ» по отношению к модальной музыке.

ской школы XV–XVI веков, немецкой музыкой XVI века, венецианским многохорным письмом. Также отмечаются черты, предвещающие стиль Нового времени.

Техники письма на основе одноголосного первоисточника в сочинениях Гуаюля рассмотрены в главе III «Техники композиции в сочинениях Гуаюля. Письмо на заимствованный одноголосный первоисточник». Большая часть сочинений Гуаюля написана на основе *cantus prius factus*. Некоторые мотеты (латинские и немецкие), вероятно, основаны на свободном, сочиненном самим автором, тематизме. Круг избранных Гуаюлем первоисточников, в основном, включает григорианские напевы, Чаще в редакции, принятой в капелле Штутгарта того времени. Среди них сборник Лукаса Лоссиуса «Псалмодия», вышедший в 1561 году в Виттенберге. Кроме того, Гуаюль использует григорианские источники из Антифонария, а также протестантские духовные песни Мартина Лютера, Мельхиора Вульпиуса, Иоганна Агриколы, Матиаса Грайтера, Якоба Дахзера, Буркхарда Валдиса, Людвиг Оэлера, Людвиг Хетцера, Юстуса Йонаса.

Основные принципы работы с первоисточником — парафраза и *cantus firmus* (при господстве сквозных имитациях, часто организующих один из разделов мотетной формы). В разделе 3. 1. 1 уделено внимание *cantus firmus* в латинских и немецких мотетах. В последних техника выступает главным методом работы с первоисточником. В основном, техника *cantus firmus* используется Гуаюлем в сочетании со сквозным имитационным письмом. Но в мотете «*Iam surrexit Dominus*» отмечается необычный способ введения хорала в ритмике *cantus planus*: заимствованный напев не является стержнем всей композиции и возникает лишь как одномоментная цитата в партии первого тенора.

Особый случай — поликантусное письмо в мотете «*Veni Domine*». Композитором избраны два мелодических источника — григорианский напев *Alleluia III* и протестантская пасхальная песня «*Surrexit Christus hodie*» / «*Erstanden ist der heilige Christ*». Избранные напевы заключают в себе особый

смысл: *Alleluia / Veni Domine* является предрождественским песнопением, а песня эпохи Реформации повествует о воскресении Христа. В мотете соединяются не только два смысловых плана (Рождество и Воскресение Христа), но и католический и протестантский пласты духовной музыки. Однако, видимо, не только сакральной идеей руководствовался композитор, соединяя оба первоисточника: они легко сочетаются друг с другом благодаря интонационной общности.

В разделе 3. 1. 2 рассматриваются особенности техники парафразы у Гуаюля. Его латинские мотеты рассматриваются как литературно-музыкальная парафраза. Вербальные тексты мотетов «*Sacrae cantiones*» Гуаюля являются вариантом текстов Ветхого и Нового Заветов. Среди приемов — реструктуризация первоисточника, комбинация различных текстов, свободный пересказ сюжета, отсутствие точного цитирования. Музыкальная парафраза представлена «рассеиванием» сегментов первоисточника по фактуре нового сочинения — мотета, мессы, магнификата. Заимствованный тематизм реструктурируется и обретает новую форму в каждом конкретном случае. Вслед за И. Годтом<sup>55</sup> анализируются методы работы с первоисточником при парафразе. В отличие от *cantus firmus*, парафраза предполагает «рассеивание» первоисточника по нескольким («симультанная парафраза», по И. Годту) или всем голосам («полноценная сквозная имитация»). В результате заимствованный материал перестает восприниматься как единая непрерывный напев. Он как бы «выносится за скобки», влияя на тематизм и лишь отчасти на форму.

Григорианские первоисточники Гуаюль использует в пяти своих латинских мотетах (в их числе семиголосный «*Philippe qui videt me*»). Некоторые мотеты, например, немецкий пятиголосный мотет-парафраза «*Uñs ist geboren ein kindelein*» (№ 8) свободны от заимствований.

---

<sup>55</sup> *Godt I. Renaissance paraphrase technique: a descriptive tool // Music Theory Spectrum. —1980. — Vol. 2. — P. 110–111.*

Обобщая приемы парафразирования текста и музыки в мотетах Гуаюля отметим ряд общих моментов:

- 1) перестановку строк первоисточников, их свободные повторения;
- 2) совмещение цитаты и свободного «пересказа» (цитирование в начале тексто-музыкальной строки и свободное изложение в продолжающей части);
- 3) отбор отдельных строк (сегментов) первоисточника и их расстановка в новом порядке;
- 4) пропуски строк первоисточника;
- 5) соседство заимствованного и сочиненного материала;
- 6) комбинация 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.

В качестве самостоятельного в третьей главе представлен раздел о формообразующем принципе канона (раздел 3. 2). Техника канона (конечного, как правило) типична при изложении *cantus firmus* многих немецких мотетов. Канон может выполнять функцию стержня композиции, пронизывать всю структуру произведения и выделяться на фоне сопровождающих голосов иным тематизмом и отдельным текстом: так, например, происходит в политекстовом мотете «*Sol oriens*» (канон звучит со словами «*Rex coelestis, utrumque creavit*»).

Среди принципов письма вне опоры на заданный первоисточник (раздел 3. 3) выделяется литерафония (или криптофония), что выражается в использовании слогов сольмизации, часто связанных с текстом, в тематическом значении. В качестве примера приведена третья тексто-музыкальная строка мотета «*Veni Domine*»<sup>56</sup>. Здесь явно прослеживается традиция, идущая от Жоскена и Лассо.

<sup>56</sup> Подробнее об этом см.: Москвина Ю. В. Мотет «*Veni Domine*» Бальдуина Гуаюля: из истории форм на *cantus prius factus* // Музыкальная академия. — 2016. — № 4. — С. 109–113.

**Глава IV — «Техники композиции в сочинениях Гуаюля. Письмо на заимствованный многоголосный первоисточник»** — включает семь разделов. Раздел 4. 1 содержит исторические сведения о технике пародии, в нем поднимается проблема терминологии (аутентичной и современной). Раздел 4. 2 посвящен феномену магнификата-пародии, введенного в практику Лассо (1573) и Гуаюлем (1578). Заложенные ими традиции продолжили Кристоф Демантиус (1602), Михаэль Преториус (1611) и Иоганн Штадльмайер (1641).

В центр раздела 4. 3 вновь поставлена проблема тематизма (намеченная в разделе 2. 1). Здесь она, однако, анализируется с точки зрения фактурной функциональности. На примере магнификатов-пародий показана трактовка роли тематизма первоисточника — в одних случаях сохранение прежних функций, в других — их смена (на примере магнификата IV тона «In me transierunt»).

Раздел 4. 4. содержит классификацию типов пародии. *Первый* основан на сохранности формы и техники первоисточника в сочинении-пародии. На уровне формы целого возможно: сохранение формы первоисточника на уровне последовательности разделов и малых тем, свободные голоса могут меняться, а продолжения линий основных голосов или *soggetti* варьироваться; установление в сочинении-пародии нового порядка разделов первоисточника; повтор избранных разделов первоисточника в сочинении-пародии, а также, напротив, изъятие повторов из оригинального варианта; вставка разделов, свободных от первоисточника. На уровне отдельных тексто-музыкальных разделов допустимо: сохранение формы на уровне проведения малых тем; внутренняя реструктуризация первоисточника; изложение тематизма первоисточника в новых жанровых условиях в иной технике.

*Второй* критерий классификации — количество заимствованных голосов, влияющих на вертикаль непосредственным образом. *Третий* критерий — место появления заимствованного материала. Часто вся тексто-музыкальная строка

магнификата написана на основе заимствованного материала. Однако в отдельных случаях *cantus prius factus* прочитывается лишь в начале строки, реже — возникает в каденционном отделе. *Четвертый* критерий — количество малых тем первоисточника, используемых в пределах строки нового сочинения. Наконец, *пятый* критерий — подтекстовка (при новом тексте внутрисклочное деление первоисточника может сохраняться или меняться).

Материал, свободный от *cantus prius factus*, допускает: отражение интонационных, ритмических, гармонических, композиционно-технических идей одной или нескольких строк первоисточника; использование для свободных от первоисточника фраз «нейтрального» материала; введение контрастного материала, тематическая яркость которого сопоставима с заимствованными фрагментами. Рассмотренные типы анализируются в разделе 4. 5.

Раздел 4. 6 связан с двумя сохранившимися мессами Гуаюля, написанными на светские первоисточники — *chanson* Клеменса-не-Папы «*Rossignolet*» и мадригал Ч. Роре «*Anchor che col partire*». Мессы имеют ряд общих моментов — использование материала эксординия в начале крупных разделов, риторических приемов, смену метрики с имперфектной на перфектную на определенных участках формы, особенности произнесения текста в *Gloria* и *Credo*. Обе мессы строятся как полифонические вариации на важнейший тематический материал первоисточника: в первую очередь, его эксординий, а также другие тексто-музыкальные строки, акцентируемые автором пародии. Вместе с тем, в мессе «*Rossignolet*» часто присутствует *contrapunctus simplex*, а месса «*Ancor che col partire*», напротив, отмечена интенсивным использованием имитационной техники.

Раздел 4. 7 затрагивает особенности применения пародии в условиях различных жанров и первоисточников и носит обобщающий характер. Акцентируются различия в организации формы мессы и магнификатов, а также своеобразие техники при использовании различных жанров (мотет, мадригал, *chanson*) и авторов (автопародия, письмо на «чужой» источник).

В **Заключении** подводятся итоги исследования, обозначаются возможности дальнейшей разработки намеченных в работе проблем.

**Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных  
Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования  
и науки Российской Федерации:**

1. *Москвина Ю. В.* «Susanne unjour» О. ди Лассо и Б. Гуаюля: жанровые и тематические пересечения [Текст] / Ю. В. Москвина // Старинная музыка. — 2016. — № 1. — С. 17–24. — [0,66 п.л.].
2. *Москвина Ю.В.* Мотет «Veni Domine» Бальдуина Гуаюля: из истории форм на cantus prius factus [Текст] / Ю. В. Москвина // Музыкальная академия. — 2016. — № 4. — С. 109–113. — [0,5 п.л.].
3. *Москвина Ю. В.* Штутгартская капелла на рубеже XVI–XVII веков // [Текст] / Ю. В. Москвина // Старинная музыка. — 2017. — № 1. — С. 5–11. — [0,48 п.л.].
4. *Москвина Ю. В.* Мотет Жоскена «Miserere mei Deus» и его материал в сочинениях Палестрины, Лассо и Гуаюля. К вопросу о тематических заимствованиях [Текст] / Ю. В. Москвина // Старинная музыка. — 2018. — № 1. — С. 16–20. — [0,32 п.л.].

**Прочие публикации:**

5. *Москвина Ю. В.* Магнификаты-пародии в творчестве Орландо Лассо и Бальдуина Гуаюля [Текст] / Ю. В. Москвина // Современные проблемы музыковедения. — 2017. — № 1. — С. 2–13. — [0,47 п.л.].