

А. А. МАЛЬЦЕВА

Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки

УДК 783.7

МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ
В ЦИКЛЕ МАГНИФИКАТОВ
МОРИЦА ЛАНДГРАФА ГЕССЕНСКОГО

Мориц ландграф Гессенский (1572–1632) известен в истории музыки прежде всего как покровитель Генриха Шютца, основатель придворной школы Collegium Mauritianum (1599) в Касселе и первого в Германии оперного театра «Ottooneum» (1606). Личность поистине энциклопедического масштаба, знаток теологии, философии, алхимии, архитектуры, риторики, поэзии, театрального искусства и музыки, ландграф получил прозвание «Moritz der Gelehrte» («Мориц Мудрый»). Т. Н. Дубравская характеризует его как «блестящего гуманиста, учёного, свободно говорившего на десяти языках, музыканта, много внимания уделявшего своей придворной капелле, славившейся на всю Германию» [1, с. 6]. Он был наделён вокальными данными, владел игрой на нескольких музыкальных инструментах (среди них цитра, арфа и орган). Мориц был сведущ в области европейской музыки предшествовавших поколений и внимательно следил за современными новинками, о чём свидетельствует сохранившаяся довольно обширная коллекция нот, включающая произведения немецких, нидерландских, английских, французских и итальянских авторов. Знание сочинений столь широкой географии отразилось и на его композиторском творчестве. Например, от стиля Орландо ди Лассо Мориц воспринял технику начальных ритмически активных мотивов, выполняющих нередко истолковывающую текст функцию¹. С другой стороны, он не только впитывал техники композиции различных национальных школ, но и стимулировал развитие творчества местных композиторов, способствовал раскрытию и развитию их таланта. Благодаря Морицу Гессенскому один из столпов немецкой музыки Генрих Шютц обрёл свой путь, в частности, получил возможность обучения у Джованни Габриэли в Венеции [8, с. 5]².

Творческое наследие Морица многообразно. Помимо инструментальных произведений, созданных часто по случаю празднеств³, значительное место принадлежит сочинениям для различных хоровых составов. Среди них: два псалма для двенадцатиголосного хора, десять десяти- и пятиголосных мотетов, одиннадцать мотетов для пяти голосов, восемьдесят три немецкие духовные песни для четырёхголосного хора и др. В своём творчестве Мориц

не раз обращался к песнопению Магнификат, создавая как отдельные произведения этого жанра, так и циклы: двадцать пять четырёхголосных, двенадцать трёхголосных (сохранились только басовые партии), двенадцать четырёхголосных Магнификатов. В них, как и в ранних мотетах, проявилось влияние нидерландских (Орландо ди Лассо, Леонхарда Лехнера) и немецких композиторов от Иоганна Вальтера до Иоганна Хойгеля и учителя Морица – Георга Отто.

Обращение Морица к песнопению Магнификат не являлось исключительным опытом в немецкой музыке, поскольку молитва Марии была чрезвычайно востребована в религиозной музыкальной культуре Германии XVII века, что подтверждает широкая панорама произведений. Исторически сложилась практика создания Магнификата как на латинский, так и на немецкий тексты молитвы в переводе Мартина Лютера⁴. При этом лютеранские композиторы долгое время отдавали предпочтение латинским текстам. В сфере внимания в данной статье – цикл из двенадцати латинских Магнификатов Морица (1600), расположенных соответственно двенадцати тонам. Следует заметить, что первые полные циклы Магнификатов (восемь по числу церковных ладов) были созданы Сикстом Дитрихом (1535) и Людвигом Зенфлем (1537). Традиция объединения Магнификатов в циклы и собрания была распространена в творчестве композиторов Германии⁵. Лютеранский Магнификат продолжал оставаться наивысшей, кульминационной точкой Вечерни, как было установлено еще во времена Святого Бенедикта (VIII век).

Чем же вызван столь устойчивый интерес барочных композиторов к тексту молитвы? В небольшом количестве строк ярко и лаконично отражены важнейшие идеи христианской религии: укрепление веры через приближение к пониманию деяний

Мориц ландграф Гессенский
(1572–1632)

Бога – утешению слабых и устрашению сильных, но главным его деянием в молитве предстаёт вочеловечивание Сына Божия. Повышенная концентрация целого ряда антитез была понятна и созвучна мироощущению барочных мастеров, поскольку, как отмечает М. Н. Лобанова, «по самой сути барочное мышление антитетично. Универсум барокко – поле игры и борения противоположных начал» [2, с. 55]. Таким образом, не только кульминационная функция в богослужении, но и сам текст как в смысле, так и в конструктивном плане явился причиной столь острого внимания к нему музыкантов немецкого барокко – музыкантов, теоретической базой творчества которых было развёрнутое учение о музыкальной риторике.

Рассмотрение музыкально-риторических принципов организации молитвы на материале двенадцати Магнификатов Морица, объединённых в цикл, имеет существенные методологические основания: наличие неизменного текста молитвы и его вариативного музыкального претворения способствует аналитической концентрации на музыкально-риторическом компоненте произведений. Однако встаёт вопрос о сущности музыкальной риторичности как совокупности факторов, усиливающих эмоциональное восприятие музыки. Их спектр, необходимо признать, с трудом обозрим. По справедливому замечанию Д. Бартеля, «воздействие на слушателя могло быть достигнуто как через музыкальное отражение синтаксиса текста, метра, структуры, так и через яркое представление образов текста, аффектов и идей» [4, с. 73]⁶. Остановимся на двух аспектах функционирования фигур в цикле Магнификатов Морица, рассматривая: 1) фигуры, связанные с развитием, длением музыкального материала (условно обозначим их как *динамизирующие фигуры*), и 2) фигуры, направленные на акцентирование смысла слов (*смыслоакцентующие фигуры*)⁷.

Динамизирующие фигуры наиболее характерны для центрального (кульминационного) раздела вербального текста. Здесь Мориц обращается к фигурам повторения (прибавления) и убавления. Фигура *imesis*⁸, внося эмоциональное напряжение, применяется в контексте как хоральной (M1 т. 21–24; M2 т. 22–25), так и имитационной фактуры (M10 т. 26–31). В M4 этот раздел оживляет фигура *prolepsis*⁹, нарушая движение равными длительностями во всех голосах (партия тенора выписана синкопами в т. 27–30).

Имитационная фактура, как действенное средство динамизации музыкальной ткани, отличает данный раздел в M8 и M12. Последовательное вступление голосов сверху вниз (M8 т. 19–23), наращивание фактуры (*mimesis*¹⁰), сопряжённое с повторением во всех голосах интонации восходящих кварты и квинты (*exclamatio* – восклицание), создаёт эффект уплотнения музыкальной ткани, что, помимо усиления зву-

чания, отражает смысл слов *Fecit potentiam in brachio suo* (*Явил силу в руке своей*). Таким образом, совмещение в фигурах *mimesis* и *exclamatio* динамизирующей и смыслоакцентующей функций демонстрирует широкие возможности музыкальной риторики в передаче эмоционально-смыслового строя речи.

В M12, благодаря фигуре повторения *anaploce*, которую Иоганн Бурмейстер характеризует как «повторение в восьмиголосной музыке гармонии в другом хоре» [5, с. 62], в условиях четырёхголосия воспроизводится двухорная фактура (переключки при парной группировке голосов: т. 23–28). Двукратное повторение не только вербальных, но и музыкальных фраз создаёт ощущение нагнетания, поскольку каждая фраза пропосты охватывает всё более высокий диапазон.

На процессы динамизации значительно влияют полифонические приёмы – двойной канон (*metalepsis*: M7 т. 12–15), проведение темы в уменьшении (*diminutio*: M7 т. 27–29) и др.

Мориц не стремится к созданию крупномасштабных музыкальных полотен – он лаконично располагает текст, сознательно избегая многократных повторов. Исключением в этом отношении являются Доксологии. Дление, многократное незначительное варьирование музыкального материала при повторении вербального текста подобно игре близкими по звучанию словами. В музыкальной риторике аналогом тому является *raonomasia* – повторение с добавлением или изменением. *Paronomasia* присутствует как в вербальном (*saecula saeculorum*), так и музыкальном слоях многих Магнификатов цикла. Например, в M10 (т. 59–62) и M11 (т. 48–51) *raonomasia* осуществляет развитие музыкальной ткани на словах *saeculorum Amen*. Многократное повторение близких по звучанию слов, помещённых в условия имитационной фактуры, образует непрерывный поток, в котором игра фоном способствует созданию континуального звукового пространства.

Двукратное повторение, в отличие от многократного, обладает качеством выделения слова или фразы, усиливая, таким образом, их значимость в контексте музыкального изложения. Двукратные повторения текста малохарактерны для Магнификатов цикла, что подтверждает ясное осознание композитором качеств их риторического воздействия. Показателен факт применения повтора при упоминании о Боге не только в Доксологии, но и в иных разделах Магнификатов (*et sanctum nomen eius* – фигура *raonomasia*: M7 т. 15–19; фигура *pallilogia*¹¹ M10 т. 20–23; *in Deo salutari meo* – фигура *raonomasia*: M5 т. 4–11).

Относительно фигур, связанных со словом, необходимо заметить, что все песнопения цикла построены по принципу альтернации, поэтому особенности музыкально-риторического прочтения текста Магнификата можно отследить лишь по чётным версиям.

Анализ употребления смыслоакцентующих фигур показывает, что Мориц придерживался определённой риторической модели Магнификата, основные черты которой наиболее полно представлены в первой композиции цикла. Последующие частично воспроизводят фигуры первого Магнификата, обрастая некоторыми особенностями, связанными с повторениями текста, распевками отдельных слов, перестановками голосов и пр. Эта закономерность позволяет рассматривать цикл Магнификатов как музыкально-риторические вариации, где функцию риторической темы (совокупность фигур, соответственно сопровождающая определённые фрагменты текста) выполняет М1. Формулирование «музыкально-риторической темы» в некоторой степени носит условный характер, поскольку за её основу нами берутся лишь смыслоакцентующие и частично динамизирующие фигуры, участвующие и в смыслообразовании.

Наиболее стабилен в музыкально-риторическом отношении первый раздел вербального текста. Начальное словосочетание *Et exultavit* (*Ибо возликовал*) в М1, как и во многих последующих (М2, М3, М5, М8) представлено фигурой *exclamatio* и связано с движением по звукам квартсекстаккорда или восходящим скачком на квинту.

При переложении на музыку слова *spiritus* (*дух*) Мориц, видимо, руководствовался традицией произнесения, часто излагая слово в пунктирном ритме (все Магнификаты за исключением М7). Ритмическое выделение слова из контекста музыкального движения представляет собой один из вариантов фигуры *superjectio* (разновидность фигуры *accentus*). Согласно Иоганну Маттезону, эта фигура обладает свойствами истолкования текста (*Textausdeutung*) посредством ритмического выделения слова во фразе [7, с. 112]. Мориц часто обращается к фигуре *superjectio*, акцентируя отдельные слова текста молитвы. На протяжении цикла как смыслово доминантные (речь идёт о единичных примерах) предстают слова *bonis* (М1 т. 32, М5 т. 33, М12 т. 37), *seculorum* (М5 т. 55–56), *magna* (М6 т. 16–17), *mente* (М6 т. 26–27, М8 т. 24–25), *sanctum* (М9 т. 14–15), *spiritus* (М12 т. 4–5). Во всех указанных эпизодах действует принцип *подчёркивания*, который осуществляется как при помощи синкоп, введения пунктирного ритма, так и при помощи распевов, ритмического дробления.

Возвращаясь к выявлению особенностей цикла музыкально-риторических вариаций, необходимо указать случай стабильного применения *superjectio* на слове *Abraham* (М1, М4, М5, М8–12) в заключительном разделе вербального текста. В связи с появлением синкоп правомерно трактовать эти фрагменты как проявление фигуры *prolepsis*, которая, акцентируя слово, выделяет его из контекста и нарушает инерцию восприятия, вторгаясь в равномерную пульсацию музыкального текста.

Стремление Марии воздать хвалу Богу и одновременно обращённость к Марии Бога Мориц наглядно показывает при помощи очерчивания нисходящего контура мелодии на словах *in Deo salutari* (*о Боге спасителе*) и восходящего – на слове *meo* (*моём*). Устойчивое применение движущихся навстречу друг другу *catabasis* и *anabasis*, строго закреплённых за словами молитвы (М1 т. 7–10; М2 т. 7–9; М5 т. 6; М6 т. 7–10; М7 т. 4–5; М8 т. 6–9; М9 т. 4–7; М10 т. 8; М11 т. 6–8; М12 т. 7–10), позволяет говорить о существовании стабильного риторического принципа озвучивания этого фрагмента текста молитвы. Поступенное движение в определенном направлении, закреплённое за словами, обладает свойством истолкования текста, что позволяет рассматривать здесь *catabasis* и *anabasis* в качестве *смысловой конкретизации* фигур, графически изображающих взаимонаправленное стремление Марии и Господа.

Исключительно высокой степенью музыкально-риторической концентрации обладает центральный вербальный раздел молитвы. Антитечную фразу *Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes* (*Бедных наполнил благами, а богатых оставил пустыми*) Мориц насыщает целым комплексом фигур, неоднородных и разнопорядковых в отношении музыкального воплощения. Главенствующую и в определённом смысле организующую роль играет *antitheton*¹², что демонстрирует пересечение вербально- и музыкально-риторических средств.

«Классический» образец омузыкаливания этой фразы при помощи фигур *catabasis* и *anabasis* представляет М1 (т. 32–40). Иллюстрацией особенностей барочного музыкального мышления является музыка этого раздела в последнем Магнификате цикла, несомненно, написанная «для глаз»: при упоминании о бедных (*esurientes*) Мориц применяет крупные длительности, которых требуется *мало* для того, чтобы заполнить данный музыкальный эпизод. Музыка богатых (*divites*) пестрит изобилием нот: композитор пишет в основном четвертные длительности, отчего их становится несопоставимо *больше* в сравнении с предыдущим фрагментом (т. 35–41). Таким образом, фигура *antitheton* является для Магнификатов объединяющим логическим принципом, несмотря на столь различное музыкальное воплощение. Фраза-противопоставление чрезвычайно содержательна как при комплексном рассмотрении, так и при анализе её отдельных смысловых единиц. В ней заложена антитеза не только бедных и богатых, но и благ и пустоты. Что есть благо (как благодать Господа) и пустота (как Ничто) многомерно музыкально-риторически раскрывается на протяжении цикла Магнификатов.

Непостижимое по своей глубине *inanes* (*пустыми*) в первом Магнификате предстаёт как некая умалчиваемая тайна – имитационное развитие прерывается, разрежая звучание половинными паузами

(ellipsis¹³), как одновременно и погружение в Ничто – постепенное нисходящее движение в партии альтов (catabasis). На эти фигуры наслаиваются квинтовые интонации (квинта как акустически «пустой» интервал), имитационно (подобно отголоскам эхо в пустоте) переходящие от басов к тенорам (т. 32–40). Таким образом, сумма риторических средств способствует *обогащению буквального смысла* (пустота как отсутствие звучания), вскрывая дополнительные семантические слои пустоты как смерти (catabasis), пустоты как отдаления от Бога.

Эта линия продолжена и в последующих Магнификатах цикла. Понимание участи богатых как «нисхождения в вечность» звуко-символически отображают фигуры catabasis (M1, M2 т. 38–39, Альт); M3 т. 39–40; M6 т. 37–38; M11 т. 39–42) и circulatio. Circulatio, впервые появившись в M6 (партия сопрано т. 37–38), в усложнённых вариантах встречается в M9 и M10. Здесь Halbcircul-Figur [7, с. 116], мелодически очерчивающие полукруг, даны в зеркальном обращении. Таким образом, зрительно последование нот образует круг, являющийся символическим воплощением вечности (M9 т. 33–34, Альт, Тенор); M10 т. 40–41, Сопрано, Альт).

Комплекс смыслоакцентирующих фигур, заданный в начальном Магнификате цикла, является опорой для рассмотрения последующих. Присущая фигурам многовариантность музыкального воплощения ведёт к осмыслению «риторической темы» как музыкально-логической константы, критериями выявления которой являются вербальный текст и музыкально-риторические фигуры, ему соответствующие. Порядок вступления, группировка голосов, выбор разновидности контрапункта, и иные фактурно-полифонические параметры на формирование

«риторической темы» не влияют. Она основывается на смысловых доминантах текста, которые Мориц считает необходимым риторически окрасить (см. Приложение). Обозначенные в статье опорные риторически-константные точки являются этапом на пути к формированию риторической модели барочного музыкального Магнификата.

В результате рассмотрения смыслоакцентирующих фигур в песнопениях на библейский текст следует отметить многообразие приёмов соотношения слова и музыки – таких, как смысловое подчёркивание, смысловая конкретизация и приём смыслового обогащения (несомненно, при расширении материала анализа данный перечень может быть продолжен). Указанные приёмы тесно взаимосвязаны с традициями лютеранской экзегетики и являются её музыкальным воплощением и следствием.

В заключение следует вспомнить слова Х. Эггебрехта, согласно которому «музыкальные фигуры – это не только украшение произведения и отображение текста, но и строительные камни композиции» [6, с. 102]. Так, выявленные особенности функционирования риторических фигур в Магнификатах Морица Гессенского свидетельствуют о том, что под широким понятием «риторическая фигура» кроются как явления, направленные на формирование континуального целого музыкального произведения, предполагающие его рассмотрение в качестве непрерывного звукового потока, так и явления, способствующие акцентированию выразительности отдельных слов или фраз. Случаи совмещения этих функций обнаруживают способность фигур не только отражать дискретные проявления смыслового акцентирования, но и участвовать в музыкальном процессе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эту технику Мориц применяет и в инструментальной музыке (например, в паванах). Итальянское влияние заметно прежде всего в мотетах, написанных для двух хоров в духе Дж. Габриэли.

² Ландграфу Морицу Шютц посвятил свою первую книгу мадригалов (SWV 1–19, оп. 1, 1611).

³ Например, восемьдесят шесть танцев (семьдесят семь паван, шесть гальярд, три интрады).

⁴ Текст Магнификата находится в Евангелии от Луки (1:46–55, *Magnificat anima tua Dominum – Возвеличивает душа моя Господа*), время его создания восходит приблизительно к I веку Р.Х. В переводе Мартина Лютера молитва известна с инципитом «Meine Seele erhebt den Herren».

⁵ Например, циклы из восьми Магнификатов во всех тонах Паулуса Буценуса (1583–1584), Иеронима Преториуса (1602; 1611), Пауля Сарториуса (ок. 1599), Иоганна Шпета (1693) и Иоганна Вальтера (1540); четыре Магнификата работавшего в Германии итальянца Теодоро Риччо (1590); шесть

Магнификатов Якова Преториуса; девять Магнификатов на тоны с первого по девятый Самуэля Шейдта; двенадцать Магнификатов Галлуса Цайлера (1737), Готфрида Августа Хомилиуса (1784); двадцать два Магнификата для четырёхголосного хора Иоганна Хойгеля (середина XVI века) и др. Исключительный пример представляет цикл из девяноста восьми Магнификатов-фуг Иоганна Пахельбеля (ок. 1695).

⁶ Здесь и далее цитаты даются в переводе автора статьи.

⁷ В тексте статьи Магнификаты цикла будут обозначаться как M1, M2 и т. д.

⁸ Tmesis – прерывание фразы паузами.

⁹ Prolepsis (praesumptio) – различные проявления синкопированного изложения.

¹⁰ Mimesis – «подражание», имитационное изложение.

¹¹ Pallilogia – повторение без изменения.

¹² Antitheton – различные способы противопоставления.

¹³ Ellipsis – пропуск звуков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Н. От редактора-составителя // Генрих Шютц: сб. ст. / сост. Т. Н. Дубравская. – М., 1985. – С. 5–13.
2. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994.
3. Abelinus, J. P., Merian, M. Theatrum Europaeum, Bey Regierung deren beyden Glorwürdigsten Allerdurchleuchtigsten und Unüberwindlichsten Römischen Keysern Matthiae und Ferdinandi deß Andern allerhöchstseeligster Gedächtnuß sich zugetragen haben etc. – Frankfurt am Main: Merian, 1662. –Bd. 1.
4. Bartel D. Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music. –Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.
5. Burmeister J. Musica Poetica: Definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar [sunoptikos] addita, edita studiō et opera. – Rostock: Stephanus Myliander, 1606.
6. Eggebrecht H. H. Heinrich Schütz: musicus poeticus. – Verb. u. erw. Neuausg., 2. Aufl. – Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1985.
7. Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. – Hamburg: Christian Gerold, 1739.
8. Moritz Landgraf von Hessen. Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Reihe 1: Motetten, Heft 10: Magnificat á 4 per duodecim modus / Hg. von P.-H. Leifheim. – Stuttgart.: Cornetto, 2006.

ПРИЛОЖЕНИЕ

**Модель «музыкально-риторической темы» в цикле
из двенадцати латинских Магнификатов Морица ландграфа Гессенского**

ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТА

Magnificat anima mea Dominum¹,

et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
(*exclamatio*) (superjectio) (catabasis) (anabasis)

Quia respexit humilitatem ancillae suae.

Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen eius.

*Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.*

ВТОРОЙ (КУЛЬМИНАЦИОННЫЙ)
РАЗДЕЛ ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТА

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.

*Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.*

Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
(*superjectio*) (*elisia catabasis circulatio*)

(a n t i t h e t o n)

ТРЕТИЙ РАЗДЕЛ ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТА

*Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.*

Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.
(*superjectio*)

¹ Курсивом помечены хоральные эпизоды мотета. В скобках – риторические фигуры, соответствующие словам, указанным над ними. Подчёркнуты слова, музыкально-риторически выделенные в большинстве Магнификатов цикла.

Мальцева Анастасия Александровна
аспирантка кафедры истории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

