# Музыкально-историческая загадка мотет XIII-го века

А. М. Лесовиченко

Есть в истории средневековой музыки одно явление, которое никогда не находилось в центре музыкальной жизни, явление скорее курьёзное, чем серьёзное, едва замеченное современниками, зафиксированное в весьма немногочисленных рукописях – ранний мотет. Может о нём и не стоило бы вспоминать, если бы не два обстоятельства. Во-первых, это начальная глава непрерывной истории самого старого из ныне развивающихся музыкальных жанров: мотет много раз менял свой облик и содержательный стержень, однако, существует в прямой преемственности от своих истоков. Во-вторых, уж очень странная и труднообъяснимая здесь форма. Как объяснить трёхголосную конструкцию с фрагментом григорианского напева в нижнем голосе и двумя «перепутанными» мелодиями верхних голосов (мотетуса и триплюма), каждый из которых звучал с самостоятельным текстом? В средневековом контексте это выглядит достаточно непонятно.

Всё это заставляет думать о мотете XIII века, заставляет искать место этого явления в музыкально-историческом процессе.

Прежде всего, необходимо разобраться со смыслом надгригорианских голосов. Попытаемся сделать это на материале Бамбергского манускрипта.1

Начнём с литературных текстов.

Они зафиксированы на латинском и старофранцузском языках. Латынь используется для выражения образов трансцендентного, что вполне естественно в силу многовековой традиции вербализации сакральной идеи. Стихи на старофранцузском языке – сугубо светского содержания.

Латинские стихи чаще всего посвящены деве Марии. В основном, это славления в различных, иногда метафорических выражениях. Например:

Мотет № 2, триплюм

Здравствуй, в шипах колючих раскрывшийся цветок,

Благородная роза, красная, красивая, прославленная,

Росой покрытая, необходимая медицине!

Твоё рождение столько сладострастия у тополя вызвало.

Утреннее освобождение твоё роскошно.

О чудо! Ты совершаешь опустошение.

Демоны так тебя ненавидят,

Ангелы благословляют,

Люди изумляются, Бог наслаждается.

Миру прорицаешь, Дева, о предках напоминаешь!

Тебе хвалебные речи.

Богу ликование наше пошли.

Мотет № 32, мотетус

Удивительной красоты дева,

Считающая облегчением совместную жатву,

В лоне Господа содержащая,

Который есть создатель блага и людей.

Перед сыном за обвиняемых заступница

И т. д.

Мотет № 14, триплюм

Радушная Небесная Царица.

Блаженна утроба Твоя, Госпожа,

Которая единственная была достойна

Почувствовать явление Троицы,

Царства мира устроившей.

Молитва Твоя радости полна.

Всем прощение вымолишь,

Матерь прославленная.

Светская поэзия в мотете – почти исключительно любовная лирика, в которой можно выделить несколько содержательных пластов, соответствующих жанрам менестрельной поэзии – chanson, plainte, pastourelle.2

Приведём соответствующие примеры:

Мотет № 50, триплюм

Я верю, что люблю и ни о чём другом не думаю.

Это мне так приятно. Это у меня навсегда. Так я думаю.

Не осмеливаюсь любить ещё больше —

Перестало бы моё сердце любить.

Боже, осмелился бы я полюбить?

И т. д.

Мотет № 28, мотетус

О Боже! Не могу я ночью спать.

И чтобы я не слышал,

Любовь во мне говорит

И заставляет меня трепетать и стонать.

И даже если я засыпаю,

Любовная мука меня будит.

Мотет № 69, триплюм

Когда приходит май и зеленеют травы

И должен петь о любви всякий влюблённый,

Я скакал на своём коне и увидел пастушку,

Которая стенала.

Я спросил у неё, о чем её думы, и она отвечает:

«Я страдаю от того, что живу,

От того, что думаю – Робин любит другую.

Я видела, как он вёл Марго за руку в лес.

В субботу я смогла его повстречать,

И захотела поговорить с ним прямо,

И дать ему пояс и белые перчатки,

И кошелёк ему повесить, и дудку для забавы,

А потом предложила ему свою любовь».

Большинство текстов, сочетающихся в одном мотете, в разных голосах в образном отношении близки, различаются только лексически и структурно.

Подобными образцами являются:

Мотет № 8 (латинский)

Триплюм

Близкая к Царствию, Дева Мария,

Ты звезда чистая, золотистая,

Ты чистая, очистившая преступления,

Веди нас к радости Небесной.

Мотетус

Гармоническое пение,

Наша псалмодическая музыка

Тебе – Матерь Единого Бога,

Родившая Сына и Девой оставшаяся

Мотет № 16 (старофранцузский)

Триплюм

Это счастье оттого,

Что я влюблён и весел

Навсегда, если будет угодно Богу

Я буду хранить любовь

Это я знаю потому, что я

Не прост и не покину ту,

Которую люблю,

Ни в горе, ни в беде

Все сердцем буду

Дорожить моей любовью.

Мотетус

Моё счастье и радость в том,

Что я люблю.

Я очень дорожу этим и могу сказать своей даме:

«Боже, какое счастье, когда Вас вижу».

Так я о ней тоскую.

Как тяжело её не видеть,

Ту, которую люблю.

Существуют примеры контрастных сочетаний текстов.

В старофранцузских стихах встречаются следующие случаи:

1. Один текст является «фоном» для другого. Например, в мотете № 41 в триплюме даётся характеристика действующих лиц, а в мотетусе – монолог героини.

Триплюм

Однажды утром услыхала

Песню весёлого пастуха,

Которая меня позабавила.

Пастух похвалялся,

Что ему хорошо в объятиях подружки

Напрасно он хвалился,

Любовь её скверна

И т. д.

Мотетус

Ах, пастушок, как ты мне мил

Хочу, чтоб ты на меня посмотрел.

В верность других я не верю

И её найду.

Буду тебе верна

В твоих объятиях,

Мой милый друг.

2. В двух текстах одновременно излагаются события, следующие друг за другом:

Мотет № 40.

Триплюм

Намедни утречком я шёл купаться

И увидел сидящую пастушку,

Очень хорошенькую.

Я подошёл к ней и сказал:

О своей нежной любви.

Она отвечает: «Эх, сир,

У меня есть дружок,

Честный и смелый.

По мне Робин стоит

Больше любого другого.

Как его увижу, пригожего

И любезного, знаю, что

Всегда буду его любить.

Мотетус

А вечером нашёл

свою заблудшую пастушку.

Подошёл к ней, она отошла и говорит:

«Я больше люблю Робина,

Который меня любит больше».

Тогда я её поцеловал.

Она говорит: «Уйди от меня».

Я рук своих не убрал.

Она засмеялась.

Это мне обещает любовь.

И она сказала: «Сир,

Хороший господин,

Люблю Вас больше, чем Робина».

3. Один текст отвергает другой. Например, в мотете № 34 совершенно одинаковая ситуация заканчивается по-разному:

Триплюм

«Эй, Маротель!

Пойдём в лесок поиграть.

Я сплету тебе венок из шпажника

И услышим мы там песни соловья

За ивняком».

Слушайте те, чьё сердце не весело.

«Нежная Маро, тяжелы мои страдания.

Влюблён я, что буду делать?

О, Боже! Не могу терпеть я эти муки,

Маро, которые я терплю из-за тебя».

Обнял он её, свалил на траву,

Поцеловал, и, не откладывая, начал

С ней любовную забаву.

Потом сказал, с весёлым сердцем:

«Нежная Маро, тяжелы мои муки».

Мотетус

На лугу Робин и его подружка тешатся.

В цветах шпажника.

Маро вскричала в большом волнении:

«Любезный, Боже мой, мой друг,

Что мне делать?

Как ты меня ранишь своими

«Не знаю чем».

Никогда я не играла в такие игры.

Я, девица, клянусь, что же мне делать?

Никогда я не любила,

Клянусь Господом!

Пощади меня, сделай милость, поднимись.

А Робин немедля продолжает

свои ухаживания.

Обнял её, прижал к себе

И сказал с весёлым сердцем:

«Маро, я никогда тебя не обману».

4. Тексты совмещены по принципам антиномии. В мотете № 49 триплюм заключает восторги влюблённого, мотетус – жалобу молодой монашки:

Триплюм

Когда я вижу,

Как расцветают цветы

В лугах

И слышу пение жаворонка

Поутру, который поёт и летает,

Мне это так приятно,

Что об этом спою песенку.

Сладкая любовь меня заполонила

Во имя Господа!

Сердце моё трепещет от радости.

Нашёл любовь по сердцу

И пригожую, и милую.

И влюблён я сразу так нежно

И надолго.

Мотетус

Я хороша, нежна и приятна

Молодая девица.

Нет мне и пятнадцати лет.

Чуть видна моя грудь и должна бы

Я научиться любви,

И я готова к любовному плену.

Грешно дурно поступать

С юной девицей

И отдать меня в монастырь.

И велика вера моя, Боже!

Я слишком юна и чувствую

Уже сладкую боль под рубашкой на груди.

Будь проклят тот, кто сделал

Меня монахиней.3

Тексты на латыни дают меньшее количество типов сочетаний. Чаще других такое – в одном голосе посвящение Деве Марии, в другом – Богу.

Мотет № 9

Триплюм

О, Мария, славная Царица

Родник искупления.

Ты – Мать, уговори, чтобы

К нам смилостивился Господь.

Мотетус

Слушай, Отец, приветствие наше.

Ты, который велик и покоен,

Наполни нас Духом Божественным

И славицу мы вознесём, Господи.

К Деве Марии обращены два старофранцузских мотета (№№ 56 и 83). В общем массиве текстов на этом языке они – исключения.

Двуязычные мотеты распределены по двум группам, где управляющим моментом является содержание латинского текста. В первом случае, это объединение стихотворений на любовную тему с текстом, посвящённым Богоматери.

Мотет № 33

Триплюм (лат.)

Спаси Пречистая

И пресветлая Дева

Нежная лилия,

Нежный луч благостный

и т. д.

Мотетус (ст.-фр.)

Может ли быть такое,

Что красавица, которую люблю,

Которой отдал сердце,

Никогда надо мною не сжалится

и т. д.

Во втором – текстов любовного и этического содержания.

Мотет № 26

Триплюм

В мае, когда поют щеглы,

И цветут цветы шпажниц,

Розы и лилии,

Должен радоваться тот,

Кто влюблён

и т. д.

Мотетус

Делу лучшему надо обучаться

И признать истинность

Сказанного Овидием:

«Не хвастай силой,

Помни о раскаянии».

И т. д.4

В силу того, что сочетания текстов в мотетах очень многообразны, может возникнуть вопрос: не являются ли описанные принципы результатом простого суммирования без критического отбора?

Не исключено, что в момент возникновения политекстовости элемент случайности действительно был. Однако нельзя не обратить внимания, что преобладает принцип содержательного тождества. Кроме того, в двуязычных мотетах, в которых механическое объединение наиболее вероятно, нет ни одного текста фривольного содержания, несовместимого с сакральной образностью. Судя по всему, объединение текстов не бывает бессмысленным.

Перейдём к рассмотрению музыкального материала.

Если в первые десятилетия XIII века верхние голоса в мотете были совершенно тождественны, то с течением времени между ними возникает дифференциация. Здесь нет необходимости описывать этапы этого процесса. Они основательно изложены в книгах Ю. Евдокимовой и М. Румянцевой,5где подробно проанализировано соотношение cantus firmus с верхними голосами, структурные, ритмические, интонационные особенности. Обозначим только один аспект – постепенное увеличение функциональной значимости верхних голосов по отношению к григорианскому напеву и их автономизацию по отношению друг к другу.

Если на первой стадии существования мотета музыкальный материал верхних голосов формировался по принципам многоголосия в органуме, то в процессе развития сюда всё больше стали проникать светские мелодии. Учитывая распространённость перетекстовок и техники контрфактуры, можно предположить, что влияние рыцарских песен проявилось и в латинских мотетах. В процессе секуляризации надгригорианского пласта мотета значительно трансформировался эмоциональный тонус композиций. Если изначально общий колорит звучания оставался близким органуму, то в процессе высвобождения мелодических сил верхних голосов – он приближается к светской музыке. Ф. Маттиассен пишет даже о возможности претворения здесь элементов народных танцев,6что, однако, маловероятно – эффект танцевальности возникает за счёт остинатности ритмических модусов явно не фольклорного происхождения.

Выражены следующие конструктивные приёмы:

1. Введение характерной ритмомелодической попевки в каждый из голосов при сохранении структурной тождественности.

2. Последовательное проведение принципа структурной взаимодополняемости мелодий – сознательное избегание общих цезур.

3. Совмещение мелодий, оформленных в различных ритмических модусах (в данном случае – пятый в триплюме, второй в мотетусе)

4. Элементы имитационной техники (свободная имитация, микроимитация гокетного типа, «обменённые голоса» (пример «обменённых голосов» приводят Т. Марокко и Н. Сэндон.7

5. Наконец, наиболее поздним вариантом специализации голосов является «триплюм-стиль П. Круа», где ведущую роль играет триплюм, функционально отделённый от мотетуса и тенора. Он ритмомелодически изыскан, значительно подвижнее других голосов, излагается в более высоком регистре.

Надо заметить, что в мотетах триплюм-стиля верхним голосам явно «тесно», так как мотеты этого времени имеют максимально большие размеры среди мотетов XIII века, что иногда требует структурной «двухчастности» в мотетусе и теноре (Мотет № 1).

Дальнейшая трансформация мотетной модели приведёт к созданию уже принципиально иной композиционной системы – Мотета Ars Nova. Это уже новая глава истории жанра.

Отмеченные выше процессы в верхних голосах раннего мотета протекают на григорианской основе. Мелодия канонического песнопения определяет размеры композиции (она звучит столько, сколько определено избранным фрагментом григорианского напева). Хотя мелодия оформлена в модальной ритмике, она не перестаёт быть сакральной в мелодическом развёртывании.

Итак, попытаемся разрешить загадку раннего мотета. Очевидно, что сделать это можно лишь обратившись к смысловым основаниям католического культового пения, поскольку культ определяет в той или иной степени логику функционирования всех сфер средневековой культуры, в том числе и светской.

Христианский культ выполняет задачи символизации мировоззренческих представлений. Сакральная музыка – одно из средств символизации идеи Бога. В этих условиях художественный процесс строго регламентирован. Задача мастера – как можно точнее репродуцировать все формальные элементы сложившейся системы песнопений. Особенно это значимо со времени принятия в IX веке единой для всей Западной Европы галло-римской (григорианской) литургии, в рамках которой не допускались нововведения.

Естественно, в этих условиях стала актуальной задача найти возможность реализации потребности в творчестве при сохранении всех установленных музыкальных норм.

Выход был подсказан, по-видимому, теологией, широко использовавшей принцип экзегезы. Если можно объяснить божественное Слово, то почему нельзя подвергнуть экзегезе музыкальный символ Бога? Возник троп. Григорианский напев сохранил свою семантику, а троп привёс творческое начало.8Однако, разъединив однажды каноническую мелодию ради включения в неё вставки, католическая музыка обеспечила себе возможность производить с нею различные манипуляции, в конечном итоге приведшие к распаду григорианского хорала как функциональной целостности. Быстро исчерпав возможности тропа, авторы музыкальных композиций перешли от «толкований» в пределах монодии, к гетерофонной «экзегезе». Появились ранние варианты органума. Новый принцип музыкального творчества оказался более продуктивным, чем тропирование, так как позволял ставить художественные задачи, не затрагивая структуру символа. Однако с течением времени всё большая изощрённость «толкований» и постепенное увеличение содержательной нагрузки на нелитургический пласт композиции привели к трансформации самого символа, подобно тому, как в богословии экзегеза изменила религиозную доктрину. Показательно, что этапы музыкальной герменевтики точно соответствуют стадиям исторического развития экзегезы в теологии.

Мелодия хорала с тропом и параллельный органум идентичны этимологическому уровню экзегезы, так как основное содержание в них заключено в григорианском напеве.

Варианты свободного органума весьма разнообразны. От первых «робких» плетений до квадруплумов Перотина – огромная дистанция. Тем не менее, символически все они однотипны: верхние голоса всегда являются способом осмысления содержания григорианского песнопения в целом. Это сопоставимо с концептуальным уровнем экзегезы в теологии.

Наконец, в мотете основная содержательная нагрузка ложится на пару motetus-triplum, григорианский напев подчиняется формульности модального ритма – деструктурируется. Все эти параметры вызывают ассоциации со спекулятивным уровнем экзегезы, где выбор отрывка для толкования произволен и подгоняется к некоей самостоятельной задаче.

Каким же образом произошёл переход от органума, системы, где символ Бога занимает ключевое место, к мотету, имеющему иной баланс содержательных элементов?

Как известно, органум школы Нотр-Дам представляет собой крупномасштабную трёх- четырёхголосную композицию, в теноре которой проводится мелодия григорианского хорала в значительном ритмическом увеличении. В верхних голосах помещены тождественные друг другу в смысловом отношении интонационно аморфные мелодии. При всей подвижности они неразрывно связаны с cantus firmus. Для того, чтобы наполнить этот пласт большей содержательностью, необходимо придать ему автономность по отношению к тенору. В условиях, когда музыка неразрывно связана со словом, усиление самостоятельности в каком-либо музыкальном построении было немыслимо вне опоры на словесный текст. Следовательно, для того, чтобы усилить содержательный вес нелитургического пласта многоголосной композиции необходимо было приспособить к нему новый текст. Такое обособление произошло в клаузуле органума, где при предельном разряжении смысловой нагрузки текста григорианики (юбиляция) можно без затруднений воспринимать новый текст, подаваемый на музыке верхних голосов (пока ещё единый для них всех).

Содержательная автономность нелитургического пласта музыкальной формы, узаконенная в клаузуле, стимулировала развитие музыкального искусства в направлении дальнейшего углубления выразительности этого структурного блока. Дальнейшее развитие идеи могло осуществляться двумя путями. Можно было обособить только верхний пласт клаузулы и, рассматривая его как самостоятельную композицию, создавать подобные, либо, вычленив всю клаузулу вместе с отрезком григорианской мелодии, работать с такой моделью. По первому варианту возник кондукт. Подобно тому, как несколькими веками ранее из вставки-тропа в григорианский хорал выросла секвенция, так в новых условиях освобождённые верхние голоса органума породили многоголосный кондукт. Однако, как секвенция оказалась тупиковой ветвью истории музыки, не породившей новых явлений, так и кондукт исчерпал себя, не оставив «потомков». Иное дело – мотет, сохранивший в себе литургическую основу. По всей видимости, художественное мышление Средневековья было настолько христианизировано, что чисто эстетические задачи, не связанные с сакральными идеями на уровне музыкальной формы ещё не могли быть реализованы.

В наследство от предшественницы – клаузулы – мотету досталась юбиляция из григорианского хорала и две совершенно равнозначные мелодии с единым текстом в верхних голосах. С точки зрения символического мышления это был уже значительный шаг вперёд по сравнению с органумом. Здесь можно говорить о символизации относительной самостоятельности мира по отношению к Богу в духе схоластических рефлексий. Однако в этой оппозиции для христианского сознания есть один дефект: представление о сотворённом мире должно нести множественную характеристику в противоположность вечной простоте и неделимости Бога. Это потребовало дифференциации вертикали мотета. Чтобы добиться желаемого, можно было просто ослабить гипнотическое воздействие хорала путём деструкции, но если ограничиться этим – исчезнут «мелодические силы», а вместе с ними импульс, порождающий развитие формы в клаузуле – «трение» между григорианской мелодией и «верхним этажом». В этом случае отпадает вовсе потребность в литургическом напеве и мотет должен был бы пойти по пути кондукта – репродуцировать гетерофонное многоголосье, а музыкальное развитие целиком подчинить словесному тексту. Для того чтобы избежать этого, необходимо ликвидировать содержательную однозначность верхнего пласта, то есть придать самостоятельность каждой мелодической линии. В условиях средневекового музыкального мышления этого можно было достичь только путём внедрения в композицию ещё одного поэтического текста. Отсюда – текстовая полифония.

Так, на пересечении двух принципов – нерасчленённости музыкально-текстового единства в монодии и глубокой идеологичности искусства – возник этот странный, на первый взгляд алогичный, жанр – загадка XIII века.

Список литературы

1 AubryP. CentmotetsduXIIIsiècle. — P., 1908.

2 Наибольшую ценность среди работ о менестрелях последнего времени имеет книга: Сапонов М. Менестрели. — М., 1996 (второе издание – 2004)

3 Ги Эрисман приводит этот текст как народную песню: Эрисман Г. Французская песня. — М., 1976. — С. 30.

4 Подстрочники текстов мотетов манускрипта выполнены О. Белкиной (со старофранцузского) и мною (с латыни).

5 Евдокимова Ю. История полифонии. — М., 1983. — Т. 1. — С. 91-106. Румянцева М. Особенности многоголосья XIII века. — М., 2003.

6 Mathiassen F. The Style of the Early Motet. — Copengagen, 1965.

7 Medieval Music / ed. T. Marrocco & N. Sandon. — Oxford [w. d.] — #48.

8 Об этом подробнее в работе: Лесовиченко А. Западный музыкально-культовый канон и его историческая судьба. — Новосибирск, 2001.