

А. М. Лесовиченко

Мотет — музыкально-историческая загадка XIII века

Опубликовано: *Лесовиченко, А. М.* Мотет — музыкально-историческая загадка XIII века / А. М. Лесовиченко // *Музыковедение*. - 2006. - № 2. - С. 2-8.

Статья посвящена историко-культурному осмыслению уникального явления позднего Средневековья - мотету XIII века.

The article is dedicated to the unique genre of late Middle Ages – the Motet of XIII century and its significance in History of Culture.

Есть в истории средневековой музыки одно явление, которое никогда не находилось в центре музыкальной жизни, явление скорее курьезное, чем серьезное, едва замеченное современниками, зафиксированное в весьма немногочисленных рукописях - ранний мотет. Быть может, о нем 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 содержание, однако сохранил преемственность от своих истоков. Во-вторых, объяснить форму мотета весьма нелегко. Как трактовать трехголосную конструкцию с фрагментом григорианского напева в нижнем голосе и двумя "перепутанными" мелодиями верхних голосов (мотетуса и триплюма), каждый из которых звучит с самостоятельным текстом? В контексте средневековья это выглядит достаточно непонятно.

Такое положение дел заставляет искать место мотета XIII века в музыкально-историческом процессе.

Прежде всего, необходимо разобраться со смыслом "надгригорианских" голосов. Попытаемся сделать это на материале Бамбергского манускрипта [2].

Начнем с литературных текстов. Они зафиксированы на латинском и старофранцузском языках. Латынь используется для выражения образов трансцендентного характера, 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, раскрывшийся цветок в шипах колючих,

*Благородная роза, красная, красивая, прославленная,
Росой покрытая, необходимая медицине!
Твое рождение столько сладострастия у тополя вызвало.
Утреннее пробуждение твое роскошно.
О чудо! Ты совершаешь очищение. Демоны так тебя ненавидят,
Ангелы благословляют,
Люди изумляются,
Бог наслаждается.
Ты Миру прорицаешь, Дева, о предках напоминаешь!
Тебе хвалебные речи произносим.
Богу ликование наше пошли.*

Мотет № 32

Мотетус:

*Удивительной красоты дева,
Божественную жатву совершающая,
В лоне Господа содержащая,
Который есть создатель блага и людей.
Перед сыном за обвиняемых заступница <...>*

Мотет № 14

Триплюм:

*Радушная Небесная Царица.
Блаженна утроба Твоя, Госпожа,
Которая единственная была достойна
Почувствовать явление Троицы,
Царство 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 - шансон, плаинт, пастурель.

Приведем соответствующие примеры на старофранцузском языке:

Мотет № 50

Триплюм:

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

Это мне так приятно.

Это у меня навсегда. Так я думаю.

Не осмеливаюсь любить еще больше —

Перестало бы мое сердце любить.

Боже, осмелился бы я полюбить? <...>

Мотет № 28

Мотетус:

О Боже! Не могу я ночью спать.

И что бы я ни 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 влюбленный,

Я скакал на своем коне и увидел пастушку,

Которая стенала.

Я спросил у нее, о чем ее думы, и она отвечала:

"Я страдаю от того, что живу,

От того, что думаю — Робин любит другую.

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

В субботу я его повстречала,

И захотела поговорить с ним прямо,

И дать ему пояс и белые перчатки,

И кошелек 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 и различаются только лексически и структурно.

Подобными образцами являются:

Мотет № 8 (латинский)

Триплюм:

*Близкая к Царствию, Дева Мария,
Ты звезда чистая, золотистая,
Ты чистая, очистившая грехи,
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 влюблен 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.
Всем сердцем буду
Дорожить моей любовью.*

Мотетус:

*Мое 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 ее 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 трипльюме дается характеристика действующих лиц, а в мотетусе - монолог героини.

Мотет № 41

Трипльюм:

*Однажды утром услышала
Песню веселого пастуха,
Которая меня позабавила.
Пастух похвалялся,
Что ему хорошо в объятиях подружки.
Напрасно он хвалился,
Любовь ее скверна <...>*

Мотеус:

*Ах, пастушок, как ты мне мил
Хочу, чтоб ты на меня посмотрел.
В верность других я не верю
И ее найду [с тобой].
Буду тебе верна
В твоих объятиях,
Мой милый друг.*

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

Мотет № 40

Трипльюм:

*Намедни утречком я шел купаться
И увидел сидящую пастушку,
Очень хорошенькую.*

*Я подошел 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 нашел
свою заблудшую пастушку.
Подошел к ней, она отошла и говорит:
"Я больше люблю Робина,
Который меня любит больше ".
Тогда я ее 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:

Мотет № 34

Триплюм:

*"Эй, Маротель!
Пойдем в лесок поиграть.
Я сплету тебе венок из шпажника
И услышим мы там песни соловья*

За ивняком".

Слушайте те, чье сердце невесело.

"Нежная Маро, тяжелы мои страдания.

Влюблен я, что буду делать?

О, Боже! Не могу терпеть я эти муки,

Маро, которые я терплю из-за тебя".

Обнял он ее, свалил на траву,

Поцеловал и, не откладывая, начал

С ней любовную забаву.

Потом сказал, с веселым 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 ее, прижал к себе

И сказал с веселым сердцем:

"Маро, я никогда тебя не обману".

4.Тексты совмещены по принципам антиномии. В мотете № 49 триплом заключает восторги влюбленного, мотетус - жалобу молодой монашки:

Мотет № 49

Триплюм:

*Когда я вижу,
Как расцветают цветы
В лугах,
И слышу пение жаворонка
Поутру, который поет и летает,
Мне это так приятно,
Что об этом спою песенку.
Сладкая любовь меня заполонила
Во имя Господа!
Сердце мое трепещет от радости.
Нашел любовь по сердцу
И пригожую, и милую.
И влюблен 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 монахиней¹.*

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

¹ Ги Эрисман приводит этот текст как народную песню: Эрисман Г. Французская песня. - М., 1976. - С. 30.

Мотет № 9

Трипльом:

О, Мария, славная Царица

Родник искупления.

Ты, Матерь Господа, умоли своего Сына

Смилостивиться над нами.

Мотетус:

Слушай, Отец, приветствие наше.

Ты, который велик и покоен,

Наполни нас Духом Божественным

И славицу мы вознесем, 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, посвященным Богоматери.

Мотет № 33

Трипльом (латинский):

Спаси, Пречистая

И пресветлая Дева,

Нежная лилия,

Нежный луч благостный <...>

Мотетус (старофранцузский):

Может ли быть такое,

Что красавица, которую люблю,

Которой отдал сердце,

Никогда надо мною не сжалится и т. д.

Во втором случае совмещаются тексты любовного и этического содержания.

Мотет № 26

Трипльом (старофранцузский):

В мае, когда поют щеглы

И цветут цветы шпажниц,

Розы и лилии,

Должен радоваться тот,

Кто влюблен (старофранцузский)

Мотетус (латинский):

Делу лучшему надо обучаться

И признать истинность

Сказанного Овидием:

"Не хвастай силой,

*Помни о раскаянии "*²*".*

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 возникновении политекстовости элемент случайности действительно был. Однако нельзя не обратить внимания на то, что принцип содержательного тождества преобладает. 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 было бессмысленным.

Перейдем 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 книге Ю. Евдокимовой [1, 91-106], где подробно проанализировано соотношение *cantus firmus*'а с верхними голосами, его структурные, ритмические, интонационные особенности. Обозначим только один аспект - постепенное увеличение функциональной значимости верхних голосов по отношению к григорианскому напеву и их автономизацию по отношению к друг другу.

Если на первой стадии существования мотета музыкальный материал верхних голосов формировался по принципам многоголосия в органуме, то в процессе развития сюда все

² Подстрочники текстов мотетов манускрипта выполнены О. Белкиной (со старофранцузского) и А. Лесовиченко (с латыни).

больше стали проникать светские мелодии. Учитывая распространенность 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 [3, 54], что, однако, маловероятно - эффект танцевальности возникает за счет остинатности ритмических модулов явно не фольклорного происхождения.

Характерны следующие конструктивные приемы:

1. Введение характерной ритмомелодической попевки в каждый из голосов при сохранении структурной тождественности. Например, Мотет № 9 (*пример 1*).

2. Последовательное проведение принципа структурной взаимодополняемости мелодий - сознательное избегание общих цезур. Например, Мотет № 4 (*пример 2*).

3. Совмещение мелодий, оформленных в различных ритмических модулах (в данном случае - пятый в триплюме, второй в мотетусе). Например, Мотет №11 (*пример 3*).

4. Элементы имитационной техники (свободная имитация, микроимитация гокетного типа, "обменные голоса". Например, Мотеты № 33 и № 102 (*примеры 4 и 5*).

Пример "обменных голосов" приводят Т. Марокко и Н. Сэндон [4, 120] - в одном из образцов английского мотета выстраивается следующая структура:

Трипльом:		АБВГ		ДЕЖЗ	
Мотетус:	вступл.	БАГД	середина	ЕДЗЖ	закл.
Такты:	7	4444	3	4444	4

5. Наконец, наиболее поздним вариантом специализации голосов является "трипльом-стиль П. Круа", где ведущую роль играет трипльом, функционально отделенный от мотетуса и тенора. Он изыскан в ритмическом и мелодическом отношении, значительно подвижней других голосов, излагается в более высоком регистре. Например, Мотет № 32 (*пример 6*).

Надо заметить, что в мотетах трипльом-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 приведет к созданию уже принципиально иной композиционной системы – *Moteta 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 перестает быть сакральной в мелодическом развертывании.

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

Пример 1

Example 1: A three-staff musical score in 6/4 time with a key signature of one flat. The top staff contains a melodic line with a trill-like figure. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with sustained notes.

Пример 2

Example 2: A three-staff musical score in 3/4 time with a key signature of one flat. The top staff features a melodic line with a trill-like figure. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

Пример 3

Example 3: A three-staff musical score in 6/4 time with a key signature of one flat. The top staff features a melodic line with a trill-like figure. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

Пример 4

Example 4: A three-staff musical score in 3/4 time with a key signature of one flat. The top staff features a melodic line with a trill-like figure. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

Пример 5

Example 5: A three-staff musical score in 6/4 time with a key signature of one flat. The top staff features a melodic line with a trill-like figure. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

Example 6: A three-staff musical score in 6/4 time with a key signature of one flat. The top staff features a melodic line with a trill-like figure. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

Пример 6

Example 7: A three-staff musical score in 6/4 time with a key signature of one flat. The top staff features a melodic line with a trill-like figure. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

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 введения в IX веке единой для всей Западной Европы гало-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 привнес творческое начало³. Однако, разъединив однажды каноническую мелодию ради включения в нее вставки, католическая музыка обеспечила себе возможность производить с нею различные манипуляции, в конечном итоге приведшие к распаду григорианского хора 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 все большая изощренность "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 хора 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 модалного ритма - деструктурируется. Все

³ Об этом подробнее: Лесовиченко А. Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба. - Новосибирск, 2001.

эти параметры вызывают ассоциации со спекулятивным уровнем экзегезы, где выбор отрывка для толкования произволен и подгоняется к некоей самостоятельной задаче.

Каким же образом произошел 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 трех- или четырехголосную 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*'om. 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 (юбилея) можно без затруднений воспринимать новый текст на музыке верхних голосов (пока еще 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. Последующее 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 освобожденные 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 еще не могли быть реализованы.

В наследство от предшественницы - клаузулы - мотету досталась юбилея из григорианского хорала и две совершенно равнозначные мелодии с единым текстом в верхних голосах. С точки зрения символического мышления это был уже значительный шаг вперед 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 сотворенном 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 путем деструкции, но если ограничиться этим - исчезнут "мелодические силы", а вместе с ними и импульс, порождающий развитие формы в клаузуле - "трение" между григорианской мелодией и "верхним этажом". В этом случае вовсе отпадает 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 путем внедрения в композицию еще одного поэтического текста. Отсюда текстовая полифония.

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

Список литературы

1. Евдокимова Ю. История полифонии. Т. 1. - М., 1983.
2. Aubry P. Cent motest du XIII sieclr. – P., 1908.
3. Mathiassen F. The Style of the Early Motet. – Copengagen, 1965.
4. Medieval Music / Ed. T. morocco & N. Sandon. - Oxford [w. d.].