



*Людмила Ивановна Сундукова,
Николай Иванович Тарасевич*

**ЗАГАДКИ МОТЕТА ЖОСКЕНА
«UT PHOEBI RADIIS»**

История музыки знает множество примеров, когда один и тот же музыкальный материал становится основой для различных произведений. Путешествуя и проникая в сочинения, он, с одной стороны, сохраняет свою самобытность, с другой же – расцветивается красками индивидуального композиторского почерка.

Однако порой, вместо напева с присущими лишь ему интонациями, творцы обращаются к материалу мелодически абстрактному, например, к гексахорду Ut–La. Он, при всей своей внешней простоте, наполнен глубоким подтекстом и отсылает ко времени жизни и творчества великого Гвидо Аретинского, снискавшему славу «изобретателя» музыки наряду с Орфеем, Пифагором и Боэцием. Случаев использования его сольмизационного звукоряда немало, вспомнить хотя бы мессу Жоскена «La, Sol, Fa, Re, Mi» и «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» Палестрины. Еще одним примечательным образцом является мотет Жоскена Депре «Ut Phoebi radiis». Исследователь Ван Бентем предположил, что он имеет отношение к церемониям Ордена Золотого руна [2, 65], учрежденного в 1430 году герцогом бургундским Филиппом III Добрым по случаю

Старинная музыка

его женитьбы на Изабелле Португальской.

В то время Орден был небольшим объединением, состоящим из двадцати пяти рыцарей, однако в скором времени их стало уже более пятидесяти. Встречи членов Ордена проходили очень торжественно и всегда пышно обставлялись. Для этих целей привлекались художники, актеры, музыканты. Используемая в деятельности Ордена музыка выполняла три важнейшие функции. Первая и самая очевидная – сопровождение официальных встреч, которые проводились на регулярной основе с 1431 по 1559 годы [4, 19]. Это была музыка церковных богослужений, а также светская, звучащая во время трапез. Вторая функция связана с жизнью Дижонской капеллы, которую Филипп Добрый отдал в ведение Ордена в январе 1432 года [9, 34]. В капелле ежедневно исполнялись мессы, распписание которых было составлено лично герцогом. Наконец, музыка сопровождала многочисленные неофициальные встречи членов Ордена [11, 96].

Разумеется, большинство документов и воспоминаний современников, дошедших до наших дней, связаны именно с официальными встречами. Судя по ним, сценарий торжеств был тщательно проработан еще Филиппом Добрым. За полуторавековую историю существования Ордена пышные представления, церковные службы и непосредственно капитулы, на которых избирались новые кавалеры Ордена, практически не изменились.

Логично предположить, что многие композиторы, служившие при бургундской капелле, создавали свои сочинения специально для церемоний ордена. В то же время сложно представить, какая именно музыка могла звучать на этих встречах. Однако если мы обратимся к дошедшим до нашего времени источникам, то можем выдвинуть несколько версий. Например, Матье д'Эскуши [3, 45] присутствовал на Фазаньем банкете – особом торжестве, которое было устроено для

Старинная музыка

кавалеров ордена. Он упоминал об исполнении двух шансон: «Sauvegardedemavie» и «Jenevisonques». Первая до сих пор не идентифицирована, вторая могла принадлежать Гийому Дюфай, Жилю Беншуа либо вовсе быть анонимной, поскольку шансон с таким названием часто фигурирует в манускриптах того времени без указания автора. Еще одно сочинение, упомянутое в документах, – качча «Tosto che l'alba», которая, по мнению К. Макклинток, могла принадлежать Герарделло Флорентийскому [8, 13–14].

Другой свидетель торжественных встреч ордена – Николо Фриджио – был послем Франческо II Гонзаги, маркиза Мантуанского, и присутствовал на брюссельском собрании Ордена в 1501 году. Он услышал на церемонии многоголосную службу, найдя этот факт крайне необычным. Фриджио пишет: «Каноник из Камбре сочинил погребальный оффиций и трехголосную мессу – скорбную и очень красивую. Говорят, в своем завещании он повелел исполнять эту музыку для упокоения его души. Однако Орден стал использовать ее на своих встречах» [10, 145].

Думается, только один композитор подходит под это описание – Гийом Дюфай. Он был каноником Камбре вплоть до своей смерти в 1474 году и, конечно, известным музыкантом, служившим при бургундском дворе. К тому же Дюфай действительно написал Реквием, что подтверждается его завещанием, где сказано, что произведение предназначено капелле Святого Этьена. В документе также говорится, что певцам надлежит исполнять этот Реквием во время погребальной церемонии по самому композитору [5, 447].

Более упоминаний о конкретных сочинениях среди описаний современников мы не находим. Однако можно сделать некоторые предположения относительно музыки, звучавшей во время церемоний. Кажется логичным, что на торжестве, где присутствовали

Старинная музыка

кавалеры *рыцарского* Ордена (то есть «вооруженные люди»), могла звучать одна из месс «L'homme armé», коих к тому моменту существовало достаточно много. Например, франко-фламандский манускрипт Киджи [14], созданный между 1498 и 1503 годами, насчитывает пять месс на данный источник, принадлежавших Й. Окегему, Ж. Дебре, А. Брумелю, А. Бюнуа и Л. Комперу. Одна из двух месс «L'homme armé» Пьера де Ла Рю находится в брюссельской рукописи [13]. Вероятно, на службах, посвященных Святому Духу, мог исполняться мотет Александра Агриколы «Nobis Sancti Spiritus», в основе которого лежит начальный верс гимна из оффиция Святому Духу. К 1501 году Агрикола, будучи уже в возрасте, только-только прибыл ко двору и вполне мог быть его автором.

На церемонии Ордена мог звучать и мотет Дюфаи. Одним из аргументов в пользу этого служит содержание текста мотета. За годы существования Золотого руна сложился определенный круг символических и ассоциативных образов, с ним связанных. Так, покровителем рыцарей считался Святой Андрей, само название Ордена, которое выбрал Филипп Добрый, отсылает к древнегреческому мифу о Ясоне, аргонавтах и руне. Но вскоре символ руна стал ассоциироваться и с ветхозаветным сюжетом о Гедеоне и руне¹ (на это указывает Гийом Филластр в жизнеописании Карла Смелого [1, 427]). В тексте мотета Прицер обнаружил большое количество точек соприкосновения с упомянутой символикой.

¹ Имеется в виду сюжет о Гедеоне, жившем в XI веке до нашей эры. Он был избран Господом для того чтобы спасти Израиль от мадианитян и амаликитян. Гедеон молил Господа подтвердить избрание каким-либо знамением. Однажды он разложил на земле шерсть овцы и попросил Бога, чтобы на утро роса пала на руно, а земля вокруг осталась сухой, что и произошло на следующий день.

Старинная музыка

Prima pars

Ut Phoebi radiis soror parsobvia sidera
luna;
Ut regis Salomon sapientis nomine
cunctos;
Ut remi ponthum quaerentum velleris
aurum;
Ut remi faber instar habens super aera
pennas;
Ut remi fas solvaces traducere merces;
Ut remi fas sola Petri currere prora;
Sic super omne quod est regnas, o Virgo
Maria.

Часть первая

Как луна, сестра Феба [Аполлона],
лучами движет звезды на своем пути,
Как Соломон своею мудростью правит
царями,
Как весла тех, кто искал Золотое Руно,
волнуют море,
Как ремесленник [Дедал] не веслом, но
крыльями колышет воздух,
Как предназначенье весла
переправлять бранных существ,
Как предназначенье Петрова весла
движет лишь один Корабль,
Так ты, о, Святая Дева, движешь всем.

Secunda pars

Latius in numerum canit id quoque
caelica turba
Lasso lege ferens eterna munera mundo:
La sol fa ta mina clara praelustris in
umbra,
La sol fa mi ta na de Matre recentior
ortus
La sol fa mi re ta quidem na non
violata,
La sol fa mi re ut rore ta na Gedeon
quo.
Rex, o Christe Jesu, nostri Deus, alte
memento.

Часть вторая

Повсюду небесное войско воспеваает
стихи
Тому, кто, согласно Вечному Закону,
несет дары измученному миру.
Лучезарный свет [Иисус Христос] под
кровом [в чреве Богородицы] рождает
сияние.
Свет, рожденный от Матери
Свет непорочный
[Увлажненный] как Гедеоново руно
росою [Святым Духом]
О, Христос, Царь, Господь, помни о
нас.

Речь о руне идет в этом тексте дважды. Говорится здесь и о странствовании аргонавтов, и о чуде, которое снизошло на Гедеона. Обращает на себя внимание множество упоминаний о Богородице, Ее воспевание и чествование.

В этом смысле еще одним косвенным доказательством связи мотета с орденом является публикация Э. де Тюрка. Ученый обнаружил в архиве Ордена «официй Деве Марии, подаренный в 1458 году Филиппу Доброму и написанный для встреч Ордена. Молитвенные тексты официия пронизывает символика Гедеонова руна. Он одобрен Гийомом [Филластром], епископом Туля и представителями университета Лувена» [6, 23]. Это означает, что

Старинная музыка

текст содержит отсылку к известному сюжету о руне Гедеона, обнаруживающим родство с символикой Ордена. В то же время, поскольку это оффиций Деве Марии, он соотносится и с образом Богоматери (что наблюдается и в мотете Жоскена). Такое совпадение кажется неслучайным. Однако сольмизационные ряды, которыми начинается каждая строка мотета, а также отсылки к античным именам указывают на то, что в его основу едва ли был положен фрагмент оффиция. Скорее всего, духовный текст мог вдохновить композитора на создание произведения. Остается лишь гадать, кому принадлежит авторство текста мотета: достоверных сведений об этом на сегодняшний день не сохранилось.

Однако в свете вышесказанного невольно встает вопрос: если предположить, что Жоскен использовал текст, подаренный Филиппу, то при каких обстоятельствах ему удалось его заполучить? У. Прайзер [10, 132] говорит о трех периодах в жизни композитора, когда тот мог ознакомиться с текстом и написать свой знаменитый мотет. Возможно, это произошло с ноября 1460 по июнь 1461 года, когда он покинул Милан. Предположим, что Жоскен направился в Нидерланды и создал сочинение для встречи Ордена в 1461 году – первой встречи после того, как Филиппу подарили оффиций Девы Марии. Думается, такой вариант развития событий вряд ли вероятен: рожденный ок. 1450 года, Жоскен был мал, чтобы создать столь искусную композицию. Другой случай мог относиться к периоду с 1479 по 1486 годы, когда местонахождение композитора точно неизвестно. Если Жоскен написал «*Ut Phoebi radiis*» в это время, то, вероятно, он предназначался для встречи 1481 года в Хертогенбосе. Однако Э. Ловински [7, 41] полагает, что Жоскен тогда был с Асканио Сфорца, и потому данная версия тоже сомнительна.

Остается еще одна возможность, когда Жоскен мог

Старинная музыка

познакомиться с текстом – непосредственно перед встречей Ордена в 1501 году. Косвенным доказательством может послужить письмо от 13 декабря этого года, которое Бартоломео де Кавальери отправил герцогу Феррары Эрколе д'Эсте из Брюгге. Кавальери пишет о встрече с Жоскеном, которого Эрколе отправил во Фландрию в поисках хороших певцов. Жоскен рассказал, что в городе он не случайно. Поведал он и о встрече с Филиппом Красивым, и о том, что герцог пригласил совершить путешествие в Испанию вместе с ним [12, 230]. Во время встречи с герцогом композитор вполне мог ознакомиться с текстом и, вдохновившись, сочинить мотет. По всей видимости, Жоскен был знаком с оффицием и вдохновился на сочинение мотета. Сам он написал текст или нет – доподлинно неизвестно.

Обратимся к самому произведению. Мотет впервые был напечатан Петруччи в сборнике «*Motetti libro quarto*» [15] в 1505 году, еще при жизни композитора. Любопытно, что издатель попытался несколько изменить текст для тенора и баса, написав «*re*» вместо «*ge*».

Даже беглого взгляда на ноты мотета достаточно, чтобы понять: главным конструктивным элементом, «тематическим вокабуляром» формы является гексахорд. Если все же согласиться с тем, что «*Ut Phoebi radiis*» посвящен Ордену Золотого руна, можно предположить, что произведение могло стать своего рода молитвой от лица его кавалеров. Для воплощения этого замысла композитор обращается к некоему символу чистоты, универсальности и вечности – сольмизационной последовательности из шести звуков, основе основ музыки. Каким же образом этот Гвидонов звукоряд организует музыкальное произведение?

Четырнадцать текстовых строк «*Ut Phoebi radiis*» соответствуют в мотете четырнадцати музыкальным построениям, которые

Старинная музыка

организуются в стройную двухчастную структуру в соответствии со стихами. Материал излагается четырехголосно, при этом фактура делится на два пласта. Нижний пласт – тенор и бас – является опорой, «фундаментом» формы. В нем голоса последовательно излагают изъятый из текста сольмизационный ряд. В первой части ряд восходящий, во второй – нисходящий. Характерно сегментированное изложение гексахорда – своеобразное наращение сольмизационного ряда: Ut, Ut-Re, Ut-Re-Mi и так далее. В верхней паре голосов (супериус и альт) звучит непосредственно текст мотета. Таким образом, именно в этом фактурном пласте происходит членение формы на малые темы, в результате чего образуется типичная для жанра мотетная форма.

Структура мотета отличается лаконичностью и симметричностью. Два больших раздела примерно равны: 73 и 78 бревисов соответственно. Симметричность присутствует и в паре нижних голосов. Сегменты гексахорда размещаются не подряд, их всегда отделяет пауза длиной в восемь бревисов. Соотношение звучащего материала и пауз здесь близки: голоса звучат на протяжении 70 бревисов, а паузируют в течение 82, что также создает определенный баланс формы в целом.

Любопытные пропорции складываются между двумя пластами голосов. Каждый раз гексахорд в нижних голосах предваряет вступление верхних. Из-за постепенного разрастания сольмизационного ряда временной промежуток между ними становится все больше. В первой части наблюдаем следующую последовательность (в бревисах): 1–2,5–3,5–3,5–5,5. Во второй: 1,5–3–3,5–3,5–5,5. При том, что цифры в обоих разделах несколько разнятся, ясно, что в целом в них соблюдается симметричное нарастание.

Тематизм мотета, как уже было сказано ранее, основывается на

Старинная музыка

материале гексахорда. Основным «носителем» этого элемента является пара нижних голосов. Шестизвучные последовательности в них, однако, не идентичны. В партии баса звучит натуральный гексахорд, у тенора – мягкий. Думается, что это обусловлено применением канонической техники, широко распространенной в мотете. Жоскен излагает голоса в типичной для его времени квартовой диспозиции, что и приводит к разнице звукорядов. В тех музыкальных построениях, которые соответствуют строкам без сольмизационных рядов (седьмая и четырнадцатая), нижняя пара голосов излагает «свободный» материал, интонационно связанный с верхним пластом.

Гексахорд является конструктивной основой не только нижнего пласта фактуры, но проникает в верхние голоса. Отсутствует он, также как и в нижней паре, лишь в седьмой и четырнадцатой фразах – вместо начальных слогов они содержат в себе обращение к Деве Марии и Иисусу Христу. Малые темы с первой по четвертую и с восьмой по тринадцатую начинаются с тех высот, которые содержатся в началах строк. При этом имитирующий голос, как правило, повторяет мелодию не на точной высоте, но в кварто-квинтовой диспозиции.

Фрагменты, свободные от влияния *soggetto*, демонстрируют различные музыкально-изобразительные приемы. Например, в тактах 38–40, в партии супериуса повторяется одинаковая мелодическая фигура. Вероятно, таким образом Жоскен хотел отразить в музыке колебание воздуха, ведь в этот момент звучит текст: «Как ремесленник [Дедал] не веслом, но крыльями колышет воздух». Слово «крылья» («*rennas*») далее неоднократно повторяется у альты, при этом каждый новый взмах крыльев отмечен новым звеном восходящей секвенции.

В мотете представлено богатство сложных полифонических

Старинная музыка

приемов. Например, ранее упомянутый гексахорд в нижних голосах демонстрирует образец техники вертикально-обратимого контрапункта. Начиная с такта 74 (начало второй части), тенор и бас инверсионно излагают прибавляющийся сольмизационный ряд от La до Ut. Техника вертикально-обратимого контрапункта, соединенная с вдвойне-подвижным, присутствует и в обеих кульминациях частей мотета, когда во всех голосах полностью складывается гексахорд. Первоначальное соединение дано в тактах 55–61. Бас, тенор и альт исполняют гексахорд полностью в восходящем движении. В тактах 127–132 мы можем наблюдать производное соединение уже в нисходящем движении:

Ut re mi fas so - la

ut re mi fa sol

ut re mi fa so - la

La sol fa mi re ut

la sol fa mi

la sol fa

Примечательно, что, помимо сложного контрапункта, Жоскен использует канон (трехголосный, второго разряда), демонстрируя

Старинная музыка

мастерство полифонической работы. С помощью него в произведении создается конструктивная арка, своего рода рифма, подчеркивающая главный элемент (гексахорд), лежащий в основе мотета.

Канон вообще является ключевой технической особенностью этого сочинения. Нижний пласт голосов излагается канонически на протяжении большей части мотета. Бас и тенор воспроизводят очередной сегмент гексахорда, вступая на расстоянии в один бревис. По сути, перед нами *fuga ad minimam*, поскольку наименьшая длительность в мелодиях баса и тенора – бревис. Она считается одной из искуснейших полифонических техник эпохи Возрождения. Правила создания этого канона были описаны мастерами полифонии в XV–XVI веках. Из них становится понятно, что алгоритм сочинения фуги *ad minimam* был хорошо известен музыкантам того времени. Очевидно, что такой канон формируется не по отделам, но с расчетом на будущее развитие музыкального материала и с предварительным учетом получаемого результата. В случае с мотетом «*Ut Phoebi radiis*» можно предположить, что, при относительной простоте материала, Жоскену было достаточно рассчитать временной и звуковысотный показатели вступления второго голоса, чтобы восходящие и нисходящие гексахорды гармонично сочетались в каноне.

Для супериуса и альты характерен принцип возобновления канона. С него начинается почти каждая малая тема, а после нескольких отделов канон сменяется неимитационным изложением. Отсутствует такой способ письма лишь в седьмой малой теме. Длина канона каждый раз варьируется, один из наиболее протяженных соответствует пятой строке текста. В нем последовательно имитируется двадцать секций. Как и в нижней паре голосов, здесь пример *fuga ad minimam*, однако более искусный. Дело в том, что один отдел канона здесь равен миниме, а протяженность имитации больше.

Старинная музыка

Тематически канон словно разделен на две части: восходящий звукоряд от Ut до Sol и свободное от тематического материала движение.

Для большинства канонов характерно типичное для Жоскена и его современников кварто-квинтовое вступление голосов. При этом трижды этот принцип нарушается. В двенадцатой малой теме голоса вступают с расстоянием в октаву. Каноны в третьей и десятой и малых темах звучат в унисон. Если обратить внимание, что внутри строф соответствующие строки занимают одинаковое положение (третьи строки для каждого стиха), то снова можно говорить об удивительной симметричности композиции.

Временной интервал вступления голосов канонов различается. Самый широкий – три бревиса в каноне, открывающем третью малую тему. В большинстве же случаев перед нами та же *fuga ad minimum*, импульс к которой задает пара нижних голосов. Так, в первой, пятой, восьмой, девятой, четырнадцатой малых темах, а также в трехголосном каноне на окончании тринадцатой, представлены мастерские образцы этого вида. В двух случаях – в четвертой и двенадцатой темах – интервал вступления между голосами нулевой. Однако разность ритма при сохранении мелодического материала позволяет нам говорить о принципе непропорционального ритмического варьирования. Здесь возникает еще один пример своеобразных рифм между частями.

С точки зрения канонической техники особо выделяется заключительная четырнадцатая фраза. В ней, напомним, отсутствует нисходящий гексахорд, и нижний пласт излагает свободный материал. Канон здесь звучит не между двумя верхними голосами, но у альты и тенора. Спустя шесть секций происходит смена метра с имперфектного на перфектный, а к канону присоединяется третий

Старинная музыка

голос – супериус. Далее канон сходит на нет, но в партии альты звучит небольшое остинато. Вероятно, весь этот сложный технический комплекс призван подчеркнуть очень важные и незыблемые слова: «О, Христос, Царь, Господь, помни о нас».

Примечательно, что соответствующая четырнадцатой седьмая строка текста претворена в музыке совершенно иначе. В тактах 62–73, соответствующих окончанию шестой и седьмой строкам, на фоне выдержанного звука «ре» в теноре звучит моноритмический контрапункт. В этот момент в тексте появляется обращение к Богородице: «Так ты, о, Святая Дева, движешь всем», представляющее особенно торжественно в такой фактуре. Более в мотете не встречаются столь протяженные моноритмические построения, хотя отдельные небольшие фрагменты, разумеется, присутствуют.

Остается только удивляться мастерству композитора, создавшего небольшое, но изобилующее искусными композиционными приемами произведение. Разнообразные каноны, сложный контрапункт пронизывают мотет насквозь. Их сочетание с изысканным стихотворным текстом, полным символов и загадок, возводит его в ранг высших образцов жанра. Если все же согласиться с фактом принадлежности мотета к церемониям Ордена Золотого руна, то можно без преувеличения утверждать, что «*Ut phoebi radiis*» – их великолепное музыкальное воплощение.

Старинная музыка

ЛИТЕРАТУРА

BIBLIOGRAPHY

1. *Bayot A.* Observation sur les manuscrits de l'histoire de la Toison d'Or de Guillaume Fillastre // *Revue des bibliothèques et archives de Belgique.* 1907. № 5–6. P. 425–438.
2. *Benthem J. van.* Awaif, awedding, and worshipped child. Josquin's «Ut phebi radiis» and the Order of the Golden Fleece // *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.* Vol. XXXVII. 1987. P. 64–81.
3. *Caron M., Clauzel D.* Le Banquet du Faisan, 1454: L'Occident face au défi de l'Empire ottoman. Arras: Artois presses université, 1997.
4. *Haggh B.* The archives of the Order of the Golden Fleece and music // *Journal of the Royal Music Association.* 1996. Vol. 120. № 1. P. 1–43.
5. *Houdoy J.* Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai // *Mémoires de la société des sciences de l'agriculture et des actes de Lille.* 1880. 4^e série, vol. IV. P. 409–515.
6. *Laurent R.* Inventaire des archives de l'ordre de la Toison d'or par E. J. de Turck // *L'ordre de la Toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430–1505): idéal ou reflet d'une société?* Ed. P. Cockshaw. Bruxelles: Christian Van den Bergen-Pantens, 1996. P. 20–26.
7. *Lowinsky E. E.* Ascanio Sforza's life: a key to Josquin's biography and an aid to the chronology of his works // *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference Held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971* / Ed. E. E. Lowinsky. London, 1977. P. 31–75.
8. *MacClintock C.* Readings in the History of Music in Performance. Bloomington: Indiana university press, 1979.

Старинная музыка

9. *Marix J.* Histoire de la musique et des musiciens de la Cour de Bourgogne: Sous le règne de Philippe le Bon 1420–1467. Genève: Minkoff reprint, 1972.

10. *Prizer W.* Music and ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece // *Early Music History*. 1985. Vol. 5. P. 113–153.

11. *Reiffenberg F.* Histoire de l'ordre de la toison d'or. Bruxelles: Fonderie et impremiere normales, 1830.

12. *Stevenson R.* Josquin in the music of Spain and Portugal // *Josquin des Prez: proceedings of the international Josquin festival-conference held at the Juilliard school at Lincoln center in New York City, 21–25 June 1971* / Ed. E. E. Lowinsky. London, 1977. P. 217–246.

МАНУСКРИПТЫ

MANUSCRIPTS

13. B-Br-ms-9126 – Integrated Database for Early Music (IDEM). URL: <http://www.idemdatabase.org/alamire/items/show/85>.

14. Chigi Codex – Petrucci music library. URL: [http://imslp.org/wiki/Chigi_Codex_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Chigi_Codex_(Various)).

15. Motetti libro quarto. Venezia: Petrucci, 1505.

