

## **Хоровой цикл мотетов «Canticum Canticorum» («Песнь песней») Д. Палестрины**

Единственный в своем роде цикл содержит двадцать девять хоровых мотетов *a cappella*, которые в полной мере представляют специфику образного содержания музыки и характерные особенности полифонического письма Д. Палестрины, автора многочисленных месс, мадригалов и мотетов, классика полифонической музыки эпохи Возрождения.

Уникальность предпринятого художественного проекта выдвигает три наиболее интересных аспекта для рассмотрения:

- литературная основа;
- концепция музыкального цикла;
- музыкальные средства выразительности и техника письма.

Время создания цикла относится к 1583-1584 годам.

### **I. Священная Книга «Песни Песней» Царя Соломона**

Литературным источником послужила библейская Книга «Песни Песней Соломона»<sup>2</sup>, завершающая ряд учительных книг Ветхого Завета, состоит из 8 глав (поэм, песен) с внутренним подразделением на стихи (строки, фразы).

Уникальное содержание и построение Книги послужило источником для многих литературных и музыкальных произведений писателей, поэтов,

---

<sup>1</sup> Конспект-лекция составлен по материалам опубликованных работ Е.В. Сидоровой:

- Статья «Библейские «Песни Песней Соломона» в цикле мотетов Д. Палестрины «Canticum Canticorum» // Христианские образы в искусстве: Сб. тр. 183. Выпуск 4. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – С. 124 – 135;

- Статья «Библейская поэма о любви в цикле «Canticum Canticorum» Д. Палестрины» размещена на сайте Internet-конференции «Музыкальная наука на постсоветском пространстве» / РАМ им. Гнесиных, декабрь 2010 – апрель 2011. – 27 с.

Кроме того, использованы материалы работы Е.С. Будановой (под руководством Е.В. Сидоровой), представленной на Всероссийский конкурс научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства «Д. Палестрина. Мотет «Descendi in hortum piscum» из цикла «Canticum Canticorum» / РАМ им. Гнесиных, 2009 г.

<sup>2</sup> Название дано по заголовку Библии, изданной Российским Библейским обществом [1, с. 614].

композиторов разных времен и национальностей. Сложность и многозначность текста привело к многочисленным ее толкованиям<sup>3</sup>.

Обратимся к толкованию Книги профессором Александром Павловичем Лопухиным, одобренной русской Православной Церковью, выделив в нем только самые важные моменты (с сокращениями, выделения мои – Е.В. Сидорова) [2].

В еврейской Библии книга Песнь Песней помещается в третьей части священных ветхозаветных книг. В греческой Библии, в латинской Вульгате и в славянской и русской Библии книга Песнь Песней занимает место в ряду учительных книг после двух других произведений Соломона – книг Притчей и Екклесиаста ...

... по свойству еврейской речи, в которой сочетание имени в единственном числе с тем же именем во множественном числе обыкновенно выражает превосходную степень выражаемого словом понятия (ср. такие выражения, как «**раб рабов**» Быт 9.25, «**Святое Святых**» Исх 26.33–34 и др., «**небо небес**» 3Цар 8.27, «**Суета Сует**» Еккл 1.2 и др.). «**Песнь Песней**» **может означать только песнь превосходнейшую, наилучшую всех других песней** (в своем немецком переводе Библии Лютер удачно выразил мысль этого выражения словом «Hohelied», «высокая песнь»), и такое название вполне отвечает и форме и содержанию данной священной книги: как по изяществу своей поэтической формы и внешнего изложения, так и по внутреннему, идейному содержанию своему, по богатству мыслей в развитии своего таинственного возвышенного предмета, книга Песнь Песней является превосходнейшим произведением священной богодухновенной мудрости и священной поэзии.

... В Христианской Церкви этот возвышенный взгляд еврейской синагоги на книгу Песнь Песней впервые ясно выражен Оригеном<sup>4</sup>, который

---

<sup>3</sup> Одно из наиболее современных толкований Книги «Песнь Песней» представлено Даниилом Сысоевым <https://lektsii.org/12-31364.html>

вместе с тем расширил и углубил еврейское толкование, придав ему христианский смысл.

... на место неопределенного таргумического Мессии он поставляет Господа Иисуса Христа, вместо Израиля – общество христиан или Церковь, иначе христианскую душу...

... Суламита Песни Песней есть аллегорический образ Богоматери...

Взгляд этот многократно выражает католическая Церковь в своих богослужебных чинах: употребляя Песнь Песней при богослужении, она обычно приурочивает чтения из нее к Богородичным праздникам (напр., в Рождество Богородицы, Благовещение и Успение читается первая глава Песни Песней). В богослужении Православной Церкви чтения из книги Песнь Песней не употребляются, но в канонах и вообще в службах в честь Богоматери Ей весьма нередко усвояются выражения из этой книги («запечатленный источник», «заключенный вертоград», «вся добра еси и порока несть в тебе» и др.).

Но общим и определенно выраженным православно-церковным толкованием книги Песнь Песней является изъяснение отношений Возлюбленного или Жениха и Возлюбленной или Невесты книги в смысле благодатного таинства союза Христа-Бога и человечества-церкви, причем, по церковному разумению, Песнь Песней есть наивысшее из всех ветхозаветных пророчеств о Мессии, даже как бы не пророчество, а историческое изображение Христа воплотившегося, вочеловечившегося и совершающего дело спасения человечества...

... Таким образом, общим воззрением древней и последующей Христианской Церкви на книгу Песнь Песней является признание в ней аллегории или иносказания с высшим религиозным смыслом...

---

<sup>4</sup> **Ориген** (~185 – ~254) - (греч. *Ὠριγένης*, лат. *Origenes Adamantius*; ок. 185, Александрия — 254, Тир) — греческий христианский теолог, философ, ученый. Один из восточных Отцов Церкви. Основатель библейской филологии. Перечень сочинений включает около 2000 наименований.

... Что касается внешней, так сказать, литературной формы книги Песнь Песней и ее строения или композиции, то и в этом отношении она занимает особенное, исключительное положение среди других ветхозаветных священных книг. В ней совершенно отсутствует повествовательный элемент, священный писатель книги не высказывает от своего лица ни одной мысли, ни одного пояснительного замечания; вся книга от первого стиха до последнего представляет ряд душевных излияний и вообще речей действующих в ее содержании лиц ...

Возлюбленный или Жених Песни Песней в одно и то же время и пастух (Песн. 1.6; Песн 6.2), и виноградарь (Песн 5.1) и венчаный царь (Песн 1.11; Песн 3.11); и Возлюбленная или Невеста является то пастушкой (Песн 1.7) то стражем виноградника (Песн 1.5), то царскою дочерью и царицею (Песн 6.7–8), равным образом во взаимных отношениях они являются то братом и сестрою (Песн 4.12), то женихом и невестою или мужем и женою (Песн 1.14; Песн 2.7); затем в характере и действиях.

Возлюбленной замечается тоже много взаимнопротиворечивых черт: она и несовершенно (Песн 1.4) и совершенна (Песн 4.1); будучи близкою Возлюбленною своего мужа, она однако не знает его местопребывания (Песн 1.6) и ищет его ночью по темным улицам города (Песн 3.2–4), при участии толпы иерусалимских женщин (Песн 5.8–17), причем городские сторожа встречают ее, избивают и раздевают (Песн 5.7). Все эти различия и противоречия, неустранимые при буквальном понимании содержания Песни Песней, сами собою отсылают к иному, высшему или иносказательному ее толкованию.

... не подлежит сомнению, что своим принятием в канон Священных книг Песнь Песней обязана тому высшему религиозному смыслу ее содержания, который дается **только аллегорическим ее толкованием**<sup>5</sup>... Наконец, аллегорическое или иносказательное, не буквальное понимание Песни Песней являлось и является неизбежным вообще при всяком цельном представлении ее содержания; в последнем – при буквальном понимании –

---

<sup>5</sup> О судьбе «Песнь Песней» в библейском каноне говорится в толковании протоиерея Александра Меня: «Книга была включена в Священное Писание позже всех других. Ещё во II веке н. э. среди иудейских богословов шли споры о каноническом достоинстве Песни Песней. Некоторые из них говорили, что книга, в которой нет даже упоминания имени Божия, не может быть священной. <...> В конце концов книга вошла в канон и была принята и христианской Церковью. Хотя паремии из неё не читаются за православным богослужением, но в богородичных песнопениях использованы образы и выражения из неё». Источник: *Протоиерей Александр Мень. Исагогика. Книга Песни Песней Архивная копия от 17 июня 2012 на Wayback Machine* [http://www.odinblago.ru/isagogika/#2\\_20](http://www.odinblago.ru/isagogika/#2_20)

замечается целый ряд противоречий в положении главных действующих лиц и их взаимных отношениях.

Уже *Ориген* называл «Песнь Песней» по *характеру содержания* – «брачной песней» (epitalamium); по *форме литературного изложения* – драмой (fibula, drama).

«Из какого числа лиц состоит общество, описываемое в Песни песней», — говорит Ориген, — мне неизвестно. Но по молитве вашей и откровению Господню, я, кажется, различаю между ними четыре рода лиц: жениха и невесту, с невестою общество девиц — подруг, с женихом общество товарищей. Одно говорится невестою, другое — женихом, нечто — девицами, нечто — товарищами жениха. <...> Под женихом разумей Христа, под невестою без пятна и порока — Церковь ...»<sup>6</sup>.

Следуя концепции Оригена, «Песнь Песней» исполняется различными группами голосов: «... итак из этой книги мне открывается четыре группы поющих: жених и невеста, — одни без участия хоров; два хора друг с другом, без участия жениха и невесты; невеста — с хором девиц; жених — с хором товарищей. <...> ... они в этой книге являются действующими лицами как в ходе описываемых событий, так и в брачной песни <...> Ибо Песнь Песней есть брачная песнь».

Признание «Песни Песней» драмой и наличие в ней четырех групп действующих лиц способствовало развитию мысли о сценическом предназначении «Песни Песней». Это отнюдь не свидетельствует о том, что церковные учителя древности допускали мысль, будто «Песнь Песней» написана для сцены или даже когда-либо ставилась на ней: библейские евреи не имели ни драмы, ни театра. К тому же сторонникам **теории драмы** не удалось найти в «Песни Песней» всех необходимых драматических элементов: драматического диалога, места действия, места сцены, деления пьесы на акты и явления, распределения ролей и т. п.

---

<sup>6</sup> Цитируется по работе Оригена «Две беседы на книгу Песнь песней» из книги: Библиотека творений св. отцев и учителей Церкви западных, издаваемая при Киевской Духовной Академии, Кн. 11. Ч. 6. Блаж. Иеронимъ Стридонскій († 419 г.) Переводъ двухъ бесѣдъ Оригена на книгу Пѣснь пѣсней. — Киевъ: Типографія И. И. Горбунова, 1905. — С. 138 - 154.

Другой, противоположный подход к интерпретации «Песни Песней» — с позиции **теории фрагментов** — гласит, что вся названная книга представляет собой сборник древнееврейской любовной лирики, состоящей из ряда бессвязных отрывков, различных по времени и месту происхождения, не связанных ничем, кроме соседства по расположению в сборнике. Этот подход также не выдерживает критики.

Единство и цельность книги, бесспорно, доказывается не только наличием сквозных персонажей, проходящих через всю книгу, но и сходством авторских литературных приемов, характерных для всех частей произведения. Многие образные определения и риторические фигуры многократно, подобно рефрену, повторяются на протяжении всех разделов «Песни Песней»: эпитеты «прекраснейшие из женщин» и «тот, кого любит душа моя»; трижды звучит обращение к женщинам: «Заклинаю вас, дочери Иерусалимские <...> не будите, не тревожьте возлюбленной» (II, 7; III, 5; VIII, 3 и др.

По мнению *Абрама Эфроса*<sup>7</sup> форма «Песни Песней» настолько оригинальна, что ее невозможно «уложить» ни в одну из заранее намеченных схем. «... «Песнь Песней», — говорит философ — надо принять целиком, в том виде, какова она сейчас, какой ее донесли нам столетия и какой она вошла в жизнь еврейства и христианства, в их религиозный культ» [5, 238 - 240].

Рассматривая стиль изложения поэмы А. Эфрос отмечает, что «Песнь Песней» «совмещает в себе и **лирику**, например, такую огненную, как VIII, 6—7, и чистый **эпос**, например, III, 7—11, и **монологи, и диалоги**, которых в поэме немало, хотя драматические элементы в них практически отсутствуют. Все они — **лирико-описательные**, то есть не перешедшие той грани, за

---

<sup>7</sup> **Эфрос Абрам Маркович** (1888 — 1954), русский советский искусствовед, литературовед, театровед, переводчик. С 1909 публиковал переводы («Песнь песней»; Данте; Ф. Петрарка). С 1911 выступал как художественный критик, эссеист. Излюбленный жанр Эфроса — критический «портрет», раскрывающий характерные черты творчества и личности художника, писателя, актёра.

которой простой диалог становится драматическим; их совокупность в «Песни Песней» не создает драмы» [5, 244].

Особые качества поэтического текста явились художественными предпосылками к претворению «Песни Песней Соломона» в музыку. Неоднократно переводчики и интерпретаторы отмечали необычайную музыкальность интонации и ритма внутри каждой фразы поэмы.

**Василий Розанов**<sup>8</sup> в предисловии к переводу с древнееврейского канонического текста говорит об особых ощущениях, возникающих при работе с первоисточником:

«... это далеко не зрительная и не красочная поэма ... Ее музыка ... Да, она есть; но она вся происходит от этих сгибов и перегибов, теней и полутеней чего-то сладкого, и именно сладко-ароматного, что льется в поэме или, точнее, отделяется от поэмы и волнует нас темным, безглазым волнением. **Это самая ароматичная и тайная поэма во всемирной литературе**» [5, с. 166 - 167].

## **II. Концепция цикла «Canticum Canticorum»**

В своем произведении – цикле мотетов «Canticum Canticorum» Палестрина стремился не только сохранить подлинный текст первоисточника, но и с помощью специфических средств выразительности передать характер высказывания, подчеркнуть не только смысл текста, но и его эмоциональную окраску. Палестрина посвятил этот цикл папе Григорию XIII. Текст Посвящения выявляет основные стилистические и идейные перемены, как в личном жизненном пути композитора, так и в самой музыке XVI столетия. Приведем его с некоторыми сокращениями:

*«Нашему Святыне Господа, Папе Григору XIII*

---

<sup>8</sup> **Розанов Василий Васильевич** (1856 — 1919), русский религиозный философ, литературный критик и публицист, один из самых противоречивых русских философов XX века. Многие из его работ были идейной, содержательной реакцией на отдельные суждения, мысли, работы [Бердяева](#), [В. С. Соловьёва](#), [Блока](#), [Мережковского](#) и др. и содержали развернутую критику этих мнений с позиций его собственного мировоззрения.

*Повсюду распространились под именем христианской веры очень многие недостойные стихотворения о любви - под именем различных авторов, которые использовали для своих произведений многочисленные композиторы, находящиеся во власти слепой страсти или от молодежной необдуманности. И чем похвальнее они отличались в своем таланте, тем более им было это непростительно, поэтому неудивительно, что их произведения вызвали негодование среди безупречных и уважаемых людей.*

*Когда-то я также принадлежал к этим композиторам, сегодня я стыжусь и уже сожалею об этом. К сожалению, мы не можем изменять то, что было, а также не можем возмещать то, что мы делали однажды: теперь я пришел к другому взгляду.*

*Раньше я работал над текстами, которые писались к похвале нашего Господа, Иисуса Христа, и Божией Матери, Святой девы Марии, - теперь, однако, я выбрал тексты, которые предметом содержания имеют Божественную любовь Христа и его духовной Невесты: Высокую песню Salomo. ... По этой причине **я выбрал более полную радостей интонацию**, чем для остальных песнопений — поскольку собственно тема — как я понял, — этого требует ... »)<sup>9</sup>.*

Перед композитором стояла весьма сложная задача: текст Книги включает восемь Песен, состоящих в свою очередь из 116 стихов (фраз, строк). Очевидно, что в цикл мотетов весь текст не мог войти, поэтому надо было сделать выбор, расставить акценты, выстроить логику развития, драматургию произведения. Композитор решает проблему посредством оригинальной компоновки стихов поэмы<sup>10</sup>. В цикле 29 мотетов.

В нижеследующей таблице<sup>11</sup> наглядно показано становление формы цикла мотетов относительно расположения стихов Песен библейской поэмы.

Условные обозначения:

- Песни библейского источника обозначены римскими цифрами на красном фоне;
- параллельно продвигающиеся линии с арабскими цифрами обозначают:
  - на белом фоне нижней строки — стихи Песен;
  - на голубом фоне верхней строки — мотеты цикла;
- стрелочками показаны направления продвижения музыкальной формы.

Таблица 1

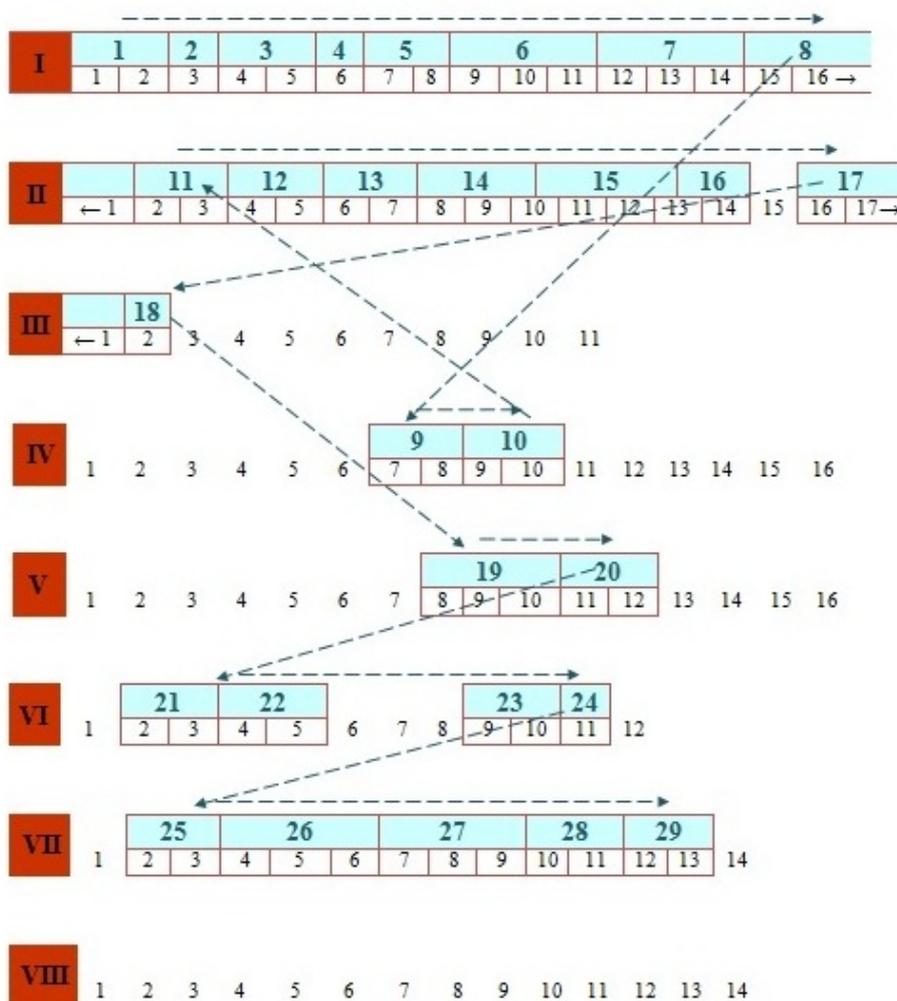
---

<sup>9</sup> Цит. по Предисловию к нотному изданию Giovanni Pierluigi da PALESTRINA Canticum Santicorum [12]. Перевод с немецкого языка Е. Сидоровой.

<sup>10</sup> В работе приводится канонический перевод текста «Книги Песни Песней Соломона» из религиозного издания Российской Библии [1].

<sup>11</sup> Таблица выполнена О.А. Лутовиновой.

**Цикл «Canticum Canticorum»  
Книга Песни песней Соломона**



Своеобразие подхода заключается в том, что точное цитирование текста сочетается с «зигзагообразной» линией в последовательности глав и стихов. Разместив стихи первой Песни (I, 1 – 16) в начальных мотетах (№ 1 – 8), композитор неожиданно «переключается» на стихи четвертой Песни (IV, 7 – 10) в мотетах № 9 и 10, затем возвращается к стихам второй Песни (II, 1 – 14, 16 – 17), последовательно выстраивая мотеты № 11 - 17. Коснувшись всего одного стиха третьей Песни (III, 2) в мотете № 18, изложение «перескакивает» на стихи пятой Песни (V, 8 – 12) в мотетах № 19 и 20. Затем выборочно следуют стихи шестой и седьмой Песен (VI, 2-5, 9-11; VII, 2-13), ставшие основой для мотетов № 21 - 29. Стихи восьмой Песни в цикле не использованы (возможно, ими не располагал композитор).

Свободной подборкой стихов Палестрина стремится преодолеть рыхлость формы поэтического первоисточника, придать линии развития логическую последовательность, связность, целостность. В музыкальное произведение не вошел текст, повествующий об отвлеченных событиях, содержащий повторы, алогизмы. Последовательное расположение текста мотетов указывает на стремление композитора усилить эмоциональный

накал лирических высказываний героев, обострить ощущение диалога, драматического действия.

Благодаря особому подбору стихов Песен, драматургическая фабула заметно обостряется в сторону усиления диалогических любовных высказываний («она — ему», «он — ей»). Они преобладают в начальной и заключительной стадии цикла (соответственно мотеты 1 – 10 и 22 – 29). В центре циклической формы преобладает безличное повествование Невесты (мотеты 11 – 21). Диалог Невесты с подругами (мотет 19, стих 9) совпадает с точкой «золотого сечения» всего циклического произведения. Таким образом, складывается стройная трехчастная («репризная») композиция самого цикла. Логика драматургического развития поэмы подкрепляется тональным строем циклической формы.

Тональный план, в соответствии с драматургией развития, также делится на три этапа: первый охватывает большую часть цикла (мотеты с 1 по 18). Все эти мотеты объединяет ряд особенностей: в музыкальном тексте выставлен знак альтерации при ключе (си бемоль); и в какой бы тональности каждый мотет ни начинался, каждый из них неизменно заканчивается Соль-мажорным аккордом. К заключительному аккорду в мотетах приводят различные тональные каденции: *g, d, B, G, D, C*: все они являются родственными, близкими по тональной окраске устоями. Тем не менее, весь раздел, включающий 18 мотетов, звучит «под знаменем» **Соль-мажорного** трезвучия.

В 19-м мотете наступает перелом и в драматургии, и, одновременно, в тональном плане. Впервые и единственный раз к Невесте обращаются подруги. Возникает диалог: он сопровождается повышением тонального устоя. Соль-мажорное трезвучие сменяется **Ля-мажорным**.

В следующем, 20-м мотете наступает качественно новый этап в развитии поэмы и тонального плана цикла мотетов. Заключительный устой каждого из пяти мотетов (с 20 по 24) перемещается на уровень **Ми-мажора**: к нему ведут начальные и промежуточные тональности *e, a, E*.

Заключительные пять мотетов (с 25 по 29) завершаются еще более высоким тональным уровнем — **Фа-мажорным** трезвучием (начальные и промежуточные устои — *B, C, F*). Этим «высоким, светлым строем» и заканчивается цикл<sup>12</sup>.

Сопоставление линий драматургического развития и тонального плана выявляет сходство в ритме их продвижения: перемена стиля высказывания поддерживается переменной тонального устоя.

---

<sup>12</sup> Существует версия, что ряд тональных устоев «соль – ля – ми – фа» ассоциативно воспроизводит имя главной героини поэмы — Суламифь — каждый слог имени соответствует определенному высотному уровню тонального устоя: **Су** — соль, **ла** — ля, **ми** — ми, **фь** — фа. Данная версия может быть отнесена к восхитительной гипотезе, не имеющей, однако, ни авторского, ни документального подтверждения.

Во всех мотетах выдержан единый стиль многоголосного изложения: мелодики, гармонии, голосоведения, полифонической техники письма, формообразования. Вместе с тем, выявляются некоторые детали, которые позволяют трактовать их как дополнительные факторы, укрепляющие целостность и логику строения цикла.

Одна из них связана с хоровой аранжировкой. Все мотеты цикла – пятиголосные. Однако пятиголосие в четырехголосном хоре на протяжении всего цикла складывается по-разному:

- в мотетах с 1 по 18 (!) — от деления на две партии (*divisi*) Тенора;
- в мотетах с 19 по 22 — *divisi* партии Альта;
- в мотетах с 23 по 26 — *divisi* партии Сопрано;

и в заключительных мотетах — последовательно *divisi* Альта (в 27-м и 28-м), *divisi* Тенора (в 29-м). Ни разу композитор не прибегает к делению партии Баса! Начав с деления высоких мужских голосов в мотетах 1 – 18, композитор повышает звуковую наполненность музыкальной ткани, разделив на две партии низких женских голосов в мотетах 19 – 22. Наибольшее оживление движения высоких женских голосов достигается в мотетах 23 – 26, и, затем, происходит постепенное снижение насыщенности звучности голосов более низкого диапазона в мотетах 27 – 29. Даже в таком, чисто техническом приеме хорового письма, просматривается определенная логика развития: снизу — вверх и обратно – вниз.

Возможно, это не все детали, которые способствуют укреплению циклической формы. Думал ли о них композитор, или все это происходило стихийно – неизвестно. Вместе с тем, многие исследователи отмечают, что в искусстве развития музыкальной ткани и становления формы Палестрине не было равных. Н.А. Симакова в своей книге о вокальных жанрах эпохи Возрождения подчеркивает: «Именно эта логика организации художественного произведения выделяет Палестрину среди других композиторов XVI века» [6, с. 53].

### III. Музыкальные средства выразительности и техника письма

Для подробного анализа нами избран мотет «Descendi in hortum nucum» («Сошла в сад ореховый»), который является 24-м в цикле: его текст соответствует содержанию Главы VI, 11 Книги «Песнь Песней»<sup>13</sup>.

Здесь говорится о событии из жизни Суламиты, непосредственно предшествовавшем ее взятию ко двору Соломона. «Ореховый сад», несомненно, находился на родине Суламиты: согласно Иосифу Флавию (Bell. Iud. III, 10, 8), ореховые деревья росли по берегам Тивериадского озера, следовательно, вблизи к Сонаму — родине Суламиты [5, с. 156].

Текст Главы VI, 11:

на латинском языке [7, с. 94 - 98]

в русском (каноническом) переводе [1, с. 616]

Descendi in hortum nucum,  
ut viderem roma convallium  
et inspicerem si floruisset vinea,  
et germinassent mala punica.

Я сошла в ореховый сад  
посмотреть на зелень долины,  
поглядеть, распустилась ли виноградная лоза,  
расцвели ли гранатовые яблоки?

#### 1. Связь музыки и текста

Литературный первоисточник изложен в повествовательно-поэтической форме строфы, состоящей из 4-х строк. Музыкальная композиция Палестрины построена иначе. 4 строки текста композитор озвучивает в музыкальной форме, имеющей 3 раздела:

I раздел – две первые строки текста,

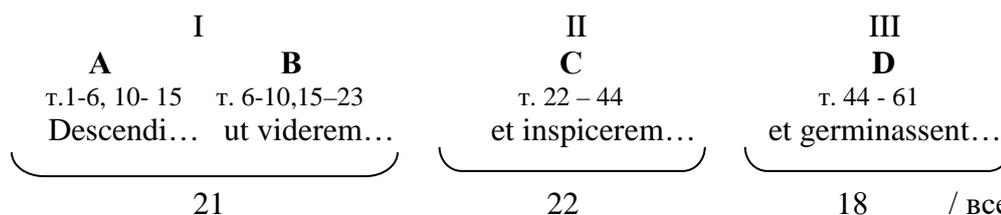
II раздел – третья строка,

III раздел – четвертая строка.

В одночастном мотете можно выделить три раздела. Каждой строчке текста соответствует своя мелодическая линия (тема): 4 мелодические построения, по аналогии с текстовыми, обозначены соответственно - **A, B, C, D**. Распределение текста по разделам, а также масштабное соотношение фрагментов (в тактах) представлено на схеме:

*Схема 1*

<sup>13</sup> Нотный текст мотета приведен в Приложении издания: *Симакова Н.А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Часть 1 [7, с. 512 - 517].



Таким образом, композитор «подчиняет» поэтический текст музыкальной форме.

Основным способом распевания текста является силлабический, т.к. он способствует максимальному его восприятию, отчетливости, ясности.

Смысловая связь музыки и текста проявилась в выборе конкретных средств музыкальной выразительности (направление движения голосов, мелодических оборотов, характерных ритмических рисунков, ладового наклонения), составляющих целую область звуковой символики.

Мотет написан для 5-голосного хора *a cappella*. Состав хора: Альт 1 (в дальнейшем будем обозначать А1), Альт 2 (А2), Тенор 1 (Т1), Тенор 2 (Т2) и Бас (В).

1. Тема **A** с текстом «*Descendi in hortum nucum*» - представляет собой нисходящую поступенную мелодию, что вполне соответствует содержанию текста — «Я сошла в ореховый сад». Она впервые появляется в партии Т2 (т. 1 – 4):

*Пример 1*



2. Тема **B** с текстом «*ut viderem poma convallium*» - «высокая волна» (вверх, вниз), появляется в партии А1 (т. 6 -10):

*Пример 2*



3. Тема **С** (текст «*et inspicerem si florisset vinea*») — также напоминает волну, но «выгнутую» в обратном направлении (вниз, вверх). Устремленность мелодической линии вверх, вероятно, связана с вопросом, содержащимся в тексте — «поглядеть, распустилась ли виноградная лоза». Она впервые проводится партией Т2 (т. 22 – 25):

Пример 3



4. Тема **Д** (текст «*et germinassent mala punica*») - напоминает неглубокое волнообразное движение (вниз, вверх, вниз, вверх), возможно, оно также связано с вопросительной интонацией в тексте «расцвели ли гранатовые яблоки?», проводится партией Т1 (т. 44 – 47):

Пример 4



Тематический материал в мотете распределяется следующим образом: в первом разделе – получают развитие темы **А** и **В**, во втором – тема **С**, в третьем – тема **Д**. Главным композиционным принципом, объединяющим разделы в единое целое, является *сквозное имитационное письмо*.

## 2. Музыкальная ткань

В музыковедческих научных работах неоднократно отмечалось, что особенности многоголосного письма, способы «управления» многоголосной партитурой (включение – выключение голосов) являются основополагающими для характеристики стиля Палестрины. Именно искусство голосоведения является основой уравновешенности, соразмерности, «прозрачности» музыкальной ткани его произведений.

Анализ хоровой партитуры показал, что в 5-голосном мотете *все голоса одновременно* звучат довольно *редко*: эти моменты, как правило, связаны с

важными пунктами формы композиции. Основными же видами многоголосия в мотете являются 3-х, и 4-голосие. Это позволяет поставить вопрос о *плотности звучания*, выяснения причин и условий выбора композитором того, или иного вида многоголосия.

Сопоставим данные об объеме фактического звучания 3,- 4, - 5-голосия в мотете (2-голосные фрагменты отсутствуют).

**I раздел (21 т.)** Первый такт в расчет не принимается, так как представляет собой одноголосное вступление тенора. В остальных 20-ти тактах ансамбли голосов складываются в следующем соотношении: 3-голосие – 3 такта; 4-голосие – 9 тактов; 5-голосие – 8 тактов.

Соотношение показывает, что насыщение музыкальной ткани многоголосием достигает почти *максимальной плотности*.

**II раздел (22 т.)** В этом разделе преобладает 4-голосие, велико значение 3-голосия. Полное 5-голосие применяется только в заключительном построении II раздела.

По сравнению с разделом I, фактура значительно «разрежена», «облегчена». Это, вероятно, связано с особенностями работы с темой С (целиком и ее элементами), а также со срединным положением данного раздела в композиции.

**III раздел (18 т.)** демонстрирует частичное «выравнивание» плотности звучания музыкальной ткани: 3-голосие – 6 тактов; 4-голосие – 9 тактов; 5-голосие – 3 такта.

Квартет голосов занимает ровно половину фактурного пространства раздела. «Пониженная» плотность 3-голосия частично компенсируется «повышенностью» плотностью 5-голосия (в двукратном уменьшении по продолжительности звучания). 5-голосие применяется в построении, которое является заключительным не только для III раздела, но и всего мотета в целом.

Анализ плотности звучания в рамках всего мотета вскрывает логику последовательности вокальных ансамблей: I раздел – *повышенная* плотность (наличие 2-х тем, экспозиция); II раздел – *пониженная* плотность (преобладание мотивной разработанности); III раздел – *выровненная* плотность (заключение).

Удивительную уравновешенность плотности звучания на уровне всей композиции показывают данные, суммирующие показатели по разделам:

3-голосие – 15 тактов – 25%

4-голосие – 33 такта – 55%

5-голосие – 12 тактов – 20%

Приведенные данные лишней раз подтверждают основательность утверждений о необыкновенной *уравновешенности многоголосного стиля* Палестрины.

### 3. Ладно-гармоническая характеристика

Ладовая основа и гармония - важнейшие средства музыкального мышления - рассмотрены в 2-х аспектах: соотношение ладов внутри произведения и соотношение каденций (на нормах модальной гармонии).

Определяющими свойствами ладовой стороны музыкального произведения являются:

- *диатоничность*; протекание музыкальной ткани в русле натуральных ладов; *ладовая переменность*;

- *модальность* ладовой организации (построение многоголосия в соответствии с логикой и особенностями изложения мелодических голосов).

Основной лад всего мотета – *e фригийский* (в начальном проведении темы у Тенора представлен ладовый звукоряд в пределах октавы)<sup>14</sup>. Вместе с тем, дальнейшая последовательность вступления голосов, система внутренних каденционных пунктов свидетельствует о неоднозначности ладового наклонения мотета: ладовый устой попеременно колеблется между *фригийским e* и *эолийским a*. Это подтверждается логикой построения внутренних кадансов:

I раздел: переменность *e/a*, *a* (т. 7), *C* (т. 12), *C/e* (т. 15), *G* (т. 22);

II раздел: *G* (т. 22), *C* (т. 29), *e* (т. 32), *a* (т. 37), *e/a* (т. 42 – 44),

III раздел: *a* (т. 44), *d/D* (т. 47- 48), *a* (т. 53), *C* (т. 56), *a/e (E)* (т. 60 - 61).

Встречающиеся в тексте знаки альтерации указывают на черты формирующейся тональной системы, что позволило иногда в ходе анализа трактовать ладовую сторону мотета с позиций тонального мажора-минора.

Гармоническую сторону партитуры также характеризует модальность: чередование мажорных и минорных трезвучий (секстаккордов) натуральных ступеней обусловлено мелодическим продвижением голосов. Кварто-квинтовое сопоставление аккордов является проявлением зарождающегося функционально-гармонического мышления.

---

<sup>14</sup> Данная трактовка ладового строения мотета представлена Н.А. Симаковой [7, с. 118].

#### 4. Техника полифонического письма

Основным принципом изложения и развития тематического материала в мотете является *сквозное имитационное письмо*, которое характеризуется полным охватом всей 5-голосной партитуры, органичным сочетанием самостоятельности голосов и их слаженностью, последовательной тщательной проработкой каждой музыкальной фразы (мотива).

Отмечается необычайное разнообразие и богатство техники имитационного письма. В условиях 5-голосной фактуры композитор представляет примеры различных сочетаний контрапунктического и имитационного изложения, а также многоголосных стретт со свободными контрапунктами, не повторяясь ни в выборе участников вокального ансамбля, ни в показателях вертикально-горизонтальных координат вступающих голосов. Среди них:

- *изложение темы* с сопровождающими контрапунктами;
- *изложение темы* в консонантном удвоении с контрапунктом (ами);
- *стреттные имитации* — «*тематические*» (преимущественно 2-, 3-голосные):
  - а) *консекутивные* (с одновременным вступлением голосов),
  - б) *симультантные* (с удвоением в консонирующий интервал одного из голосов);
- *стреттные имитации* — «*комбинированные*» (консекутивные и симультантные) — в сочетании со свободными голосами (контрапунктами).

Содержательная сторона мелодического материала и способы его изложения связаны с понятием *тематической интенсивности* музыкальной ткани. Выявлены 12 приемов изложения темы (мотива) в условиях контрапунктической и стреттно-имитационной техники письма. Поскольку каждый из этих приемов обладает различной степенью тематической интенсивности, возникла необходимость их систематизации. Градация приемов (5 степеней интенсивности в условиях 3 – 5-голосия) представлена в Таблице 2.

	1	2	3	4	5
в условиях 3-голосия		Тема удв. + 1 кп	2-голосн. стретта + 1 кп	2-голосн. стретта + удвоение	3-голосн. стретта
в условиях 4-голосия	Тема + 3 кп	Тема удв. + 2 кп	2-голосн. стретта + 2 кп	2-голосн. стретта + удвоение + 1 кп	3-голосн. стретта + 1 кп
в условиях 5-голосия	Тема + 4 кп		2-голосн. стретта + 3 кп		3-голосн. стретта + 2 кп

Анализ имитационно-контрапунктической техники письма выявил и некоторые особенности в выборе Палестриной тех или иных приемов: одни он использует чаще и охотнее, другие – встречаются гораздо реже. Эти наблюдения расширяют наши представления о творческих приоритетах композитора, своеобразии его полифонического стиля. Например, к утверждению (вполне обоснованному), что даже в условиях 5-голосия Палестрина чаще использует 3 – 4-голосную фактуру, можно добавить, что излюбленными приемами в имитационной технике для него являются 2-, 3-голосные стретты — *симультанные* (с удвоением одного из голосов), или *комбинированные* (дополненные 1-2 контрапунктами).

Характерным свойством многоголосия является плавность голосоведения, скоординированность голосов по вертикали и уравновешенность звуковой палитры в целом<sup>15</sup>.

## 5. Композиционное строение (форма)

Тщательная и разнообразная работа с мотивами и попеvками мелодических линий сочетается у Палестрины с четкой и стройной организацией музыкальной формы.

<sup>15</sup> Анализ техники имитационного письма можно было бы расширить. Например, рассмотреть стреттные имитации с позиции высотной и временной характеристики вступающих голосов, расположения их в диапазоне хоровой партитуры, в тембровом соотношении участников ансамбля и др. Полифоническое искусство Палестрины настолько разнообразно и богато творческими находками, что изучение его поистине не имеет предела.

Мотет имеет 3-частное строение. Границы разделов подчеркиваются сменой тематического материала и каденционными гармоническими опорами. Каждый раздел имеет внутреннюю формообразующую структуру:

— I раздел, включающий развитие двух тем, состоит из двух аналогичных построений, имеющих почти равную протяженность: 10 + 11 тактов;

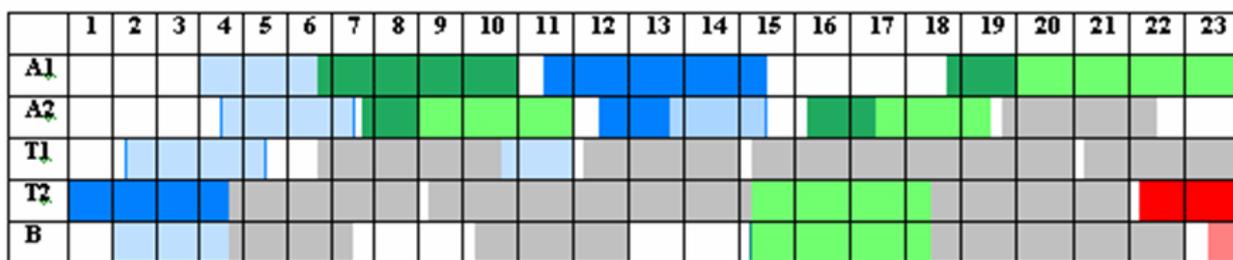
— II раздел, также имеет 2-частную структуру. Каждый из составляющих ее построений последовательно развивает третью тему в ее полном виде и в мотивном вычленении. Соотношение построений: 12 + 10 тактов;

— III раздел, включающий 18 тактов, делится на 3 равных фрагмента (6+6+6), характеризующиеся различными видами стреттно-контрапунктического развития четвертой темы.

Наиболее наглядно строение мотета и его фактурно-тематическое содержание показано на следующем графическом изображении<sup>16</sup>.

*Обобщенный график тематического содержания и музыкальной формы:*

***I часть:***



■ ■ - темы A и B

■ ■ - их имитационное проведение ■ - контрапункт

<sup>16</sup> График составлен Е.С. Будановой, студенткой 2 курса ф-та ХНП заочного отделения РАМ им. Гнесиных. Исследовательская работа, посвященная мотету «Discendi in hortum piscum» Д. Палестрины, была отмечена грамотой на Всероссийском конкурсе научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства, проводимом в Российской академии музыки имени Гнесиных в 2009 году. Науч. рук. – канд. иск., доцент Е.В. Сидорова.

## II часть:

	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	
A1	■	■					■	■	■	■	■		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
A2	■			■	■	■	■		■						■	■	■	■	■		■	■	■	■
T1											■	■						■	■	■	■			■
T2	■	■	■	■	■										■	■						■	■	■
B		■	■	■	■																■	■	■	■

■ - начальный мотив темы C

■ - второй мотив темы C

■ - ее имитационное проведение

■ - ее имитационное проведение

## III часть:

	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61
A1	■	■	■	■	■													
A2																		
T1	■	■	■	■	■													
T2																		
B		■	■	■	■													

■ - тема D

■ - ее имитационное проведение

Мотет «Descendi in hortum piscum», являющийся составной частью цикла «Canticum Canticorum», весьма показателен не только для полифонического стиля Палестрины, но и для всей духовной хоровой музыки эпохи Возрождения. Об этом свидетельствует и выбранная тематика: литературной основой мотета (как и всего цикла) явился сюжет из Священной книги, входящей в состав Библии. Это произведение отражает также уровень технического мастерства полифонического искусства того времени, является классическим образцом хорового письма строгого стиля. Здесь в полной мере проявилась специфика музыкально-текстовых форм эпохи Возрождения, степень взаимозависимости музыки и текста.

Являясь сочинением, предназначенным для Церкви, то есть продуктом сферы «высокого» духовного искусства, оно, вместе с тем, служит

выражению внутреннего мира человека, его личностного начала. Интонационный строй и форма мотета определяются **эмоционально-смысловой** стороной первоисточника. Оригинальный музыкальный тематизм, созданный композитором, необычайно тонко соответствует поэтическим образам литературного текста.

Встречу с шедевром выдающегося Мастера эпохи Возрождения мы завершаем обобщающим высказыванием Ю.К. Евдокимовой:

«Палестрина выступает в XVI веке как непревзойденный мастер, как художник особого масштаба, выделяющийся среди всех своих современников. Однако эта незаурядность, эта исключительность неуловима ни на уровне музыкального материала, ни на уровне голосоведения, гармонии или ритма, то есть в сфере отдельных компонентов музыкальной речи, которая, как уже говорилось, вполне укладывается в его музыку в круг устоявшихся нормативов, типичных для той эпохи. И только на том уровне формирования музыкального произведения, когда, минуя общие принципы техники, композитор раскрывает в сложных процессах развития циклической формы диалектическую природу возможностей музыкального материала — единства в разнообразии и бесконечного разнообразия в одной исходной посылке (того целого, в котором ни один «заданный» тезис не исчезает и ни один не возникает как случайный), — мы понимаем, насколько Палестрина выделяется среди других авторов XVI века **высшей логикой организации художественного произведения** [3, с. 106. Выделено мною – *ЕВС*].

### Литература

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Религиозное издание. — М.: Российское Библейское Общество, 2002. — 1337 с.
2. Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета : в 7 т. / Под ред. А. П. Лопухина. - Изд. 4-е. – М.: Дар, 2009. / Т. 3.: Исторические книги. Учительные книги. - 960 с. / Книга Песни Песней Соломона. — С. 702-748. ISBN 978-5-485-00272-5  
[https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja\\_biblija\\_25/](https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_25/)
3. *Евдокимова Ю.К.* Тематические процессы в мессах Палестрины // Теоретические наблюдения над историей музыки. Сб.ст. / Сост. Ю.К.

- Евдокимова, В.В. Задерацкий, Т.Н. Ливанова. — М.: Музыка, 1978. — С. 78 – 106.
4. История полифонии. Вып. 2 Б. Музыка эпохи Возрождения: XVI век / Дубравская Т. — М.: Музыка, 1996.
  5. Песнь Песней / Новый поэтич. перевод, комм. Ирины Евсы — М.: Изд-во Эксмо; Харьков: Изд-во Око, 2005. — 464 с. — (Антология мудрости).
  6. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. — Изд. 2-е, доп. и испр. — М.: МГК им. Чайковского, 2002.
  7. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Часть 1. — М.: «Композитор», 2002.
  8. Нотное издание. Giovanni Pierluigi da PALESTRINA. *Canticum Canticorum*: 29 motets for five-part mixed choir. Edited by Jancsovics Antal. Editio Musica Budapest, 1976. Z. 7357. — Musicotheca Classica, MC 5. Printed in Hungary.