

Библейская поэма о любви в цикле Д. Палестрины «Canticum Canticorum»

«... 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 ...»¹

Это высказывание Д. Палестрины, автора многочисленных месс, мадригалов и мотетов, классика полифонической музыки эпохи Возрождения, прозвучало в Посвящении цикла «Canticum Canticorum» Папе Римскому Григорию XIII. Время создания цикла относится к 1583-1584 годам.

Цикл содержит двадцать девять хоровых мотетов а cappella, которые в полной мере представляют специфику образного содержания музыки Палестрины, а также характерные особенности его полифонического письма.

В нашей работе о цикле будут затронуты три аспекта исследования:

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

Священная Книга «Песнь Песней» Царя Соломона

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

¹ Цит. по Предисловию к нотному изданию Giovanni Pierluigi da PALESTRINA Canticum Canticorum [7]. Перевод с немецкого языка Е. Сидоровой.

² Название дано по заголовку Библии, изданной Российским Библейским обществом [1, с.].

«Выражение «Песнь Песней» (*лат.* Canticum canticorum) не может быть истолковано ни как «сборник песен Соломона», ни как «одна из песен Соломона». В древнееврейском языке сочетание имени существительного в единственном числе с тем же существительным во множественном числе обычно выражало превосходную степень обозначаемого понятия (например, «Святое Святых», Исх. XXVI, 33—34; «небо небес», 3 Цар. VIII, 27; «суета с ует» Еккл. I, 2 и др.)» [4, с. 125-126].³

Выражение «Песнь Песней» означает «наилучшую среди всех других песен», и такое название вполне отвечает и форме и содержанию данной Священной Книги, не имеющей себе равных по изяществу поэтического выражения, богатству возвышенных мыслей и мудрости.

В христианской церкви получил распространение взгляд, согласно которому Суламита из «Песни Песней» является аллегорическим прообразом Богоматери. Поэтому католическая церковь использует «Песнь Песней» в богослужениях, приурочивая чтения из нее к Богородичным праздникам.

В Православной церкви под отношениями Возлюбленного (Жениха) и Возлюбленной (Невесты) книги «Песни Песней» понимается благодатное таинство союза Христа (Бога) и человечества (Церкви). Согласно церковному толкованию, «Песнь Песней» представляет собой наиболее ясное и недвусмысленное из всех ветхозаветных пророчеств о Мессии, едва ли не историческое изображение воплотившегося Христа, совершающего дело спасения человечества.

Проникновение в содержание и первоначальное значение книги связано с большими трудностями. Не случайно у древних евреев и в христианской церкви было запрещено читать ее до достижения тридцатилетнего возраста.

По своей литературной форме и композиции Книга «Песни Песней Соломона» занимает особое положение среди других Ветхозаветных Священных Книг. В ней совершенно отсутствует авторская повествовательная речь, от первого до последнего стиха она наполнена

³ Следуя этому пояснению, поэма «Песнь Песней» должна была бы иметь другое заглавие: либо «Песнь Песен», либо «Песни Песней». Однако в традицию прочно вошло употребление названия поэмы «Песнь Песней», за исключением заголовка в Библии — «Книга Песни Песней Соломона».

лирическими излияниями и переживаниями персонажей. Целостное восприятие ее содержания становится возможным только при иносказательном понимании «Песни Песней», поскольку при попытке буквального истолкования в глаза бросается целый ряд противоречий как в социально-нравственном облике главных действующих лиц, так и в их взаимоотношениях.

«Возлюбленный (Жених) «Песни Песней» одновременно и пастух (I, 6; VI, 2), и виноградарь (V, 1), и венчанный царь (I, 11; III, 11). Его Возлюбленная (Невеста) предстает то пастушкой (I, 7), то стражем виноградника (I, 5), то царской дочерью и царицей (VI, 8—9). Друг другу они приходятся то братом и сестрой (IV, 12), то женихом и невестой, то мужем и женой (I, 14; II, 7).

Немало противоречий заметно в характере и поступках Возлюбленной: она и несовершенно (I, 4) и прекрасна, совершенна (IV, 1 - 5, 9; VII, 2 - 8); несмотря на близость своему Возлюбленному, она не имеет понятия о его местонахождении и ищет его ночью по темным улицам города (III, 2 — 4) при участии толпы иерусалимских женщин (V, 8—16), при этом городские сторожа ее избивают и раздевают (V, 7)» [4, с. 129].

Известны попытки отождествить Суламиту Книги «Песнь Песней» или с Ависагой Сунамитянской (3 Цар. I, 1—4; II, 17—22), или с дочерью фараона, женой Соломона (3 Цар. III, I), или с какой-либо другой невестой или наложницей Соломона.

Эта особенность «Песни Песней» породила различные толкования ученых. Уже Ориген⁴ 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 ...».⁵

⁴ Ориген - (греч. Οριγένης, 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.

⁵ Цитируется по работе Оригена «Две беседы на книгу Песнь песней» из книги: Библиотека творений св. отцевъ и учителей Церкви западныхъ, издаваемая при Кіевской Духовной Академіи, Кн. 11. Ч. 6. Блаж. Іеронимъ Стридонскій († 419 г.) Переводъ двухъ бесѣдъ Оригена на книгу Пѣснь пѣсней. — Кіевъ: Типографія И. И. Горбунова, 1905. — С. 138 - 154.

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.

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); вопрос «кто эта...» (III, 6; VI, 10; VIII, 5) и др. В пользу этой точки зрения свидетельствует и постепенное развитие на протяжении всей книги любви Невесты к Жениху (I, 1—3, 6—7; VIII, 6—8); эволюция Невесты от несовершенства (I, 4) к полноте и совершенству (VIII, 10); смена времен года: от зимы и весны (II, 11—13) к лету (IV, 11; VI, 11) и осени (VII, 8—10).

По мнению *Абрама Эфроса*⁶ 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. < ... > Понять «Песнь Песней» — значит познать себя в единственно важном, понять в себе любовь, т.е. определить основное направление своей жизненной работы. < ... > В мировой литературе я не знаю творения более кипучего, более насыщенного солнцем и запахом плодоносной южной земли, нежели «Песнь Песней». Она перегружена жизненными соками, плодородием, любовью, хмелем жизни. Каждый образ в ней корнями врос в землю. Пережить «Песнь Песней», понять ее — значит выйти в гущу жизни, и переполниться ее любовью. < ... > К «Песни Песней» можно и должно подходить иначе, не со спокойно-академическим, условным вниманием, а с живым чувством, как к близкому существу, ибо «Песнь Песней» - живая сила, дарующая нам свою жизненную философию со всею властью вдохновенного откровения» [4, с. 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 которой простой диалог становится драматическим; их совокупность в «Песни Песней» не создает драмы» [4, с. 244].

Той естественной почвой, которая вдохновила поэта и мудреца нарисовать несравненный по красоте и возвышенности образ совершеннейшей пламенной любви Церкви к Богу, является мощное чувство радости жизни, любовь духовная, имеющая начало от Бога и любовь к природе.

⁶ Эфрос Абрам Маркович (1888 — 1954), русский советский искусствовед, литературовед, театровед, переводчик. С 1909 публиковал переводы («Песнь песней»; сочинения Данте; Ф. Петрарки).

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*⁷ 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» [цит. по: 4, с. 166 - 167].

В своих пояснениях о методе перевода В. Розанов отмечает: «... художественная точность перевода < ... > требует сочетания трех элементов. Если этимологическая и синтаксическая точность перевода, в общем, передает содержание образов, то она все же бессильна дать оттенки подлинника, пока не передан характер движения образов. < ... > Речь идет о передаче того ритма, той, скажу, музыкальности языка, которую сообщает «Песни Песней» современная акцентуация. При этих условиях «Песнь Песней» представляет из себя ряд отрывков с различными ритмическими особенностями: от еле уловимой музыкальности до ритмически правильного строения» [цит. по: 4, с. 183 - 184].

Концепция цикла «Canticum Canticorum»

Методы работы переводчика во многом перекликаются с методами творческой деятельности композитора: в своем произведении «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 (напомним слова из Посвящения: « ... я выбрал более полную радостей интонацию, чем для остальных песнопений —

⁷ 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.

поскольку собственно тема — как я понял, — этого требует ... »). 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.⁸

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 композитор 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.

В нижеследующей таблице⁹ наглядно показано становление формы цикла мотетов относительно расположения стихов Песен библейской поэмы.

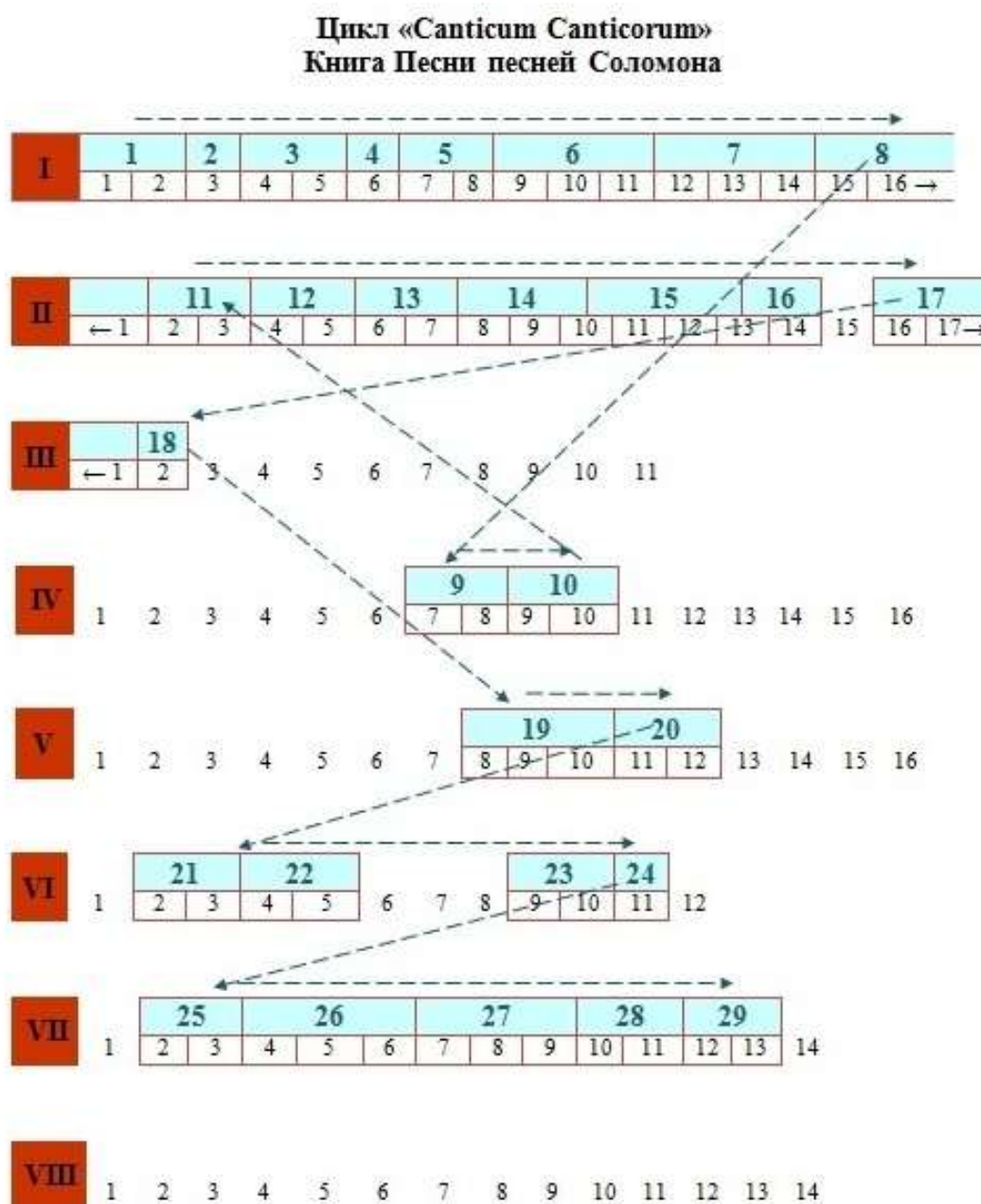
⁸ В работе приводится канонический перевод текста «Книги Песни Песней Соломона» из религиозного издания Российской Библии [1].

⁹ Таблица выполнена О.А. Лутовиновой.

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



Электронная форма изложения материала позволяет составить таблицу расположения текста в цикле с разноцветным обозначением ролевых функций каждого фрагмента:

- **розовым цветом** — стихи, в которых «она обращается к нему»;
- **голубым** — стихи, где «он обращается к ней»;
- **желтым** — «она обращается к ним (подругам)», безличное повествование;
- **зеленым** — «он обращается к ним (товарищам)», безличное повествование;
- **бежевым** — (единственный раз) — «они (подруги) обращаются к ней».

Таблица 2

Стихи «Песни Песней», вошедшие в цикл «Canticum Canticorum»	Стихи «Песни Песней», не вошедшие в цикл
<p>I. 1. Osculetur me (Лобзай меня)</p> <p>¹ Да лобзает он меня лобзанием уст своих! Ибо ласки твои лучше вина.</p> <p>² От благовония мастей твоих имя твое — как разлитое миро; поэтому девицы любят тебя.</p> <p>2. Trahe me (Влеки меня)</p> <p>³ Влеки меня, мы побежим за тобою; — царь ввел меня в чертоги свои, — будем восхищаться и радоваться тобою, превозносить ласки твои больше, нежели вино; достойно любят тебя!</p>	<p>II. ¹⁵ - Ловите нам лисиц, лисенят, которые портят виноградники, а виноградники наши в цвете.</p>
<p>3. Nigra sum, sed Formosa (Черна я, но красива)</p> <p>⁴ — Дщери Иерусалимские! черна я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы.</p> <p>4. Vineam meam non custodivi (Виноградника моего не стерегла)</p> <p>⁵ Не смотрите на меня, что я смугла, ибо солнце опалило меня: сыновья матери моей разгневались на меня, поставили меня стеречь виноградники, — моего собственного виноградника я не стерегла.</p>	<p>III. ³ Встретили меня стражи, обходящие город: «не видали ли вы того, которого любит душа моя?»</p> <p>⁴ Но едва я отошла от них, как нашла того, которого любит душа моя, ухватилась за него, и не отпустила его, доколе не привела его в дом матери моей и во внутренние комнаты родительницы моей.</p> <p>⁵ Заклинаю вас, дщери Иерусалимские, сернами или полевыми ланями: не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно.</p> <p>⁶ - Кто эта, восходящая от пустыни как бы столбы дыма, окуриваемая миррою и фи-миамом, всякими порошками мироварника?</p> <p>⁷ Вот одр его — Соломона: шестьдесят сильных вокруг него, из сильных Израилевых.</p> <p>⁸ Все они держат по мечу, опытны в бою; у каждого меч при бедре его ради страха ночного.</p> <p>⁹ Носильный одр сделал себе царь Соломон из дерев Ливанских;</p> <p>¹⁰ столпцы его сделал из серебра, локотники его из золота, седалище его из пурпуровой ткани; внутренность его убрана с любовью дщерями Иерусалимскими.</p> <p>¹¹ Пойдите и посмотрите, дщери Сионские, на царя Соломона в венце, которым увенчала его мать его в день бракосочетания его, в день, радостный для сердца его.</p>
<p>5. Si ignoras te (Если ты не знаешь)</p> <p>⁷ — Если ты не знаешь этого, прекраснейшая из женщин, то иди себе по следам овец и паси козлят твоих подле шатров пастушеских.</p> <p>⁸ — Кобылице моей в колеснице фараоновой я уподобил тебя, возлюбленная моя.</p>	<p>⁶ - Кто эта, восходящая от пустыни как бы столбы дыма, окуриваемая миррою и фи-миамом, всякими порошками мироварника?</p> <p>⁷ Вот одр его — Соломона: шестьдесят сильных вокруг него, из сильных Израилевых.</p> <p>⁸ Все они держат по мечу, опытны в бою; у каждого меч при бедре его ради страха ночного.</p> <p>⁹ Носильный одр сделал себе царь Соломон из дерев Ливанских;</p> <p>¹⁰ столпцы его сделал из серебра, локотники его из золота, седалище его из пурпуровой ткани; внутренность его убрана с любовью дщерями Иерусалимскими.</p> <p>¹¹ Пойдите и посмотрите, дщери Сионские, на царя Соломона в венце, которым увенчала его мать его в день бракосочетания его, в день, радостный для сердца его.</p>
<p>6. Pulchrae sunt genae tuae (Прекрасны ланиты [щеки] ТВОИ)</p> <p>⁹ Прекрасны ланиты твои под подвесками, шея твоя в ожерельях;</p> <p>¹⁰ золотые подвески мы сделаем тебе с серебряными блестками.</p> <p>¹¹ — Доколе царь был за столом своим, народ мой издавал благовоние свое.</p> <p>7. Fasciculus myrrhae (Мирровый пучок)</p> <p>¹² Мирровый пучок — возлюбленный мой у меня, у груди моих пребывает.</p>	<p>IV. ¹ - 0, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои — как стадо коз, сходящих с горы Галаадской;</p>

¹³ Как кисть кипера, возлюбленный мой у меня в виноградниках Енгедских.

¹⁴ — О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные.

8. Ecce tu pulcher es (О, ты прекрасен)

¹⁵ — О, ты прекрасен, возлюбленный мой и любезен! и ложе у нас — зелень;

¹⁶ кровли домов наших — кедры, потолки наши - кипарисы.

II.

¹ — Я нарцисс Саронский, лилия долин!

IV. 9. Tota pulchra es (Вся ты прекрасна)

⁷ Вся ты прекрасна, возлюбленная моя, и пятна нет на тебе!

⁸ Со мною с Ливана, невеста! со мною иди с Ливана! спеши с вершины Аманы, с вершины Сенира и Ермона, от логовищ львиных, от гор барсовых!

10. Vulnerasti cor meum (Пленила сердце мое)

⁹ Пленила ты сердце мое, сестра моя, невеста! пленила ты сердце мое одним взглядом очей твоих, одним ожерельем на шее твоей.

¹⁰ О, как любезны ласки твои, сестра моя, невеста! о, как много ласки твои лучше вина, и благовоние мастей твоих лучше всех ароматов!

II. 11. Sicut lilium inter spinas (Подобно лилии между тернами)

² — Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицам.

³ — Что яблоня между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами. В тени ее люблю я сидеть, и плоды ее сладки для гортани моей.

12. Introduxit me rex (Введи меня в дом пира)

⁴ Он ввел меня в дом пира и знамя его надо мною — любовь.

⁵ Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви.

13. Laevaeius (Левая рука у меня под головою)

⁶ Левая рука у меня под головою, а правая обнимает меня.

⁷ **Заклинаю вас, дочери Иерусалимские**, сернами или полевыми ланями: не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно.

14. Vox dilecti mei (Голос возлюбленного моего)

⁸ — Голос возлюбленного моего! Вот, он идет, скачет по горам, прыгает по холмам.

⁹ Друг мой похож на серну или на молодого оленя. Вот, он стоит у нас за стеною, заглядывает в окно, мелькает сквозь решетку.

¹⁰ Возлюбленный мой начал говорить мне:

15. Surge, propere amica mea (Встань скорее, подруга моя)

¹⁰ встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!

² зубы твои — как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними;

³ как лента алая губы твои, и уста твои любезны; как половинки гранатового яблока — ланиты твои под кудрями твоими;

⁴ шея твоя — как столп Давидов, сооруженный для оружий, тысяча щитов висит на нем — все щиты сильных;

⁵ два сосца твои — как двойни молодой серны, пасущиеся между лилиями.

⁶ Доколе день дышит прохладою, и убегают тени, пойду я на гору мирровую и на холм фиимама.

< ... >

¹¹ Сотовый мед каплет из уст твоих, невеста; мед и молоко под языком твоим, и благоухание одежды твоей подобно благоуханию Ливана!

¹² Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник:

¹³ рассадники твои — сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами, киперы с нардами,

¹⁴ нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими лучшими ароматами;

¹⁵ садовый источник — колодезь живых вод и потоки с Ливана.

¹⁶ Поднимись, *ветер*, с севера и принеси с юга, повеи на сад мой, — и польются ароматы его! — Пусть придет возлюбленный мой в сад свой и вкушает сладкие плоды его.

V. ¹ Пришел я в сад мой, сестра моя, невеста; набрал мирры моей с ароматами моими, поел сотов моих с медом моим, напился вина моего с молоком моим.
— Ешьте, друзья, пейте и насыщайтесь, возлюбленные!

² — Я сплю, а сердце мое бодрствует; вот, голос моего возлюбленного, который стучится: «отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя, голубица моя, чистая моя! потому что голова моя вся покрыта росой, кудри мои — ночью влагою».

³ Я скинула хитон мой; как же мне опять надевать его? Я вымыла ноги мои; как же мне мараить их?

⁴ Возлюбленный мой протянул руку свою сквозь скважину, и внутренность

¹¹ Вот, зима уже прошла; дождь миновал, перестал;

¹² цветы показались на земле; время пения настало, и голос горлицы слышен в стране нашей;

16. Surge, amica mea (Выйди, возлюбленная моя)

¹³ смоковницы распустили свои почки, и виноградные лозы, расцветая, издают благовоние. Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!

¹⁴ Голубица моя в ущелье скалы под кровом утеса! покажи мне лицо твое, дай мне услышать голос твой, потому что голос твой сладок и лицо твое приятно.

17. Dilectus meus mihi, et ego illi (Возлюбленный принадлежит мне)

¹⁶ - Возлюбленный мой принадлежит мне, а я ему; он пасет между лилиями.

¹⁷ Доколе день дышит прохладою, и убегают тени, возвратись, будь подобен серне или молодому оленю на расселинах гор.

III. ¹ - На ложе моем ночью искала я того, которого любит душа моя, искала его и не нашла его.

18. Surgam et circuibo civitatem (Встану, пойду по городу)

² Встану же я, пойду по городу, по улицам и площадям, и буду искать того, которого любит душа моя; искала я его и не нашла его.

V. 19. Adiuro vos (Заклинаю вас, дочери Иерусалимские)

⁸ **Заклинаю вас, дочери Иерусалимские:** если вы встретите возлюбленного моего, что скажете вы ему? что я изнемогаю от любви.

⁹ — Чем возлюбленный твой лучше других возлюбленных, прекраснейшая из женщин? Чем возлюбленный твой лучше других, что ты так закликаешь нас?

¹⁰ — Возлюбленный мой бел и румян, лучше десяти тысяч других:

20. Caput eius (Голова его – чистое золото)

¹¹ голова его — чистое золото; кудри его волнистые, черные, как ворон;

¹² глаза его — как голуби при потоках вод, купающиеся в молоке, сидящие в довольстве;

VI. 21. Dilectus meus descendit (Возлюбленный мой вошел в сад)

² Мой возлюбленный пошел в сад свой, в цветники ароматные, чтобы пасти в садах и собирать лилии.

³ Я принадлежу возлюбленному моему, а возлюбленный мой - мне; он пасет между лилиями.

22. Pulchra es, amica mea (Прекрасна ты, возлюбленная моя)

моя взволновалась от него.

⁵ Я встала, чтобы отпереть возлюбленному моему, и с рук моих капала мирра, и с перстов моих мирра капала на ручки замка.

⁶ Отперла я возлюбленному моему, а возлюбленный мой повернулся и ушел. Души во мне не стало, когда он говорил; я искала его и не находила его; звала его, и он не отзывался мне.

⁷ Встретили меня стражи, обходящие город, избили меня, изранили меня; сняли с меня покрывало стерегущие стены.

< ... >

¹³ щеки его — цветник ароматный, гряды благовонных растений; губы его лилии, источают текучую мирру;

¹⁴ руки его — золотые кругляки, усаженные топазами; живот его — как изваяние из слоновой кости, обложенное сапфирами;

¹⁵ голени его мраморные столбы, поставленные на золотых подножиях; вид его подобен Ливану, величествен, как кедр;

¹⁶ уста его - сладость, и весь он — любезность. Вот кто возлюбленный мой и вот кто друг мой, дочери Иерусалимские!

VI. ¹ — Куда пошел возлюбленный твой, прекраснейшая из женщин? куда обратился возлюбленный твой? мы поищем его с тобою.

< ... >

⁶ Волосы твои — как стадо коз, сходящих с Галаала; зубы твои — как стадо овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними;

⁷ как половинки гранатового яблока - ланиты твои под кудрями твоими.

⁸ Есть шестьдесят цариц и восемьдесят наложниц и девиц без числа,

< ... >

¹² Не знаю, как душа моя влекла меня к колесницам знатных народа моего.

VII. ¹ — «Оглянись, оглянись, Суламита! оглянись, оглянись, — и мы посмотрим на тебя».

— Что вам смотреть на Суламиту, как на хоровод Манаимский?

< ... >

¹⁴ Мандрагоры уже пустили благовоние, и у дверей наших всякие превосходные плоды, новые и старые: это сберегла я

⁴ — Прекрасна ты, возлюбленная моя, как Фирца, любезна, как Иерусалим, грозна, как полки со знаменами.

⁵ Уклони очи твои от меня, потому что они волнуют меня.

23. Quae est ista (Но единственная она)

⁹ но единственная - она, голубица моя, чистая моя; единственная она у матери своей, отличенная у родительницы своей. Увидели ее девицы, и - превознесли ее, царицы и наложницы, и - восхваляли ее.

¹⁰ Кто эта, блистающая, как заря, прекрасная, как луна, светлая, как солнце, грозная, как полки со знаменами?

24. Descendi in hortum meum (Вошла в сад ореховый)

¹¹ - Я сошла в ореховый сад посмотреть на зелень долины, поглядеть, распустилась ли виноградная лоза, расцвели ли гранатовые яблоки?

VII. 25. Quam pulchri sunt (Как прекрасны твои ноги)

² - О, как прекрасны ноги твои в сандалиях, дочь именитая! Округление бедр твоих, как ожерелье, дело рук искусного художника;

³ живот твой — круглая чаша, в которой не истощается ароматное вино; чрево твое - ворох пшеницы, обставленный лилиями;

26. Duo ubera tua (Обе груди твои)

⁴ два сосца твои — как два козленка, двойни серны;

⁵ шея твоя — как столп из слоновой кости; глаза твои — озерки Есевонские. что у ворот Батрабима; нос твой — башня Ливанская, обращенная к Дамаску;

⁶ голова твоя на тебе, как Кармил, и волосы на голове твоей, как пурпур; царь увлечен твоими кудрями.

27. Quam pulchra es (Как ты прекрасна)

⁷ Как ты прекрасна, как привлекательна, возлюбленная, твоею миловидностью!

⁸ Этот стан твой похож на пальму, и груди твои - на виноградные кисти.

⁹ Подумал я: влез бы я на пальму, ухватился бы за ветви ее; и груди твои были бы вместо кистей винограда, и запах от ноздрей твоих, как от яблок;

28. Guttur tuum (Уста твои)

¹⁰ уста твои — как отличное вино. Оно течет прямо к другу моему, услаждает уста утомленных.

¹¹ - Я принадлежу другу моему, и ко мне обращено желание его.

29. Veni, veni dilecte mi (Приди, избранник мой)

¹² Приди, возлюбленный мой, выйдем в поле, побудем в селах;

¹³ поутру пойдем в виноградники, посмотрим, распустилась ли виноградная лоза, раскрылись ли почки, расцвели ли гранатовые яблоки; там я окажу ласки мои тебе.

для тебя, мой возлюбленный!

VIII. ¹ О, если бы ты был мне брат, сосавший груди матери моей! тогда я, встретив тебя на улице, целовала бы тебя, и меня не осуждали бы.

² Повела бы я тебя, привела бы тебя в дом матери моей. Ты учил бы меня, а я поила бы тебя ароматным вином, соком гранатовых яблок моих.

³ Левая рука его у меня под голову, а правая обнимает меня.

⁴ **Заклинаю вас, дщери Иерусалимские,** не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно.

⁵ — Кто это восходит от пустыни, опираясь на своего возлюбленного?

— Под яблоней разбудила я тебя: там родила тебя мать твоя, там родила тебя родительница твоя.

⁶ Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы огненные; она пламень весьма сильный.

⁷ Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее. Если бы кто давал все богатство дома своего за любовь, то он был бы отвергнут с презрением.

⁸ — Есть у нас сестра, которая еще мала, и сосцов нет у нее; что нам будет делать с сестрою нашею, когда будут свататься за нее?

⁹ Если бы она была стена, то мы построили бы на ней палаты из серебра; если бы она была дверь, то мы обложили бы ее кедровыми досками.

¹⁰ — Я стена, и сосцы у меня, как башни; потому я буду в глазах его, как достигшая полноты.

¹¹ — Виноградник был у Соломона в Ваал-Гамоне; он отдал этот виноградник сторожам; каждый должен был доставлять за плоды его тысячу сребреников.

¹² А мой виноградник у меня при себе. Тысяча пусть тебе, Соломон, а двести — стерегущим плоды его.

¹³ — Жительница садов! товарищи внимают голосу твоему, дай и мне послушать его.

¹⁴ — Беги, возлюбленный мой; будь подобен серне или молодому оленю на горах бальзамических!

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 бóльшую 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 уровнем — Фа-мажорным трезвучием (начальные и промежуточные устои — *B, C, F*). Этим «высоким, светлым строем» и заканчивается цикл.¹⁰

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

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.

¹⁰ Существует версия, что ряд тональных устоев «соль – ля – ми – фа» ассоциативно воспроизводит имя главной героини поэмы — Суламифи — 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, однако, не имеющей фактического подтверждения.

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» [5, с. 53].

Музыкальные средства выразительности и техника письма в мотетах

Для всестороннего 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».¹¹

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 [4, с. 156].

Текст Главы VI, 11:

на латинском языке [7, с. 94 - 98]

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

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

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:

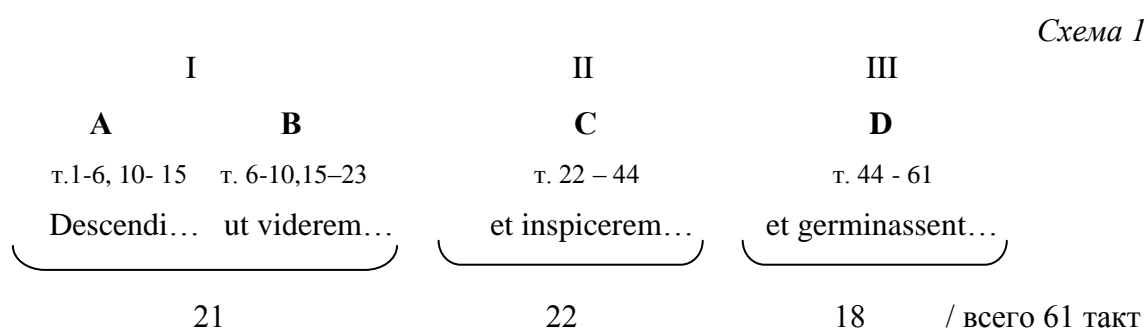
¹¹ Нотный текст мотета приведен в Приложении издания: *Симакова Н.А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Часть 1 [6 с. 512 - 517].

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:



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 A1), Альт 2 (A2), Тенор 1 (T1), Тенор 2 (T2) и Бас (B).

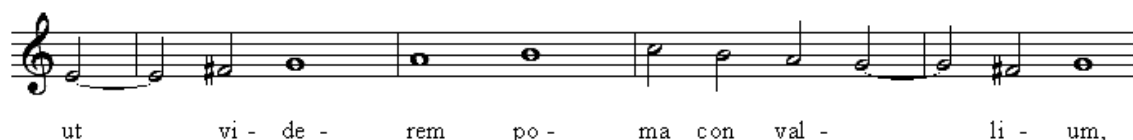
1. Тема **A** «Descendi in hortum nucum» - представляет собой нисходящую поступенную мелодию, что вполне соответствует содержанию текста — «Я сошла в ореховый сад». Она впервые появляется в партии T2 (т. 1 – 4):

Пример 1



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

Пример 2



3. Тема **C** («et inspicerem si floruisset 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 **D** («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 **A** и **B**, во втором – тема **C**, в третьем – тема **D**. 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,- 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 – 15%

4-голосие – 9 тактов – 45%

5-голосие – 8 тактов – 40%

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

Повышенное участие 5-голосия связано со следующими обстоятельствами:

- т. 4 (пол-такта) – 5 (пол-такта) – *начальное построение мотета*, связанное с накоплением и показом всех голосов;

- т. 7 – построение, осуществляющее *переход* от темы **A** к теме **B**;

- т. 10 – 12 – *переход* от темы **B** к теме **A**;

- т. 19 – 21 – *заключительное построение* I раздела.

II раздел (22 т.) Соотношение ансамблей голосов таково:

3-голосие – 6 тактов – 27%

4-голосие – 15 тактов – 68%

5-голосие – 1 такт – 5%

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 **C** (целиком и ее элементами), а также в связи со срединностью положения данного раздела в композиции.

III раздел (18 т.) демонстрирует частичное «выравнивание» плотности звучания музыкальной ткани:

3-голосие – 6 тактов – 33%

4-голосие – 9 тактов – 50%

5-голосие – 3 такта – 17%

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 разработочности); 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 многоголосия** 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).¹² 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 и 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.

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

¹ Данная трактовка ладового строения мотета представлена Н.А. Симаковой [6, с. 118].

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 (преимущественно 2-, 3-голосные) – «*тематические*»:

а) *консекутивные* (с разновременным вступлением голосов),
 б) *симультаные* (с удвоением в консонирующий интервал одного из голосов);

— *стреттные* имитации — «*комбинированные*» (консекутивные и симультаные) — 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 стреттно-контрапунктической 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 3.

Цветом выделено количество применений того или иного приема:

- на желтом фоне — данный прием применен один раз;
- на зеленом фоне – два раза;
- на красном фоне – трижды.

Таблица 3

	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

Опуская технологические подробности исследования, приведем на схеме данные тематической интенсивности музыкальной ткани по разделам и на уровне всего мотета в целом.

Схема 2

I раздел (21 т.)

т. 1 – 3	т. 4 – 6	т. 7 – 10	т. 11 – 14	т. 15 – 18	т. 19 - 21
3-гол. стретта	2-гол. стретта + 2 кп	2-гол. стретта + 2/3 кп	2 гол. стретта + 2 кп	2-гол. стретта + удв. (симульт.) + 1 кп	Тема + 4 кп
⏟		⏟	⏟	⏟	
A (6 тактов)		B (4 т.)	A (4 т.)	B (7 т.)	

II раздел (22 т.)

т. 22 – 24	т. 25 – 26	т. 27 – 28	т. 29 – 30	т. 31 – 33	т. 34 – 37	т. 38 – 40	т. 41 - 43
2-гол. стретта + 1 кп	2-гол. стретта + 2 кп	Тема + 3 кп	Тема удв. + 1 кп	2-гол. стретта + удв. (симульт.)	3-гол. стретта + 2/1 кп	2-гол. стретта + удв. (симульт.) + 1 кп	2-гол. стретта + удв. (симульт.) + 2/1 кп
⏟		⏟		⏟		⏟	
C (7 т.)		C₂ (5 т.)		C (7 т.)		C₂ (3 т.)	

III раздел (18 т.)

т. 44 – 46	т. 47 – 49	т. 50 – 52	т. 53 – 55	т. 56 – 57	т. 58 - 61
2-гол. стретта + удв. (симульт.)	2-гол. стретта + 1 кп	2-гол. стретта + удв. (симульт.)	2-гол. стретта + 1 кп	Тема + удв. + 2 кп	Тема + 4 кп
⏟		⏟		⏟	
D (6 т.)		D (6 т.)		D (6 т.)	

Схема выявляет логику распределения тематической интенсивности в пространстве музыкальной ткани: план расположения приемов стреттно-контрапунктической техники имеет волнообразный характер – подъемы, спады, иногда длительные «удержания» на высокой степени интенсивности.

I раздел: одна большая «волна» с резким подъемом, связанным с накоплением голосов (т. 1 – 3), «зоной» высокой тематической интенсивности (т. 4 – 18) и спадом (т. 19 – 21);

II раздел: две небольшие волны, связанные с дроблением темы на 2 мотива и достижением «кульминационной зоны» напряжения. Одна волна построена на развитии полной темы С и ее начального (бóльшего по протяженности) мотива с подъемом, «удержанием» и спадом. Вторая, связанная с имитационной проработкой короткого заключительного мотива с₂, имеет только подъем и «удержание», так как подготавливает большой фрагмент, который можно условно назвать «кульминационной зоной» мотета (т. 38 – 42). На протяжении всего этого отрезка удерживается высокая степень тематической интенсивности.

III раздел: имеет три волны имеющих общую «ниспадающую» конфигурацию: после предыдущей кульминации следует постепенный спад тематической интенсивности (т. 44 – 49, 50 – 55 и 56 – 61).

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 — *обычные*, или *симультаные* (с удвоением одного из голосов), или *комбинированные* (дополненные 1-2 контрапунктами).

Характерной особенностью имитационного письма Палестрины является отказ композитора от обязательного повсеместного *полного* проведения темы. Проведение целостных мелодических линий уступает место *мотивно-тематической разработке* материала, в которой участвуют наиболее яркие и характерные *мотивы* исходной тематической основы. На интенсивной работе с отдельными мотивами темы построен II раздел мотета. Неоднократно темы предстают в усеченном или преобразованном виде.

Характерным свойством многоголосия является плавность голосоведения, скоординированность голосов по вертикали и уравновешенность звуковой палитры в целом.

5. Композиционное строение (форма)

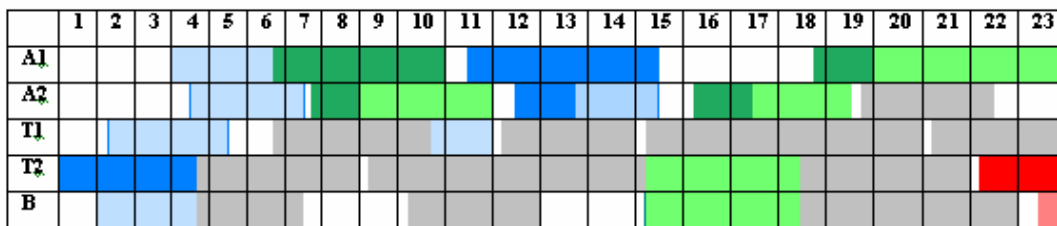
Тщательная и разнообразная работа с мотивами и попеvками melodических линий сочетается у Палестрины с четкой и стройной организацией целостной формы.

Руководствуясь методикой графического изображения вступления голосов в многоголосной музыкальной ткани, составлен график, отражающий композиционное строение мотета, технические приемы полифонического письма.¹³ Цветом обозначено его тематическое содержание.

Таблица 4

График тематического развития

I часть:




II часть:




¹³ График составлен Е.С. Будановой.

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

Графическое изображение, дополненное цветом, наглядно показывает не только границы тематических построений, пропорции разделов формы, но и основные свойства многоголосной ткани, взаимодействие контрапунктического, имитационного и стреттного изложения.

В целом 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, членится на 3 равных фрагмента (6 + 6 + 6), характеризующиеся различными видами стреттно-контрапунктического развития четвертой темы.

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 «Descendi in hortum nucum», являющийся составной частью цикла «Canticum Cantorum», 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.

Выработанные в эпоху Возрождения принципы работы с музыкальным материалом продолжают жить и развиваться. Они широко используются в разных сферах музыкального искусства, становясь своеобразным эталоном высокого профессионализма и мастерства. Оглядываясь назад, в далекое прошлое, композиторы XX века видят в нем новые творческие импульсы, новые источники вдохновения, новые резервы выразительности. Вновь возрождается линейно-полифонический тип изложения, старинные жанры и формы. Все это свойственно композиторскому мышлению таких мастеров, как И. Стравинский, П. Хиндемит, Б. Барток, О. Мессиаен, Р. Щедрин и многим другим. Библейские сюжеты продолжают вдохновлять выдающихся мастеров современности, в частности, укажем на создание аналогичного цикла «Canticum Canticorum Solomonis» («Песнь Песней Соломона») для хора, солистов и оркестра К. Пендерецким (1972).

Встречу с шедевром выдающегося Мастера эпохи Возрождения хочется закончить емким, обобщающим высказыванием Ю.К. Евдокимовой о стиле композитора:

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