

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICOLOGY



DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13008>

**Т. В. ФРАНТОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### ТЕКСТО-МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРОКА И ЕЁ РОЛЬ В ПРОЦЕССАХ ТЕМООБРАЗОВАНИЯ В МОТЕТАХ ПАЛЕСТРИНЫ



**П**роблемы тематической организации в полифонии строгого стиля поднимались в музыковедческой литературе неоднократно. Однако и сегодня они входят в зону активного обновления научных представлений и, что неизбежно, – непрекращающихся разногласий между исследователями. Хотя за последние десятилетия в этой области сделано немало ценных открытий, острота споров не снижается, что вызывает потребность попытаться внести некоторые уточнения или дополнения (а может быть, и обострить дискуссию). Один из главных вопросов вызывающих разногласия, – категория темы. Можно ли говорить о существовании темы применительно к полифонии строгого письма и что можно считать таковой в музыке эпохи Палестрины? Цель предлагаемой статьи – предложить гипотезу по поводу структурной и функциональной специфики темы в строгом стиле и попытаться её обосновать.

Хорошо известна и всеми признана точка зрения Ю. Н. Тюлина, доказавшего, что кристаллизация полифонического тематизма достигла своего пика в творчестве И. С. Баха [11]. Ни в малейшей степени не оспаривая это положение, напомним, что процесс движения к кристаллизованному тематизму позднебарочной фуги охватил фактически несколько веков. Один из самых, может быть, сложных и значительных этапов этого процесса – вокальная полифония XVI века. Что же можно считать темой в музыке этого времени и можно ли?

Споры по названному поводу ведутся давно. По мнению К. И. Южак, в строгом стиле «...нет таких категорий, как тема или темати-

ческое ядро, нет и дифференциации между экспозиционным и прочими типами изложения» [14, с. 235]. А. П. Милка (автор одного из последних на сегодняшний день учебников по полифонии) в первой части («Строгое письмо») вообще избегает термина «тема», заменяя его, при необходимости, другими выражениями («интонационный тезис» [6, с. 97], «инициальный отдел» [там же, с. 315] и т. п.)<sup>1</sup>.

Принципиально противоположную позицию занимает Н. А. Симакова, которая убеждена, что употребление термина «тема» применительно к полифонии XVI века уместно: «...именно к этому времени относится появление в музыкальных трактатах и собственно термина *thema*, и ряда его синонимов – таких, как *soggetto* (итал.), *subject* (англ.), *passaggio*, *punto* (итал.), *point* (англ.)» [10, с. 462]. Она же указывает на важные аспекты категории «тема». Приведем некоторые из них: «Не следует подходить к понятию «тема» и «тематизм» применительно к музыке строгого стиля с теми же критериями, что предъявляются к темам произведений баховской эпохи, венских классиков, романтиков и т. д. Как и в последующие эпохи, тематизм в сочинениях композиторов XV–XVI вв. представляет собой многоплановое явление; тема заявляет о себе на разных уровнях и проявляется в совокупности множества факторов и сторон» [там же, с. 145].

Н. И. Тарасевич, глубоко изучивший терминологию трактатов XV–XVI веков, изложил в своей работе целый ряд объяснений и предложений по поводу трактовки старинных дефиниций в современной научной практике. Опираясь на анализ трудов Царлино, Коклико, Морли,

учёный выделяет разные значения терминов *thema*, *soggetto*, *passaggio*, *punto* и разные функции соответствующих видов темы<sup>2</sup>. Учитывая предмет настоящей статьи, мы сосредоточим свое внимание на следующем значении: *soggetto* – законченное протяженное мелодическое построение – «целостное мелодическое построение». [5, с. 387].

Т. Н. Дубравская, не прибегающая к старинной терминологии, прямо говорит о наличии в ренессансной полифонии тематизма и при этом выделяет две его формы – кристаллизованный и некристаллизованный. К некристаллизованному она относит случаи, когда «ярко выражена особенность полифонической техники XVI века – преобладание в ней свободной имитационности, основанной на самых разных видах мелодического варьирования («прорастания», «вариационном обновлении» и т. п.) – качество, воплощающее один из важнейших общеэстетических принципов художественной культуры Ренессанса – принцип *varietas*» [1, с. 22]. Но наряду с некристаллизованным вариантным тематизмом в музыке XVI века встречается и кристаллизованный, в котором присутствуют точность и протяженность повторяемых элементов [там же]. Приведенную «виртуальную» дискуссию завершим объективным мнением В. В. Протопопова, который не отказывает музыке Ренессанса в тематичности в общехудожественном смысле, но говорит о «расплывчатом», «текущем» виде тем [8, с. 102]. Однако, при всей взвешенности суждения ученого, все-таки вопрос о теме в строгом стиле ещё не решён окончательно, о чём свидетельствует предложенное В. В. Протопоповым определение «малая имитируемая тема» [там же].

Полифония в музыке эпохи Возрождения – область высочайшего уровня системности музыкального мышления и, в том числе, законов композиции, организованной принципиально иначе, нежели музыкальные формы Нового времени. Значимость и разноплановость движущих сил, влияющих на музыкальную форму в сочинениях XVI века, требуют их учёта и, одновременно, введения ограничений рассматриваемого музыкального материала. Среди таких необходимых ограничений следующие: 1) конкретика жанра, 2) наличие или отсутствие *cantus firmus*'а (с.ф.) как базовой структурной основы композиции, 3) тип многоголосного письма (имитационного или какого-либо иного). С учётом перечисленных факторов обозначим объект нашего рассмотрения: это четырёх-пятиголосные имитационные мотеты Палестрины, в которых отсутствует *cantus firmus*. Предмет наших наблюдений – особенности тематической организации

в пределах одной (отдельно взятой) и именно *начальной* имитационной секции мотетной формы первого рода<sup>3</sup>. Иными словами, в работе не будут затрагиваться вопросы тематической организации мотетной формы в целом, требующие специального изучения. Первые имитационные секции избраны по понятной причине: как правило, это разделы, выражающие главную мысль и текста, и музыки (*inceptumi*), что признается разными исследователями [1, с. 223; 6, с. 315].

В литературе последнего времени тематизм имитационной секции обозначается по-разному: «*punto*», «*инитиум*» (Н. А. Симакова), «*интонационный тезис*», «*исходный тематический тезис*» (А. П. Милка), «*инцептум*» (Т. Н. Дубравская), «*малая имитируемая тема*» (В. В. Протопопов), «*заглавный мотив*» (Ю. К. Евдокимова). При всех различиях названий, они относятся к одному и тому же объекту – краткому построению из нескольких звуков, положенному в основу имитации. Но что следует за ним?

Показательны рассуждения Ю. К. Евдокимовой по этому поводу: «От общего «ядра» мелодическое движение разворачивается свободно: тематический тезис разветвляется при своем «прорастании». Многоголосие производит впечатление тематически единого, сплоченного общностью ведущего мотива (имитационностью) и в то же время как бы свободного и даже импровизационно сформированного организма». [2, с. 92].

Всегда ли, пропоста, открывающая имитацию в начале мотета (*punto*, «малая тема», *initio*), – это только интонационный тезис, «заглавный» мотив из нескольких звуков? И на каком основании материал, вытекающий из начального мотива, мы можем объявить *не темой* или *темой*?

Определяющим фактором, по нашему мнению, здесь выступает жанр. Мотет эпохи Палестрины – жанр духовной музыки, наделённый весьма устойчивым комплексом композиционных качеств. Среди них основополагающее место занимает мотетная форма. Последняя относится к классу тексто-музыкальных форм, в которых важнейшую – фактически ведущую – формообразующую роль играет текст. Как признают многие исследователи (Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова, С. Н. Лебедев, М. И. Катунян, Г. И. Лыжов, Г. А. Рымко и др.) тексто-музыкальная форма представляет собой тип музыкальной композиции, «регулируемый словесным текстом» [3, с. 163]. Т. Н. Дубравская, варьируя название, пишет именно о полифонических формах XVI века: «Специфика музыкально-текстовых форм – в своеобразной зависимости музыки от текста. Синтаксической единицей их является строка (стих), на основе которой возникает

музыкальная фраза, получающая то или иное полифоническое изложение. Из последования таких фраз и складывается музыкальная форма [1, с. 11]<sup>4</sup>. Ю. Н. Холопов, благодаря которому в отечественное музыкознание внедрилось и стало активно разрабатываться обсуждаемое понятие, считает, что «текстомузыкальная форма имеет два слоя структуры – словесный и музыкальный. То и другое оперирует единицами-строками, также словесными и музыкальными» [12, с. 116].

С нашей точки зрения, два слоя структуры (текстовый и музыкальный) составляют специфическую целостность – тексто-музыкальную строку, которая и выполняет роль темы в имитационной секции мотетной текстомузыкальной формы. Как бы мы не стали именовать текстовую и музыкальную составляющие текстомузыкальной строки – *soggetto*, *passaggio* или темой – нам необходимо аналитически выявить: соответствие (или несоответствие) текстовой и музыкальной структур, степень завершенности текстомузыкальной строки (замыкание каденцией мелодической составляющей этого образования одновременно с завершением текстовой строки), степень устойчивости (сохранности при повторениях) и, наконец, стабильность или нестабильность соотношения текстовой структуры и музыкального *soggetto*.

Таким образом, в мотетах Палестрины функцию темы, достаточно развернутой и полной, выполняет, по нашему мнению, не автономная мелодическая тема, а текстомузыкальная строка. В конструктивно-смысловом единстве в ней слиты текст и мелодия, выстроенная в непосредственной связи с текстовой строкой. Как правило, текстовая строка первой имитационной секции мотета, репрезентирующая главную идею всего сочинения, достаточно развернута, состоит из нескольких слов и синтагм, Музыкальная же составляющая – это также развернутая мелодическая структура (*soggetto*), замыкаемая каденционным оборотом (а не короткий *puncto* из нескольких звуков).

В соотношении текста и музыкальной строки (*soggetto*) Палестрина придерживается двух традиционных подходов («стилей») – силлабического и мелизматического. При этом их местоположение и функция почти всегда подчиняются определенной логике: основное текстовое содержание передано силлабически (слог – нота), отступления редки (когда на один слог приходятся две ноты). Мелизматический же распев отнесен на конец фразы, чаще всего на последний или предпоследний слоги последнего слова.

Таким образом, во внутреннем устройстве текстомузыкальной темообразующей строки содержится два функционально разных этапа:

первый – изложение главной мысли; второй – украшение и завершение текстомузыкальной строки. В процессе развертывания формы возникают разные «модели поведения» двух этапов *soggetto*: первый (инципит) – *строгая* часть которая почти не меняется при повторных появлениях в имитационной структуре; второй – *свободная* часть, которая может варьироваться (именно это с ней часто и происходит).

Анализ мотетов Палестрины показал, что почти всегда в имитационной секции присутствуют два разных варианта текстомузыкальной строки (темы) – с мелодическими распевами на слоги текста и редуцированная версия без распевов. Количество редуцированных проведений и проведений с распевами зависит от общего замысла и не регулируется неким единым правилом. Так же, как не регулируется никакой условной нормой общее количество вступлений текстомузыкальной темы-строки. Соблюдается лишь закономерность хотя бы однократного её проведения в каждом из голосов имитационного многоголосия.

В мотете «*Orietur stella ex Jacob*» (Палестрина. *Mottetorum V, № 7*), представленном в нотном примере, в первой секции восемь полных проведений текстомузыкальной строки, выполняющей функцию темы. Из них четыре проведения – точное воспроизведение темы от начала до конца, либо с возможным минимальными отступлениями в виде сокращения или увеличения какой-то длительности. Абсолютно одинаково соотносены во всех проведениях текст и музыка. (См. в нотном примере № 1 – основной инвариант темы, в примере № 2 – *Cantus*: тт. 2–7, *Tenor*: тт. 4–9, *Qintus*: тт. 11–16, *Bassus*: тт. 13–19).

Четыре других проведения той же тематической текстомузыкальной строки подчиняются иной логике. В них обнаруживается разный подход к первому и ко второму подразделам темы. В первом точно выдержано музыкальное наполнение, соответствующее первой половине фразы – «*Orietum stella*». Во второй же половине (по тексту это «*ex Jacob*») возникают изменения – вводится относительно продолжительный распев (*Altus*: тт. 4–7) или происходят иные модификации (*Cantus*: тт. 15–16, *Bassus*: тт. 10–12). Но при этом тема всегда завершается мелодической каденцией. Иными словами, текстомузыкальная строка в любом случае предстает как целостность, в которой имеются строгая и свободная части. При четвертом варьированном проведении *soggetto* изменения коснулись всей темы, но разговор об этом проведении необходимо предварить некоторыми общими соображениями о повторениях отдельных фрагментов текстовой строки.

Повторения отдельных вычлененных сегментов текста возможны и встречаются часто. Как правило, это дополняющее повторение последней синтагмы или последнего слова, которое находится уже за границей мелодического *soggetto*. Появляясь после окончания текстовой строки, совпадающего с мелодическим кадансом, замыкающим *soggetto*, они выполняют функцию дополнения, усиливающего значимость последнего слова (синтагмы) текста. В музыкальном отношении им сопутствуют варианты изменённые, часто украшенные распевами повторения кадансовых замыканий. Совокупность текста и музыки в этих фрагментах позволяет назвать их внутренними тексто-музыкальными клаузулами (см. пример 2: *cantus* – тт. 7–9, *quintus* – тт. 17–18, *tenor* – тт. 16–19).

Иногда текстовая строка повторно проводится от начала целиком и без очевидного соединения с музыкальным *soggetto* в основном виде. Подобные проведения выглядят как «причудливые», однако и они, как показывает анализ, нередко являются вариантами основной темы, но более далекими, построенными на обращении, перестановках частей темы и т. п. В нотном примере 2 в партии альты трижды проводится текстовая строка полностью, но музыкальное наполнение неявно связано с основной версией *soggetto*, хотя именно альт открывает все движение музыки. Если первое проведение – это еще вполне узнаваемая мелодическая тема, правда, с включением распева в свободной части (на словах «ex Jakob», тт. 4–5), второе проведение – почти загадка. Тема в нём предстает в виде ракоходного варианта с некоторыми дополнительными усложнениями: сначала звучит транспонированная вторая половина темы в ракоходе и обращении, а за нею следует первая половина *soggetto* уже только в ракоходе. Ритмика при этом существенно варьируется (Пример 2, *altus* – тт. 7–12)<sup>5</sup>. Наконец, при третьем проведении текстовой строки в партии альты *soggetto* фактически отсутствует, а музыкальный материал в полной мере подчиняется логике неконтрастного вариантного развертывания.

Присутствие отдалённых вариантов не снижает ведущей роли *soggetto* в полном виде, поскольку на протяжении всего раздела в своём основном (узнаваемом) варианте тема всегда звучит, чаще всего – в нескольких одновременно вступающих респостах. Почему же так странно организован начинающий голос – альт? По этому поводу можно лишь высказывать догадки. Одна, например, связана с содержанием строк библейского текста, положенного на музыку в мотете «*Orietur stella ex Jacob*» («Восходит звезда

от Иакова»). Текстовая строка, открывающая мотет, не является началом стиха. Ей предшествуют ещё две строки, которые в мотете не используются (как, впрочем, не фигурируют они и в Респонсории, послужившем источником текста для мотета). Но возможно, своим содержанием эти опущенные строки повлияли на причудливый неузнаваемый образ *soggetto* в начинающем голосе: «Вижу его, но ныне ещё нет; зрю его, но не близко» (Числа: Гл. 24: ст. 17). Можно, конечно, предположить и менее «экзотическое» объяснение: композитор стремился внести разнообразие (*varietas*) в звучание темы, довольно часто повторяемой без заметных изменений и почти всегда завершаемой каденцией на главном тоне.

Итак, построение имитационной секции при неоднократном (и даже многократном) повторении тематической тексто-музыкальной строки, в составе которой имеется развернутое и синтаксически завершённое *soggetto*, – не редкость в мотетах Палестрины. Каждый такой случай, конечно, индивидуален по совокупности текстовых и мелодических особенностей. Иногда мелодическая тема может приближаться к барочной структуре «ядро – развертывание» (мотет № 13 из цикла «*Canticum canticorum*»), в других случаях развернутое мелодическое *soggetto* воспроизводится при всех имитационных проведениях абсолютно точно, составляя фигурированную структуру с темо-ответными отношениями (мотет «*Super flumina*»). Но, пожалуй, чаще всего мы встречаемся со сложной внутренней организацией развернутой мелодической конструкции, в которой сочетаются «строгая» и «свободная» части. Такой союз – традиция, освящённая многовековой практикой бытования григорианского хора.

Даже при самой значительной, как бы импровизационной свободе в построении *soggetto*, есть в таких сложно организованных темах и явный ведущий формулирующий компонент (текстовая строка), и скрытый «режиссёр» (развернутый инвариант мелодической темы) – см., например, мотеты №№ 4, 18, 20 из Пятой книги мотетов, мотеты №№ 1, 2, 3 из цикла «*Canticum canticorum*». Сочетание «строгой» и «свободной» частей в *soggetto* позволяет также говорить о многоуровневой иерархичности в системе организации ренессансного музыкального тематизма.

Описанный принцип, на наш взгляд, чрезвычайно важен, поскольку позволяет увидеть один из путей, ведущих к развернутой полномасштабной полифонической теме, которая уже подает знак своего неявного (а иногда и явного) присутствия в мотетах Палестрины.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В учебнике А. П. Милки термин «тема» появляется только в связи с поздним имитационным ричеркаром, форму которого автор трактует фактически как разновидность фуги: «...на раннем этапе (конец XVI – начало XVII века) имитационный ричеркар – это *мотет* в инструментальном воплощении; на позднем этапе (вторая половина XVII – первая половина XVIII века) это *фуга*» [6, с. 317]. Таким образом, косвенно за термином «тема» признается «право на существование» только в связи с фугой.

<sup>2</sup> Тарасевич считает, что современному пониманию темы в теоретическом наследии Ренессанса соответствуют понятия темы: а) как *cantus prius factus* (*canto fermo*, *cantu figurato*); б) как свободно сочиненной мелодии; в) как законченного, протяжённого мелодического построения; г) как фрагмента музыкального текста (мотива). Каждому из них присущ свой терминологический ряд. «*Soggetto* (subject) – понятие универсальное, обозначающее тему с точки зрения функций и структуры» [5, с. 387].

<sup>3</sup> В. В. Протопопов предложил различать мотетную форму первого рода – в мотете, и мотетную форму второго рода – в мессе [8].

<sup>4</sup> Г. А. Рымко, считает целесообразным дифференцировать тексто-музыкальные и музыкально-текстовые формы: «...Есть смысл различать два различных термина: под тексто-музыкальной понимать ту форму, где безусловно главенствует текст, а под музыкально-текстовой – такую, где музыка более самостоятельна, а текст утрачивает лидерство» [9, с. 31]. Но в работе Т. Н. Дубравской это разграничение не присутствует [1] (как и в книге В. Н. Холоповой [13]). Понятия тексто-музыкальной строки и тексто-музыкальной фразы активно разрабатываются в современном отечественном музыковедении [1; 4; 7; 9; 12; 13].

<sup>5</sup> Сложная трансформация мелодического *soggetto* при одном из проведений тематической тексто-музыкальной строки вполне естественно вписывается в общий богатейший арсенал средств развития тематизма в ренессансной полифонии, который насчитывает многие десятки приемов [7, с. 170–172].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век / История полифонии. Вып. 2Б. М.: Музыка, 1996. 413 с.

2. Евдокимова Ю. Тематические процессы в мессах Палестрины // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 78–106.

3. Ефимова Н. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») // Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. С. 159–184.

4. Зудова А., Дубравская Т. К вопросу о музыкальном синтаксисе в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 86–101.

5. Коклико А. *Compendium musices* (1552) / публ., пер., исслед. и коммент. Н. Тарасевича. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 484 с.

6. Милка А. Полифония: учебник для муз. вузов. Часть I. СПб.: Композитор, 2016. 336 с.

7. Москвина Ю. Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля (ок. 1547–1594): дис. ... канд. иск. М., 2018. 317 с.

8. Протопопов В. Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 101–131.

9. Рымко Г. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. ... канд. иск. М., 2014. 375 с.

10. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Часть I. М.: Композитор, 2002. 528 с.

11. Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников (1935) // Русская книга о Бахе. М.: Музыка, 1985. С. 248–264.

12. Холопов Ю. Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. трудов. Вып. 132. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 113–125.

13. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.

14. Южак К. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. В 2 кн. Кн. 1. СПб.: Сударья, 2006. 391 с.

REFERENCES

1. *Dubravskaja T.* Muzyka epokhi Vozrozhdeniia. XVI vek [Renaissance music. 16th Century] / Istoriiia polifonii [History of Polyphony]. Vyp. 2B. Moscow: Muzyka, 1996. 413 s.
2. *Evdokimova Iu.* Tematicheskie protsessy v messakh Palestriny [Thematic processes in the masses of Palestrina] // Teoreticheskie nabliudeniia nad istoriei muzyki [Theoretical observations on the history of music]: sb. st. Moscow: Muzyka, 1978. S. 78–106.
3. *Efimova N.* Muzykal'nye formy i zhanry kul'tovoi monodii zapadnogo srednevekov'ia («grigorianskii khoral») [Musical forms and genres of the cult monody of the Western Middle Ages (“Gregorian choral”)] // Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedenii [Forms of musical works]. St. Petersburg: Lan', 1999. S. 159–184.
4. *Zudova A., Dubravskaja T.* K voprosu o muzykal'nom sintaksise v messakh Palestriny [On the issue of musical syntax in masses of Palestrina] // Russkaia kniga o Palestrine. K 400-letiiu so dnia smerti [Russian book on Palestrina. To the 400th anniversary of the death]: sb. st. Moscow: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2002. S. 86–101.
5. *Kokliko A.* Compendium musices (1552) / publ., per., issled. i komment. N. Tarasevicha. Moscow: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2007. 484 s.
6. *Milka A.* Polifoniia [Polyphony]: uchebnik dlia muz. vuzov. Chast' I. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. 336 s.
7. *Moskvina Iu.* Tekhniki muzykal'noi kompozitsii vtoroi poloviny XVI veka v tvorchestve Bal'duina Guaiulia (ok. 1547–1594) [Techniques of musical composition in the second half of the 16th century in the works of Baldwin Guayul (c. 1547–1594)]: dis. ... kand. isk. Moscow, 2018. 317 s.
8. *Protopopov V.* Problema muzykal'no-tematicheskogo edinstva v messakh Palestriny [The problem of musical and thematic unity in the masses of Palestrina] // Russkaia kniga o Palestrine. K 400-letiiu so dnia smerti [Russian book on Palestrina. To the 400th anniversary of the death]: sb. st. Moscow: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2002. S. 101–131.
9. *Rymko G.* Teoreticheskie problemy teksto-muzykal'noi formy [Theoretical problems of musico-poetic form]: dis. ... kand. isk. Moscow, 2014. 375 s.
10. *Simakova N.* Kontrapunkt strogogo stil'ia i fuga. Istoriiia, teoriia, praktika [Strict style counterpoint and fugue. History, Theory, Practice]. Chast' I. Moscow: Kompozitor, 2002. 528 s.
11. *Tiulin Iu.* Kristallizatsiia tematizma v tvorchestve Bakha i ego predshestvennikov [The crystallization of thematism in the works of Bach and his predecessors] (1935) // Russkaia kniga o Bakhe [Russian book on Bach]. Moscow: Muzyka, 1985. S. 248–264.
12. *Kholopov Iu.* Tri rondo. K istoricheskoi tipologii muzykal'nykh form [Three rondos. On the historical typology of musical forms] // Problemy muzykal'noi formy v teoreticheskikh kursakh vuza [Problems of musical form in theoretical courses of a university]: sb. trudov. Vyp. 132. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1994. S. 113–125.
13. *Kholopova V.* Formy muzykal'nykh proizvedenii [Musical Forms]. St. Petersburg: Lan'. 1999. 496 s.
14. *Iuzhak K.* Polifoniia i kontrapunkt: voprosy metodologii, istorii, teorii [Polyphony and counterpoint: questions of methodology, history, theory]. V 2 kn. Kn. 1. St. Petersburg: Sudarynia, 2006. 391 s.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Пример № 1

Палестрина «Orietur stella ex Jacob»



The musical score consists of three systems, each with five staves for the vocal parts: Cantus (Soprano), Quintus (Alto), Altus (Tenor), Tenor (Bass), and Bassus (Bass). The lyrics are as follows:

**System 1:**  
 Cantus: O - ri - e - tur stel - la ex Ja - cob ex  
 Quintus: (rest)  
 Altus: O - ri - e - tur stel - la ex Ja - cob o -  
 Tenor: O - - - ri - e - tur stel - la ex  
 Bassus: O - - -

**System 2:**  
 Cantus: Ja - - cob o - - - ri - e -  
 Quintus: O - - - ri - e - tur stel - la  
 Altus: - ri - e - tur stel - la ex Ja - cob o - ri - e -  
 Tenor: Ja - cob ex Ja - - - cob  
 Bassus: ri - e - tur stel - la ex Ja - cob o -

**System 3:**  
 Cantus: - tur stel - la ex Ja - cob, et ex - ur  
 Quintus: ex Ja - cob, ex Ja - - - cob, et ex - ur  
 Altus: tur stel - la ex Ja - - - cob,  
 Tenor: ex Ja - cob,  
 Bassus: - - ri - e - tur stel - la ex Ja - cob

ТЕКСТО-МУЗЫКАЛЬНАЯ СТРОКА  
И ЕЁ РОЛЬ В ПРОЦЕССАХ ТЕМООБРАЗОВАНИЯ  
В МОТЕТАХ ПАЛЕСТРИНЫ

Статья посвящена проблемам тематической организации в полифонических композициях строгого письма. Вопросы специфики темы в полифонии строгого письма обсуждаются часто в литературе в дискуссионном модусе, при этом за последние годы появилось немало интересных новых идей, связанных с терминологией, теоретическими представлениями о классе тексто-музыкальных форм, это позволяет по-новому ставить вопрос о тематической организации в полифоническом мотете XVI века. В статье выдвинута гипотеза: роль темы в имитационной секции мотетной формы выполняет не автономное мелодическое образование, а тексто-музыкальная строка, в которой структурная организация присутствует на двух взаимодействующих уровнях – текстовой строки и мелодического *soggetto*. Материалом для аналитических обоб-

щений послужили начальные секции четырех – пятиголосных имитационных мотетов Палестрины, в композиционном фундаменте которых отсутствует *cantus firmus*. В таких композициях тематическая тексто-музыкальная строка, будучи достаточно развернутой, закрепляется через технику имитирования. Количество проведений тексто-музыкальной строки, выполняющей функцию темы в начальной имитационной секции, определяется индивидуальным замыслом конкретной композиции. При этом в организации музыкального *soggetto* часто сочетаются в последовании неизменное (строгая часть) и изменяемое (свободная часть).

*Ключевые слова:* музыкальный тематизм в полифонии строгого письма, имитационный мотет Палестрины, тексто-музыкальная форма, тексто-музыкальная строка.

MUSICO-POETIC LINE  
AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF THEMES  
IN THE MOTETS OF PALESTRINA

The article is devoted to the problems of thematic organization in polyphonic compositions of strict counterpoint. Issues of theme specificity in strict counterpoint are often discussed in the literature in a deliberative way, and meanwhile, many interesting ideas related to terminology, as well as theoretical insights into the class of musico-poetic forms have emerged over recent years, which allows us to raise an issue of thematic organization in a polyphonic motet of the 16th century in a new way. The author hypothesizes that the role of the theme in the imitative section of the motet form is not an autonomous melodic formation, but a musico-poetic line, in which there are two levels of structural organization – the text line and the melodic

*soggetto*. The initial sections of Palestrina's imitative motets in four or five voices, which lack *cantus firmus* in their compositional foundation served as a material for analytical summaries. In such compositions the thematic musico-poetic line, being sufficiently developed, is fixed through the technique of imitation. The number of musico-poetic lines, serving as a theme in the initial imitative section, is determined by the individual design of a particular composition. At the same time, the organization of the musical *soggetto* often combines stable (strict) and variable (free) parts.

*Keywords:* musical thematism in strict counterpoint, Palestrina's imitative motet, musico-poetic form, musico-poetic line

**Франтова Татьяна Владимировна**

доктор искусствоведения, профессор  
кафедры теории музыки и композиции

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: tandim75@mail.ru

**Tatiana V. Frantova**

Dr. Sci. (Art), professor Department of Theory of Music and Composition

Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: tandim75@mail.ru