

УДК 781.42:784]:78.071.1(450)Палестрина
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.250002>

ГОМЕНЮК С. Г.

Гоменюк Світлана Григорівна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

svetlana.gomenuk@gmail.com

© Гоменюк С. Г., 2021

ОСОБЛИВОСТІ КАДЕНЦІЙ У ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ МУЗИЦІ XVI СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ МОТЕТІВ ДЖОВАННІ ПАЛЕСТРИНИ)

На прикладі мотетів з циклу «Пісня Пісень» (Canticum Canticorum) Дж. Палестрини розглянуто техніку каденцій в умовах поліфонічного твору доби Ренесансу, визначено ознаки історично-стильової *каденційної норми*, а також способи *відхилень від цієї норми*, у яких виявляється композиторська винахідливість. Наголошено, що каденції в умовах стилю вокальної поліфонії мають полімелодичну природу, що реалізується в поєднанні більшої чи меншої кількості типових мелодичних формул (клаузул) в різних голосах фактури. Зазначено, що конфігурація клаузул в багатоголосній фактурі є критерієм розроблених в західному історичному музикознавстві класифікацій каденцій у творах композиторів Ренесансу і раннього Бароко (В. Брайт, Е. Ротем). Для позначення нормативних і ненормативних каденцій використовується поширена в англійських роботах термінологічна пара — сильні й слабкі каденції. Сильні каденції вважають нормативними, слабкі трактують як відхилення від каденційної норми. Відзначено, що способами ослаблення каденцій є зміни в клаузулах — уникнення ультими, заміна її паузою чи іншим консонуючим тоном, розподіл клаузули між кількома голосами, видовження одного з кадансуючих голосів тощо. На основі аналізу каденцій десяти дорійських мотетів з циклу «Пісня пісень» Дж. Палестрини виявлено, що слабкі каденції кількісно переважають над сильними, відіграють важливу роль у ладових і композиційних процесах, сприяють донесенню смислу словесного тексту. Зокрема, відзначено провідну роль каденцій у становленні ладу в умовах модального звукоряду: сильні й слабкі каденції виявляють кількісне і якісне співвідношення між тонами звукоряду, дають можливість визначити головні ступені ладу, секундарій і ладову периферію. Варіативність слабких каденцій відзначається як чинник активізації слухацької уваги. Акцентується роль каденцій як місця потенційної виконавської імпровізації.

Ключові слова: вокальна поліфонія, мотет доби Ренесансу, творчість Дж. Палестрини, Canticum Canticorum, каденція, клаузула, модальна гармонія, риторичні фігури.

Постановка проблеми. Класико-романтичний репертуар у виконавській практиці і в навчальних музично-теоретичних дисциплінах сформував сприйняття каденції в багатоголосній музичній тканині передусім як явища гармонічного, як місця концентрованого вияву ладо-тональних функцій. Гармонічний вимір цілком відповідає сутності каденцій в тональній музиці XVIII–XIX століть і не є визначальним у музиці більш давніх епох, зокрема Ренесансу й раннього Бароко. Нині, з розвитком історично інформованого виконавства, зацікавленням стильовим аспектом гармонії

тощо, назріла необхідність уточнити аналітичний інструментарій щодо творів Г. Дюфаї, О. Лассо, Дж. Палестрини та інших представників класичної європейської вокальної поліфонії. У розумінні ренесансової каденції як сукупності мелодичних клаузул, які, згідно з принципами вертикально-рухомого контрапункту, вільно переміщуються з голосу в голос, переважає визнання вторинного характеру гармонічних функцій. Історичний підхід до аналізу каденцій поширений у зарубіжному музикознавстві і зовсім не застосовується в українському. У цьому полягає **наукова новизна** статті.

Як відбувається взаємодія горизонталі і вертикалі в каденціях поліфонічних творів доби Ренесансу? Яка роль полімелодичних каденцій у ладових процесах, у системі засобів виразності поліфонічного твору, в розкритті смислу словесного тексту? Ці та інші питання потребують відповідей, релевантних історично-стильовим і жанровим особливостям аналізованих творів. Уточнення аналітичного інструментарію щодо творів доби Ренесансу надає можливість глибше зрозуміти логіку композиторського мислення, адекватно сприймати й інтерпретувати твори.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові праці з цієї проблематики можна розподілити на дві групи: перші дають уявлення про метод (історичний підхід до аналізу каденцій), другі — про матеріал (цикл з двадцяти дев'яти п'ятиголосних мотетів Дж. Палестрини на тексти «Пісні пісень»). Ренесансові й ранньобарокові каденції добре систематизовані в дослідженнях зарубіжних авторів — передусім Гарольда Пауерса, а також Марагрет Бент, Девіда Крука, Джессі Оуенс, Пітера Шуберта та інших¹. У статті використано аналітичний алгоритм Вернера Брайга², який на прикладі творів Г. Шютца розглядає роль каденцій в розгортанні модального ладу. Крім того, застосовано метод аналізу каденцій Елама Ротема³, який здійснює порівняльний аналіз термінології, поширеної в трактатах доби Ренесансу й раннього Бароко, та адаптує ці відомості до потреб музикантів-виконавців. Саме орієнтація на виконавську практику надає цінності спостереженням Е. Ротема. Специфіку модальної гармонії і її роль в каденціях доби Ренесансу досліджує Юрій Холопов⁴.

Отже, аналітичні методи добре описані в музикознавстві, чого не можна сказати про матеріал дослідження: цикл мотетів «Canticum Canticorum» Дж. Палестрини майже не привертав уваги музикознавців. Відомі лише дві роботи, у яких розглядався цей цикл: Одна з них — стаття Дугласа Діксона, опублікована 1937 року⁵. Безперечно, що відтоді теоретичні уявлення про стиль Ренесансу і розвиток музичного мислення зазнали суттєвих змін, тому варто звернутися до видатного твору Дж. Палестрини. У статті О. Сидорової поряд з літературною основою і концепцією циклу, розглянуто також окремі аспекти техніки композиторського письма⁶ на матеріалі одного мотету з циклу — № 24. В українському музикознавстві аналітичний підхід і вибір музичного матеріалу є новими.

¹ Див., зокрема: Powers H. Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony // Journal of the American Musicological Society. 1981. Vol. 34. No. 3. P. 428–470.

² Breig W. Zum Werkstil der “Geistliche Chormusik” von Heinrich Schütz. Teil 1 und 2 // Schütz-Jahrbuch. 1996. Bd. 18. S. 65–81. 1998. Bd. 20. S. 77–94.

³ Rotem, E. (2020). Cadences in the 16th and 17th centuries. Available at: https://www.earlymusicources.com/youtube/cadences#h.p_ID_32 (accessed: 08.06. 2021).

⁴ Див., зокрема, гармонічний аналіз мотету № 27: Холопов Ю. Н. Гармонический анализ : в 3 ч. Ч. 1. Москва : Музыка, 1996. С. 10–24.

⁵ Dickson D. Palestrina's “Song of Solomon” // Music and Letters. Oxford : University Press. 1937. Vol. 18 (2). P. 150–157.

⁶ Сидорова Е. В. Библиейская поэма о любви в цикле Д. Палестрины «Canticum Canticorum». URL: <http://pdf.knigi-x.ru/21raznoe/403651-1-ev-sidorova-bibleyskaya-poema-lyubvi-cikle-palestrini-canticum-canticorum-ranshe-rabotal-nad-tekstami.php> (дата обращения: 26.10.2021).

Мета статті — на матеріалі мотетів з циклу «Canticum Canticorum» Дж. Палестрини розкрити природу каденцій в умовах поліфонії строгого стилю, показати їх значення в ладових та композиційних процесах твору доби Ренесансу.

Виклад основного матеріалу. У стильових умовах класичної вокальної поліфонії каденція має полімелодичну, а не гармонічну природу. Ідеться про одночасне звучання більшої або меншої кількості мелодичних клаузул — тенорової, дискантової, басової й альтової. Тенорова клаузула найстарша, оскільки походить з григоріанського хоралу, який у поліфонічних композиціях, як відомо, виконував роль *santus firmus*. Про походження тенорової каденції від клаузул григоріанського хоралу свідчить приклад (приклад 1).

Приклад 1.

Тенорова клаузула в завершенні Кугіе григоріанських мес

The image displays 18 numbered musical phrases (№1 to №18) for the tenor voice, each representing a different ending of the Kyrie in Gregorian chant. Each phrase is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'e - le - i - son'. The endings are boxed in and numbered 1, 2, or 3, indicating the type of cadence. Phrases №1, №7, №14, №16, and №17 feature ending type 1 (a descending second to the final). Phrases №2, №3, №4, №5, №6, №8, №9, №10, №11, №12, №13, №15, №18 feature ending type 2 (a descending second to the final, often with a fermata). Phrases №10, №13, and №18 feature ending type 3 (a descending second to the final, often with a fermata).

Прямокутниками позначені кінцеві фрази Кугіе вісімнадцяти латинських мес, теноровою клаузулою є найбільш поширений тип завершення наспівів (тип 1) — низхідний секундовий хід до фіналісу ладу на тон (меси №№ 1, 7–9, 14, 16, 17) або півтону (меса № 16). В умовах багатоголосся тенорова клаузула поєднується з іншими сталими мелодичними формулами — дискантовою, альтовою і басовою клаузулами (приклад 2).

Назви мелодичних клаузул не тотожні назвам партій, будь-яка з чотирьох мелодичних клаузул може з'явитися в будь-якому голосі. Наш слухацький досвід вдало надає такій полімелодичній каденції гармонічного смислу, але гармонія тут результуюча. На відміну від більш пізніх історичних стилів, гармонічне мислення Ренесансу спирається на інтервали, а не на акорди.

Приклад 2.

Клаузули в умовах поліфонії

(назви наведено послідовно від нижнього до верхнього голосу (тт. 1–3) басова, тенорова (з варіантом), альтова (з варіантом), дискантова; (тт. 4–6) тенорова, дискантова, альтова, басова¹)



Інформацію про ренесансові поліфонічні каденції містять різні джерела. Варто звернути увагу на новий за змістом і формою ресурс, в якому наголошено не стільки на різноманітності каденцій, скільки на їх упорядкуванні. Дослідник і виконавець старовинної музики, керівник вокального ансамблю «*Profeti della Quinta*» Елам Ротем запропонував ефективну систематизацію полімелодичних каденцій в освітньому інтернет-проєкті «*Early music sources*»². Він класифікує каденції за двома критеріями: 1) яка клаузула в нижньому голосі фактури; 2) яким чином ритмізовано передостанню ноту дискантової клаузули (пенультиму). За цими двома критеріями Е. Ротем створив таблицю каденцій (приклад 3).

У таблиці вздовж вертикальної осі розміщені назви каденцій за видом клаузули в нижньому голосі. Якщо в нижньому голосі дискантова клаузула (Cantizans), сопранова або дискантова каденція, якщо тенорова клаузула (Tenorizans), — тенорова каденція. Якщо в нижньому голосі басова клаузула (кварто-квінтовий стрибок), виникають два типи каденцій — автентичні і плагальні, тут слід також зважати на тенорову клаузулу (в автентичних каденціях тенорова клаузула містить низхідний хід на тон, в плагальних — на півтону). У поясненнях Е. Ротема йдеться не про функції, а про мелодії, що цілком слушно, оскільки аналітичний інструментарій є похідним від природи аналізованих явищ, а не нав'язується їм ззовні. Вздовж горизонтальної осі розміщено види каденцій залежно від ритмічного колорування пенультими. Е. Ротем розрізняє однокрокові каденції, в яких пенультима не ділиться на більш дрібні ноти, двокрокові, у яких пенультима затримується і створює два гармонічні інтервали з іншими голосами, а також чотирикрокові каденції, в яких пенультима найбільш ритмічно подріблена, тому в таких каденціях протягом часу, відведеного для пенультими, створюються чотири гармонічні інтервали. Взаємне узгодження обох критеріїв дає 12 видів каденцій, отже, у процесі аналізу зручно характеризувати кожен каденцію, зокрема: автентична двокрокова каденція (А–2) чи тенорова чотирикрокова каденція (Т–4) тощо. Можна було б додати й інші критерії для класифікації каденцій, наприклад, каденційний ступінь, метричні умови, положення у строфі та інші, але це викличе небажані нагромадження³.

¹ Приклад взято з освітнього ресурсу У. Кайзера: <https://musikanalyse.net/tutorials/kadenz> (accessed: 08.06.2021).

² Rotem E. Cadences in the 16th and 17th centuries. URL: https://www.earlymusicsources.com/youtube/cadences#h_p_ID_32 (accessed: 08.06.2021).

³ Термінологія Е. Ротема частково узгоджується з поширеною в теорії поліфонії. Зокрема, однокрокові каденції є каденціями у простому контрапункті (contrapunctus simplex), двокрокові — каденціями з синкопою, чотирикрокові — каденціями у квітчастому контрапункті (contrapunctus floridus). Попри пев-

Систематизація каденцій доби Ренесансу і раннього Бароко, за Е. Ротемом¹

	1-крокові каденції	2-крокові каденції	4-крокові каденції
Автентична каденція			
Плагальна каденція			
Тенорова каденція			
Дискантова каденція			

Враховуючи, що багато каденцій у творах Ренесансу і раннього Бароко мають саме такий вигляд, їх можна вважати нормативними. Однак у живій музичній тканині поліфонічного твору знайдеться чимало відхилень від зазначеної каденційної норми. В англійській термінології каденції з відхиленнями прийнято вважати слабкими, на відміну від сильних, тобто нормативних; в історичній італійській термінології вони мають назву *cadenza fuggita*, в німецькій — *Fliehen der Kadez*; український відповідник — «каденція, що втікає». У створенні слабких каденцій (або каденцій, які втікають) композитори демонструють неабияку винахідливість і майстерність. Міра каденційної сили/слабкості має багато відтінків. Можна сказати, що є техніка порушення техніки каденцій, найбільш поширені способи ослабити сильну каденцію — скоротити ультиму або замінити її паузою (приклад 4).

Подібні каденції є у творах Дж. Палестрини, зокрема в мотетах циклу «*Canticum Santicorum*» (приклади 5, 6).

Мотет № 3 завершує сильна автентична двокрокова каденція на тоні соль (G: A–2), яку формують чотири клазули (Cantizans в партії альти, Altizans у квінтуса, Tenorizans у тенора, Bassizans у баса, в партії дисканта — доповнюючий голос; приклад 6).

У наведеному прикладі 6 одна з клазул чотирьохкрокової автентичної каденції неповна — немає ультими в Tenorizans. Це ослаблює каденцію, що цілком зрозуміло, зважаючи на її розміщення в середині твору, між строфами тексту.

ну схематичність, класифікація Е. Ротема проста й зрозуміла, вона ефективна в умовах навчання і виконавської практики як інструмент аналізу вокально-хорових творів доби Ренесансу.

¹ Таблиця наводиться за матеріалами освітнього порталу з питань давньої музики: *Early music sources. com*. URL: <https://www.earlymusicsources.com/youtube/cadences> (accessed: 08.06.2021).

Приклад 4.

О. Лассо. Мотет. «Jesu nostra redemptio». Cadenza fuggita (каденція, що втікає)
 а) пом'якшення двокрокової тенорової каденції завдяки скороченню ультими в теноровій клаузулі; б) пом'якшення дискантової каденції шляхом заміни ультими тенорової клаузули паузою¹

The image displays two musical staves with lyrics. The first staff (a) shows the tenor part with the lyrics: "I - psa te co - gat pi - e - tas, ut ma - la". A box highlights the notes for "e - tas,". The second staff (b) shows the discant part with the lyrics: "no - stra su - - - - pe - res par - cen - do par -" and "ut ma - la nos - tra su - - - - pe - res par - cen - do". A box highlights the notes for "pe - res par - cen - do par -".

Розкривши загальні уявлення про метод аналізу каденцій, розглянемо мотети «Canticum Santicorum» Дж. Палестрини. Слід вважати твір циклом, а не зібранням окремих мотетів на латинські тексти Соломонової «Пісні пісень». У цьому переконує постійний п'ятиголосний склад мотетів, сюжетні і структурні зв'язки в поетичному тексті, а також ладове вирішення циклу. 29 мотетів циклу утворюють чотири частини: десять, вісім, шість і п'ять. Зв'язки між першими десятима мотетами настільки міцні, що, імовірно, не буде перебільшенням розглядати їх як один мотет з десяти частин. Зупинимось лише на перших десяти мотетах.

У мотетах «№№1–8 послідовно використовується текст першої пісні, два останні мотети написані на рядки четвертої пісні. Деякі мотети особливо тісно пов'язані семантично: останній рядок вірша переноситься на початок наступного мотету (№№ 3 і 4); відповідь на запитання, яке міститься в одному мотеті, висловлена в іншому (№№ 4 і 5).

Процес ладової атрибуції ренесансового твору, як відомо, відрізняється від того, як визначають тональність творів пізніших часів. До уваги беруться такі ознаки: 1) звукова система, відображена в ключових знаках; 2) фіналіс твору і його положення відносно амбітусу голосів, 3) діапазони голосів (особливо тенора й дисканта), 4) система каденційних тонів, 5) висотне співвідношення голосів у початкових імітаціях, 6) афект. За цими ознаками лад перших десяти мотетів — соль дорійський, що також підтверджує тісний зв'язок між ними.

¹ Приклад взято з освітнього порталу У. Кайзера: <https://musikanalyse.net/tutorials/kadenz>.

Приклад 5.

Дж. Палестрина. «Canticum Canticorum». № 3. Каденція G: A–2 (тт. 67–68)

dem in vi-ne - is, po - su - e - runt me cu - sto - dem in vi - ne - is. _____

sto - dem in vi-ne-is, po - su - e - runt me cu - sto - dem in vi - ne - is.

dem in vi - ne - is, po - su - e - runt me cu - sto - dem in vi - ne - is. _____

in vi-ne - is, po - su - e - runt me cu - sto - dem in vi - ne - is.

po - su - e - runt me cu - sto - dem in vi - ne - is.

Приклад 6.

Дж. Палестрина. «Canticum Canticorum», № 3. Каденція A–4: g (тт. 45–46)

fu-sca sim, quod fu-sca sim, qui - a de - co - lo - ra - vit me sol. _____ Fi - li - i

quod fu-sca sim, qui - a de - co - lo - ra - vit me sol. _____ Fi - li - i ma -

fu-sca sim, quod fu-sca sim, qui - a de - co - lo - ra - vit me sol. Fi - li - i

quod fu-sca sim, quod fu-sca sim, qui - a de - co - lo - ra - vit me sol. Fi - li - i ma -

quod fu-sca sim, qui - a Fi - li - i

Більш детально проаналізуємо систему каденційних тонів, властиву дорійському ладу, спираючись на результати дослідження Вернера Брайга про стилістику мотетів Шютца. В умовах дорійського *соль* каденції можна розмістити на всіх ступенях ладу, за винятком шостого (*мі*), оскільки в рамках звукової системи з одним бемолем (*cantus mollis*) не можна побудувати чисту квінту над цим тоном і отримати автентичну каденцію. Інші ступені утворюють певну ієрархію: не вдаючись у деталі, назвемо їх від найголовнішого до периферійних. Найголовніший каденційний ступінь – перший. Другі за своїм значенням – п'ятий й третій ступені (*ре* і *сі-бемоль*), які в деяких джерелах називають секундарією або конфіналісами. Третіми у цій ієрархії є другорядні ступені (*сьомий* і *четвертий*, *фа* і *до*), найнижчий в ієрархії – другий ступінь, периферійний (*ля*).

Нагадавши загальні відомості про дорійські каденції, звернемося до каденцій в дорійських мотетах «Canticum Canticorum» (таблиця 1).

Таблиця 1.

Система каденційних тонів дорійських мотетів (№№1–10)
«Canticum Canticorum» Дж. Палестрини

Каденційні ступені	фіналіс	сурядні ступені			другорядні ступені		периферія
	I (g)	V (d)	III (b)	IV (c)	VII (f)	II (a)	
Мотет 1	6/2	7	1/1	2	–	–	
Мотет 2	5/1	6	1/1	2/1	2	–	
Мотет 3	6/1	4	–	2	–	–	
Мотет 4	5/1	7	1	–	1	–	
Мотет 5	3/2	5	–	–	2	–	
Мотет 6	4/2	7	–	4	–	–	
Мотет 7	3/2	5	2/1	–	1	–	
Мотет 8	4/1	3/1	2/1	2	–	–	
Мотет 9	3/2	5/1	1/1	-	–	–	
Мотет 10	5/3	5	–	1	1/1	1	
Разом	44/17	54/2	8/5	13/1	7/1	1	

Дані в таблиці: перше число — загальна кількість сильних і слабких каденцій на даному ступені; друге число — кількість сильних каденцій на певному ступені. Усіх каденцій: 127, зокрема сильних 26 (20,5%) слабких — 101 (79,5%).

У таблиці зазначено кількість сильних і слабких каденцій на кожному ступені ладу. Згідно з даними таблиці можливі певні узагальнення щодо ролі каденцій у виявленні співвідношення між ступенями. По-перше, можна відзначити провідну роль фіналіса як місця для сильних каденцій. По-друге, видно, що п'ята ступінь ладу є місцем найбільшої кількості каденцій, але майже всі вони слабкі. Рух на них не зупиняється а призупиняється, щоб тривати далі. Слабких каденцій загалом значно більше, ніж сильних. Ступінь сили каденцій дає змогу виявити ієрархію ступенів, чого не дає проста статистика — скільки каденцій було на певному ступені ладу. Наприклад, каденції на третьому ступені трапляються, приблизно, з такою ж частотою, як і каденції на сьомому ступені, але останні майже ніколи не бувають сильними. Це означає, що не за кількісними, а за якісними ознаками третій ступінь вважають більш важливим за сьомий — це властиво дорійському ладу, в якому третій ступінь належить разом із п'ятим до групи других за значимістю каденційних ступенів, тобто до секундарію. Отже, саме слабкі каденції допомагають розкритися модальному ладу у всій його повноті, вони показують ієрархію його ступенів.

Як і гармонічні каденції класицизму й романтизму, у добу Ренесансу полімелодичні каденції постають чинником формотворення. Сильні каденції розміщуються наприкінці великих розділів композиції — між строфами словесного тексту, слабкі каденції — у середині строфи, між реченнями, фразами, нерідко між повтореннями фраз в музиці. Розміщення сильних каденцій в першому мотеті «Canticum Canticorum» відповідає структурі словесного тексту і ділить його на три частини (таблиця 2).

Таблиця 2.

Система каденцій мотету № 1 циклу «Canticum Canticorum» Дж. Палестрини у зв'язку з текстом (*соль дорійський*); сильні каденції підкреслені¹

Такти	Склад голосів	Текст	Тип каденції			
			A	P	T	S
1–7	CAQB	Osculetur me osculo oris sui,	g			
7–12	CATQB	Osculetur me osculo oris sui,				g
12–14	CATQB	oris sui,	g			
14–19	CATQB	Osculetur me osculo oris sui,	c			
19–20	CATQB	oris sui,	g			
20–25	CAQB	quia meliora sunt ubera tua vino,	d			
25–26	ATQB	vino,		d		
26–31	CATQB	ubera tua vino,	d			
31–36	CTQB	fragrantia unguentis optimis.	b			
36–43	CTQB	Oleum effusum nomen tuum,	d			
43–44	CAQB	nomen tuum,	g			
44–45	CAQB	nomen tuum,	c			
45–52	CAQB	ideo adolescentulae dilexerunt te,	d			
52–54	TQB	dilexerunt te	d			
54–55	ATQB	dilexerunt te			d	
55–61	CATQB	dilexerunt te.	g			

Перша частина виділена і відділена, подібно до ініціальної літери в тексті старовинного манускрипту, друга частина містить текст до кінця першого вірша, у латинському варіанті це завершене речення; третя частина — це текст другого вірша пісні. Усі три сильні каденції створюють глибокі цезури і виправдані композицією віршів. Слабкі каденції допомагають артикулювати зміст, вони ділять його на менші смислові блоки, полегшуючи сприйняття цілого. Проілюструємо зв'язок слабких каденцій із семантикою тексту трьома прикладами, які можна назвати риторичними фігурами на основі слабких каденцій.

1. Система поліфонічних прийомів мотету № 2 походить від початкової фрази тексту: «тягни мене вслід за тобою!». Семантиці тексту природно відповідає канонічна імітація, якою починається мотет. Перший текстово-мелодичний рядок завершують дві каденції *fuggita*, які буквально наштовкуються одна на одну (приклад 7).

На першій долі десятого такту з'являється двокрокова тенорова каденція на *до* (Santizans в альтя, Tenorizans у баса). Якби не було інших голосів, її можна було б вважати сильною. Проте в інших голосах у момент улькими першої каденції з'являється пенультіма наступної двокрокової автентичної каденції на тоні *фа* (аналогія з біфункційними акордами в тональній гармонії). У цій каденції три клаузули: Santizans у квінтуса з продовженням руху на висхідну терцію, Bassizans у баса і незавершений Tenorizans у тенора. Отже, друга каденція, яка своєю появою ослаблює першу, теж є слабкою. Наявність слабких каденцій визначається семантикою тексту:

¹ Переклад тексту мотету «Osculetur me osculo oris sui»:

Хай він мене цілує цілунками уст своїх, / бо любов твоя понад вино солодша // Запах пахоців твоїх найзапахніший, / Розлите миро — твоє ім'я; // Тому дівчата тебе люблять.

наступне слово тексту — «біжимо!». Сильна каденція загальмувала б рух, натомість слабка дає перепочинок і енергію для подальшого руху. Каденція *fuggita* якнайкраще відповідає семантиці такого тексту.

Приклад 7.

Дж. Палестрина. «Canticum Canticorum», мотет № 2,
 послідовність слабких каденцій С: Т-2, F: А-2 на текст:
 «trahe me post te», «тягни мене вслід за тобою» (тт. 10–11)

2. Ладова невизначеність на початку мотету № 4 також виправдана семантикою тексту. Порядок початкових імітацій, як один з показників ладу, однозначно вказує на модус *re*. Тимчасова відмова від дорійського *sol* цілком відповідає тексту мотету: «свого винограднику я не вберегла». Емоційна розгубленість передається завдяки ладовій невизначеності трьох початкових каденцій (приклад 8).

Приклад 8.

Дж. Палестрина. «Canticum Canticorum». Мотет № 4,
 комбінування трьох слабких каденцій (тт. 6–8)

10

Перша з них у верхній парі голосів — дуже слабка (тт. 6–7), складається з двох клаузул, тенорової і дискантової, отже, це — дискантова каденція, у якій немає жодної ультими. Одночасно зі звуками у верхніх голосах, що замінюють ультиму, у нижній парі голосів міститься пенульtima іншої автентичної двокрокової каденції на *re*, але й вона не завершена, оскільки нема ультими басової клаузули. Її заміщує ультима від іншої каденції — тенорової однокрокової каденції на *sol*. Третя каденція слабка, бо короткою є ультима *Cantizans. Cadenza fuggita* в цьому випадку допомагає створити ефект розсіяного блукання між двома каденційними тонами.

3. Якщо застосувати термінологію, поширену вже значно пізніше за мотети Палестрини, можна стверджувати, що в наступному прикладі мова піде про лейтмотиви на основі слабких каденцій. Поглиблюючи цю метафору, варто уточнити, що йдеться про лейтмотиви кохання. Мотети № 4 та № 5, як уже зазначалося, за текстом віршів утворюють маленький цикл, в основі якого — діалог закоханих. Перша репліка належить ліричній героїні Суламіті, яка запитує: де ти, «той, кого моє серце любить», пастимеш отару? Ця репліка є змістом четвертого мотету. Друга репліка належить пастухові, який, назвавши Суламіту «найкращою між жінками», пояснює, як його знайти. Його відповідь становить зміст п'ятого мотету. Слід зауважити мовний паралелізм у звертаннях: «о ти, кого моє серце любить» (мотет № 4) та «найкраща між жінками» (мотет № 5). Буквальне повторення відсутнє, хоча обидва звернення близькі за змістом. Зазначений текст у двох мотетах вирішений як слабка двокрокова автентична каденція на *sol*. В обох каденціях тенорова клаузула (тобто найстарша), не реалізована до кінця. На місці ультими — виразний мелодичний жест, що надає цій каденції неповторного шарму. Саме цей індивідуалізований хід у «she-cadence» п'ятого мотету виконує високий голос, кантус, а в «he-cadence» — тенор (див. приклад 9 а, б), тобто наявна персоніфікація вокальних партій, що з часом стане засадничою для опери.

Приклад 9.

Дж. Палестрина. «Canticum Santicorum»,
 подібність слабких каденцій різних мотетів
 а) мотет № 4 (тт. 18–19)

15 20

In - di-ca mi - hi quem di - li - git a - ni-ma me - a, in - di-ca mi -

vi. In - di-ca mi - hi quem di - li - git a - ni-ma me - a, in - di-ca mi -

vi. In - di-ca mi - hi in - di-ca mi - hi

- di-ca mi - - hi quem di - li - git a - ni-ma me - a, in - di-ca mi -

vi, In - di-ca mi - hi, in - di-ca mi - hi

б) мотет № 5 (тт. 16–17)

15 20

pul - chra in - ter mu - li - e - res, e - gre - de - re et a - bi, et a - - bi, e -

o pul - chra in - ter mu - li - e - res, e - gre - de - re et a - bi, e - gre - de -

te, o pul - chra in - ter mu - li - e - res, e - gre - de - re et a - bi, e -

o pul - chra in - ter mu - li - e - res, e - gre - de - re et a - bi

in - ter mu - li - e - res, e - gre - de - re et a - bi,

Висновки. На основі здійсненого аналізу можна узагальнити ознаки й функції каденцій в мотетах Дж. Палестрини:

1. Кількісно істотно переважають слабкі каденції, розташовані переважно в середині текстового рядка або між його повтореннями.

2. Такі каденції мають різну міру слабкості: можна скласти з них прогресію, розміщуючи їх залежно від кількості наявних мелодичних клаузул і повноти їх відтворення, від метричних і синтаксичних умов; слабкі каденції дозволяють проявитися варіантності в умовах інваріанту, яким є сильна каденція.

3. Слабкі каденції діалектично суперечливі: з одного боку, вони розділяють, а з іншого — поєднують, долають цезури й продовжують музичний рух.

4. Слабкі каденції допомагають проявитися ладу в умовах модального звукоряду, оскільки виявляють кількісне і якісне співвідношення між ступенями, дають зрозуміти, які з них мають головне значення, які належать до сфери секундарія (на других ролях) і ладової периферії (на третіх).

5. Різноманітні способи ослаблення каденції (вкорочення ульtimi, заміна її паузою чи іншою консонуючою нотою, розподіл мелодичної клаузули між кількома голосами, видовження одного з кадансуючих голосів тощо), з одного боку, демонструють винахідливість композитора, з іншого, — створюють «зачепки для слуху», вносячи елемент непередбачуваності, не виправдовуючи сподівання і примушуючи стежити за розгортанням музичного процесу. У каденціях розміщуються виконавські міні-імпровізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Сидорова Е. В. Библийская поэма о любви в цикле Д. Палестрины «Canticum Canticorum». URL: <http://pdf.knigi-x.ru/21raznoe/403651-1-ev-sidorova-bibleyskaya-poema-lyubvi-cikle-palestrini-canticum-canticorum-ranshe-rabotal-nad-tekstami.php> (дата обращения: 26.10.2021).
2. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ : в 3 ч. Ч. 1. Москва : Музыка, 1996. С. 10–24.
3. Breig W. Zum Werkstil der “Geistliche Chormusik” von Heinrich Schütz. Teil 1 und 2 // Schütz-Jahrbuch. 1996. Bd. 18. S. 65–81. 1998. Bd. 20. S. 77–94.
4. Dickson D. Palestrina’s “Song of Solomon” // Music and Letters. Oxford : University Press. 1937. Vol. 18 (2). P. 150–157.
5. Keiser U. Die Kadenz (als Schlusswendung). URL: <https://musikanalyse.net/tutorials/kadenz/> (accessed: 08.06.2021).
6. Powers H. Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony // Journal of the American Musicological Society. 1981. Vol. 34. No. 3. P. 428–470.
7. Rotem E. Cadences in the 16th and 17th centuries. URL: https://www.earlymusicresources.com/youtube/cadences#h.p_ID_32 (accessed: 08.06.2021).

REFERENCES

1. Sidorova, E. (2010). *Biblical poem about love in the cycle “Canticum Canticorum” by G. Palestrina [Bibleyskaya poema o lyubvi v cikle Palestriny “Canticum Canticorum”]*. Available at: <https://pdf.knigi-x.ru/21raznoe/403651-1-ev-sidorova-bibleyskaya-poema-lyubvi-cikle-palestrini-canticum-canticorum-ranshe-rabotal-nad-tekstami.php> (accessed: 26.10.2021).
2. Kholopov, Y. (1996). *Harmonic analysis [Garmonicheskiy analiz]*. In 3 vols. Vol. 1. Moscow: Muzyka, pp. 10–24.
3. Breig, W. (1996, 1998). About the Style of „Geistliche Chormusik“ by Heinrich Schütz [Zum Werkstil der “Geistliche Chormusik” von Heinrich Schütz]. Part 1, 2. In: *Schütz-Jahrbuch. 1996*. Vol. 18, pp. 65–81 and Vol. 20, pp. 77–94.
4. Dickson, D. (1937). Palestrina’s “Song of Solomon”. In: *Music and Letters*. Oxford: University Press. Vol. 18 (2), pp. 150–157.
5. Keiser, U. (2013). *Cadences (as a Final Turn) [Die Kadenz (als Schlusswendung)]*. [online] Available at: <https://musikanalyse.net/tutorials/kadenz/> (accessed: 08.06.2021).
6. Powers, H. (1981). Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 34, No. 3, pp. 428–470.
7. Rotem, E. (2020). *Cadences in the 16th and 17th centuries*. Available at: https://www.earlymusicresources.com/youtube/cadences#h.p_ID_32 (accessed: 08.06.2021).

ГОМЕНЮК С. Г.

Гоменюк Светлана Григорьевна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>
vetlana.gomenuk@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.250002>

**ОСОБЕННОСТИ КАДЕНЦИЙ В ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ XVI ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ МОТЕТОВ ДЖОВАННИ ПАЛЕСТРИНЫ)**

Актуальность статьи Традиционное представление о каденции как явлении, в первую очередь, гармоническом, не вполне соответствует специфике некоторых исторических стилей, в том числе, Ренессанса и раннего Барокко. Выявление полифонической сущности каденций в вокальных произведениях Ренессанса, являющееся задачей данной статьи, позволяет глубже понять присущие этой эпохе особенности музыкального мышления. Исторический подход к анализу каденций распространён в музыковедческих работах западных исследователей, для украинских музыковедов этот подход является новым. Нов и материал исследования — цикл мотетов Дж. Палестрины на тексты «Песни песен». Он незаслуженно обойден вниманием украинских и зарубежных учёных. Таким образом, исследование актуально как в отношении метода, так и в отношении музыкального материала, привлекаемого для его апробации.

Цель статьи — на материале мотетов из цикла «Canticum Canticorum» Дж. Палестрины показать специфику каденций в условиях полифонии строгого стиля, выявить роль каденций в ладовых и композиционных процессах произведения эпохи Ренессанса.

Методы исследования. В статье систематизированы данные, полученные в результате анализа каденций мотетов Дж. Палестрины, таким образом, основной метод исследования — индуктивный.

Главные результаты и выводы исследования. Каденции в условиях стиля классической вокальной полифонии имеют полимелодическую природу, которая реализуется посредством соединения в различных голосах фактуры типовых мелодических оборотов (клаузул). Порядок расположения клаузул в голосах и степень их полноты являются эффективными критериями классификации каденций (классификация Э. Ротема). Каденции, в которых основные клаузулы представлены полностью (содержат ультиму и пенультому), являются сильными. Каденции, в которых одна или несколько клаузул неполные, являются слабыми. Роль сильных и слабых каденций в композиции различна: сильные каденции размещаются в узловых моментах формы, имеют разделяющую функцию; слабые каденции размещаются в середине строфы, имеют соединяющую функцию. Сильные каденции составляют норму, слабые — нарушают норму, выявляя авторскую изобретательность. Способами ослабления каденции являются замена ультимы паузой или иным звуком, распределение клаузулы между несколькими голосами, продление мелодической линии одного из кадансирующих голосов и др. Слабые каденции количественно значительно превосходят сильные. В дорийских мотетах из цикла «Песнь песен» Дж. Палестрины слабые каденции играют важную роль в становлении лада в условиях модального звукоряда, а также в раскрытии смысла словесного текста.

Ключевые слова: вокальная полифония, мотет эпохи Ренессанса, творчество Дж. Палестрины, Canticum Canticorum, каденция, клаузула, модальная гармония, риторические фигуры.

SVITLANA GOMENIUK

Gomeniuk, Svitlana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Theory of Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

Svetlana.gomenuk@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.250002>

**FEATURES OF CADENCES
IN VOCAL AND CHORAL MUSIC OF THE SEVENTEENTH CENTURY
(ON THE EXAMPLE OF GIOVANNI PALESTRINA'S MOTETS)**

The relevance of the study. The traditional idea of a cadence as a primarily harmonic phenomenon does not completely correspond to some musical styles, including Renaissance and early Baroque. Revealing the polyphonic essence of cadences in vocal works of the Renaissance, which is the aim of the article, allows deeper understanding peculiarities of musical thinking of that period.

Scientific novelty. The historical approach to the analysis of cadences is quite common in foreign musicological works; this approach is still new for Ukrainian musicology. The research material is also new: the cycle of motets by G. Palestrina on the text of “Song of Songs” was unfairly ignored by Ukrainian and foreign scholars. Thus, the study is relevant both in relation to the method and in relation to the musical material involved in its approbation.

The purpose of the article is to show the specifics of cadences in the style of a strict counterpoint using the motets from the cycle “Canticum Canticorum” by G. Palestrina, to reveal the role of cadences in the modal and compositional processes of a Renaissance work.

Research methods. The study systematizes the data obtained as a result of the analysis of the cadences of G. Palestrina's motets, thus, the main research method is inductive.

The main results and conclusions of the study. Cadences in vocal polyphony of the Renaissance have a polymelodic nature, which is realized by combining typical melodic turns (*clausulae*) in different voices. The *clausulae* order in the voices and their completeness degree are effective criteria for the classification of cadences (e. g. the classification by E. Rotem).

Cadences in which the main *clausulae* are presented in full (i. e. contain *ultima* and *penultima*) are strong. Cadences in which one or more *clausulae* are incomplete are weak. The role of strong and weak cadences in the composition is different: strong cadences are placed at the nodal points of the piece, they have a dividing function; weak cadences are placed in the middle of the text line and they have a connecting function. Strong cadences are the *norm*, while weak ones *violate the norm*, revealing the author's ingenuity. There are a few ways to weaken the cadence: replacing the *ultima* with a pause or a different sound, distributing the *clausula* between several voices, extending the melodic line of one of the cadence voices, etc. Weak cadences significantly outnumber strong cadences.

In the Dorian motets from the cycle “Song of Songs” by G. Palestrina weak cadences play an important role in the formation of the mode within the sound scale, as well as in revealing the meaning of the verbal text.

Keywords: vocal polyphony, the Renaissance motet, creativity of G. Palestrina, Canticum Canticorum, cadence, a *clausula*, modal harmony, rhetorical figures.