

I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Дарья Доронкина

СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МОНОДИИ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ «ДЕШИФРОВКИ» (НА ПРИМЕРЕ ХОРАЛА «FAVUS DISTILANS» ХИЛЬДЕГАРДЫ БИНГЕНСКОЙ)

Современная музыкальная наука активно разрабатывает вопросы, связанные с изучением ранних этапов развития западноевропейской и отечественной музыкальных культур. Подобные исследования основаны на изучении рукописных памятников прошлого, которые содержат огромное количество старинных песнопений, созданных в эпоху средневековья и Возрождения. Об их стиле мы можем судить, прежде всего, по особенностям их нотации.

Появление каждой новой системы нотной записи обусловлено стилевой эволюцией музыкальной культуры, отвечая потребностям музыкальной практики. Так, современной нотации предшествует целый перечень различных ее видов – невменная (безлинейная и линейная), хоральная, модальная, мензуральная, черная, белая, квадратная (римская), готическая (подковообразная), круглая нотация и другие. Некоторые из них прочитываются достаточно легко, другие требуют дополнительных усилий при расшифровке.

К числу последних относится хоральная нотация, для прочтения которой необходимы специальные навыки, а по поводу расшифровки некоторых знаков до сих пор ведутся научные дискуссии. Важнейшей же задачей при прочтении средневековой нотации является восстановление подлинного звучания песнопений. Учитывая сказанное, **актуальным** представляется изучение особенностей хоральной нотации в ее взаимодействиях со стилем песнопений средневекового григорианского хора, что становится **целью** исследования.

Основными **задачами**, в соответствии с поставленной целью, являются: определение особенностей прочтения знаков хоральной нотации, изучение мелодики и специфики формообразования песнопений григорианского хора, расшифровка сочинения Хильдегарды Бингенской (1098–1179) и выявление в нем взаимосвязи между хоральной мелодикой и хоральной нотацией. **Материалом** для анализа послужили сочинения Хильдегарды Бингенской, зафиксированные в рукописных книгах

ХІІ столетия, хранящихся в архивах Бельгии и Германии¹, которые доступны также и по факсимильным изданиям.

Прежде всего, в качестве введения в основную проблематику работы, кратко остановимся на характеристике хоральной мелодики и, далее, хоральной нотации. Рассматривая различные аспекты мелодики григорианского хорала – ритмику, ладовую основу, применение различных по характеру типов распева (силабический, невматический и мелизматический), подчиненность тексту и другие, – большинство исследователей отмечают, что мелодическим структурам григорианского хорала свойственны формульность², текучесть, вариантность развертывания. Следуя за текстом, мелодия хорала неизменно членится на строки, которые объединяются в более крупные структурные построения – строфы. Единство целого достигается общностью ладовых попевок, изменчивостью и комбинаторикой тождественных мотивов, а строение строк и строф подчинено логике *псалмодирования по модели* (нашедшей отражение в *теории псалмового тона*) – особого способа распева канонического текста, закрепившегося в григорианской монодии и получившего отражение в средневековой музыкальной теории в «Трактат об интонации тонов» Якоба Льежского (ХІV век).

Переходя к особенностям хоральной нотации, дадим ее определение – это система графических знаков, созданная на основе невменной нотации и применявшаяся в ХІІ–ХІІІ веках для записи одноголосных григорианских хоралов.



Характерным признаком хоральной нотации, отличающей ее от невменной, является использование системы линий и ключей. Идея

¹ Dendermonde Abb. Benedict. 9 (ок. 1163–1175); Wiesbaden, Hessische Landesbibl. 2 (ок. 1180–1190) [7].

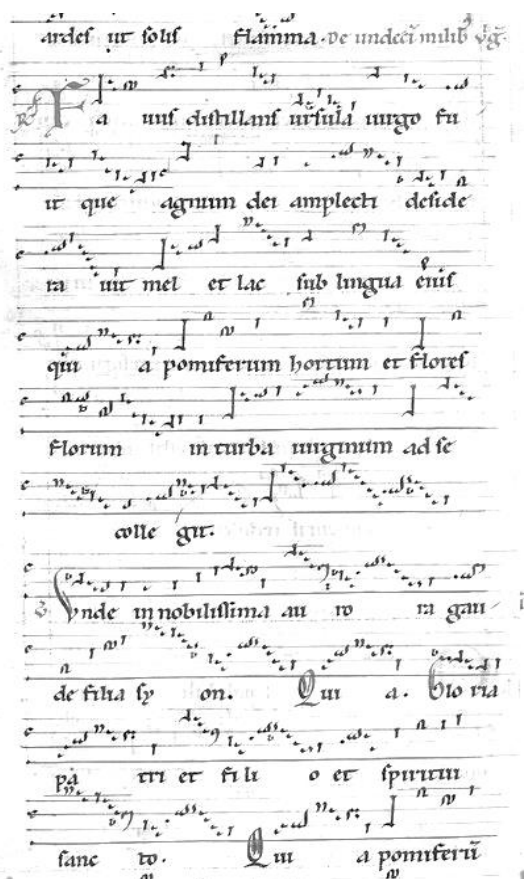
² Формулы – типизированные мелодические построения, совокупность которых составляет интонационную основу григорианского хорала.

подобного реформування способу записи належить італійцю Гвидо Аретинському (ок. 995–1050 гг.). На протязі XII століття відбувалося зміна способу графічного начертання невменних знаків, які поступово набували квадратної форми. Процес перетворення невм в квадратні ноти завершився в XIII столітті, причому необхідно зазначити, що нові нотні знаки зберегли і назви, і значення невменних.

Диференціюючи нотні знаки хоральної нотації на групи, зауважимо, що розподіл знаків відбувається за таким же принципом, що і в невменній нотації, що вказує на генетичну зв'язність між ними. Це група простих знаків (сюди входять основні одиночні знаки – *пунктуми* і *вирги*, і похідні від них – *податуси* і *клевиси*), група складних знаків, утворюваних з комбінацій простих знаків і їх групувань. Знаками цих груп визначається висотне положення і напрямлення руху мелодики григоріанських хоралів. Дві інші групи знаків пов'язані з позначенням артикуляційних особливостей і ритмики за допомогою додаткових графічних символів (*порректус* і *скандицус*, *епісеми*, *пунктум мора*).

Звернемося безпосередньо до творчості Хильдегарди Бингенської, авторки більш ніж 500 піснопінь, створених в XII столітті, стиль яких відповідає традиціям середньовічної григоріанської монодії, а для запису використовується хоральна нотація.

Вивчаючи проблему взаємодії мелодики і способів її фіксації в піснопінях Хильдегарди Бингенської, виконаємо аналітичний розбір хорала «Favus distilans». Приведемо рукописний варіант цього твору і переклад тексту:



«Ее молочно-медовые уста»

Посвящение Святой Урсуле

Была Урсула, Дева,
Как мед сладчайший,
Всегда стремясь
Под Агнца Божьего крылом опочивать,
Ее слова подобны молоку и меду.
Вокруг себя собрала
Она подруг-дев непорочных, цветущие сады,
которые полны деревьев плодородных.
Возвеселись, о дочь Сиона,
Ты в час рассвета!
Вокруг себя собрала
Она подруг-дев непорочных,
цветущие сады,
которые полны деревьев плодородных.
Слава Отцу и Сыну и Святому Духу.
Вокруг себя собрала
Она подруг-дев непорочных,
цветущие сады,
которые полны деревьев плодородных.

Хорал написан на латинский текст, автором которого является сама Хильдегарда. В следующей таблице предлагается структурная схема песнопения:

	№ строф (I-VI)					
№ строк (1-4)	I «Favus distilans»	II «Quia pomiferum»	III «Unde in nobilissima»	IV «Qui a pomiferum»	V «Gloria patri»	VI «Quia pomiferum»
1						
2			+		+	
3	+					
4		+		+		+

Мелодика, следуя за текстом, структурно распадается на шесть строф, между которыми есть текстовые и музыкальные повторы. В целом выстраивается форма, состоящая из трех неповторяемых или же повторяемых построений, условно обозначенных нами, по аналогии с литературными и нелитургическими музыкальными жанрами, как «пролог», «припев» и «куплет». «Пролог» – первая строфа «Favus distilans» – содержит интонационные обороты, которые встречаются в песнопении далее. «Припев» – вторая строфа, «Quia pomiferum», и два ее повторения (4-я и 6-я) – также создает «музыкальную рифму» в масштабах всего хорала. Функцию «куплета» выполняет третья строфа,

«Undein nobilissima», мелодика которой повторяется в пятой с доксологическим текстом «Gloria patri», однако исходный, «славильный», характер текста при этом существенно не меняется. Данные условные определения используются нами далее в анализе музыкального текста и нотной графики хорала.

Анализируя структуру песнопения, мы опирались на упомянутую выше теорию псалмового тона – специальную методику анализа григорианской мелодики, основы которой были заложены в средневековой музыкальной теории и развиты в работах современных исследователей [1–6]. Согласно этой теории, строение мелодики было четко структурированным и подчинялось принципу псалмодирования по модели, включавшему следующие три фазы: **интонация** (или инициум) – формула начала; **медиация** – срединная клаузула; и **дифференция** – формула завершения, сокращенно i:m:d.

По такому же принципу, выделяя в песнопении наиболее типичные мелодические модели, согласно этапам i:m:d, мы анализируем структуру мелодики в хорале «Favus distillans». Значение «i:m:d»¹ мы применяем как в «макроплане» – при делении всего песнопения на строфы, так и в «микроплане» – при делении мелодической строки на фразы, с характерными мелодическими формулами для начала, середины и окончания песнопения:

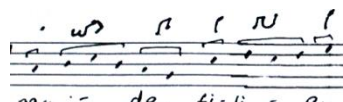
Инициум:

Варианты инициумов:

a₁: в зеркальном отражении с заполнением интервала (e-g-a);

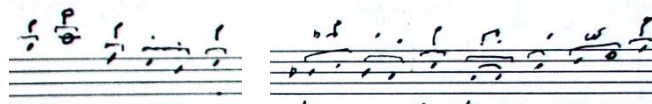
a₂: в структуру формулы вкреплены дополнительные звуки (f-e);

¹ Невозможно не заметить сходства обозначения «i:m:d» с известным асафьевским учением об этапности развития музыкальной мысли, выраженной в формуле «i:m:t».



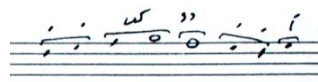
c1: в начало формулы добавлен дополнительный секундовый ход на (с–h).

Медиации:

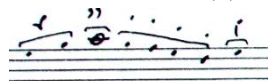


d: dis-ti-la - ns **e:** de - si - de - ca -

Варианты медиаций:



d1: am-ple - ... cti формула видоизменена за счет дополнительного мелодического трехзвучного восходящего хода в начале;

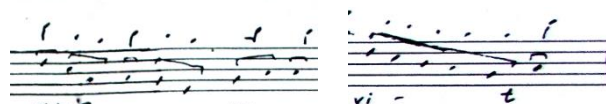


d2: e - t la - c в мелодическую основу вкреплены два звука (1-й и 4-й – e и g).



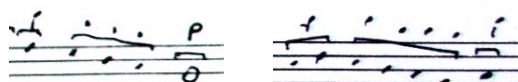
d4: Sy - on ... формула расширена – второй звук «а» заменен удвоением последующего секундового хода (f–e), а также внедрены начальные интонации медиации «е», выраженные в альтерированном звуке «h».

Дифференции:

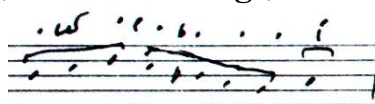


f: que - **g:** vi - t

Варианты дифференций:



g1: qua ... eius **g2:** qu - t



g3: i

Приведем i:m:d трех строк первой строфы «Favus distilans» в виде таблицы, с приложением соответствующего текста:

№ строк:	i:	m:	d
1 «FavusdistilansUrsula »	a _(Favus)	d _(distilans) + e _(Ursula) + e _(virgo fuit)	f _(que)
2 «AgnumDei»	a ₁ (AgnumDei)	d ₁ (amplecti)+e _(desidera-)	g _(-vit)
3 «Metetlac»	a _(met)	d ₂ +d ₄ (et lac sub lin-)	g ₁ (-gua eius)

В данной таблице мелодические формулы обозначены буквами латинского алфавита, что соответствует их последовательному появлению на разных стадиях i:m:d. Аналогично происходит и в других строфах данного хора:

2 строфа («припев»)

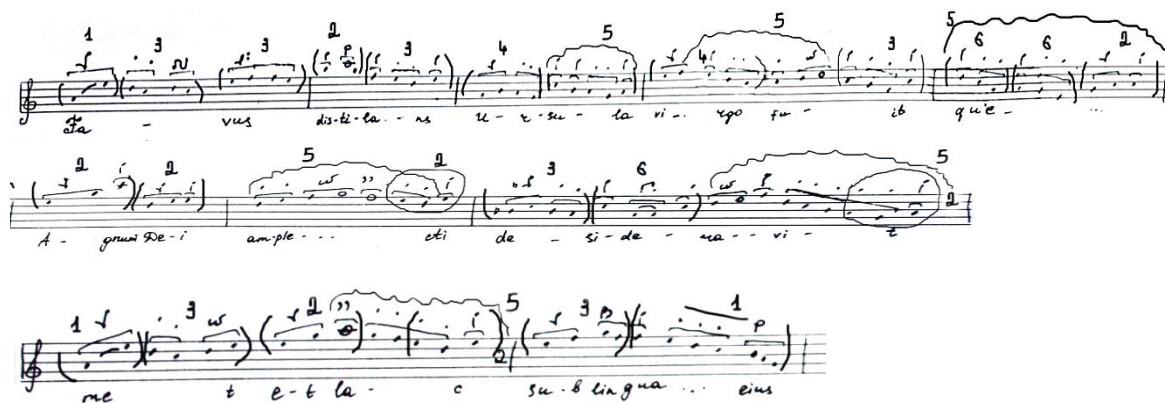
№ строк:	i:	m:	d
1 «Quia»	b _(Qui-)	-	g _(-a)
2 «Pomiferumhortum»	a _(pomiferum)	d _(hortum) +a ₂ (et flores floru-)	f _(-um)
3 «Inturba»	a _(Inturba)	d ₁ (virginum)+a ₂ (ad)+d ₄ (se)+ d ₂ (cole-)	g ₂ (-git)
4 распев «i»	a ₂	c ₁	g ₃

3 и 5 строфа («куплеты»)

№ строк:	i:	m:	d:
1 («Unde in nobilissima avrora»; «Gloria Patri et Filio»)	c _(unde/gloria)	B _(in nobilissima/patri) +c _(av-/et) + c _(-ro-/fili-)	G _(-ra/io)
2 («Gaude, filia Syon»; «Et Spiritui Sancto»)	c ₁ (Gaude filia/et Spiritui)	d ₄ (Syon/Sancto)	g ₂ (o../o..)

Существенную помощь при разборе текстов хора «Favus distilans» в аспекте взаимодействия мелодики и нотации оказали основные положения теоретической концепции киевского музыковеда Ирины Чижик о первичных «**фигурах мелодики**» (ФМ), разработанные на основе изучения специфической формульности григорианской монодии [6]. В соответствии с данной концепцией, мелодические формулы состоят из первичных интонаций – микроструктурных единиц, образованных по принципу соотнесения опорных и относящихся к опорным тонов, то есть аналогичных кратким мотивам. Именно фигуры мелодики, как интонационные микроформулы мелодики хора, получают отображение в графике нотного текста и группировках нотных знаков.

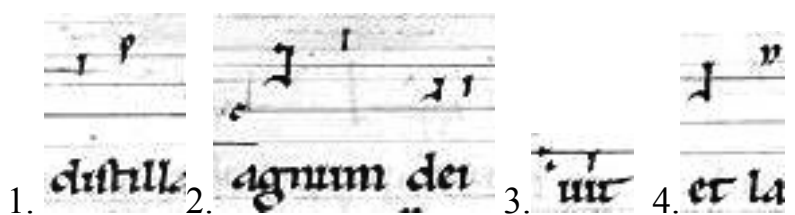
Предлагаем ознакомиться с еще одним примером.



Это «пролог», в котором собраны все ФМ движения, встречающиеся в хорале «Favus distillans». Всего таких фигур шесть и каждую в примере мы обозначили определенной цифрой: 1 – фигура цели, с использованием восходящего скачка, 2 – простое опевание, 3 – двойное опевание, 4 – окружение, 5 – фигура волны, 6 – терцовое опевание.

Как видим, в данной музыкальной строфе преобладает основная форма мелодического движения – простое и двойное опевание (соответственно, 8 и 7 раз) и аналогичная фигура волны, но с более широкой амплитудой (6 раз, также в неодинаковом виде). Остальные фигуры использованы не более трёх раз (фигура цели – 3, окружение – 2, терцовое опевание – 3). Таким образом, в целом, хоралу свойственна исключительно линейная природа мелодического движения.

Для каждой из выведенных ФМ, которые встречаются в «прологе», возможно мелодическое варьирование внутри структуры. Отсюда следует и разнообразие графического вида нотных групп каждой из них. Так, многократно повторяющаяся фигура простого опевания представлена в таких вариантах:



Нетрудно убедиться, что для записи данной мелодической фигуры характерно использование различных графических знаков. Прежде всего, этому способствует мелодическое движение каждой из попевок. Так, первая часть двух фигур опевания во втором варианте («agnus dei») и начальные звуки четвертого варианта мелодической фигуры («et lac») обусловлены движением вверх, и, следовательно, выражены одним общим «прицельным» знаком – *податус*, независимо от того скачок это, или же поступенное движение. Надо заметить, что данный знак характеризует

также ударность слогов, и, следовательно, выражен определенным акцентом в мелодике. Конец попевки характеризуется одним звуком, выраженным знаком *вирги*, однако последний звук четвертого варианта ФМ записан по-другому. Интересно то, что он мог бы совпадать со вторым вариантом – ведь в звуковысотном положении эти фигуры идентичны, однако конечный звук попевки записан *дистрофами* (две запятые), которые указывают на ритмическую особенность – удлинение звука по степени протяженности. Данный знак представляется нам таковым еще и потому, что является частью следующей попевки – фигурой волны.

Характерной особенностью нотации песнопений Хильдегарды Бингенской является то, что по способу начертания нотных знаков, она в большей степени тяготеет к невменной графике, нежели к квадратному изображению нот, которое закрепляется в рукописных памятниках XIII века. Однако остальные признаки нотации – четырехлинейный нотный стан (иногда даже дорисовывается пятая линейка, как прототип современной нотации), ключи, знаки ладовой мутации, которые отсутствовали в невменной системе, без сомнения, свидетельствуют о том, что данная нотация относится к хоральному типу и является переходной формой на пути к последующим более совершенным системам фиксации музыки. Возможно, Хильдегарда отдавала предпочтение невменным знакам потому, что их изысканная и разнообразная графика в большей степени соответствовала эстетическим качествам ее музыки, нежели «стандартное» однотипное изображение квадрата. Также и мелодика, для которой характерна смена настроений, выраженная в частых чередованиях силлабических и мелизматических построений, характеризует автора, как человека, для которого логика была неразрывно связана с силой эмоций.

Обнаруженный в процессе анализа синтез мелодики хорала, непростой в отношении формы, и способа ее записи, сложного в отношении идеи, представляется нам удивительно целостным и органичным, поскольку объединяет лучшие достижения музыкальной теории и практики своего времени и, очевидно, устремлен к совершенствованию в будущем.

1. Григорианский хорал : сб. статей / составители Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва. М. : Московская консерватория, 1997. 221 с.
2. Дьячкова Л. Средневековая ладовая система западноевропейской монодии: вопросы теории и практики / Л. Дьячкова. М. : РАМ им. Гнесиных, 1992. 46 с.
3. Лебедева И. Г. К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья (по поводу концепции Лео Трейтлера) / И. Г. Лебедева // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. – Л. : Музыка, 1988. С. 11–23.

4. Москва Ю. В. Модальность григорианского хорала на примере мессы францисканской традиции :автореферат дис.... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ю. В. Москва. – М.: МГК им. Чайковского, 2007. 61 с.
5. Федотов В. А., Разломова Ю. В. О методах анализа средневекового хорала / В. А. Федотов, Ю. В. Разломова // *Satortenetoperarotos. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): сборник статей / ред.-сост. В. С. Ценова.* – М.: МГК им. П. И. Чайковского. С. 36-38.
6. Чижик И. Ладомелодические основы григорианской монодии / И. Чижик // *Науковий вісник: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Н. О. Герасимової-Персидської. Випуск 78. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. С. 88–105.*
7. *Riesenkodex, Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, Hs. 2 (ca. 1180-85) URL : [http://dfg-viewer.de/show/?set\[zoom\]=min&set\[mets\]=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[zoom]=min&set[mets]=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml) (дата звернення: 1.12.2016)*

Доронкина Дарья. Структурный анализ средневековой монодии и проблемы ее «дешифровки» (на примере хорала «Favus Distilans» Хильдегарды Бингенской). Рассмотрены особенности хоральной нотации XII века в ее взаимодействии со стилем песнопений средневекового григорианского хорала на примере сочинения Хильдегарды Бингенской «Favus Distilans». Определены особенности прочтения знаков хоральной нотации, изучена мелодика и специфика формообразования песнопения. Выявлены взаимосвязи между хоральной мелодикой и хоральной нотацией.

Ключевые слова: григорианский хорал, средневековая монодия, хоральная нотация, Хильдегарда Бингенская, «Favus distilans».

Доронкіна Дар'я. Структурний аналіз середньовічної монодії і проблеми її «дешифрування» (на прикладі хоралу «Favus Distilans» Хильдегарди Бінгенської). Розглянуто особливості хоральної нотації XII століття в її взаємодії зі стилем співів середньовічного григоріанського хоралу на прикладі твору Хильдегарди Бінгенської «Favus Distilans». Визначено особливості прочитання знаків хоральної нотації, вивчена мелодика і специфіка формоутворення співів. Також визначен взаємозв'язок між хоральною мелодикою і хоральної нотацією.

Ключові слова: григоріанський хорал, середньовічна монодія, хоральна нотація, Хильдегарда Бінгенська, «Favus distilans».

Doronkina Daria. Structural analysis of the medieval monody and the problems of its «decipherment» (by the example of Hildegard of Bingen's «Favus Distilans»). The features of the choral notation of the XII century have been scrutinized in its co-operation with the chant style of the medieval Gregorian choral by the example of Hildegard of Bingen's composition «Favus Distilans».

The peculiar properties of the choral notation signs perusal have been determined, the melodic and specificity of chants forming have been studied. The correlation between choral melodic and choral notation have been discovered.

Key words: Gregorian choral, medieval monody, choral notation, Hildegard of Bingen, «Favus distilans».

Кристина Дяблова

ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ОСМОГЛАСНОЙ СИСТЕМЫ (НА ПРИМЕРЕ ПЕСНОПЕНИЙ ПРАЗДНИКА ПРЕОБРАЖЕНИЯ)

Актуальность темы. В музыкальной медиевистике значимое место занимает изучение модальной системы осмогласия – певческой основы византийской и древнерусской гимнографии. По определению М. Бражникова, «осмогласие есть система, складывающаяся из восьми самостоятельных частей – гласов <...>, из коих каждый представляет собой сумму характеризующих его мелодических оборотов – попевок, в совокупности своей образующих мелодическую суть знаменного распева, а тем самым и всего древнерусского церковного пения» [1, с. 251].

С середины XIX века проблема осмогласия неоднократно становилась темой исследования многих медиевистов: в дореволюционный период к ней обращались В. Одоевский, Д. Разумовский, С. Смоленский, И. Вознесенский, А. Преображенский и др. Отдельная работа по данной теме была написана русским ученым В. Металловым, – до сегодняшнего дня его труд «Осмогласие знаменного распева», изданный еще в конце XIX века [6], является единственным специальным исследованием рассматриваемой нами темы.

В XX веке проблем осмогласия касаются Н. Успенский, М. Бражников, А. Кручинина, Г. Алексеева, Н. Захарьина и ряд других ученых, которые рассматривают гласы, главным образом, с **музыкально-теоретической** точки зрения, т.е. на уровне выявления их звуковысотных и попевочных показателей.

Как пишет в своей работе современный исследователь И. Лозовая, «в одних работах осмогласие описывалось как **система определенных звукорядов** с финалисами, различным образом расположенными в каждом из гласов. В других глас трактовался как **комплекс характерных для него мелодических формул**, получивших название попевок или кокиз» [5, с. 344].