

gives the results of a comparative analysis of the content-singing parallels of these microcycles, which have a single Eight-Tones System, a common spiritual and poetic theme, and a similar secret tracings complex.

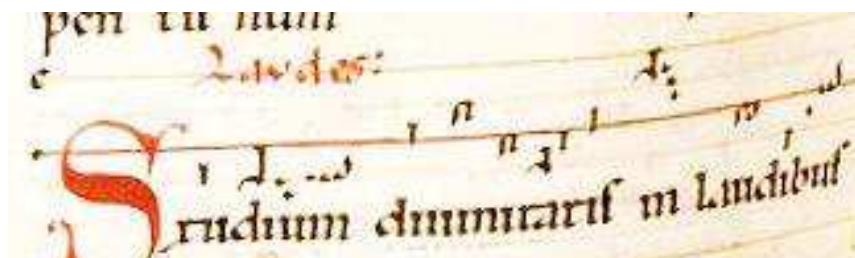
**Key words:** Transfiguration Feast, initial microcycle, final microcycle, popevka, secret tracings.

*Дарья Доронкина*

## ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА АНТИФОНА В ТВОРЧЕСТВЕ ХИЛЬДЕГАРДЫ БИНГЕНСКОЙ

**Актуальность темы.** В 1150-х гг. Хильдегарда Бингенская объединила 77 одноголосных литургических песнопений и моралите «Ordo Virtutum», написанные на авторский текст, в собрание под названием «Symphonia armonie celestium revelationum» («Созвучие мелодий небесных откровений»), по-видимому, с целью обеспечения богослужебных нужд её монастыря и соседних общин. В настоящее время невозможно точно датировать все музыкальные композиции Хильдегарды, но предполагается, что большинство из них относятся к 1140–1160 гг. Разнообразие тематики и мелодическое богатство песнопений Хильдегарды отражают ее тесное знакомство с композиционной практикой и жанрами позднего средневековья.

В собрании Хильдегарды Бингенской преломляются ведущие литургические жанры, относящиеся к основным разделам служб Божественного офиса. Об использовании песнопений Хильдегарды в монастырском литургическом дне Западной церкви, в частности, мы можем судить на основании восьми выделенных в рукописи песнопений-антифонов, объединенных пометкой «Laudes» («Утренняя»):



Характеризуя количественное соотношение жанров в целом, отметим, что более половины песнопений в собрании относятся к **антифонам** (41), чуть больше четверти составляют **респонсории** (17), а из остальных жанров следует назвать: 7 **секвенций**, 4 **гимна**, 1 **песня-кантик**, 1 **аллилуя-стих** (антифонного типа), 1 **Kyrie** и 2 **симфонии** (по форме и мелодике сходны с секвенциями). «Симфониями» названы, возможно, символично: как итог всего цикла).

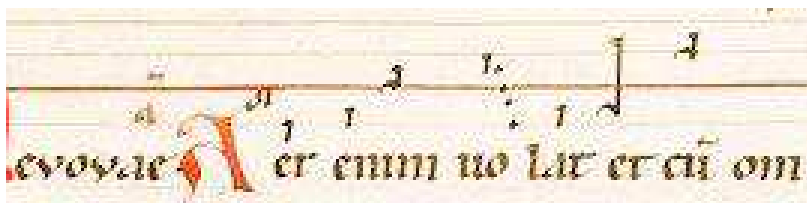
Поскольку большую часть собрания занимает жанр антифона, остановимся детальнее на его специфике и проанализируем песнопения, используя современные методы анализа.

**Антифон** (наряду с распевом псалмов) — наиболее употребительный жанр григорианского хорала и самая распространённая форма песнопений в оффиции и мессе западного богослужения.

Возникновение антифонов связано с традицией пения псалмов и библейских песен, воспринятой христианами во II веке. С одной стороны, антифон служит для того, чтобы задать тон речитации псалма, с другой, — подчеркнуть главную тему соответствующего празднования. Антифонами называли также некоторые песнопения, возникшие в X–XII вв. и не всегда имевшие связь с псалмами (например, антифоны-посвящение, богородичные или процессионные).

Жанр антифона в собрании Святой представлен в двух своих основных разновидностях — *псалмовые* и так называемые *не-псалмовые*. Последние («votive antiphone» или *вотивные*, как их называют за рубежом) включают в себя антифоны посвящения и процессионные, то есть не связанные непосредственно с текстом библейского псалма. Не-псалмовые антифоны создавались по особому чину, «ради прославления того или иного аспекта тайны Бога, особого почитания Девы Марии, ангелов или святых», а также в особых «экстраординарных» случаях, которые могли быть не связаны с регулярным церковным календарем.

Как нам удалось выяснить из рукописи Хильдегарды, псалмовые антифоны (следующие за псалмом в качестве рефрена), помимо внешних мелодических признаков, идентифицируются по своему окончанию в виде стереотипной мелодической фразы-дифференции (в нотах обозначается аббревиатурой «euoiae», включающей набор гласных заключительного фрагмента текста доксологии «seculorum amen» — «[во веки] веков аминь»), которая, очевидно, выступает связующим звеном между антифоном и псалмом.



Не-псалмовые антифоны такой концовки не имеют, однако от других жанров их отличает подчеркнута эмоциональная мелодическая подача, более структурированная форма (в основном в виде «припев-куплет»), выра-

женная также в широчайшем диапазоне, продолжительных мелизматических оборотах и особо высоком регистре.

В собрании Святой к псалмовым антифонам можно однозначно отнести 13 песнопений – 2 псалмовых антифона в тематическом контексте посвящены Святому Дизибоду, еще 2 – Святому Руперту, 1 – девам и 8 антифонов, относящиеся к утрени.

Мелодии псалмовых антифонов, как правило, невелики по объёму (от 3 до 8 строф) и содержат незначительные распевы слогов (относятся к разновидности песнопений невменно-силлабического типа). Мелодическая интервалика напевов плавная и постепенная, без больших скачков (до кварты). Общий амбитус псалмовых антифонов, как правило, не превышает интервала октавы от основного тона. Кроме того, отличительной чертой этих антифонов, как уже отмечалось, служит особая «маркировка» их окончания («eиоиае»). Необходимо заметить, что между антифонами могли вставляться псалмы, необязательно отмеченные в рукописи.

Антифоны-посвящения и другие вотивные антифоны, напротив, отличаются протяжённостью изложения (до 16 строф, как, например, антифон «O spectabiles viri») и, в основном, написаны в мелизматическом стиле. Их мелодика характеризуется развитой интерваликой нелинейного типа, особо широким диапазоном (в некоторых песнопениях достигает ундецимы от финалиса) и отличается особой законченностью (выражающейся в повторах дифференциальных мотивов), что, вероятно, может предполагать их самостоятельное от других жанров исполнение во время различных литургий, в том числе, шествий.

Для детального аналитического разбора мы избрали 2 песнопения-антифона Хильдегарды, принадлежащие к двум основным разновидностям (псалмовый и не-псалмовый, вотивный) – «O tu illustrata» и «Quia ergo Femina». Поскольку музыка Хильдегарды следует за ее текстом, отражает основную религиозную мысль, песнопения разных тематических групп в «макроплане» различны по самой природе мелодики, независимо от преломления жанра. Поэтому мы проанализируем близкие по тематике антифоны различных типов, благодаря чему внутрижанровая разница станет более очевидной. Поскольку Марианская тематика наиболее характерна для собрания Хильдегарды Бингенской, остановимся на двух песнопениях, посвященных Деве Марии, в ее чистом и светлом облике, а именно, «O tu illustrate» и «Quia ergo femina».

В антифоне «O tu illustrate» аббатиса подчеркивает чистоту Девы, свет утробы которой готов принять и принести в жизнь «цветение» – как вопло-

щение Бога. Предлагаем ознакомиться с латинским текстом, автором которого является сама аббатиса, с его переводом и нотной расшифровкой хорала:

О Вы! Освященная	O tu illustrate
<p>О Вы! Освященная Божьей чистотой и светом Ясная Дева Мария,  Словом Божьим награжденная, Чрево процветало от воссияния Духа Божьего, в Вас вселенного.  А ты, выдыхая прочь это, Ева, Взяла то, что усекло чистоту твою, Заболев хитрым внушением от дьявола.</p>	<p>O tu illustrata de divina claritate, clara Virgo Maria,  Verbo Dei infusa, unde venter tuus floruit de introit Spiritus Dei,  qui in te sufflavit. Et in te exsuxit quod Eva abstulit in abscisione puritatis, per contractam contagionem de suggestione diaboli.</p>

Поэтическая и музыкальная сторона песнопения распадается на три неравные тематические части: первые две части «O tu illustrata» и «Verbo Dei infusa» характеризуют Божественный мир, тогда как третья «Qui in te sufflavit» – противопоставляет Божественное царство падшему миру. Данный содержательный контекст находит отражение в музыкальной стороне, определяя собой семантическую нагрузку тематизма.

Так, первая часть-строфа повествует о Божьей чистоте и свете Марии в целом. В музыкальном контексте, в этой строфе задается лад песнопения (d эолийский), а также используются основные мелодические обороты, которые встречаются в других частях.

The image shows three staves of musical notation in G-clef (treble clef) and 8/8 time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

O tu il - lu - stra - - ta  
de di - - - vi - na cla - ri - - ta - te  
cla - ra vir - go Ma - ri - a

Хильдегарда применяет устойчивый композиционный ритм, который подтверждается набором из нескольких автономных мелодических мотивов с различными незначительными вариациями. Повторение мелодии создает атмосферу для медитации и познания истины, которая заключается в Божестве и его отношениях с Девой – то в образе Отца, то в Слове-Сыне,

и, наконец, Духе. Можно сказать, что по характеру музыкального изложения и поэтической мысли, и своей общей функции данный фрагмент является моралью-прологом к дальнейшему повествованию.

В отличие от первой, две других части являются повествовательными, выполняющими в тексте песнопения основную тематическую нагрузку. Это подтверждают хорошо уловимые на слух краткие вопросно-ответные инициальные обороты, включенные в более развернутые мелодические цепочки:

Вопрос:  Ответ: 

Вторая часть воспринимается как «духовный портрет» Девы Марии. Мелодика здесь также аскетична и, несмотря на мелизматические распевы, ее амбитус невелик. Таким образом, мелодика сосредоточена на внутреннем созерцании и, складываясь из повторяющихся интервальных ходов, словно намеренно удаляясь от каких бы то ни было напоминаний о земном, разумом и духом, молит об одном – о чистоте Девы, о ее сиянии Господним Светом.

Настроение музыки меняется в третьей части песнопения, в связи с драматическими коллизиями другой личности – Евы, потерявшей свою чистоту по наущению дьявола. Музыкальные интонации здесь в чем-то перекликаются с предыдущей строфой, по сути варьируя ее, однако мелодика, вследствие частых смен направления движения, а также гораздо меньшей повторяемости мотивов, становится более подвижной и, в то же время, сумбурной, неуравновешенной. В одной из мелодических фраз этой части, на мелизматический распев слога «*quod*» приходится более 16 нот в общем диапазоне децимы (!), тогда как в прошлой части похожий распев не превышал 11 звуков:



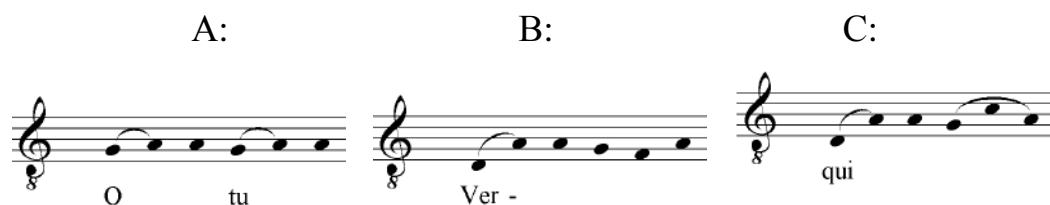
Эти стилистически различные музыкальные детали как-будто зримо живописуют разницу между двумя несоприкасающимися мирами: в одном господствует высший разум и мудрость, в другом, – раскрывается греховная, плотская природа человека, его эмоциональная сторона. Кульминационной точкой песнопения является фраза «Ева, взяла ты то, что усекло чистоту твою», неслучайно совпадающая с самым высоким звуком в мелодике – «g» второй октавы. Последняя фраза песнопения («хитрым внушением

от дьявола»), подчеркнутая отклонением в тон Е, является итоговой и словно предостерегает душу человеческую от падения в бездну земных грехов в их различных обличьях, сопровождая эти слова неестественным для пения нисходящим скачком на сексту (имитирующими падение).

Проанализировав семантический контекст песнопения, обратимся к разбору мелодики хорала «O tu illustrate».

Согласно концепции формульности, мелодику григорианского хорала составляют построения, типизированные в интонационном отношении. Так, каждое песнопение демонстрирует обособленный набор таких формул, их индивидуальную последовательность в форме. Проанализируем мелодические формулы по алгоритму, предложенному в статье В. Федотова и Ю. Разломовой [3].

Для хорала характерно три вида мелодических формул – инициация (начало), медиация (способ дления песнопения) и дифференция (завершение, раздел песнопения, который приводит к результативности). Как мы выяснили, по форме это песнопение разделено на три части-строфы, для каждой из которых характерна определенная мелодическая формула:



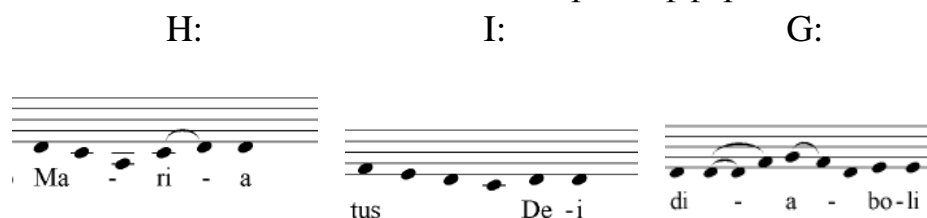
В данном случае А – инициация первой строфы-пролога (морали песнопения), В и С – инициации второй и третьей части-строфы. Заметим, что инициации последних двух частей похожи, вариативны. Также они сходны, как мы выяснили, в плане тексто-поэтической нагрузки и превышают по объему первую строфу. Таким образом В и С – строфы повествовательного типа, которые можно сравнить с куплетами. Интересно было столкнуться с этим же наблюдением как дополнительным подтверждением данной мысли в творчестве зарубежных современных исполнителей, хорошо знакомых с творчеством Хильдегарды. Так, в трактовке хора «Voca Me», а также немецких ансамблей «Sanstierce» и «Sequentia», первая строфа этого песнопения действительно трактуется как припев, который, повторяясь далее, обрамляет вторую и третью строфы, таким образом подчеркивая генеральную мысль – духовную чистоту и возвышенность Девы. Данная связь с литературным и внелитургическим музыкальным жанром подчеркивает тот факт, что анализируемый антифон, будучи написанным на библейскую тематику, наполнен оригинальным авторским смыслом, поэтому и определяется нами как вотивный, не-псалмовый.

Медиации (серединная формула) также представлены в трех разновидностях:



Поскольку вторая и третья строфы являются куплетами вариантнoго типа, медиации у них также сходны (E, F), представляя собой, по сути, опевание звука «f».

Дифференции используются всегда в конце каждой строфы и строки. В данном песнопении мы также выявили три дифференции:



Первая (H) и вторая (I) дифференции «опевают» основной тон «d» и применяются несколько раз в окончании строк в вариантных изменениях: с пропуском секунды в линейном опевании и в зеркальном отражении, тогда как третья (G) – употребляется всего раз, в конце всего песнопения, и, как уже было сказано, модулирует в другой финалис – «e». Как правило, в псалмовых антифонах, несмотря на разный облик формул дифференций, финалис является общим. В этом же песнопении мы столкнулись с уходом в другой тон.

Таким образом, помимо текстовой характеристики, данный антифон весьма своеобразен и по своим музыкальным особенностям: большой объем (22 строки, объединенные по форме в 3 строфы), крупные распевы на отдельных слогах (мелизматический тип), развитая мелодика, очень широкий амбитус (две октавы). Все это говорит о сложности формы анализируемого антифона и его принадлежности к виду не-псалмовых.

Как и в других песнопениях (например, «Ave Maria», «O auctrix Vite», «O clarissima»), в антифоне «O tu illustrate» затрагивается тема Девы, однако символические параллели между Евой и Марией для раннего средневековья были нетипичными и вошли в практику позднее. Однако именно эта тема стала весьма плодотворной для поэтического воображения Хильдегарды Бингенской, продолжаясь в других ее музыкальных композициях и философских работах (например, «Scivias»). Так, данную идею Хильде-

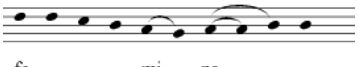
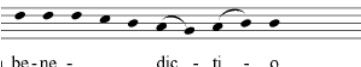
гарда развивает в своем песнопении – «Quia ergo femina», к рассмотрению которого мы переходим далее.

Как уже отмечалось выше, антифон «Quia ergo femina» фактически продолжает повествовательное описание роли Богородицы в рамках истории спасения. Это песнопение стало открытием, поскольку Хильдегарда взяла на себя ответственность поразительно дополнить мысль «Ибо, как смерть через человека, так через человека и воскресение мертвых... Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» (из 1 Коринфянам 15: 21-22). По убеждениям Хильдегарды, две женщины (Ева и Мария) являются «параллелью» двоих мужчин (Адам и Христос).

<i>Ибо женщина</i>	<i>Quia ergo femina</i>
Ибо женщина стала смертной Благословенна она была Девой, Которая излучила свой девственный свет. И поэтому – высшее воплощение благословения Есть женщина – пред всеми другими сотворениями. Ибо Бог сотворил человека в Пресвятой Богородице Деве.	Quia ergo femina mortem instruxit, Clara virgo illam interemit, et ideo est summa benedictio in feminea forma pre omni creatura,  quia Deus factus est homo in dulcissima et beata virgine.

Кроме того, хотя в самом тексте песнопения смертная женщина (Ева) в первой строфе обособлена от Девы (Марии) во второй строфе, момент высшего благословения (benedictio), происходящий в третьей строфе, как бы объединяет две предшествующие линии, примиряя, таким образом, Богородицу с её падшей прародительницей.

В музыкальном плане Хильдегарда повторяет мелодические мотивы в этих трех линиях (женщина, Дева и благословение), подчеркивая тот факт, что благословение через Деву Марию восстановило падшую человеческую природу:

Женщина:	Дева:	Благословение:
		
fe - mi - na	vir - go	be - ne - dic - ti - o

Как мы видим, все три фигуры мелодики<sup>1</sup> идентичны в своем интервальном движении. Согласно теории И. Чижик [4], данные мелодические

<sup>1</sup> Фигура мелодики (ФМ) – термин из концепции И. Чижик.



микроформулы называются фигурой волны (которая отличается от других фигур широкой амплитудой и более поступенным движением).

Выявление этой мелодической связи существенно помогло в определении формы песнопения (музыкальные выводы также подкреплены тематическим смыслом). Эти фразы являются кульминационными (в связи с применением самой высокой ноты «d»-«e» и ключевых слов) для каждой из строф. Таким образом, каждая из них является частью своей строфы внутри песнопения.

Мелодика данного антифона невелика по объёму (4 строфы), а также содержит незначительные распевы слогов (относится к разновидности песнопений силлабического типа).

Первая строфа «Quia ergo femina» и вторая строфа «Clara virgo» одинаковы по объёму – по 2 строки – повествуют о земной женщине и Деве:

Мелодическая интервалика напевов плавная и поступенная (за исключением фразы на моменте упоминания главной героини – Девы, где мелодика, утверждая основной тон, движется через квинту вверх). Общий амбитус не превышает децимы, не представляя, таким образом, особо широкого диапазона.

Третья строфа «Et ideo est» – более объемная (три строки) – здесь раскрывается генеральная мысль всего хора – благословение:

Четвертая строфа «Quia Deus» (также состоит из трех строк) – духовная мораль песнопения «Бог сотворил человека в Пресвятой Богородице». Строфа также более объемна в связи с применением доксологии «eиоиае». Это отличительная черта антифона, особая «маркировка» окон-

чания, которая свидетельствует о возможности слияния данного антифона с псалмом:

В отличие от не-псалмового антифона «O tu illustrate», этот оказался более развитым в интервальных движениях. Если в первом антифоне прослеживался принцип повторности мелодики на уровне всей строфы и между строф (принцип куплетно-припевной формы), то в этом антифоне общей является лишь одна формула – фигура волны, о которой было сказано ранее (выступающая медиационным построением в каждой из строф, согласно формульности imd). Остальные формулы (иниции и дифференции) употребляются в каждой строфе в новом вариантном виде и не имеют идентичных признаков (помимо основного тона). В связи с этим, концепция формульности, согласно которой мы анализировали предыдущий хорал, менее логична в применении к данному песнопению не-псалмового типа. Однако интересно рассмотреть употребляемые фигуры мелодики, найденные по принципу соотношения опорных тонов.

Приведем некоторые варианты иниций (начальных формул), представленных в таких фигурах:

Фигура цели: Терцовое опевание: Окружение:

Даже на данном этапе становится понятна разница между двумя видами антифонов (псалмовым и не-псалмовым). Псалмовые антифоны, как правило, состоят из различных вариантов формул imd и в «макроплане» (для каждой строфы), и «микроплане» (внутри нее), но при этом могут иметь общую мелодическую фразу (сопряженную с основными словами или персонажами в песнопении), повторяющуюся в разных частях. Мелодика не-псалмовых антифонов напротив более проста в интервальных ходах, imd не имеет множества вариантов внутри строфы, а в основном, повторяется в своем первичном звучании.

Помимо этого, мы выяснили, что антифонам псалмового типа характерны мелодии невменно-силабического типа (где на один слог

приходиться минимальное количество звуков) и в целом краткое изложение, тогда как мелодии не-псалмового типа развернуты, мелизматичны. Так, 4 строфы антифона первого типа занимают одну страницу мелодического текста, тогда как 3 строфы не-псалмового антифона – две.

Проведенный анализ и полученные выводы позволяют определять вид и принадлежность антифонов 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. М.: РАМ им. Гнесиных, 1992. 46 с.
3. Федотов В. А., Разломова Ю. В. О методах анализа средневекового хорала//*Sator tenet opera rotos. 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.*
4. Чижик И. Ладомелодические основы григорианской монодии//*Науковий вісник: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Н. О. Герасимової-Персидської. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. Випуск 78. С. 88–105.*

**Доронкина Дарья. Жанровая специфика антифона в творчестве Хильдегарды Бингенской.** Рассмотрены жанровые особенности антифона XII века в на примере сочинения Хильдегарды Бингенской «O tu illustrata» и «Quia ergo femina». Определены виды антифонов, их особенности применения, изучена мелодика и специфика формообразования песнопения. Выявлена разница между антифоном, принадлежащим к псалму и не-псалмовым (вотивным) антифоном.

**Ключевые слова:** антифон, григорианский хорал, средневековая монодия, хоральная нотация, Хильдегарда Бингенская, «O tu illustrata», «Quia ergo femina».

**Доронкіна Дар'я. Жанрова специфіка антифона у творчості Хільдегарди Бінгенської.** Розглянуто жанрові особливості антифона XII століття на прикладі творів Хільдегарди Бінгенської «O tu illustrata» та «Quia ergo femina». Визначено види антифонів, їх особливості застосування, вивчено мелодику та специфіку формоутворення співів. Виявлена різниця між антифоном, що належить до псалму і не-псалмодійного (вотивного) антифона.

**Ключові слова:** антифон, григоріанський хорал, середньовічна монодія, хоральна нотация, Хильдегарда Бінгенська, «O tu illustrata», «Quia ergo femina».

**Doronkina Daria. The Genre specificity of the antiphon in the works of Hildegard von Bingen.** Considers genre features of the antiphon XII century on the example of the works of Hildegard von Bingen – «O tu illustrate» and

«Quia ergo femina». The types of antiphons their application features, the studied melodies and specificity of shaping songs. Identified the difference between the antiphon belonging to the Psalm, and not-psalmody (votive) with antiphon.

**Key words:** antiphon, Gregorian chant, medieval monody, choral notation, Hildegard von Bingen, «O tu illustrata», «Quia ergo femina».

*Дарина Харитонова*

## СИМВОЛІЧНИЙ ВИМІР ФЛЕЙТОВИХ СОНАТ ЙОГАНА СЕБАСТІАНА БАХА

Період барокової доби, що залишився у музикознавчій історії є масштабним, загальноєвропейським стильовим явищем. Тривалість його почалася наприкінці XVI і продовжилась майже до середини XVIII століття з переважною асинхронністю розвитку в різних країнах. Серед естетико-філософських особливостей епохи слід зазначити поєднання християнства і античних традицій, різноманітність та синтетизм форм, зв'язок релігійних мотивів зі світським буттям та їх взаємопроникнення, створення нових жанрів мистецтва, мінливість та вибагливість мистецьких фактур, атмосферу постійного пошуку нового, багатотональні традиції та виконавські експерименти, що вдало поєдналися в одній епосі.

Яскравим зразком тих процесів які відбувалися в бароковій музиці є камерно-інструментальна творчість Й. С. Баха, зокрема його флейтові сонати що не стали поки предметом прискіпливої уваги музикознавців. Дослідники аналізують драматургічні особливості, інтонаційні, технічні аспекти стилістики, інтерпретаційні можливості та образну сферу. Однак наявність символіки та символічного підтексту у флейтових сонатах недостатньо висвітлена в музикознавчому дискурсі та являє собою пласт досі нерозвіданих закодованих знаків та символів. Саме це і стало головним **завданням** статті та являє собою її **актуальність**.

Висвітливши панораму течій та концепцій, які панували в цей час, можна розглядати флейтові сонати з двох ракурсів:

- першим назвемо асиміляцію та взаємопроникнення релігійного підтексту в світську творчість;
- другим – втілення символіки в сонатах як невід'ємної складової творчості композитора.

Синтетизм (синтез) творчості барокової доби набуває неабиякого розвитку, окремі види мистецтва створюють урочисте та динамічне монументально-декоративне поєднання. Одночасне злиття архітектури з багатотональною скульптурою, ліпниною, мозаїкою та майористими розпи-