

Юлия Москва

ГРИГОРИАНСКАЯ МОДАЛЬНОСТЬ И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

(НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦИСКАНСКИХ
РУКОПИСНЫХ КНИГ ГРАДУАЛОВ)

Известно, что форму григорианских песнопений выстраивают два фактора: немusикальный — словесный текст и музыкальный — модальность. Если текстовый синтаксис организует членение музыкальной формы, обозначая начала построений и цезуры разной степени тяжести, а содержание текста намекает на возможные кульминации, которые могут сопровождаться мелодическими взлетами, и дает импульс изобразительным моментам, то модус, хотя и реализует музыкальную форму, подсказанную словом, делает это различными мелодическими способами, исходя из собственных имманентных свойств.

Формообразование средствами модальности проявляет себя: 1) во взаимодействии иерархически различных ступеней (главных, или сильных, среди которых важнейшие — доминанта [или — в псалмодии — тенор] и финалис, и второстепенных, или украшающих) и 2) в построении григорианских напевов из типизированных мелодических оборотов, или попевок, обычно называемых в научной литературе формулами. Ступеневая иерархия и формульность — это две стороны одного явления: формулы, образуя мелодические связи между ступенями, как раз и осуществляют ступеневые взаимоотношения, развертывают их во времени.

Между тем эта важнейшая составляющая западной модальности октоиха никак не осмыслена в дошедших до нас средневековых теоретических руководствах, если не считать мнемонических формул типа NOEANE¹, которые давали настройку на лад, и формул псалмодии. И то и другое — лишь капли в море

Москва Юлия Викторовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

григорианской формульности. Закономерно поэтому, что попевочность григорианского хора многократно и в разных аспектах обсуждалась и обсуждается в научной литературе, в большей степени — зарубежной [28; 18; 13; 26; 27; 17; 12; 23], в меньшей степени — отечественной [3; 4; 5; 6; 7].

Среди исследований особое значение имеет ставший классическим труд П. Ферретти «*Estetica gregoriana*» [15], в котором определены принципы соотношения слова и музыки в григорианском хорале, а также детально разработана теория формульности григорианской мелодики и создана, пожалуй, самая совершенная и подробная классификация формул.

Несмотря на вполне очевидные достижения в этой области, проблема григорианской формульности, вероятно, долго еще будет предметом научных дискуссий. По-прежнему не имеют однозначных и исчерпывающих решений такие вопросы, как:

- (прежде всего) само определение формулы, ее границ и функций в форме;
- мера стабильности / нестабильности формулы;
- связь формул с литургическими жанрами;
- наличие родства формул разных модусов (это важно для реконструкции происхождения модусов);
- соотношение формульного и неформульного материала в напевах;
- интонационная природа неформульного материала — нейтральная или характерная;
- степень свободы творчества при создании григорианских напевов.

Как нам видится, решение этих вопросов невозможно без представления полной картины функционирования типовых мелодических оборотов в музыкальной форме.

Наш метод исследования григорианской формульности заключался в том, чтобы рассмотреть ее 1) в рамках какой-либо *одной устойчивой* литургической традиции, чтобы избежать вхождения в смежную проблематику (как то: региональные, орденовые или монастырские репертуарные различия и мелодические варианты одних и тех же песнопений), и 2) на примере наиболее древнего корпуса песнопений определенных музыкально-литургических жанров. Наиболее стабильной в силу ряда причин оказалась традиция Францисканского ордена. В поле рассмотрения вошли песнопения проприя мессы, а именно: интроиты, градуалы, аллилуйи, трактусы, оффертории и коммунио, зафиксированные в трех рукописных книгах градуалах². Отобранный певческий материал принадлежит предположительно к наиболее древнему пласту григорианского хора.

¹ О происхождении и функциях мнемонических формул см. [22; 30; 20; 10; 29; 25; 11; 21; 16; 14; 24; 19; 1; 2] и др.

² Конкретный певческий материал извлекался главным образом из трех рукописных градуалов XIII–XV веков, репрезентирующих музыкально-литургический репертуар трех ветвей Ордена францисканцев:

1. Рукопись ms. 31^v5^b из Библиотеки Духовной семинарии в Плоцке — градуал францисканцев конвентуальных, XIII век.
2. Рукопись ms. 170 из Архиепископальной библиотеки в Гнезне — градуал сестер кларисс, 1418 год.
3. Рукопись ms. 2827 из Библиотеки Чарторыхских в Кракове — градуал францисканцев-обсервантов, XV век.

Увеличение количества рукописных источников не имеет практического смысла в силу жесткой унифицированности хорального репертуара францисканской традиции.

Отбор песнопений осуществлялся по критерию давности введения в литургический календарь тех или иных торжеств. С одной стороны, это песнопения литургических времен и праздников, ранее других вошедших в церковный календарь, с другой — наиболее важные праздники францисканского (читай — римского) календаря.

Ранее всех была сформирована Пасха — главный праздник христианской Церкви. Затем — Рождество Господне. Из постов — сначала Великий, затем рождественский (Адвент). Однако Адвент был введен еще Григорием Великим (590–604), тогда как григорианский хорал возник только в IX веке, поэтому *практического* значения для изучения подлинной григорианской модальности эта очередность не имеет.

Итак, в поле рассмотрения попали следующие дни темпорала:

- все четыре воскресенья Адвента;
- Рождество Господне — все три мессы;
- Епифания (Богоявление);
- предпосты: Семидесятница, Шестидесятница, Пятидесятница (= *Quinquagesima*);
- начало Великого поста — Пепельная среда;
- Пальмовое воскресенье;
- Пасха и все дни октавы Пасхи;
- Вознесение Господне;
- Пятидесятница (= *Pentecoste*, Сошествие Святого Духа);
- все 23 воскресенья после Троицы (исключая сам праздник Троицы, который появился поздно³).

Что касается праздников святых, были изучены:

- весь проприй (в целом небольшой): вигилия св. Андрея апостола, день св. Андрея апостола, Обращение св. Павла, Очищение Девы Марии; праздники св. Агаты, девы и мученицы, св. Валентина, пресвитера и мученика, Кафедры св. Петра в Антиохии, св. Григория, папы и праведника, Благовещения Девы Марии, свв. апостолов Филиппа и Иакова, Обретения Св. Креста, св. Антония Падуанского, пресвитера и праведника; вигилия св. Иоанна Крестителя, день св. Иоанна Крестителя, вигилия свв. апостолов Петра и Павла, день свв. апостолов Петра и Павла, Воспоминание св. Павла, праздник св. Петра в оковах, вигилия св. Лаврентия диакона, день св. Лаврентия диакона, праздник св. Клары Ассизской, Успение Девы Марии, Октава св. Лаврентия диакона, Рождество Девы Марии, Воздвижение Св. Креста, Посвящение церкви Св. Михаила архангела; праздники св. Франциска Ассизского, Всех Святых, св. Мартина, епископа и праведника, св. Климента, папы и мученика, Посещение Марией Елизаветы;
- те песнопения из *commune sanctorum*, на которые даны отсылки в *proprium sanctorum*.

Все отобранные песнопения были сгруппированы по модусам, внутри модусов — по жанрам.

Так как формулы, несомненно, занимают определенное место в форме (без этого многовековое существование устной традиции было бы невозможно), их поиск был предварен структурным анализом всех напевов.

³ В качестве обязательного во всей западной Церкви праздник Троицы был введен только в 1334 году, хотя известен еще с X века.

Поскольку григорианские напевы тесно спаяны со словом, за синтаксическую единицу было принято речевое простое предложение. Простое предложение может обладать самостоятельностью или быть частью сложного — сложноподчиненного или сложносочиненного. Независимо от величины речевого периода, на каждый из его элементов — простых предложений — распространяются одни и те же закономерности строения. Особая роль отводится только началу первого из простых предложений, поскольку оно открывает весь период, и окончанию последнего, завершающего период.

Любое простое предложение, в свою очередь, складывается из двух разделов: начального, исполняемого на интонационном подъеме (*arsis*), и заключительного, сопряженного с понижением речевой (не певческой!) интонации (*thesis*).

В соответствии с этими соображениями музыкальный текст отобранных песнопений был переписан⁴ и распределен по четырем графам, соответствующим четырем участкам музыкальной формы: 1) начальный (интонация), 2) продолжение вплоть до серединной каденции, 3) начало второго предложения (реинтонация) и 4) окончание всего песнопения с заключительной каденцией. Если предложений больше двух, все внутренние предложения помещаются в третьей (реинтонация) и во второй (серединная каденция) графах. Первая же графа предназначена исключительно для начала первого предложения, а четвертая — только для окончания последнего. Таким образом, наша запись напоминает партитуру с четырьмя условными тактами на странице (в настоящем издании страница «партитуры» занимает полный разворот, каждая нотная строка, начинаясь на с. 148, продолжается на с. 149; см. пример 1).

Совершенно точно определяемы начало первого участка, конец второго, начало третьего и завершение последнего, то есть рамки простых предложений. Несколько условны границы между первым и вторым и, соответственно, третьим и четвертым разделами, так как они маркируются только речевой интонацией, а не строго по синтаксису: как отмечалось выше, второй и четвертый разделы (то есть движение к каденциям) сопряжены с понижением речевой интонации (*thesis*), в то время как первый и третий (начала предложений) исполняются на подъеме (*arsis*). Впрочем, некоторая условность деления простых предложений на фразы не имеет принципиального значения для выявления типов мелодического движения.

Таким образом, читать нотный текст следует слева направо и сверху вниз. Например, первый интроит первого модуса: «Gaudete in Domino semper: iterum dico gaudete; modestia vestra nota sit» [дошли до конца первой строки и переходим на вторую] «omnibus hominibus: Dominus prope est» [переход на третью строку] «Nihil solliciti sitis, sed in omni oratione petitiones vestrae» [переход на четвертую строку] «innotescant apud Deum». Если какой-либо из четырех участков формы имеет сравнительно большую протяженность и просто не умещается в пределы «такта», он, без какого-либо другого умысла, произвольно делится на два (три, а порой и четыре) сегмента, располагаемых друг под другом, в одной графе. Например, интроит первого модуса: 1) «Suscepimus, Deus, misericordiam tuam»

⁴ Музыкальный текст записан черными нотными головками в скрипичном ключе на пяти линиях, на октаву выше, чем в оригинальной записи. В распевках использованы двойные лиги: непрерывные, охватывающие всю мелодию, и пунктирные — для обозначения отдельных неум. Все рубрики даны по рукописи ms. 170 из Архиепископальной библиотеки в Гнезне — градуалу сестер кларисс. Недостающее восстановлено в квадратных скобках.

1

Интроиты первого модуса

Dominica tertia de Adventu Δ

Gau-de - te in Do - mi-no sem - per: i - te-rum di-co gau - de - te;

om - ni-bus ho-mi - ni - bus:

Ni-hil sol-li - ci-ti si - tis

Dominica quarta quatuor temporum [Adventus]; Dominica quarta de Adventu

Ro - ra - te cae - li de - su - per, et nu - bes plu-ant ius - tum;

Dominica in LX Δ

Ex-sur - ge, qua - re ob-dor-mis, Do-mi-ne? ex-sur-ge et ne re-pel-las in hi - nem;

Ad-hae - sit in ter - ra ven-ter nos-ter:

Feria Quarta Cinerum

Mi-se - re-ris om-ni-um, Do - mi-ne, et ni - hil o-di - sti e-o - rum quae fe - ci - sti,

prop-ter pae - ni - ten-ti - am

il - lis,

Ⓞ

mo-des - ti - a ves - tra no-ta sit

Ⓞ

Do-mi - nus pro - pe est.

sed in om - ni o-ra-ti-o - ne pe-ti - ti - o - nes ves - trae

in-no-tes-can-ta - pud De - um.

Ⓞ

a-pe-ri-a - tur ter - ra, et ger - mi-net Sal-va - to-rem.

Ⓞ

qua - re fa - ci-em tu-am a-ver-tis,

Ⓞ

ob-li-vis - ce-ris tri-bu - la - ti - o - nem nos-tram?

Ⓞ

ex-sur - ge, Do-mi-ne, ad-tu-va nos et li - be - ra nos

Ⓞ

dis-si-mu-lans pec - ca - ta ho - mi - num

Ⓞ

et par - cens

qui-a tu es Do - mi-nus De - us nos - ter.

[первый сегмент обширен, поэтому расположен на двух строках в первой графе] 2) «in medio templi tui:» [второй сегмент, короткий, ему достаточно одной строки во второй графе] 3) «secundum nomen tuum, Deus,» [начало второго предложения, третья графа, одна строка] 4) «ita et laus tua in fines terrae;» [продолжение и окончание второго предложения, занимают две строки второй графы] 5) «iustitia plena est» [начало третьего предложения, третья графа] 6) «dextera tua» [завершение последнего предложения, четвертая графа].

Особым образом — в двух графах, а не четырех, — расположены аллилуйи, в соответствии с их двучленным делением на собственно аллилуйю и юбиляцию.

Транспонированные в оригинале напевы перенесены на исходную высоту ради удобства сопоставления их с нетранспонированными напевами⁵.

После того как весь отобранный для анализа материал был распределен таким образом, начались поиски мелодических более или менее сходных соответствий в каждом из четырех функциональных разделов формы (то есть в каждой из четырех граф)⁶. Типизированные обороты признавались таковыми, если были повторены хотя бы еще раз в другом напеве⁷.

Так был составлен своего рода словарь типовых мелодических образований — отдельно для каждого из восьми модусов и для каждого из жанров проприя мессы⁸. При этом были учтены все возможные варианты. *Отказ от построения инвариантов мелодических формул был принципиальным.* Эта задача и неосуществима в силу равноправия вариантов, а следовательно, отсутствия критериев отбора, и нежелательна, так как предпочтение одних вариантов другим привело бы к искажению и обеднению реальной картины их многообразного бытования в певческой практике⁹.

Результаты проведенного анализа вышли далеко за пределы модальной формульности. Установление закономерностей формульной организации естественным образом связалось с классификацией структурных функций, определенным пересмотром систематики григорианских техник сочинения и принципов соотношения слова и музыки, уточнением структурных особенностей отдельных жанров, а также наблюдениями над модальной интонационностью.

⁵ Сам факт наличия транспозиции отмечен в квадратных скобках над нотным текстом, например: [mss. — transpon. in *a*], то есть: в рукописях имеется транспозиция на высоту *a*. Или: [Vat. — transpon. in *h*] — в ватиканских изданиях напев транспонирован на позицию *h*.

⁶ Фиксация типовых мелодических оборотов производилась прямо в нотном тексте с помощью условных значков. Формулы и типы движения обведены и для различения обозначены разными буквами, причем для наглядности инициальные формулы (интонации и реинтонации) названы прописными буквами греческого алфавита, каденционные (серединные и финальные каденции) — прописными буквами латинского алфавита. Так же для наглядности типы движения разбиты на отрезки, обозначенные цифрами, причем нумерация этих фрагментов в инициальных типах движения — прямая, в каденционных — обратная.

⁷ Это не значит, что мелодические обороты, которые в нашем собрании напевов больше не встретились, не ориентированы на какой-либо прототип, но из-за нехватки фактического материала мы их не рассматривали.

⁸ Словарь мелодических формул и типовых движений с их описанием целиком опубликован в монографии и диссертации автора данной статьи. См. [6, глава VII; 7, глава VII].

⁹ Хорошо известно, что не имеется единого попевочного инварианта григорианских песнопений, скорее можно говорить о существовании нескольких региональных мелодических семейств.

Первое, что сразу бросилось в глаза, — наряду с относительно стабильными и легко узнаваемыми мелодическими оборотами (формулами) имеются характерные для данного модуса и жанра *способы мелодического развертывания*. В научной литературе между этими двумя принципиально разными мелодическими образованиями зачастую не делается разницы: и то и другое объединяется понятием «формула»¹⁰. Возможно, эта терминологическая путаница происходит оттого, что ученые *в действительности их не разделяют* между собой. Особенно часто подмена понятий происходит по отношению к начальным участкам музыкальной формы. В связи с этим предлагаем для обозначения способа мелодического развертывания ввести термин «типовое модальное движение», не равнозначное понятию «формула». Рассмотрим каждое из понятий.

Формулы представляют собой модально определенные небольшие интонационно характерные более или менее стабильные, а потому легко узнаваемые при повторении в разных напевах мелодические образования. Формулы — некие эмблемы лада, по которым он зачастую и распознается. Формула всегда имеет неизменное ядро — обязательный элемент, присутствующий во всех вариантах. Ядро расположено обычно в завершении формулы, но иногда и в центральной части; следовательно, для формулы показательно не столько начало, сколько окончание. Таким образом, границы формулы могут быть несколько размыты, точно определяется только ее ядро. Формула состоит как из модально сильных, так и из модально слабых ступеней, причем присутствие слабых — даже в зоне ее ядра! — столь же обязательно, как и участие сильных. Вопреки П. Ферретти, который строго классифицировал формулы по типу их отношения к словесному тексту, на практике наблюдается определенная независимость их от слов: так, нередко границы распевов слов и границы формул не совпадают, формулы ложатся «поперек» распевов и образуется своего рода «горизонтально-подвижной контрапункт» мелодики и вербального текста. Так же автономно ведут себя формулы по отношению к невмам в напевах мелизматического склада: начало формулы совсем не обязательно попадает на начало невмы.

Типовые модальные движения — это некие общие для каждого модуса планы мелодического развертывания во времени, или мелодические идеи, которые предполагают разные конкретные способы их реализации. Типовые мелодические движения содержат некую «жизненную программу» модуса, алгоритм его развития, «схему поведения». В отличие от формул, движения различны по размерам — от кратких до весьма развернутых — и проступают в конкретном напеве только пунктиром.

Каждый модус обладает ему одному присущим характером мелодического движения. Дело не только в том, в каком диапазоне развивается тот или иной модус, к какой ступени он притягивается и какой ступенью завершается, но и *как* это происходит, причем в разные моменты формы. Подобно тому как неповторимы походка человека, мимика, тембр голоса, черты лица, линии на кожных покровах пальцев, яркой индивидуальностью окрашен характер движения каждого из модусов. Недаром характеристика модальных этосов и средневековыми,

¹⁰ Например, А.-Ж. Бескон к описанию каждого модуса приводит мелодический словарь, который называет «типowymi мелодическими формулами», в действительности содержащий как формулы, так и типовые движения; кроме того, их местоположение в форме остается непроясненным (см. [13]).

и современными музыкантами (например, Ж. Жаннето¹¹) связывается со способами их мелодического прохождения¹².

Типовое движение распознается как таковое не по деталям, как формула, а по общему контуру мелодической линии. Этот общий контур «прописан» по крайним точкам мелодических восхождений и спадов, в то время как мелодические изгибы формулы конкретны. Если формулу можно сравнить с рисунком, то типовое движение — со схемой. Так, при копировании, даже неточном, рисунок остается тем же рисунком, тогда как схема при ее реализации наполняется конкретным содержанием. Поэтому движения не зависят от мелодического склада, в котором реализуются, хотя имеются предпочтительные зоны распевности и силлабики. Если при сопоставлении разных мелодий встроенные в них формулы легко узнаваемы, то типовые движения распознаются только как бы «с высоты птичьего полета».

Типовые мелодические движения каждого модуса изучены в меньшей мере, чем формулы, их рассмотрение включено главным образом в исследование мелодических моделей, то есть типовых мелодий. В этой области особенно ценна и продуктивна теория Л. Трейтлера, который в связи с изучением устной трансмиссии хораля пишет о существовании некой «формулотворящей системы» [26; 27] — источника запоминания, воспроизведения и сочинения григорианского хораля; эта «формулотворящая система» может быть, по сути, отождествляема именно с типовым мелодическим движением.

Движения более, нежели формулы, позволяют в заданных рамках проявиться художественной индивидуальности.

Опорными точками движений служат модально сильные ступени. Несмотря на это, сам путь мелодического движения непременно включает в качестве вспомогательных или проходящих ступени модально слабые, более того, без учета этих слабых ступеней невозможно идентифицировать тот или иной тип движения!

Таким образом, совокупный модальный словарь складывается из формул и типов движения. Эти мелодические образования могут быть характерны:

- для данного модуса;
- для данного жанра данного модуса;
- для парных модусов (особенно это касается каденционных формул);
- для непарных модусов.

При том, что формулы мелодически более стабильны, а движения чрезвычайно переменны, *движения больше привязаны к определенному модусу, чем формулы*. С другой стороны, движения обладают общемодальным качеством, распространяясь большей частью на все песнопения данного модуса, тогда как формулы в разных жанрах предстают в разных вариантах.

И формулы, и типовые движения соотносятся с местоположением в форме. Помимо выполнения ими основных функций (интонация, реинтонация [начала второго и последующих предложений], срединная каденция, заключительная каденция), на практике возможно совмещение функций:

¹¹ Этосные характеристики модусов, данные Ж. Жаннето, см. в [23].

¹² Представляется, что модальный этос вообще базируется на двух составляющих: литургической функции песнопения и типе мелодического движения.

- интонации и реинтонации;
- срединной и заключительной каденций (однако в каждом отдельном песнопении срединные и заключительная каденции всегда разные!).

Но *никогда одна и та же формула или типовое движение кардинально не меняют своей функции в форме*: интонация никогда не превращается в каденцию, и наоборот.

К основным четырем структурным функциям следует добавить:

- функцию фразовых начал;
- функцию движения внутреннего, то есть мелодического развертывания внутри предложения;
- функцию полукаденции, или фразовой каденции.

Таким образом, каденции образуют трехуровневую иерархию: каденции финальные (заключительные), медиальные (срединные, замыкающие собой первые предложения) и полукаденции (окончания текстовых фраз). Наиболее весомы, разумеется, финальные каденции; обычно их две-три для каждого жанра в каждом модусе. Медиальных каденций намного больше. В роли медиальных иногда выступают и заключительные каденции, по всей вероятности, для придания завершению большей силы. Однако лишь в исключительных случаях финальные каденции займут место полукаденций. В то же время каденции срединные весьма часто выступают в этой роли.

Существует вполне четкая корреляция между видом мелодического образования и его функцией в форме: начальные мелодические образования — как правило, движения, заключительные — формулы. Такое распределение структурных функций между формулами и движениями вполне логично. Начальные движения, импровизационные и изобретательные в выражении определенной мелодической идеи, призваны дать настройку на модус, а также выполнить техническую задачу — осуществить подъем к доминанте или к другой ступени речитации. Вспомним Цицерона: «У всякого голоса, — сказал Красс, — есть свой средний звук, но у разных людей он разный. Если, начиная с него, постепенно повышать голос, то это будет и приятно, ибо начинать сразу с крика — грубовато, и вместе с тем полезно, ибо голос от этого окрепнет» [9, 252].

Заключительные же формулы подводят итог, завершают музыкальные построения разного уровня, поэтому должны однозначно восприниматься именно как устойчивые каденционные обороты. По Цицерону: «Концовки же следует, по моему мнению, даже еще старательнее соблюдать, чем начальные части, так как именно они более всего дают впечатление совершенства и закругленности. <...> в ораторской же речи <...> лишь немногие замечают начало, а конец — почти все, и так как эта часть более всего бросается в глаза и привлекает внимание, она-то и должна разнообразиться, чтобы развитой вкус или пресыщенный слух ее не забраковали» [там же, 244]. И только в том случае, когда варибельность каденции велика, ее можно признать скорее движением, нежели формулой. Поэтому требует пересмотра устоявшееся мнение о том, что модус распознается по своему началу. В действительности *ситуация как раз обратная*.

Строение формул и движений единое или двухэлементное. Самостоятельность элементов определяется 1) возможностью их разрыва за счет включения между ними других звуков, 2) возможностью пропуска одного из них, 3) контрастом стабильного и изменчивого элементов. Если мелодическое

построение состоит из двух элементов, более стабильным, как правило, является первый в интонациях (то есть начало движений) и второй в каденциях (то есть окончание формул). Однако так происходит не всегда: иногда, напротив, начальный оборот интонации (который может даже быть опущен) служит вступлением к константному продолжению, или же заключительный оборот не доводится до конца (это усечение встречается только в срединных каденциях и никогда — в завершении всего песнопения).

Выявлены определенные способы работы с мелодическими оборотами:

- непосредственный повтор (главным образом варьированный);
- повтор на расстоянии (арки);
- повтор группы мелодических оборотов;
- вычленение одного из элементов формулы;
- трансформация (расширение, сжатие, изменение интервалики и т. д.);
- слияние мелодических оборотов (формул) в единое образование (например, начало одной каденционной формулы с продолжением другой);
- комбинирование разных мелодических оборотов.

В формообразовании григорианских напевов велика роль комбинаторики, которая проявляется в организации разных структурных единиц. Комбинаторика осуществляется на трех уровнях:

- на уровне организации целого (соединение мелодических фраз типовых мелодий);
- на уровне построения фраз (сцепление между собой движений и формул);
- на уровне образования формул и движений из их отдельных элементов.

Для формообразования григорианского хора важнейшим следует признать второй уровень.

С учетом вышеизложенного возможно уточнить классификацию и характеристику видов техник сочинения григорианского хора.

1. Основной техникой является центонизация, которая присутствует повсюду.
2. Адаптация традиционно считается техникой сочинения градуалов и их стихов, трактусов и аллилуй с их стихами. В действительности подлинные адаптации встречаются главным образом в аллилуйях и их стихах, в трактусах, в некоторых градуалах и лишь в нескольких их стихах (таких как разные стихи к одному градуалу «Наес dies» пасхальной недели), а также изредка в офферториях.
3. В общепринятую классификацию видов техник сочинения необходимо внести еще одну позицию. Преимущественно в трактусах и градуалах, в меньшей мере в аллилуйях и их стихах происходит то, что мы назвали *центонизацией больших мелодических построений (на уровне текстовых фраз, а не на уровне формул и типовых движений) из различных адаптируемых типовых мелодий*. Таким образом, в одном напеве соединяются не формулы и движения, как при обычной центонизации, а более протяженные сегменты — *целые фразы* (в свою очередь, наполненные движениями и формулами), принадлежащие *разным* мелодическим моделям. Поскольку крупные мелодические построения из разных типовых мелодий прилаживаются к различным текстам, такая техника центонизации вбирает в себя и элемент адаптации. С другой стороны, центонизация крупных

мелодических построений не исключает одновременного применения обычной (формульной) центонизации. Характерно, что местоположение центонизируемых фраз в музыкальной форме строго определенное.

4. Под большим сомнением оказывается возможность свободного сочинительства. Нам, по крайней мере, не встретилось ни одного песнопения, в котором бы так или иначе не участвовали формулы и типовые движения. Представляется, что при почти *тотальной пронизанности* григорианских напевов *формулами и типовыми движениями* свобода состоит прежде всего в самом выборе формул и движений из имеющихся возможных (для данного модуса и жанра) и в конкретном способе их прохождения (образование вариантов и связующих оборотов). Тонкое и индивидуализированное переплетение типовых мелодических элементов создает впечатление многообразия неповторимых напевов.

Анализ типовых мелодических образований позволил выявить структурные особенности отдельных жанров.

Псалмодия интроитов базируется на псалмодии оффиция, но имеет более орнаментированный вид. Другое отличие касается отношения к акцентной структуре словесного текста: если в медиации расположение ударных слогов строго соблюдается, то для терминаций, в отличие от финальных каденций в псалмодии оффиция, акцентная структура не имеет никакого значения.

Определенных уточнений требуют принципы сочинения стихов градуалов и аллилуй. *Стихи градуалов* второго, третьего и четвертого модусов подобны самим градуалам, а пятого и седьмого модуса — самостоятельны по отношению к градуалам: по всей видимости, они были составлены отдельно от самих градуалов, так как даже если имеется сходство мелодического словаря градуалов и стихов (в пятом модусе оно ограничено только общими заключительными каденциями), в конкретных парах наблюдаются расхождения в выборе типовых движений и каденционных формул. Полагаем, что мелодическое родство градуала и его стиха свидетельствует о древности песнопения, и напротив, мелодическое несходство градуала и стиха выдает его относительно молодой возраст.

В *стихах аллилуй* ситуация обратная. Большинство стихов выведено из самих аллилуй. Общеизвестно, что в конце стиха повторена юбилеяция аллилуйи — целиком или частично. Но этого мало. Как показал анализ, родство отнюдь не ограничивается перекидыванием арки от завершения аллилуйи к концу стиха. Строительным материалом стихов аллилуйи оказывается *вся* аллилуйя — и то, что пропевадается на слове «Alleluia», и следующий за «Alleluia» обширный распев.

Включение материала аллилуйи в стих осуществляется несколькими способами. Самый распространенный из них — повтор всей аллилуйи в конце стиха, так что мелодия аллилуйи приходится на последние слова текста, а юбилеяция образует распев в конце стиха. Повторения могут быть точными и варьированными, в том числе сокращенными (за счет снятия внутренних повторов либо изъятия некоторых звуков или оборотов) и расширенными. Мелодия аллилуйи часто проводится и в начале стиха — с юбилеяцией или без нее. Намного реже напоминание об аллилуйе в стихе ограничивается только общим начальным движением и включением в конце стиха окончания юбилеяции.

Кроме этого метода реминисценций аллилуйи в составлении стихов применяется более изощренный метод фрагментарного цитирования мелодии аллилуйи. Сочетание «своего» и «иного» музыкального материала, возможно, превосходит будущие *полифонические* принципы работы с *cantus firmus*, разделенным паузами.

Но определенная часть стихов со своими аллилуйями мелодически не связана. Это стихи к наиболее древним аллилуйям, присочиненные намного позднее. И даже если бы не было известно (по источниковедческим данным) о том, что первые аллилуйи стихами не располагали, об этом без труда можно было бы догадаться по отсутствию мелодических связей между аллилуйями и соответствующими стихами. Напротив, стихи более поздних аллилуй составялись, вероятно, параллельно с ними, отсюда и их мелодическая общность.

Исследование григорианской формульности привело к определенному пересмотру соотношения текстовой и мелодической структуры и, как следствие, значения текстового синтаксиса для григорианского формообразования. Часто форму песнопений григорианского хора называют тексто-музыкальной [8], вкладывая в это понятие параллелизм синтаксических структур. Однако это утверждение не абсолютно и в любом случае требует уточнений.

Во-первых, продолжительность текстовых и музыкальных законченных разделов неодинакова. Анализ показывает, что совпадение границ разделов если и наблюдается, то не очень часто, и главным образом в интроитах и коммунио. В основном же размеры текстовых и музыкальных предложений образуют соотношение один к двум: в одном простом текстовом предложении укладываются два музыкальных законченных построения (их законченность выражена введением типовой каденционной формулы). Причин тому может быть несколько. Наиболее очевидная — это необходимость взятия певческого дыхания в мелизматических песнопениях. Однако такое объяснение не может быть единственным. Действительно, разбиение вербальных предложений на два музыкальных наблюдается во всех без исключения градуалах, стихах градуалов и аллилуй, трактусах, офферториях, однако также и в ряде интроитов и коммунио, несмотря на куда как меньшую распетость текстов двух последних. Возможно, что дробность музыкальных структур призвана обеспечивать более выразительную подачу словесного текста. В пользу этого предположения свидетельствует уже отмеченная трехступенная иерархия каденций.

Рассмотрим пример 2 — офферторий «Perfice» четвертого модуса (пример следует читать слева направо по ширине разворота). Каждое из трех первых простых предложений (небольших, силлабо-невматического склада) разбито на два музыкальных, в то время как музыкальное членение двух последних предложений соответствует текстовому (при том что пятое предложение гораздо более других распето).

2 Офферторий «Perfice» четвертого модуса

Dominica in LX

Per - fi - ce gres - sus me - os in se - mi - tis tu - is

ves - ti - gi - a me - a;

et ex - au - di ver - ba me - a,

ОРИГИНАЛЬНЫЙ ЛАТИНСКИЙ ТЕКСТ	ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК	НАЧАЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ И ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ФОРМУЛЫ
Perfice gressus meos	Утверди шаги мои	ΣΣ
in semitis tuis,	на путях Твоих,	ΔΒ
ut non moveantur	чтобы не колебались	ΔН
vestigia mea;	стопы мои;	ΓΑ
inclina aurem tuam	приклони ухо Твое	Θ
et exaudi verba mea,	и выслушай слова мои,	ΓН
mirifica misericordias tuas,	дивно яви милосердие Твое,	ΣΚ
qui salvos facis sperantes in te, Domine.	[Ты,] Который спасаешь уповающих на Тебя, Господи.	ΘΑ

Во-вторых, иногда текстовые закономерности вступают в противоречие с организацией музыкальной формы. Этот факт тоже можно объяснить практической необходимостью цезуры после продолжительных распевов, однако кажется, что главная причина — художественная, и кроется она в желании сделать именно *музыкальную* форму более стройной. Таким образом, музыкальные закономерности порой выходят на первый план, подчиняя себе организацию текста.

Формулы и движения аккумулируют в себе характерные для каждого модуса интонации. Каждый модус обладает своим индивидуальным характером мелодического развертывания, зависящим от модальных функций ступеней звукоряда и реализуемым в мелодике, в том числе в формулах и движениях. Различия способов мелодического развития определяются даже графически: они хорошо видны в нотной записи песнопений. Образование крупных мелодических волн или мелкое трелеобразное движение, кружения вокруг одного звука, предпочтение поступенного движения либо скачков, различная интервалика и направление этих скачков, а также их контекст (то, как вводится скачок и что следует за ним), преобладание восходящих (не обязательно скачкообразных) или же, наоборот, ниспадающих мелодических оборотов, уход в нижний регистр своего диапазона или преимущественное пребывание в верхнем, — все это создает живой, яркий, неповторимый облик каждого модуса.

Δ Η
ut non mo-ve-an-tur

Θ
in-cli-na au-rem tu-am

Σ Κ Θ Α
mi-ri-fi-ca mi-se-ri-cor-di-as tu-as, qui sal-vos fa-cis spe-ran-tes in te, Do-mi-ne.

Определенные интонационные типы способствуют выработке будущего *октавного гармонического мышления*, при котором функции ступеней на расстоянии октавы повторяются. Прообразами октавных функций представляются финалисы пятого и седьмого модусов и их октавы, чья роль модальных опор особенно явственна в градуалах. Речитации на этих ступенях, подготовленные к тому же движением к ним от доминанты, или удвоения этих звуков ассоциируются с будущими кварто-квинтовыми соотношениями тоники и доминанты:

3

Градуал «Liberasti» седьмого модуса

Dominica XXIII [post festum Sanctae Trinitatis]

Li-be-ra - sti nos, Do - mi - ne, ex af - fli - gen - ti - bus nos,
et e - os, qui nos o - de - - runt, con - - fu - di - sti.

Мелодия «взбирается» даже к верхнему a^1 : «Liberasti nos, Domine, ex *affligentibus* nos...» (Ps. 43, 8, «Ты спас нас, Господи, от *сокрушающих* нас...»), после чего следуют подряд два скачка: $a^1 - d^1 - g^1$ — возможно, как выражение сильной эмоции.

В заключение хотелось бы отметить, что значение модальных мелодических формул и типовых мелодических движений не ограничивается формообразованием. Их совокупность создала «интонационный словарь эпохи», который уже на протяжении более тысячи лет и по сей день то явно, то скрыто присутствует в музыкальном творчестве.

Использованная литература

1. Ефимова Н. Музыкально-теоретические проблемы западноевропейской монодии (по материалам трактатов раннего Средневековья): Дис... канд. искусствоведения. М., 1987. 250 с.
2. Ефимова Н. О ладовых интонационных формулах западноевропейской монодии (по материалам музыкально-теоретических трактатов Средневековья) // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории. М., Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1987. С. 39–56.
3. Лебедева И. К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья (по поводу концепции Лео Трейтлера) // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция: сб. трудов / Отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМИК, 1988. С. 11–23.
4. Лебедева И. Принципы мелодической организации западноевропейской средневековой монодии: Дис... канд. искусствоведения. Л., 1988.
5. Лебедева И. Проблема формульности в средневековом хорале // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения / Сост. Т. Баранова. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. С. 148–155.
6. Москва Ю. В. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала: Монография. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. 496 с.
7. Москва Ю. В. Модальность григорианского хорала на примере мессы францисканской традиции: Дис... д-ра искусствоведения. М., 2007. 655 с.

8. *Холопов Ю. Н.* Месса // Григорианский хорал: сб. научн. трудов. Вып. 20 / Сост. Т. Кюрегян, Ю. Москва. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1998. С. 40–67.
9. *Цицерон Марк Туллий.* Об ораторе / Пер. с лат. Ф. А. Петровского // Три трактата об ораторском искусстве / Пер. с лат. Ф. А. Петровского, И. П. Стрельниковой, М. Л. Гаспарова. Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Ладомир, 1994. С. 75–252.
10. *Apel W.* Harvard dictionary of music. Cambridge, 1969. XV, 935 p.
11. *Bailey T.* The Intonation formulas of Western Chant. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974. VII, 101 p.
12. *Banniard M.* Viva voce: Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident latin. Paris: Institut des études augustiniennes, 1992. 596 p. (Études augustiniennes).
13. *Bescond A.-J.* Le chant grégorien. Paris: Buchet/Chastel, 1972. 318 p.
14. *Brockett C. W.* Noeane and Neuma. A theoretical and musical equation // Report of the 11th Congress. Copenhagen, 1974. Vol. I. P. 301–308.
15. *Ferretti P. (OSB)* Estetica gregoriana ossia tratto delle forme musicali del canto gregoriano. Roma: Pontificio istituto di musica sacra, 1934. XII, 367 p.
16. *Gushee L.* The Musica Disciplina Aureliani Reomensis // Aureliani Reomensis Musica disciplina / Corpus scriptorum de musica. Vol. XXI. [s.l.]: American Institute of Musicology, 1975. 167 p.
17. *Jeanneteau J.* La construction melodique: connaissance nouvelle des structures modales // La revue musicale. 1985. № 379–380. P. 63–81.
18. *Johner D.* Wort und Ton im Choral. Leipzig, 1949; 2^e Ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1953. XV, 482 S.
19. *Machabey A.* Modalità // La Musica: in 2 Parte, 6 Voll. Parte I. Enciclopedia storica: in 4 Voll. Vol. III. 2^o ed. / Sotto la direzione di Guido M. Gatti. A cura di Alberto Basso. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1978. P. 365.
20. *Mühlmann W.* Die Alia musica (Gerbert, Scriptorum I): Quellenfrage, Umfang, Inhalt und Stammbaum. Dissertation. Leipzig: O. Brandstetter, 1914. 74 S.
21. *Raasted J.* Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts. Copenhagen: Munksgaard, 1966. 238 p. (Monumenta musicae Byzantinae. Subsidia 7).
22. *Riemann H.* τε, τα, τη, τω and No E A Ne // Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. XIV. 1912–1913. S. 273–277.
23. *Saulnier D. (Dom).* I modi gregoriani / Traduzione dal francese di Stefania Vitale. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 2000.
24. *Strunk O.* Intonations and Signatures of the Byzantine Modes // The Musical Quarterly. Vol. XXXI. 1945. № 3. July. P. 339–355.
25. *Touliatos D.* Nonsense syllables in the Music of the Ancient Greek and Byzantine Traditions // The Journal of Musicology. VII. 1989. P. 231–243.
26. *Treitler L.* Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant // The Musical Quarterly. Vol. LX. 1974. № 3. July. P. 333–372.
27. *Treitler L.* Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music // Speculum. Vol. 56. № 3. Cambridge, 1981. P. 471–491.
28. *Wagner P.* Einführung in die gregorianischen Melodien. Tl. 1. Einsprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Tl. 2. Neumenkunde. Paleographie des liturgischen Gesanges. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912. Tl. 3. Gregorianische Formenlehre. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921.
29. *Wellesz E.* A history of Byzantine music and hymnography. Oxford: Clarendon Press, 1961. 2nd ed., revised and enlarged. XIV, 468 p.
30. *Werner E.* The psalmodic formula *NEANNOE* and its origin // The Musical Quarterly. XXVIII. 1942. № 1. January. P. 93–99.