

Н. И. ЕФИМОВА

Академия хорового искусства имени В. С. Попова

## МОДАЛЬНОСТЬ АМВРОСИАНСКИХ ГИМНОВ



В гимнографическом репертуаре западно-христианской певческой традиции амвросианские гимны занимают особое положение. В отличие от монодийного репертуара григорианской практики, осмысленного в категориях Октоиха, данный репертуар не атрибутирован внутри этой системы. В известном издании Грегорио Суньола по этому поводу имеется замечание: «в старых амвросианских рукописях мы никогда не найдем каких-либо индикаций, которые фиксируют лад мелодии» [5, р. 195]. Соответственно, говорить о сколько-нибудь рационально организованной логике тексто-музыкальной реализации напева, которая, к примеру, в становлении высотных структур песнопений григорианской традиции сопряжена с главными координационными осями *tenor* и *finalis*, с закрепленными в памяти мнемоническими моделями каждого из восьми ладов (типа *noeane*), а также с регламентом появления структурных моделей в начальных и заключительных участках формы тоже не приходится.

В условиях отсутствия внутри амвросианской практики рационально отработанных ориентиров для регулирования и выстраивания интонационно-певческого контура мелодий, ориентиров, которые были бы прагматически закреплены в музыкально-теоретических трактатах, данная практика привлекает внимание исследователей, прежде всего, как образец древних локальных певческих обиходов догригорианской (докаролингской) систематизации и регламентации. Её изучение помогает углубить наличествующее знание об архаичном дооктоихном опыте существования христианского певческого репертуара. Кроме того её изучение открывает новые возможности для постижения сущностной природы монодийной модальности, её первопринципов за пределами григорианской рациональности.

Особенно важным обращение к изучению амвросианской практики представляется в свете разработки общей теории монодии, инициированной С. П. Галицкой. Эта теория, по мысли её инициатора, также как, к примеру, теория мно-

гоголосия, способна вывести музыкальную науку на самый высокий уровень обобщений [1, с. 7]. Вполне очевидно, что изучение феномена монодии как типа музыкальной организации с присутствующими только ему фундаментальными категориями (имеющими принципиальное значение в характеристике данного типа мышления) объединит усилия многих ученых. Фиксация разнокачественности состояний монодийной звуковой среды, её содержательного и структурного разнообразия, степени рационализации в перспективе позволит совместить Восток и Запад, отличия практик традиционных культур разных этнических и национальных принадлежностей. Нет сомнения, что с включением в общее поле рассмотрения монодийных певческих практик христианской культуры, которая внесла весомый вклад в мировое музыкальное искусство, эта теория, на пути обобщений обогатится как новым знанием, так и сможет в максимально возможной полноте выявить то общее и особенное, что лежит в основе монодийного мышления.

Бруно Штебляйн, издатель известного собрания средневековых гимнов, определил амвросианский репертуар гимнов как «ранний слой» [6, р. 504] латинской гимнографии. Исследователь написал: «это те мелодии, в строении которых еще не видно никакой рациональной симметрии <...>, их мелодические звенья, наполняющие половину стиха – это взаимозаменяемые блоки: еще нет господства какой-либо логической системы, но создающая впечатление хаотичности совокупность этих блоков становится единым целым» [6, р. 504].

Действительно, анализируя мелодику амвросианских гимнов, представленных в издании Б. Штебляйна по письменному кодексу XIV столетия, можно подтвердить отсутствие в этих мелодиях рациональной симметрии, а также во многих из них выявить те самые «взаимозаменяемые блоки», о которых говорит ученый, и наличие которых, на примере гимнов «*Iam surgit hora tertia*» и «*Splendor paternae gloriae*», раскрывает Хартмут Мёллер [7, р. 121–122]. Используя его методику, обратим внимание на гимн «*Deus creator omnium*» (Пример 1). В типологии

Б. Штебляйна, примененной им в общем собрании средневековых гимнов (МММА I) и выявив-

шей 1032 мелодических типа, этому гимну присвоен № 8<sub>1</sub> [6, p. 5].

Пример 1.  
Гимн «Deus creator omnium»

Основу тексто-музыкальной формы этого гимна (как и всех других, приведённых в издании Б. Штебляйна) составляет принцип деления каждой из четырёх строк стиха на 8 ритмических единиц, которые равны по числу слогов, по числу ударений, но не по месту их расположения в стихах гимна. Логика мелодического становления гимна позволяет выделить в мелодике четырех строк гимна опорные тоны (начало и конец каждой строки), расположение которых в форме конкретной версии гимна зеркально симметрично: *d e l e c l e e l e d*.

Правда, выписанная схема опор слабо отражает внутреннюю жизнь интонационного становления гимна с его многообразием внутренних связей. Обозначая нижние опоры *d, e, c*, она никак не выделяет верхнюю *g*, присутствующую в развитии первой и третьей строк. Однако, абстрагируя контур, она позволяет раскрыть общую направленность логики центробежного становления, где отстроенное от первоначальной опоры *d* интонационное разворачивание приводит к появлению других опор, которые находясь не столько в субординационных связях, сколько в координационных отношениях, способствуют становлению единой целостности мелодики.

Что касается содержательной основы мелодики гимна, то её в самом деле составляют два

вариантно повторенных интонационных «блока» (по Штебляйну), обозначенных нами литерами «*a*» и «*b*». Показательно, что их место в мелодической строке не закреплено. Если в первой строке блок «*a*» формирует её становление, то вариант этого же блока в третьей строке усечен и не является определяющим для мелодики данной строки. Здесь ключевой является не блочная конструкция, а фактор впеваания в опору *e*. Перемещение блока «*b*», занявшего в мелодике гимна позицию заключительного построения первого полустигшия и в своем варианном виде помещенного во втором полустигшии в начало четвертой строки говорит в пользу спонтанности и многозначности употребления данного элемента в интонационном становлении горизонтали. Её оформление служит свидетельством неосознанности функциональной значимости данного интонационного блока.

Отмеченная в данном примере многоопорность (опоры *d, e, g*), неатрибутированность гимна внутри восьмиладовой системы, незакрепленность статуса функции за отдельными тонами или интонационными формулами/блоками, когда логический ладо-функциональный аспект практически вписан в интонационно-мелодический процесс становления, наводят на мысль о том, что функциональные аспекты в организа-

ции певческого континуума данной мелодии не определены и технически не регламентированы. Они действительно могут производить «впечатление хаотичности», о чём пишет Б. Штебляйн, но лишь в случае попытки осмыслить логику организации мелодики в интеллектуальных границах «григорианской рациональности». Во всех других случаях, находящихся в христианской культуре вне рациональных норм теории церковных тонов, вряд ли стоит вести речь о хаотичности. Ведь если осмысливать монодийное пространство амвросианских гимнов в рамках устности дооктоихной практики, и шире, в рамках типологически схожих монодийных практик традиционных культур, то данные выводы приобретут весьма ограниченный характер, ибо в системе устного опыта, они не будут иметь веса. Зато изучение закономерностей и особенностей согласования всех

сторон музыкального целого, степени участия в процессе становления формульных конструкций, осмысление интегрирующей роли переменности опор в формировании цельности формы откроют перспективы для осознания полученного знания в контексте общетеоретических наработок. Последние же, в свою очередь, могут вообще не иметь отношения к октоихной системе.

К схожим выводам приводит анализ мелодики гимна «Hic est dies verus Dei» (Пример 2), которому в издании Б. Штебляйна [6, р. 9] присвоен № 17<sub>1</sub>.

Здесь также наличествуют факты незакреплённой «блуждающей» формульной блочности, нерегламентированности тона, многоопорности. Но особенно важным представляется свободное от формульности развитие мелодики второго полустишия.

Пример 2.  
Гимн «Hic est dies verus Dei»

The image shows a musical score for the hymn «Hic est dies verus Dei» in four parts (I, II, III, IV). The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the staff. A block 'a' is marked above the melody in the first two parts, indicating a specific melodic structure. The lyrics are: Hic est di - es ve - rus de - i san - cto se - re - nus lu - mi - ne quo di - lu - it san - guis sa - cer pro - bro - sa mun - di cri - mi - na.

Анализ показывает, что в развёртывании мелодического контура гимна на уровне схемы выписанных построчных опор, важную роль играют и нижняя (*g*), и верхние опоры (*c<sup>1</sup>*, *d<sup>1</sup>*): *g c<sup>1</sup> | c<sup>1</sup> d<sup>1</sup> | c<sup>1</sup> c<sup>1</sup> | h g*

Обозначенные опоры также весьма условно раскрывают богатую внутреннюю жизнь собственно интонационного становления мелодики гимна, однако они рамочно указывают на координационные связи. В содержательной части процесса становления мелодики первого полустишия гимна, ведущая роль отводится инто-

национному блоку «а». Его местоположение в форме вновь, также как и в случае с «Deus creator omnium», не закреплено и подвижно (перемещено с четвертого на второй слог). В отличие от монодийной логики развития гимна «Deus creator omnium», становление мелодического контура второго полустишия здесь вообще свободно от формульности (блочности) и указывает на иной уровень отношений в развёртывании мелодики. Цементирующим началом в них выступает живое становление распева, ориентированное на неуловимость переходов и переменность опор

*c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, h*. Отсутствие блочной типизации, но присутствие элемента индивидуализации распева, словно актуализирует живое творческое начало. Это начало, в контексте обобщённого знания о монодии, исследователи традиционной музыки, например, осмысливают в категориях устной памяти, которая придает монодийному «развитию подлинную жизнь и многомерность» [1, с. 141].

Замечу, выявленное сочетание разных типов развития (формульного и индивидуализованного), неувязность перехода от одного типа

развития к другому имеют место в структуре многих амвросианских гимнов («Amore Christi nobilis», «Gesta sanctorum martyrum», «Victor, Nabor, Felix, pii», «Regi polorum»). Однако внутри традиции можно встретить иные версии тех же гимнов, которые вполне могут пониматься в контексте тенденции к «типизации» композиций, «изживанию» из певческой практики следов устной памяти. Приведём, к примеру, версию этого же гимна «Hic est dies verus Dei» (Пример 3) из современного Амвросианского антифонария (Antofonale ambrosiano. Milano, 2011) [4, p. 183]:

Пример 3.  
Гимн «Hic est dies verus Dei»

Данная версия уводит от архаики свободного индивидуального высказывания во втором полустиишии в сторону формульной «уравновешенности» первого и второго полустиишии. Сохраняясь на уровне ранее приведённой схемы выписанных опор, она применяет в заключении третьей строки усечённый вариант «блуждающего» блока *a*, что в интонационном плане несколько шаблонизирует интонационную среду гимна, но не упрощает её. Подвижность формульного блока, его вариантность, в том числе в границах интонации, лишь унифицирует тип развития. Вполне возможно, что обе приведённые версии пред-

ставляют разновременные срезы традиции. Но для осмысления природы монодийной модальности важно, что они отражают то состояние практики, где в организации певческого континуума еще нет закреплённости статуса функции за отдельными формулами или отдельными опорными тонами. Здесь наличествует подвижность блоков, а структурно-логический аспект формы еще не отделён от интонационно-мелодического.

Гимн «Amore Christi nobilis» (Пример 4), имеющий в издании Б. Штебляйна № 16<sub>1</sub> [6, p. 9] подтверждает данный вывод.

Логика мелодического становления этого гимна построена на опорных тонах, расположение которых координирует все уровни формы: *d e | g d | g c | e d*.

Координация выписанных опор на всех масштабных уровнях (в начале и конце стиха; в начале и конце строк), их интегрирующая переменность и их почти самостоятельное функционирование в монодийной модальности гимна имеют принципиальное значение. В общем процессе становления переменность обогащает его, сообщая мелодике гимна многомерность, которая не укладывается в регламентационные рамки функциональных характеристик одного лада. Представляется, что в отличие от многоголосного типа мышления, в монодии именно переменность в осмыслении ладовых отношений является тем ядром, которое указывает на разность логики музыкального становления в названных двух типах мышления.

Выстроенная многоопорность организует естественное развитие мелодической линии, в которой уравновешенность полустуиший обеспечена вариантной повторяемостью блока *a*, представляющего обширную формулу, не поддающуюся членению на более мелкие единицы и, в этом смысле, синкретически целостную. Её местоположением являются вторая и четвертая строки, то есть строки, завершающие каждое полустуишие. Что касается первой и третьей строк свободных от формульных штампов, в них интонационный простор реализуется в

диапазоне ноты и сопряжен с отстройкой от первоначальной опоры, переменностью опор, интегрирующей целое, а также индивидуальностью типов развития. Все они укладываются в характеристики форм устного распева. Сочетание формульного и индивидуального типов развития явно указывает на то состояние практики, которого еще не коснулись плоды рационализации.

В своей работе «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» Ю. Н. Холопов обратил внимание на диалектику процесса становления «самодвижущихся» и «саморазвивающихся» форм, где «единое выступает в качестве первичного порождающего всеобщего закона», где «всеобщий закон и его компоненты – отдельные законы – проступают через противоречивый хаос бесконечного становления форм, придавая процессу развития облик детерминированности (организованного движения вперед и вверх) а самим формам, как и общей их ценностной иерархии, – кристальную и математически точную структурность» [3, с. 89]. Данное наблюдение выдающегося ученого вполне применимо к монодийным практикам, становление логических структур которых, исторически подтверждает этот процесс. И то, что, на первый взгляд кажется хаотичным, как в случае с амвросинской практикой, имеет свои глубинные и безусловные смыслы. Важно лишь раскрыть их сущность через постижение слаженности элементов всеобщего целого.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Галицкая С., Плахова А. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 320 с.
2. Ефимова Н. Латинский гимн *Ut queant Laxis*: жизнь в традиции (из опыта осмысления логических уровней монодийной системы) // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: материалы междунар. науч. конф. РАМ им. Гнесиных. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. с. 317–327.
3. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104.
4. Antifonale ambrosiano. Milano: Comune di Milano, Arcidiocesi di Milano, Servizio per la pastorale liturgica. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011.
5. Metodo completo di canto Gregoriano con un appendice per il canto ambrosiano. Roma: Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée e Ci, Editori Pontifici, 1935.
6. Monumenta monodica medii aevi. Bd.1: Hymnen / Hrsg. von Bruno Stäblein. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1956.
7. Monumenta monodica medii aevi / Subsidia: Der lateinische Hymnus im Mittelalter / Hrsg. von Andreas Haug. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004.

### REFERENCES

1. Galitskaia S., Plahova A. Monodiia: problemy teorii [Monody: Theory Problems]. Moscow: Academia Press, 2013. 320 p.
2. Efimova N. Latinskii gimn *Ut queant Laxis*: jizn v traditsii (iz opita osmysleniia logicheskikh urovnei monodiinnoi sistemy) [The Latin Anthem *Ut Queant Laxis*: the Life in Tradition (from the Experience of Comprehending the Monodic System Logical Levels)] // Muzikalnaia nauka v XXI veke: puti i poiski: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii [Music Science in the Twenty-first Century: Ways and Searches: Proceedings of International Academic Conf. at Gnesins RAM]. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2015. P. 317–327.
3. Kholopov Yu. Izmeniaiuscheesia i neizmennoie v evoluiutsii muzykalnogo myshltniia [Changeable and Unchangeable in the Evolution of Musical Thinking] // Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke [Issues of Tradition and Innovation in Modern Music]. Moscow: Sovetskii kompozitor Press, 1982. P. 52–104.
4. Antifonale ambrosiano. Milano: Comune di Milano, Arcidiocesi di Milano, Servizio per la pastorale liturgica. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011.
5. Metodo completo di canto Gregoriano con un appendice per il canto ambrosiano. Roma: Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée e Ci, Editori Pontifici, 1935.
6. Monumenta monodica medii aevi. Bd.1: Hymnen / Hrsg. von Bruno Stäblein. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1956.
7. Monumenta monodica medii aevi / Subsidia: Der lateinische Hymnus im Mittelalter / Hrsg. von Andreas Haug. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004.

### МОДАЛЬНОСТЬ АМВРОСИАНСКИХ ГИМНОВ

Статья раскрывает особенности монодийной модальности амвросианских гимнов, осмысливаемой автором в категориях дооктоихной практики. Анализ богатой внутренней жизни интонационного становления мелодики гимнов с присутствием в ней многоопорности, нерегламентированности тона, незакрепленных в текст-музыкальной форме «блуждающих» формульных блоков, позволяет говорить о сочетании разных типов интонационного развертывания: формульного и индивидуализованного. Оно уводит от рациональной логики организации текст-музыкальной формы (наблюдаемой в григорианской практике) в сторону свободы ин-

тонационной реализации, которая типологически схожа с практиками традиционных культур разных этнических и национальных принадлежностей. В свете теории Ю. Н. Холопова, обратившего внимание на диалектику процесса становления «самодвижущихся» и «саморазвивающихся» форм, и инициированной С. П. Галицкой разработки общей теории монодии, понимаемой как тип музыкальной организации с присущими только ему фундаментальными категориями, изучение монодийной модальности амвросианских гимнов представляется весьма перспективным.

*Ключевые слова:* амвросианские гимны, модальность, общая теория монодии.

## MODALITY OF AMBROSIAN HYMNS

The article reveals the specifics of monodic modality of Ambrosian hymns, which are regarded in terms of pre-oktoechos practice. The analysis of rich inner life of intonational development of the hymn tunes, which include multiple rests, flexible modus, movable formular bands within musical form of the hymns, permits the researchers talk about two different types of intonational development process: formular one and personalized one. The process differs from the rational logic of music of Gregorian practice and provides higher degree of intonational development flexibility, which is typologically similar to practice of different traditional ethnic origins.

According to the theory by Y. N. Kholopov (who paid attention to the dialectics of the establishment process of 'self-driven' and 'self-developing' forms) and to the general theory of monody, initiated by S. P. Galitsky (whose theory of monody is considered as a type of music structure with its own fundamental categories), studying of monodic modality of Ambrosian hymns seems to be very promising, as the studying of cooperation of all the elements of the monody is undoubtedly scientifically advantageous.

*Key words:* Ambrosian hymns, modality, general theory of monody.

### **Ефимова Наталья Ильинична**

доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе  
Академия хорового искусства имени В. С. Попова  
Россия, 125565, Москва  
*e-mail:* prorektor\_axu@mail.ru

### **Natalia I. Efimova**

Doctor of Art, Professor  
V. S. Popov Academy of Choral Art  
Russia, 125565, Moscow  
*e-mail:* prorektor\_axu@mail.ru

