

ББК 85.9

Е. А. Трубенюк

Формульное строение григорианской мелодии Te Deum (опыт анализа по методу редукции)

E. A. Trubenok

Formulae Structure of the Gregorian Melody Te Deum (the Experience of the Analysis by the Method of Reduction)

Статья посвящена анализу мелодии григорианского гимна Te Deum с точки зрения метода редукции (по образцу анализов Ю. Н. Холопова). В качестве основных конструктивных элементов звуковысотной ткани песнопения рассматриваются формулы-попевки, восходящие к системе 3–4 псалмовых тонов, распределение которых указывает на характер производных связей и закономерности формообразования.

Ключевые слова: Te Deum, метод редукции, формулы-попевки, основной конструктивный элемент, тонцентр.

DOI 10.14258/izvasu(2013)2.2-41

Мелодия известного григорианского гимна Te Deum (IV в.)¹ не была объектом сколько-нибудь подробного и специального анализа в отечественном музыковедении. Ее краткий анализ имеется в соответствующем разделе англоязычной справочной статьи, посвященной Te Deum [2, с. 191b–192b]. В настоящей статье предлагается анализ мелодии с учетом методов анализа средневекового хора в отечественном и зарубежном музыковедении [3, с. 38–47]. Интересный опыт анализа древнерусской церковной монодии, типологически близкой григорианской, содержится в статье Ю. Н. Холопова, где среди прочих музыкальных произведений подробно анализируется Стихира Федора Крестьянина [4, с. 55–65]². В этой статье анализ стихир призван, с одной стороны, проиллюстрировать метод редукции как универсальный способ сведения музыкальной ткани произведения к его «скелетной» первооснове, а с другой — показать универсальность разработанной Холоповым теории конструктивных элементов и возможность ее применения к ладогармоническому анализу музыки разных эпох и стилей.

¹ Нотный текст Te Deum в современной нотации см. в конце статьи (пример 5). Латинский текст, переводы гимна см. [1, с. 44–46, 179–181].

² Хотя Ю. Н. Холопов опирался на расшифровку М. Бражникова [5, с. 132–138, 182–184], т. е. фактически на одну из моделей оригинала, вследствие чего некоторые детали редукции могут подвергаться сомнению, сам метод редукции как таковой может быть воспринят и применен по отношению к другим монодическим древнерусским или григорианским песнопениям.

The article is devoted to the analysis of the melody of the Gregorian hymn Te Deum from the point of view of the method of reduction (on the model of Yu. N. Kholopov's analysis). Formulae-themes of the 3^d–4th psalm tones are considered to be the basic constructive elements of the Te Deum sound-pitch system which distribution indicates the derivative of communication and the regularities of formation.

Key words: Te Deum, method of reduction, formulae-themes, basic constructive element, ton-centre.

Метод редукции хотя сегодня и ассоциируется в большой мере с Х. Шенкером, на самом деле имеет свои исторически общеизвестные корни в ладогармоническом анализе как таковом (сведение многоголосной полнофактурной ткани к гармонической схеме). Однако сам Шенкер не применял метод к монодии, и адаптация его к монодии была произведена Холоповым, который известен прежде всего как теоретик гармонии.

Поскольку в отношении древней монодии актуальными являются два подхода к пониманию лада (ладозвукорядный и формульно-попевочный), то соответственно возможно считать основным конструктивным элементом (термин Ю. Н. Холопова) именно формулу-попевку, а не отдельный звук, поскольку древние распевщики (мелоды, мелурги, мелопоэты) оперировали именно формулами как строительными кирпичиками, из которых создавалось целое, наподобие мозаики. Ряд важных вопросов в связи с формульностью хорального мелоса был поднят и освещен в исследовании Н. И. Ефимовой, на которое мы также опираемся в ходе дальнейшего анализа [6, с. 18 и далее].

Действительно, большая часть мелодики гимна Te Deum носит формульный характер. Попевки Te Deum, в большинстве своем равные по масштабу версиклу (полустиху), далее названы формулами и обозначены малыми буквами³. Формула строится по универ-

³ В статье также учтен анализ попевочной структуры Te Deum, проделанный исследователем Мари Пьерик (Marie Pierik), изложен в диссертации МакГоуэна. Пьерик называет попевки «темами» (themes) и обозна-

сальной «асафьевской» схеме *imt*, в рамках которой различимы три звена: иниций, речитирование и терминация (медияция). Таким образом, формула являет собой модель микроформы на синтаксическом уровне. На композиционном уровне логика целого определяется сменой основных формул и их конфигурацией в пространстве-времени.

Задача редукции в данном случае — обнаружить формулы, закономерности формообразования, производные связи в звуковысотной системе *Te Deum*. В результате редукции проясняется структурная модель «элементы — свойства — функции (связи) — система» (модель Ю. Холопова) [9, с. 9–10]. Формулы-попевки представляют собой *элементы* с определенными *свойствами*. Связи между элементами проявляются в принципе производности фор-

мул-попевок от псалмовых тонов. Совокупность элементов в их взаимосвязи вписывается в *систему* григорианского хора с ведущим принципом мышления попевками.

Процесс рассмотрения структурной модели *Te Deum* идет в обратном порядке — от системы к элементам, так как заранее известна система (модальность григорианского хора; в данном случае — попевочный свод 3–4 псалмовых тонов)⁴, а редукция воссоздает остальные звенья холоповской цепочки (элементы, их свойства и связи между ними).

В качестве *системы* *Te Deum* можно представить свод попевок третьего и четвертого псалмовых тонов (пример 1). Этот комплекс попевок управляет звуковысотной структурой гимна дистанционно, «режиссирует» ее⁵.

Tertius tonus. Третий тон:

Quartus tonus. Четвертый тон:

Пример 1. Свод попевок третьего и четвертого псалмовых тонов («система») [11, с. 106–107]


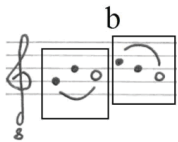
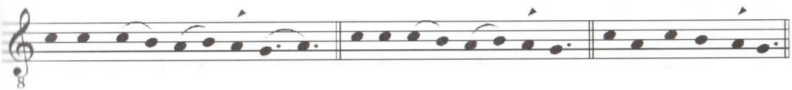
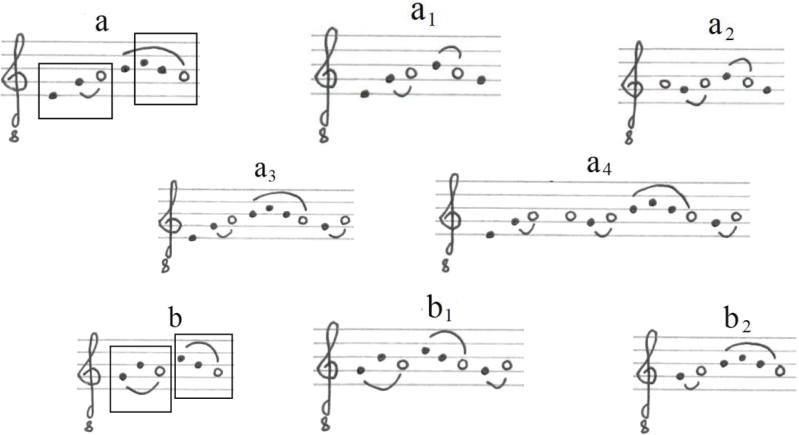

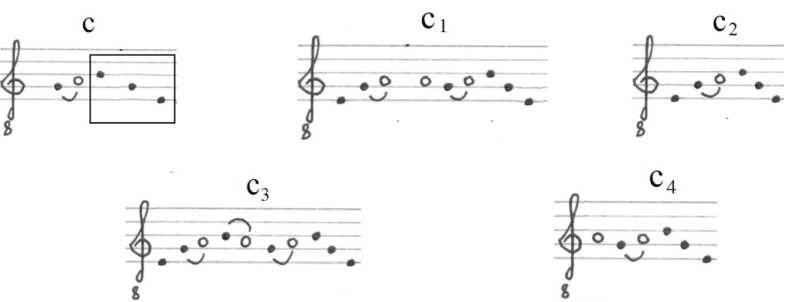
мат их цифрами (попевка в большинстве случаев соответствует по масштабу версикулу, называемому исследователем «фразой» — *phrase*). Она выделяет семь «тем» — попевок, причем особое внимание обращает на первые два раздела *Te Deum* — стихи 1–20, которые считает наиболее ранней формой *Te Deum* [7, с. 26–28 (приводится по: [8, с. 27–30]). Мы выделяем 6 попевок: а, b, c, d, e, f (см. пример 4), а в качестве главных — три (а b, c).

⁴ В солемской версии гимна указан 3-й тон. Имеется ряд аргументов в пользу той или иной атрибуции, поэтому кажется целесообразным относить гимн к системе девтера (комплекса 3–4 тонов).

⁵ См. в частности, Глорию 4-го тона (из мессы XII), содержащую сходные попевки. Ю. Холопов пишет, что «вмонтированные» в мелодию попевки, характерные для данного лада вообще, совокупно исполняют роль мелодии-модели, по которой составляются развитые мелодии [10, с. 168].

Приведенные в примере 1 попевки из псалмовых тонов становятся исходными моделями, которые образуют ряд производных попевок, являющихся собственно *элементами* структуры Te Deum (пример 2). Так, большая часть формул-попеек Te Deum постро-

ены на основе **трех главных моделей**: от модели инициация третьего тона берет начало формула b, от термимации третьего тона — формулы a, a₁, a₂, a₃, a₄, b, b₁, b₂, от термимации четвертого тона — все варианты формулы c.

Модель	<p>Модель инициация третьего тона</p> 
Производные формулы-попевки	<p>b</p> 
Модель	<p>Модели термимации третьего тона</p> 
Производные формулы-попевки	
Модель	<p>Модель термимации четвертого тона</p> 
Производные формулы-попевки	

Пример 2. Формулы-попевки Te Deum, производные от исходных моделей, формул псалмовых тонов («элементы»)

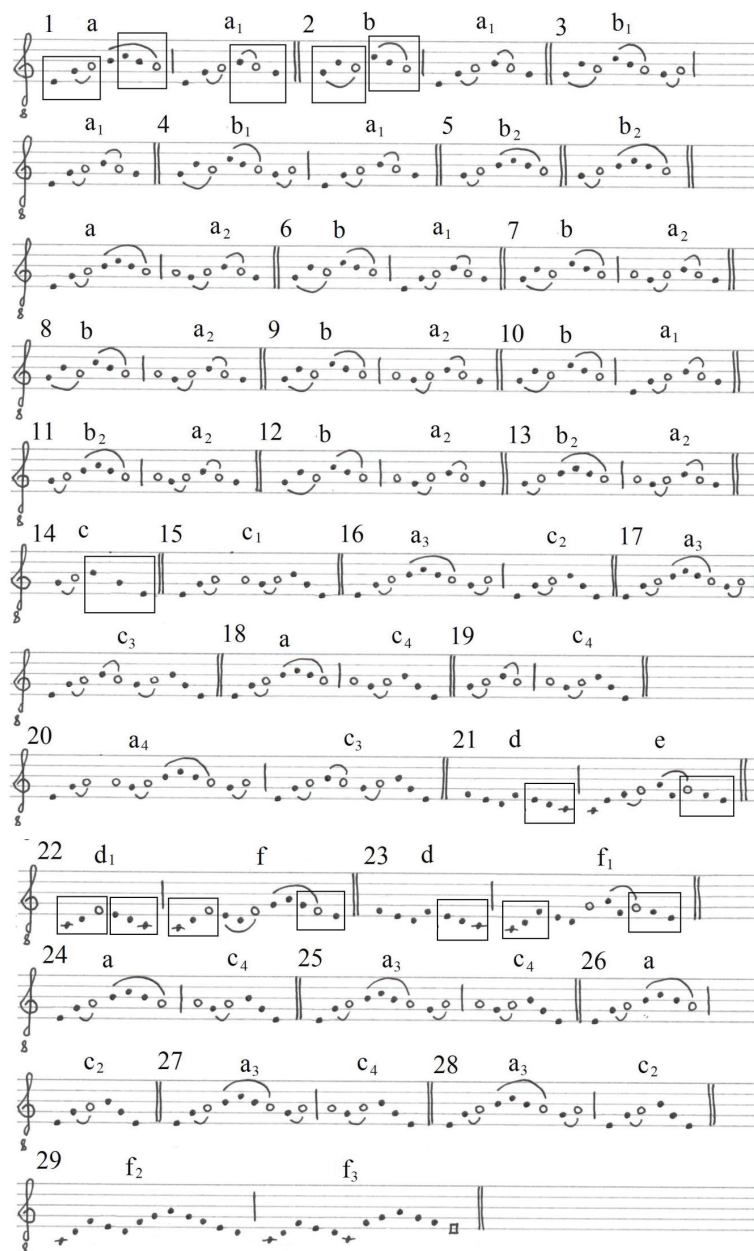
Несколько формул-попевок Те Деум (формулы d, e, f) не являются производными от главных моделей и не берут начало из основных попевок третье-

го и четвертого псалмовых тонов, что делает их контрастными по отношению к остальным элементам (пример 3).



Пример 3. Контрастные формулы-попевки (контрастные «элементы»)

Итак, предлагаем опыт редукции музыкальной ткани гимна по алгоритму, предложенному Ю. Холоповым [4, с. 55–56].



Пример 4. Редукция Те Деум⁶

⁶ Белыми нотами выделены тоны речитации, финалис в конце обозначен бревисом. Иниции и терминации (или ме-

диации, в зависимости от расположения попевки в стихе), характерные для той или иной формулы, обведены в рамку.

Повторяющиеся ноты и мелодические ходы сокращены. Цифры над условными тактами, отграничивающими строки-версы, указывают на номер верса (стиха), малые буквы — на попевки в объеме версикла (полустиха).

Если рассматривать формулу как исходную строительную единицу мелодики, то в ней можно выделить опорные звуковые точки, или тонцентры⁷, координация которых с финалисом образует реперкуссию, основные интервалы, которые могут меняться по ходу песнопения, так как оно в данном случае весьма объемно.



Рис. 1. Тонцентры Te Deum

Схематическое представление тонцентров в соотношении с финалисом дано на рисунке 1, исходя из которого можно представить Te Deum как систему с переменными тонцентрами, или с мобильной реперкуссией. Доминирование тонцентров в квартовой координации (*e-a*) показывает господство фригийской системы в ее плагальной форме. Изменение основного интервала в рамках всей системы представляет собой су-

жение опорной кварты *e-a* через промежуточную терцию *e-g* до одного звука *f* — модального тона, второй ступени лада, подчеркивающей его фригийский оттенок. Появление в стихах 21–23 в качестве речитирующих звуков *g* и *f* в целом не характерно для 4-го тона⁸. Данные три верса создают интонационное напряжение, которое, скорее всего, связано с резким поворотом в тексте от повествования к мольбе, а также с началом нового раздела текста (псалмовая подборка).

Кроме того, движение тонцентров подчинено концентрическому принципу: после достижения второй ступени (*f*) основной интервал возвращается к первоначальному виду (*e-a*) через тот же промежуточный этап (*e-g*). Звук *f* — ось симметрии (рис. 1). Этот принцип подтверждается чертами концентричности всей формы Te Deum.

Особенностью первого раздела Te Deum (стихи 1–13) является чередование ультим⁹ *a* и *g* (звук *a* принят как опорный и является тонцентром, звук *g* — местный устой). Главный устой, финалис *e*, появляется в качестве ультивы целого стиха только во втором разделе (со стиха 14) и остается им до конца. Сопряжение ультив *g-e* в масштабе всего гимна создает контраст света и тени (первый раздел, «тринитарный», — свет; второй, «христологический», — тень) и музыкально отображает драматургию текста.

На рисунке 2 Te Deum представлен в виде структуры, состоящей из 29 строк (версов) с буквенными обозначениями, соответствующими обозначениям формул-попевок, озвучивающих версиклы (см. редукцию Te Deum, пример 4).

	Первый раздел													Второй раздел					Третий раздел										
	эпифора													анафора															
Версы	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
Версиклы-попевки	a	b	b ₁	b ₁	b ₂	b	b	b	b	b	b ₂	b	b ₂	c	c ₁	a ₃	a ₃	a	c ₄	a ₄	d	d ₁	d	a ₁	a ₃	a	a ₃	a ₃	f ₁
	a ₁	a ₁	a ₁	a ₁	a ₂	a ₁	a ₂	a ₂	a ₂	a ₂	a ₂	a ₂	a ₂	c ₂	c ₃	c ₃	c ₄		c ₃	e	f	f ₁	c ₄	c ₄	c ₂	c ₄	c ₂	c ₂	f ₃
Принципы фораы	А (попевки а, b), прорастание и трехчастные структуры													В (попевки а, с), прорастание					С (попевки d, e, f)										

→ прорастание

трехчастные структуры

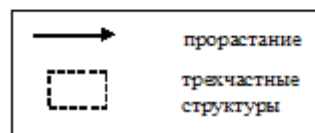


Рис. 2. Структура Te Deum¹⁰.

⁷ Тонцентр — центральный, опорный тон в мотиве [12, с. 112–113].

⁸ Хотя, как пишут исследователи, в 4-м псалмовом тоне могут быть два тенора — *a* и *f* [13, с. 71, 106–107].

⁹ Ультивы — конечные тоны версиклов.

¹⁰ Граница между вторым и третьим разделами обозначена условно — плавность перехода между разделами лишает ее однозначности: текст 22–23 стихов по своему происхождению относится к третьему, так называемому псалмовому разделу. Музыкальное «пе-

APPENDICE I

HYMNE D'ACTION DE GRÂCES

Ton solennel.

Hymne 3. (mi-do)

Te Dé- um lau-dá- mus: * te Dó- mi-num con-
fi- té- mur. Te ae-térnum Pá- trem ómnis tér-
ra ve-ne- rá- tur. Tí- bi ómnes An-ge- li, tí-
bi Caé-li et u-ni-vér-sae Pot-e- stá- tes: Tí- bi
Ché-ru-bim et Sé- rap-him inces-sá-bi- li vó-ce pro-
clá- mant: Sán- ctus: Sán- ctus: Sán- ctus
Dómi-nus Dé- us Sá-ba- oth. Plé- ni sunt caé-li et tér-
ra ma- ior stá- tis gló- ri- ae tú- ae. Te glo- ri- ó-

Te Deum (Ton solennel).

1637

sus Aposto-ló-rum chó- rus: Te Prophe- tá- rum lau-
dá-bi- lis nú-me- rus: Te Márti-rum candi-dá- tus láudat
ex-érci- tus. Te per ór-bem terrá- rum sáncta confi-
té-tur Ecclé-si- a: Pá- trem imménsae ma-je-
stá- tis: Ve- ne-rándum tú- um vé- rum, et ú-ni-
cum Fí- li- um: Sán- ctum quo-que Pa- rácli- tum Spí-
ri- tum. Tu Rex gló- ri- ae, Chrí- ste. Tu Pá- tris
sempi- tér- nus es Fí- li- us. Tu ad li- be-rándum susce-
ptú- rus hó- mi- nem, non hor- ru- í- sti Ví- r- gi- nis ú- te-
rum. Tu de- vícto mórtis a- cú- le, o, a- pe- ru- f-
sti cre-dé-nti- bus ré- gna cae- ló- rum. Tu ad dexte- ram

1638

Hymne d'Action de grâces.

Dé- i sé- des, in gló- ri- a Pá- tris. Jú- dex cré- de-
ris és- se ven- tú- rus. Te er- go quaésumus, tú- is fá-
mu- lis súb- ve- ni, quos pre- ti- ó- so sá- guine red-e-
mí- sti. Ae- té- na fac cum sánctis tú- is in gló- ri- a
nume- rá- ri. Sál- vum fac pó- pu- lum tú- um Dómi-
ne, et bé- ne- dí- c- he- re- dí- tá- ti tú- ae. Et
ré- ge é- os, et ex- tó- le- fl- los usque in ae- té-
num. Per sín- gu- los dí- es, be- ne- dí- ci- mus te.
Et lau- dá- mus nó- men tú- um in saé- cu- lum, et in
saé- cu- lum saé- cu- li. Digná- re Dómi- ne dí- e f-

Te Deum (Ton simple).

1639

nóstri Dó- mi- ne, mi- se- ré- re nóstri. Fí- at mi-
se- ri- córdi- a tú- a Dómi- ne su- per nos, quemádmó- dum
spe- rá- vimus in te. In te Dó- mi- ne spe- rá-
vi: non con- fún- dar in ae- té- num.

Пример 5. Te Deum в современной нотации [14, с. 1636–1642]

Некоторые версы сгруппированы по принципам трехчастной репризности (в том числе типа обрамления); сходство начал или окончаний в ряде версикюлов дает эффект анафоры или эпифоры; чередование пар версикюлов в порядке через один создает аналогичную перекрестной рифмы.

Все построение членится на три раздела, почти точно совпадающих с текстовыми разделами: первый — самый крупный (стихи 1–13) — строится на двух попевах *a* и *b* в слегка различающихся версиях, обусловленных принципом адаптации по модели распевания псалмового стиха. Например: *b* (стих 2) → *b₁* (стихи 3–4) → *b₂* (стих 5), что показывает действие принципа произрастания попевок из исходной модели. Подобным образом ведет себя и попевка *a*: *a* (стих 1) → *a₁* (стихи 1–4) → *a₂* (стих 5). Тот же принцип проявляется и во втором, христологическом разделе, где появляется контрастная попевка, обозначенная буквой *c*. Она представляет собой характерную дифференцию 4-го псалмового тона, ниспадающую по звукам ми минорного трезвучия: *c* (стих 14) → *c₁* (стих 15) → *c₂* (стих 16) → *c₃* (стих 17) → *c₄* (стих 18). Однако, несмотря на, казалось бы, очевидный принцип адаптации (приспособление формулы к количе-

ству слогов в стихах), в структуре гимна образуются микроструктуры. Так, в стихах 6–10 и 11–13 первого раздела имеются местные трехчастные структуры с точными репризами (в стихах 6–10 типа обрамления). Второй и третий разделы в крупном плане также образуют внутри себя свободно трактованную трехчастную структуру: В — С — В (возвращение материала С в последнем, 29-м стихе как «перемена в последний раз» создает эффект коды).

В результате редукции звуковысотной ткани гимна обнаружились не только очевидные принципы формообразования, т. е. адаптивная вариантность на основе исходных формул-моделей, но и, условно говоря, менее заметные приемы «композиторской» работы, а именно: в структуре гимна присутствуют арочные, репризные соответствия на разных масштабных уровнях, эффект «коды с отражением центрального эпизода», симметрия концентрического типа, крупная трехчастность репризного типа, наконец, проявленность точки золотого сечения (в виде контрастной «омрачающей» кульминации, стихи 21–23). Все это свидетельствует об универсальности принципов музыкального формообразования, которые проявляют себя в специфических условиях монодии.

Библиографический список

1. Лебедев С., Поспелова Р. *Musica Latina*. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. — СПб., 2000.
2. Steiner R., Falconer K. *Te Deum*. 1. Text. 2. Melody // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. — London, 2001. — V. 25.
3. Федотов В., Разломова Ю. О методах анализа средневекового хора // *Sator tenet opera rotas*. Ю. Н. Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) : сб. статей / ред.-сост. В. С. Ценова. — М., 2003.
4. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. — М., 1982.
5. Бражников М. Фёдор Крестьянин — русский распевщик XVI века // *Памятники русского музыкального искусства*. — Вып. 3 / ред. Ю. В. Келдыш и др. — М., 1974.
6. Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий (К проблеме эволюции модальной системы средневековья). — М., 1998.
7. Pierik M. *Dramatic and Symbolic Elements in Gregorian Chant*. — N. Y., 1963.
8. McGowan J. B. *Sixteenth-Century Polyphonic Settings of the Latin Hymn Te Deum laudamus*. Ph.D. dissertation. — University of Iowa, 1967.
9. Холопов Ю. Н. *Гармония. Практический курс. Часть II: Гармония XX века*. — М., 2005.
10. Холопов Ю. Н. *Гармония: теоретический курс*. — М., 1988.
11. Кюрегян Т. С., Москва Ю. В. *Нотный раздел // Григорианский хорал : учебное пособие*. — М., 2008.
12. Арановский М. Г. *Синтаксическая структура мелодии*. — М., 1991.
13. Москва Ю. *Официй // Григорианский хорал : учебное пособие*. — М., 2008.
14. *Paroissien Romain contenant La Messe et l'Office pour les dimanches et les fêtes chant Grégorien extrait de l'édition Vaticane et transcription musicale des Bénédictins de Solesmes*. — Paris ; Tournai ; Rome ; New York, 1956.

реключение», выраженное в появлении новых формул попевок, начинается со стиха 21, тогда как по смыслу текста второй раздел (христологический) им оканчивается. Так как данная схема отражает музыкальную сто-

рону *Te Deum*, здесь ко второму разделу отнесены стихи 14–20 по их формульному единству. Неполное совпадение цезур текстовых и музыкальных отличает грань этого раздела гимна.