Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского
Кафедра теории музыки

Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов

ГРИГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ

Учебное пособие

Москва
Научно-издательский центр
«Московская консерватория»
2008

Юрий ХОЛОПОВ

МЕССА

Музыкальная форма мессы входит в «Три великие М» средневеково-ренессансного искусства: месса — мотет — мадригал. Монодическая месса, сложившаяся в эпоху Средневековья, представляет ранний и основополагающий этап истории важнейшего из этих жанров. Среди сколько-нибудь крупных форм музыки именно месса имеет самую долгую историю: сформировавшись в первые века от Р. Х. как пение мелодий на литургические тексты, месса постепенно стала своего рода действом, далее многоголосным композиторским произведением, формой, просуществовавшей до нашего времени (месса И. Стравинского, 1948). Едва ли причиной такого удивительного постоянства жанра является лишь инерция его прикладного обиходного назначения. В мессе заложена глубокая и д е я, представлявшая один из великих поступательных шагов в развитии человеческого духа. Причем ранняя монодическая месса достаточно полно отразила этот исторический прогресс, упрощенно говоря,— переход от трактовки человека как биологического телесно-природного существа к возвышающей концепции человека как существа духовного: человек-христианин отвергает прирожденный плотский эгоизм, доводимый подчас до тенденции национальной исключительности (см. Вт 7, 1–8; 14–26; 6, 10–15; 9, 1–6; 14, 2; Ис 49, 23; 60, 10–12). Эта тенденция преодолевалась в христианстве, согласно учению которого non est gentilis et Iudaeus — «нет ни Еллина, ни Иудея... но все и во всем Христос» (Кол 3, 11).

И библейское предание о жертве Иисуса на кресте, и символическое воспроизведение ее в обряде мессы являются концентрированным образным воплощением эпохальной идеи возвышения человека до подлинной человечности посредством отказа от низменной биологической природы, роднящей человека с животными. Как писал в этой связи Гегель, «человек становится духовным и достигает истины только благодаря тому, что поднимается выше природного»[1]. Греческие боги и слишком антропоморфичны и недостаточно антропомор-

[1] Гегель Г. В. Ф. История философии. Кн. 3 // Сочинения. Т. 11.— М.; Л., 1935.— С. 83.

фичны. Греческая религия чересчур антропоморфична потому, что она «вносила в божественную природу непосредственные человеческие свойства, образы, поступки; слишком мало антропоморфична, потому что человек божествен в ней не как человек, божествен только как потусторонний образ, а не как вот этот субъективный образ». «В рамках христианства основой философии служит тот факт, что у человека появилось сознание истины, духа в себе и для себя, а затем то, что человек испытывает потребность сделаться причастным к этой истине». В образе Иисуса Христа и соединяются чудесным образом две природы — божественная и человеческая. «Отказ от своей природности созерцается в страданиях и смерти Христа, и в его воскресении из мертвых и вознесении одесную отца. Христос был совершенным человеком, подверг отрицанию свою природность и этим возвысился. В нем мы созерцаем этот процесс, это обращение его небытия в дух и необходимость боли в самом отречении от природности»[2] .

По преданию накануне распятия (согласно некоторым современным предположениям, оно случилось в пятницу 7 апреля 0030 года) в четверг после полуночи, то есть рано утром 6 апреля, произошла Тайная Вечеря, на которой Иисус взял хлеб и, благословив, преломил его и, раздавая ученикам, сказал: «Примите, ядите; сие есть Тело Мое. И, взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все; ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф 26, 26–28). И закончил словами: «Сие творите в Мое воспоминание» (Лк 22, 19). Отсюда идет и традиция жанра мессы и основное ее действо — обряд хлеба и вина как символов Тела и Крови богочеловеческой.

Что происходит в мессе

Месса — действо, мощно влияющее на душу и воображение верующего в храме совокупным эффектом преисполненного символической глубины таинства, священных текстов, музыки духовных мелодий, живописи глядящих отовсюду икон и стенных росписей, величавой симметрии и бесконечной символики архитектурных форм, светоискусства свеч и лампад, даже церковно-храмовых запахов. Но средоточием всего является приобщение — п р и ч а щ е н и е к символически воспроизводимой жертве богочеловека на кресте посредством вбирания душой всего происходящего на литургии, глубокого психологического переживания, нацеленного на внутреннее обновление, материально обозначаемое вкушением Тела и Крови Христовой. (Всего христианство знает семь таинств-обрядов — Крещение, Священство, Покаяние, Причащение, Миропомазание, Брак и Елеосвя-

[2] Там же.— С. 80–82.

щение.) Осуществляется священнодействие посредством звучащего божественного Слова и божественного пения мужского хора[3]. Новое содержание музыки выражается в отрешении от телесно-двигательного начала (радости плотской жизни), танца и погружении во внутреннее, возвышающее душу к Богу: «Ищите горнего»! — этим сказано новое слово в содержании музыкального искусства (Кол 3, 1).

Язык действа символичен, как наполнено знаками-символами все в области религиозно-духовного: храм — корабль духовной жизни в волнах житейского моря; обращенность алтаря на Восток, в сторону, где родился Спаситель; литургия — символ малого круга, раскрывающий тайну кругооборота сотворенного Богом времени; вознесенный светильник — знак присутствия Бога; пасхальное яйцо как символ вечной жизни при крашении в красный цвет символизирует память о страдании и крови Христа; Утреня (часть суточного круга времени) — служба ожидания Невечернего света, когда ночь-тьма (греха) еще борется с неотвратимо наступающим новозаветным рождеством света-Христа; неделя — один из трех временных кругов, понедельник и вторник — символы ветхозаветных времен, среда — память предания Иисуса на крестную смерть, пятница — память Его страданий и смерти; свечи при обручении — знаки неугасимой супружеской любви и чистоты брачующихся (прежде второбрачным как недевственным таких свечей не полагалось); обручальное кольцо — символ заключения брака и его нерасторжимости (круг — знак вечности); и так далее, все снизу доверху. Символично и все происходящее в мессе, символична также ее структура.

В мессе-действе различимы четыре крупные части[4]: I — Служба Слова (подготовка к жертве); II — Евхаристия (греч. «воздаяние благодати»), Дароприношение; III — Канон мессы; IV — Причастие.

I часть — от начала мессы, кончая Символом веры (кредо). По существу это вводная часть, назначение которой — приготовить к восприятию обряда жертвы и соответственно настроить душу, исполнив

---

[3] Первоначально, еще со времен Гомера, слово «хор» (греч. хоро́с) обозначало место для пляски, а также поющий и пляшущий хоровод, танцевальную песню и коллектив танцоров. Хор новозаветной христианской церкви наследует ветхозаветному «махолу» (др.-евр. māhōl) или «маага́лю» — хороводному ритуальному танцу иудейского богослужения. До III в. от Р. Х. литургическим языком был греческий, позднее им стал латинский. При переводе священных книг на греческий язык (в Септуагинте) появился хоро́с, на латинский (в Вульгате) — chórus. В первые века хор был народным — пением общины, хотя клир, конечно, принимал в нем участие. Около 100 г. от Р. Х. зафиксировано свидетельство, что хор стал одноголосным пением христианской общины. С IV в. поющий клир обособился от общины, разместившись возле алтаря. Во 2-й половине 1-го тысячелетия в церковной практике утвердился хор клира и коллектива церковных певцов.

[4] Общая схема мессы через последование основных музыкальных (поющихся и речитируемых) частей приведена в статье: Холопов Ю. Форма музыкальная // МЭ. Т. 5.— М., 1981.— Кол. 881. См. также: Руководство для преподавания Римско-католической литургии в средне-учебных заведениях Тираспольской Римско-католической епархии.— Одесса, 1889.— С. 16 и др. Пример несколько иного истолкования структуры мессы см. в кн.: Gülke P. Mönche. Bürger. Minnesänger.— Lpz., 1980.— S. 52. См. также с. 17 данного издания.

ее благочестием и любовью. Служащий мессу священник, как бы аккумулируя чувства присутствующих, начинает с исповеди во грехах «мыслью, словом и делом» — часть Confiteor («Исповедуюсь»). После каждения священных предметов следует интро́ит («вход», «входное»), вводная молитва. После молитвы о милосердии кирие и ангельского славословия глория идут молитвы сообразно празднику и чтение отрывка из апостольских Посланий. Далее — песнопение на ступенях алтаря градуал и чтение приходящегося на данный день отрывка из Евангелия. Все это резюмируется торжественным и значительным исповеданием веры кредо — в знак перехода к свершению жертвы.

II часть простирается далее вплоть до префации, которая как вступительный раздел к Канону может относиться уже к III части мессы. Началом II части, Евхаристии, является чтение оффертория — молитвы дароприношения. Принесение в дар церкви хлебов символизирует единение присутствующих в любви к ближнему, очищение души посредством взаимного прощения друг другу прегрешений и обид, служит знаком всеобщего примирения людей перед высотой великой жертвы Спасителя.

После оффертория священник совершает обряд жертвы Богу хостии, то есть хлеба и вина (оно смешано с водой в знак двойной природы Христа — божественной и человеческой, а также как символ единения в обряде мессы душ людей и личности богочеловека). Молитва о дарах — secreta, произносимая вполголоса.

III часть. Как интроит вводит в мессу, так и префация — в сокровенную ее часть, Канон мессы. Приступая к воспроизведению Великой Жертвы, священник возглашает Sursum corda — «Возвысим сердца», отрешившись от земного, мирского, видимого и устремив свой духовный взор ввысь, в область высокого и чистого. Призывание сил небесных выливается в трисвятую песнь ликования (санктус).

Канон как великая молитва имеет никогда не меняющийся текст. Отсюда и название «Канон» — «закон», «правило» (греч. κανὼν). Священник поминает живых, предает жертву общины богу (elevatio — поднесение; здесь произносятся разделяемые звоном колокольчика слова «Сие есть Тело Мое» и «Сие есть чаша Крови Моей, нового и вечного завета», чем знаменуется пресуществление хлеба и вина в Тело и Кровь Христа), поминает усопших. Во время элевации священник о б л е к а е т с я, то есть перестает быть слугой и произносит названные евангельские слова как бы от имени Христа.

IV часть идет уже в ином, посткульминационном эмоциональном ключе, обращена к просветленным и очищенным душам людей. В читаемой молитве Господней «Отче наш» (Pater noster) содержится просьба о «хлебе насущном» — источнике жизни, о прощении долгов наших, об избавлении «от лукавого» — от зла (a malo) в этой жизни,

о царстве мира и любви. Далее священник соединяет хлеб и вино в знак воскресения Христа и воссоединения людей с ним (в древние времена в этот момент происходило радостное целование как выражение любви к ближнему).

Последние тексты мессы посвящаются мольбе о мире (агнус деи), благодарению и радости (коммунио), благодарности за причащение (посткоммунио) и отпусканию прихожан («Идите, отпущено» и «Благодарение Богу»).

Выйдя из храма, человек до конца дня должен чувствовать себя так, как если бы утром он был на Голгофе, сам видел крестную смерть Христа и сполна пережил это событие как жгучее впечатление своей духовной жизни.

Сильнейшим средством воздействия на душу человека является музыкальная сторона литургии.

Общий порядок следования поющихся частей мессы таков (условные обозначения: П-1 — 1-я часть проприя, П-2 — 2-я часть проприя; О-1 — 1-я часть ординария и т. д.):

П-1.	Интроит	Introitus
О-1.	Кирие	Kyrie
О-2.	Глория	Gloria
П-2.	Градуал	Graduale
П-3а.	Аллилуйя или Тракт	Alleluia, Tractus
П-3в.	(иногда) Секвенция	Sequentia
О-3.	Кредо	Credo
П-4.	Оффертoрий	Offertorium
О-4.	Санктус	Sanctus
О-5.	Агнус Деи	Agnus Dei
П-5.	Коммунио	Communio
О-6.	Идите, отпущено или Благодарение Богу	Ite missa est или Benedicamus Domino

Поющиеся части мессы

П-1. Интроит (лат. introitus — вход, вступление; также antiphona ad introitum — вступительный антифон) — начальная поющаяся часть мессы, после открывающей службу молитвы священника, исповедующегося в прегрешениях и молящего Бога о прощении. Когда священник идет к алтарю, поется интроит.

Символическое значение интроита заключается в ожидании предстоящего явления Христа-Мессии, пришествия Его в этот храм,

воспроизведения Его искупительной крестной жертвы за грехи мира и каждого человека, вхождения Его в сердце человека при Причастии в конце литургического действа.

Текст интроита заимствуется из какого-либо псалма или из книг пророков, в соответствии с праздником дня. Затем следует малая доксология (Gloria Patri). Например, текст интроита в первое воскресенье Адвента[5] взят из 24-го псалма: стихи 1–3 (с незначительными изменениями), 4–5; далее следует Gloria Patri и повторяются полностью стихи 1–3. Иногда первое же слово текста служит напоминанием о празднике дня либо представляет основное настроение. Так, в рождественской мессе (LU, p. 408) интроит 7-го тона начинается словом puer (ребенок, дитя, о рождении которого говорится в тексте).

Музыкальная форма интроита строго стабильна, строится по принципу ut supra («как выше»; то же, что da capo) — после псалма повторяется первая часть, которая, как и все произведение, может называться «интроит»:

A	B	A
антифон	псалом (с малой доксологией)	антифон

Интроит появился, по-видимому, еще до середины VI в. в Риме как пение псалма с Gloria Patri, обрамленное антифоном, в попеременном исполнении певцами.

О-1. Кирие. Часть названа по первому слову текста (по-гречески Κύριε ἐλέισον — Господи помилуй; ἐλεέω — иметь сострадание, жалость). Идет сразу после интроита. В римской литургии помимо текста на латинском языке есть также слова греческие и древнееврейские; объясняется это тем, что на указанных трех языках сделана надпись на кресте, на котором был распят Иисус.

Текст кирие состоит из трех возгласов: Kyrie eleison — Christe eleison — Kyrie eleison, причем каждый из них произносится трижды. Слова Kyrie (от Κύριος — господин, Господь) и Christe стоят в звательном падеже, вокативе; он не употребителен сегодня, но распространен в старом русском языке — «старче», «княже», «друже», «боже», «господи» и т. д. Каждый из возгласов произносится трижды. Число девять (3 × 3) служит символическим знаком: во-первых, Святой Троицы и святости («троица троиц»), а во-вторых, единения с девятью чинами (или хорами) ангелов.

Музыкальная форма следует структуре и символике текста. С учетом ранних, неканонизированных мелодий кирие имеет три структурных разновидности: ААА (то есть ааа ааа ааа), АВА и АВС, с соот-

[5] Liber usualis. Франц. изд.: Paroissien Romain < ... > — Paris; Tournai; Rome, 1942.— P. 318–319. В дальнейшем в основном тексте и в сносках — LU.

ветствующим взаимодействием текстового и музыкального параметров. С точки зрения художественного выполнения (одной и той же) формы в кирие можно различить еще ряд вариантов:

Номера месс (ординария)	5, 12, 16, 18	1, 4, 13, 17	6, 9, 10, 15
Схемы форм	aaa bbb aaa$^{(1)}$(c)	aaa bbb ccc$^{(1)}$	aba cdc efe$^{(1)}$(g)

Номера месс (ординария)	2, 7, 8, 11, 14	3
Схемы форм	ar br crc^{1}r трижды трижды дважды	ar br ar cr dr cr er fr er

Исполнялось кирие попеременно (по одному возгласу) хором и схолой (канторами) либо двумя полухориями. М. Лютер ввел в 1525 г. попеременное исполнение кирие хором и общиной, причем хор пел по-гречески («Кирие элейсон»), а прихожане отвечали по-немецки (Herr, erbarme dich, Christe, erbarme dich). Распевание возгласа «Кирие элейсон» возникло еще во времена античности. В эллинистическом культе солнца (ἥλιος) употребляется молитвенный возглас Ἐλέησον Ἥλιε. В Новом Завете — Ἐλέησον με, Κύριε <...> (Мф 15, 22; 17, 15; 20, 30). Греческое «Кирие элейсон» близко по смыслу древнееврейскому возгласу Hosanna («осанна» — «помоги нам»), которым по преданию народ приветствовал Иисуса при въезде его в Иерусалим (сравни: Мф 21, 9), тогда как римского императора приветствовали возгласом «Кирие элейсон». На Ближнем Востоке пение кирие отмечено в IV в., в Риме — в V в. Папа Григорий I (кон. VI — нач. VII в.) к словам «Кирие элейсон» добавил «Христе элейсон». В начале XI в. прежде произвольное число возгласов было регламентировано и приобрело форму трижды троичности.

О-2. Глория (лат. Gloria in excelsis Deo — «Слава в вышних Богу») — часть, идущая непосредственно после кирие и завершающая в Службе Слова начальные три поющиеся части мессы: интроит — кирие — глория.

Символическое значение глории — радость и духовное веселие по причине рождения Христа, который принесет себя в жертву на алтаре во спасение людей. Если кирие — это переосмысленный древнейший (еще дохристианский) возглас, то глория уже чисто христианское песнопение. Глория соответствует следующему этапу символической фабулы мессы — явлению Спасителя в мир, к общине, к каждому человеку. Согласно легенде, пастухам, сторожившим ночью стадо свое в поле возле города Вифлеема, предстал ангел и возвестил о рождении младенца Христа, Спасителя мира. Вместе с ангелом явилось многочисленное небесное воинство, возгласившее: «Слава в вышних

Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк 2, 14). Отсюда название глории — hymnus angelicus. Текст глории считается также большой доксологией (большим славословием). Канонический текст глории восходит к греческому, содержащемуся в «Александрийском кодексе» (V в.); окончательный вариант латинского зафиксирован в Сен-Галлене (IX в.). В тексте различимы три раздела: пение ангелов в Вифлееме, восхваление Бога (от Laudamus te) и христологическая часть (от Domine fili до конца).

Строение текста обнаруживает его высокую поэтическую отшлифованность. Различные структурные признаки (эпифора в строках 3–6, анафора в строках 8–10 и 11–13, аналогичные повторы в 14–16; «троичность» типа aba, наподобие формы кирие, в строках 8–10; сложная структурность тройки в 11–13) группируют строки в более крупные единства:

I	1. Gloria in excelsis Deo, 2. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	1. Слава в вышних Богу, 2. И на земле мир людям доброй воли.
II	3. Laudamus te, 4. Benedicimus te, 5. Adoramus te 6. Glorificamus te.	3. Хвалим Тебя, 4. Благословляем Тебя, 5. Почитаем Тебя, 6. Славим Тебя.
III	7. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	7. Благодарствуем Тебе ради великой славы твоей.
IV	8. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens, 9. Domine Fili unigenite Iesu Christe, 10. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	8. Господи Боже, царю небесный, Боже Отче всемогущий. 9. Господи единородный Сыне, Иисусе Христе, 10. Господи Боже, Агнец Божий, Сын Бога Отца.
V	11. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. 12. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. 13. Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis.	11. Берущий на себя грехи мира, помилуй нас. 12. Берущий на себя грехи мира, прими моление наше. 13. Сидящий одесную Отца, помилуй нас.
VI	14. Quoniam tu sanctus, 15. Tu solus Dominus; 16. Tu solus altissimus, Iesu Christe,	14. Ибо Ты один свят, 15. Ты един владыко; 16. Ты един всевышний, Иисусе Христе,
VII	17. Cum sancto spiritu, in gloria Dei Patris. 18. Amen.	17. Со Святым Духом во славу Бога Отца. 18. Аминь.

Трижды повторяются в тексте слова с главным корнем glor- — в строках 6, 7-й и 17-й, как отзвук главного слова. Образующееся благодаря группировке строк структурное членение глории используется композиторами при превращении ее в многочастный цикл. Так, И. С. Бах в Мессе h-moll делит глорию на девять частей (по строкам: 1, 2, 3–6, 7, 8–10, 11–12, 13, 14–16, 17–18); Гайдн в Нельсон-мессе — на три части (1–10, 11–13 и 14–18); Моцарт в Мессе c-moll KV 427 — на семь (по строкам: 1–2, 3–6, 7, 8–10, 11–13, 14–16, 16–18; сравни со схемой текста глории).

Соответственно форма глории как текстомузыкальная структура отражает в первую очередь группировку строк. Так образуется характерный для мессы тип — с т р о ч н а я ф о р м а. Многочисленные повторения слов предрасполагают к повторности музыкальной, а словесные «репризы» — к возвращению попевочного материала. Особенность мелодики — преобладание силлабического принципа. Особенность ладовой структуры — доминирование принципа «ладовой эпифоры» (то есть окончания музыкальных строк одним и тем же звуком финалиса). Сцепление попевок в группах строк часто обнаруживает повторность музыкального материала, отражающую текстовые повторы. Например, единоконечные строки — 3–6 — отливаются в следующие музыкальные формы: abac, ab ab^1, ab ab, ambm cndn, aaab, ab cb, aa^1 bc, abbb, $aa^1a^2a^3$ (то есть с повторением попевок и, большей частью, попарной группировкой ввиду краткости этих строк); лишь изредка встречаются иные формы. Или: строки 8–10, с их единоначатьем и структурной троичностью (aba с «обобщающей» последней строкой — Filius Patris), воплощаются в музыкальных формах типа: ab cd a^1b^1, abc def a^1bc, aa^1b $aa^1b^1aa^1b^2$, abc abc ade, abc ab ca, ab ab ccc, ab $a^1b^1ca^2$, ab b^1c ab, aaa, aba^1b^1cc, abc $a^1b^1c^1aaa$, abcd ecd^1abb, abab acb acb (то есть в соответствии с одной из структурных идей текста). Сходные формы характерны и для других групп строк. Кроме того, в рамках каждой отдельной глории образуется сложное развитие попевок как системы полных, частичных и элементарных повторов (элементарным называется здесь повтор отдельного звука, например, конечного, а частичным — повторение такого фрагмента, который воспринимается как короткая мелодия); полные и частичные повторы могут быть также вариантно измененными путем замены некоторых звуков другими, вставки звуков между теми, что составляют участок повторения, а также благодаря изъятию отдельных тонов и их групп. Например, в глории VI грегорианской мессы характерные черты текстомузыкальной монодической формы представлены ярко и концентрированно (см. нотный пример на с. 184).

Принадлежность к 8-му ладу, с финалисом *g,* здесь обозначена ладовой эпифорой (единоконечьем) — окончанием всех строк главным тоном лада. Правда, так бывает редко; обычно в средних строках делаются заключения и на других ступенях. Например, в глории XII мессы, 4-го лада, первые 13 строк кадансируют на *e*, строки 14–17 на *f, g, a, a* и заключительная 18-я — на финалисе *e.* Каденционный план анонимным композитором[6] сочиняется.

Эпифора строк 3–6 дает основание для тематических повторов попевок типа:

$$\begin{matrix} 3 & — & 4 & — & 5 & — & 6 \\ a & & a^1 & & a^1 & & b \end{matrix}$$

Попевки заимствуются из 1-й строки (in excelsis); отметим точное совпадение форм ba^1 (строки 4–5). Заключительная же строка, 6-я в этой группе, завершает ее введением контраста — широкого мелодического распева на основе реперкуссии лада c^1—*g.*

Отдельная строка 7-я соткана из вариантно повторяющихся попевок 1-й и 2-й строк (начиная от in excelsis). Музыкальная форма тройки строк 8–10 исходит из текстовой анафоры (Domine), хотя не воплощает ее буквально. Тематизм попевок в строках 8–9 контрастно противопоставляется тематизму всех строк и групп, уже прозвучавших ранее. Тем самым подчеркивается разделение всего текста на две крупные, многосоставные части: I — строки 1–7 и II — строки 8–18 (см. общую схему выше); однако от монодических строчных форм не следует ожидать каких-либо совпадений с тональными формами нового времени. Строки 8-я и 9-я — вариант одна другой; а 10-я содержит троекратное проведение начальной попевки из строки 7-й (Gratias).

Следующая тройка строк 11–13, объединенная анафорой Qui и другими текстовыми повторениями, выполнена как четырехкратное (!) проведение вариантных групп попевок по типу aa^1aa^1 (каждая — со значительными изменениями и повтором на словах miserere nobis).

Последняя тройка, строки 14–16, объединена тематизмом «припевных» попевок из предшествующих строк (1, 3, 4, 5, 7, 10-й).

Отдельная строка 17-я отражает тематизм 12-й строки (и 11-й), также 16-й, продолжая и ее.

Наконец, изящный «росчерк» Amen (строка 18-я) обобщает контраст разделяющих целое на две равные половины 8-й и 9-й строк

---

[6] Авторы почти всех грегорианских мелодий не известны, но нет сомнений в том, что каждая мелодия имела своего создателя, «роспевщика», композитора (правда, именно Папа Григорий Великий им и не был). О композиторской работе свидетельствует применяемая в песнопениях композиторская техника.

(отраженный в концах четных фраз — 2-й и 4-й, строк 11–13). Последние звуки Amen *f-g-a-*[*g*]*-f-g* ассоциируются с начальными *f-g-a-f-g-g.*

Нельзя не восхититься истинным мастерством, тонкостью и сложностью художественной работы безвестного композитора X в. (почти тысячу лет тому назад!). Техника вариантных повторений, когда единицей структуры оказывается отдельный тон, и группы отдельных тонов, весьма неожиданным образом напоминает некоторые новейшие техники XX в. (где также звук функционирует как самостоятельная структурная единица, но только на хроматической основе).

П-2. Градуал (от лат gradus — ступень; полное наименование responsorium graduale или gradual responsorius — «респонсорий на ступенях»; сокращенно: graduale — «на ступенях») — респонсорий псалмодического происхождения, исполнявшийся на амвоне (возвышении) или на ступенях алтаря; отсюда названия. Респонсорий (cantus responsorius) — первоначально форма, где хоровой рефрен (responsum — букв. ответ) чередуется с сольными фразами — стихами, версами (лат.— versus). Градуал находится в мессе между двумя чтениями — апостольского Послания (эпистолы), заключаемого словами Deo gratias («Благодарения Богу»), и Евангелия. Литургический смысл градуала состоит в ответном чувстве прихожан на прозвучавшее в тексте Послания наставление, в готовности ему следовать.

За некоторыми исключениями тексты градуалов заимствуются из Библии (чаще из псалмов). Например, на пасхальной неделе они, как в своей изменяемой, так и в неизменной части (все градуалы недели начинаются одинаково — словами Haec dies), берутся из слов и строк 117-го псалма. Иногда текст градуала продолжает или развивает мысль, выраженную в предшествующем чтении, эпистоле. Так, на праздник св. Стефана (по легенде архидьякон Стефан был вызван на суд Синедриона, члены которого в ответ на речь Стефана пришли в ярость и осудили его на казнь через побитие камнями) перед градуалом читается отрывок из Деяний, где рассказывается о житии и смерти Стефана. В градуале Sederunt principes et adversum me loquebantur говорится о сидящих «владыках» (первосвященниках, членах Синедриона) и о несправедливом преследовании (праведника). Хоровая (начальная) часть градуала и следующий за ней стих могут быть взяты из разных частей псалма, однако же, несмотря на это, они обычно согласуются друг с другом и образуют единое целое.

Музыкальная форма градуала определяется двухчастностью текста (I часть — респонс, II часть — стих) и единством лада. Отсутствие повторов в тексте не предрасполагает к повторам в музыке, но единство лада реализуется в сходстве ладовых попевок (и соответственно в определенных видах попевочной, интонационной повторности) и до-

минирующей роли финалиса. При двухчастности текстовой формы для градуала обязательно окончание финалисом лада — и первой, и второй частей. В некоторых случаях в конце II части обнаруживается повторение интонационных оборотов или даже целых попевок из завершения I части (в градуале Speciosus forma такой попевочной репризностью охвачена длинная полустрока). Но преобладает все же принцип длительного безрепризного развертывания на основе комплекса попевок лада. Начало стиха (т. е. II части) чаще всего отмечено значительным интонационным контрастом.

Исполнение градуала: один или два солиста начинают респонс, который подхватывает и ведет до конца хор; стих исполняется солистами, и только конец его — хором (LU, p. 320).

Исторические корни градуала — в ранней христианской псалмодии. Это было сольное исполнение стихов целого псалма, перемежаемое рефреном-респонсом — голосами общины. В результате складывалась форма песенного рондо (здесь — «градуального рондо»). Рефреном служил один стих в исполнении тутти (народ, хор и схола), а куплетами были стихи псалма — 1, 2, 3-й... (несколько). Принцип песенного (или куплетного) рондо реализовался в градуале в двух вариантах: антифонном и респонсорном.

Градуал в антифонном исполнении[7]:

Части формы	Антифон *тутти*	Псалом *соло или хор попеременно*	Ант.	Пс.	Ант.	Пс.	и т. д.
Текст	Рефрен *припев*	Стих[1] *верс*	Р.	Ст.[2]	Р.	Ст.[3]	
	A	V	A	V	A	V	
Мелодия	A	B	A	B	A	B	

2. *Градуал в респонсорном исполнении*:

Части формы	Респонс *тутти*	Стих *верс соло*	Респ.	Ст.	Респ.	Ст.	и т. д.
Текст	Рефрен	Стих[1]	Р.	Ст.[2]	Р.	Ст.[3]	
Мелодия	A	B	A	B	A	B	

Градуал исполнялся (первоначально дьяконом) на ступени амвона[8]. Псалом читался нараспев, а пение отводилось респонсу-хору, который также и заключал градуал. В дальнейшем псалом был сокращен до одного стиха, а респонс перестал повторяться. Тем самым градуал потерял форму респонсорного чередования стиха и рефрена.

---

[7] Stäblein B. Graduale // Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen. Die Messe. Bd. 2.— Kassel, 1985.— S. 242–244.

[8] Johner P. Dominices. Wort und Ton im Choral.— Lpz., 1953.— S. 304.

П-3а. Аллилуйя (др.-евр. hallelú — áh — хвалите Ях[ве]) — ликующее восхваление Бога в виде вокализа-юбиляции («длиннейшей мелодии», по выражению Ноткера[9]). Аллилуйя близко примыкает к предшествующему ей градуалу и может трактоваться как заключительное, хвалебное его слово. Однако вместе с присоединяемым к юбиляции стихом аллилуйя составляет отдельную часть мессы.

Смысл аллилуйи — душевный подъем, радостное чувство слишком большое, чтобы его можно было выразить в слове, и поэтому радость изливается в юбиляции: «Кто ликует, не нуждается в словах» (Августин)[10]. Специфично для аллилуйи и то, что основной ее словесный текст появляется не до, а после юбиляции.

Текст аллилуйи состоит из двух неравных частей: слова alleluia (дважды пропетого) и строки, заимствуемой из Псалтири; строка называется «стих» (лат. versus alleluiaticus, сокращенно V). Пение завершается повторением возгласа «аллилуйя». Как часть мессы аллилуйя именуется по первым словам стиха.

Соответственно и музыкальная форма аллилуйи в целом — трехчастная репризного типа. I часть, собственно аллилуйя, состоит из мелодии, приходящейся на слово alleluia, и юбиляции, то есть вокализа ликующего характера. Юбиляция складывается из нескольких попевок многообразно, по типу aab (LU, p. 809, 1064, 1183–1184), aa (p. 801, 901), ab (p. 472), abc (p. 1187) и др. II часть — мелодия, распеваемая на стих аллилуйи (versus alleluiatici), иногда сходная по попевкам с мелодией I части или с псалмодическими формулами данного лада. III часть — расширение мелодии II части посредством репризы (неполной) I части; чаще всего повторяется юбиляция.

Аллилуйя исполняется солистами и хором. Наиболее типичный вариант формы:

I часть — начинают солисты; юбиляцию (с повторением слова «аллилуйя») поет хор;

II часть исполняется в основном солистами, заканчивает ее хор;

III часть (расширение второй) — хором либо солистами, завершается хором.

Исторически возникновение аллилуйи относится к древнееврейскому богослужению — сольное исполнение псалмов сопровождалось хоровыми «ответствиями» общины. (В ряде псалмов Библии слово alleluia стоит в конце или в начале: № 104–106, 110–118, 134–135, 145–150.) В первые века от Р. Х. аллилуйя перешла в раннюю христианскую службу (свидетельство Тертуллиана, ок. 200 г., о респонсорном исполнении аллилуйи). В римской мессе она утвердилась, возможно, в конце IV — начале V в.

---

9 Patrologia cursus completus, series latina / Ed. J. P. Migne. T. 131.— P. 1103.

10 Там же. T. 37.— P. 1272.

П-3^{b}. Тракт (tractus; вероятно, от лат. traho — тянуть; tractus [в супине] также — «единым ходом», т. е. в одном характере; tractus — волочение, затяжной характер) — часть проприя, поющаяся вместо аллилуйи после градуала в траурные дни, в период до и во время Великого поста. Соответственно текст этой части нередко отмечен настроением скорби, предрасполагающим слушателя к оплакиванию своих прегрешений. (Впрочем, тексты тракта иногда носят и просветленный характер.) Исполняемый лишь хором, без соло, тракт (в этом смысле) и оказывается поющимся «единым ходом» — tractim. Нет в тракте и свойственного респонсорному стилю припева («ответствия» хора), повторение которого создает эффект возвращения музыкальной мысли. Таким образом, tractim — сквозное развитие от стиха к стиху в единообразном звучании.

Текстовая форма тракта составляется из начального стиха (по первым словам которого он получает название) и нескольких следующих за ним стихов. Их число различно. Так, в трактах Qui regis (LU, p. 351), Effuderunt (LU, 429) стихов всего два, а в огромных трактах Великого поста и Вербного Воскресенья Qui habitat (LU, p. 533–536), Deus, Deus meus (LU, 592–596) — достигает двенадцати — тринадцати. В знаменитом тракте De profundis после начального стиха идут еще три. По определению Иоанна де Грокейо «тракт есть песнопение из нанизанных стихов» (est cantus ex versibus aggregatus)[11]. Иногда термин tractus интерпретируется как перевод греческого слова «ирмос» (εἱρμός). Эта текстовая форма, по справедливому наблюдению П. Вагнера, несколько сходна с византийским и русским каноном, где за первой песнью, ирмосом (греч. εἱρμός — сплетение, сцепление, ряд), следует ряд песен (тропарей), перенимающих ритм и структуру ирмоса. С учетом этого сходства начальная строка тракта тоже могла бы называться «ирмос».

Музыкальная форма тракта обнаруживает древнейшие принципы, очевидно перешедшие в западную музыку из греко-византийской. Отсюда неожиданное сходство музыкальной организации тракта и древне-русской монодии, конкретно — «распевание» текста на комплекс попевок данного гласа (монтаж попевок, или центон). Сравним два тракта — De profundis (LU, p. 499–500) и Attende caelum (LU, p. 751–752), обозначив одинаковые (в том числе вариантно повторяемые) попевки одинаковыми строчными буквами, а все стихи (строки) — римскими цифрами[12]:

	I	II	III	IV	V
De profundis	abcd	ef(+b)c^{1}d	gbcd	gbch	
Attende caelum	ab^{1}c^{1}	db^{1}c^{1}	b^{1}c^{1}	db^{1}c^{1}	dh

[11] Rohloff E. Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio.— Lpz., 1972.— S. 164: 12–13.
[12] Ср.: Apel W. Harvard Dictionary of Music. 3 ed.— Cambridge (Mass.), 1981.— P. 859.

Интересно, что для мелодий трактов всегда берутся попевки только 2-го и 8-го ладов. В Liber usualis нет ни одной мелодии тракта в каком-либо ином ладу. Можно заметить примерное соответствие между характером лада и настроением текста: тексты, говорящие о печали и покаянии, преимущественно распеты во 2-м ладу, а связанные с образом надежды, радости, уверенности — в 8-м[13]. Мелодика стихов тракта чрезвычайно близка к псалмодической. В ней используются характерные мелодические формулы данного тона (иниций, речитация, серединная и заключительная каденции).

Исторически тракт, по-видимому, древнейшая из поющихся частей мессы. (Принцип автомелодического ирмоса и исполняемых на его мелодию ряда песен, вероятно, имеет связь с древнегреческим номом, игравшем роль мелодии-модели, на которую распевались следующие другие тексты.) Название «тракт» и его мелодии встречаются в рукописях начиная с VIII–IX вв.

П-3с. Секвенция (от лат. sequor — идти вслед, следовать; sequentia — то, что идет вслед).

В латинской обиходной книге (Liber usualis) слово sequentia — обычное начало фразы после аллилуйи, тракта, указывающее, что далее следует чтение предписанного на данный день отрывка из Евангелия: Sequentia sancti Evangelii secundum Lucam или Sequentia sancti Evangelii secundum Mattheum.

История секвенции не вполне ясна вследствие отсутствия дошедших до нас памятников времен ее формирования (VIII–IX вв.). По своему жанровому истоку секвенция относится к типу тропа. Она возникла как подтекстовка и расширение юбиляционной части аллилуйи в ее репризе. Подстановка слов к юбиляции по силлабическому принципу (один звук — один слог) была, по-видимому, первоначальной формой секвенции. Термином «секвенция» тогда именовалась мелодия юбиляции (поэтому выражение sequentia cum prosa означает «мелодия с подтекстовкой»). С X в. секвенции стали сочиняться как отдельные произведения — на свою особую мелодию.

Секвенция лишь иногда входит в состав мессы[14]. Из сравнительно большого числа сочиненных в IX–XIV вв. секвенций по решению Тридентского Собора (1545–1563) в службе осталось четыре: Dies irae (для заупокойной мессы; начало XIII в.), Lauda Sion (на праздник Тела Господня; ок. 1263), Veni Sancte Spiritus (на праздник Пятидесят-

---

[13] Johner P.— S. 225.

[14] Об истории секвенции см.: Холопов Ю. Секвенция // МЭ. Т. 4.— М., 1978.— Кол. 903–908.

ницы [Троицы]; нач. XIII в.?), Victimae paschali (на Пасху; 1-я пол. XI в.); позднее была допущена еще одна — Stabat Mater (на праздник Семи скорбей Марии, текст — 2-я пол. XIII в.). Так, секвенция Victimae paschali поется на Пасхальной неделе (после аллилуйи) в воскресенье (LU, p. 780), понедельник (LU, p. 786), вторник (p. 791), среду (p. 794), четверг (p. 798), пятницу (p. 802), субботу (p. 806), Veni Sancte Spiritus исполняется аналогично на неделе Пятидесятницы между аллилуйей и чтением Евангелия.

Знаменитый пример секвенции находится в Реквиеме Моцарта. Состав Реквиема: I Интроит, II Кирие, III Секвенция, IV Оффертoрий, V Санктус, VI Агнус Деи, VII Коммунио. В третьем разделе, в секвенции, композитор так группирует строки текста: 1–2 (Dies irae), 3–7 (Tuba mirum), 8-я (Rex tremendae), 9–15 (Recordare), 16–17 (Confutatis), 18–21 (Lacrimosa). Самая знаменитая секвенция, конечно, Dies irae — «День гнева». Текст ее, повествующий о Судном дне, возможно, принадлежит Фоме Челанскому (умер ок. 1255). Основой текста послужила Книга пророка Софонии, 1, 15 и далее. Секвенция складывается из двойных строф с системой рифм: aaa bbb (см. нот. прим. на с. 161).

Структура эквиритмического текста:

I	1.	1. День предстанет в гневной силе,	Dies irae
		2. Как творенью лечь в могиле	
		3. По Давиду и Сивилле.	
	2.	4. Что за трепет нас разбудит	Quantus tremor
		5. В день, когда Судья прибудет	
		6. И правдиво всех рассудит.	
	3.	1. Вострубит труба нам, звоном	Tuba mirum
		2. Возвещая погребенным	
		3. Всем явиться перед троном.	
	4.	4. Смерть и тварь придут в смущенье,	Mors stupebit
		5. Как настанет воскресенье,	
		6. Чтоб ответить за спасенье.	
		1. Вскрыта книга та предстанет,	Liber scriptus
	5.	2. Из которой явно станет	
		3. Все, в чем миру суд настанет.	
		4. Сядет лишь Судья державный,	Iudex ergo
	6.	5. Что сокрыто, станет явно,	
		6. Все судимы будут равно.	
II	7.	1. С чем к ответу мне явиться?	Quid sum miser
		2. И к кому тогда взмолиться	

		3. Как и праведный смутится?	
	8.	4. Царь дрожащего творенья,	Rex tremendae
		5. Ты спасаешь полных рвенья,	
		6. Милосердный, дай спасенья.	
	9.	1. О припомни, Иисусе,	Recordare
		2. За меня ты путь свой трудный	
		3. Не губи меня в день судный.	
	10.	4. Восседал ты, утомленный,	Quaerens me
		5. Крестной смерти обреченный,	
		6. Чтобы я предстал спасенный.	
	11.	1. Правый мститель преступленья,	Iuste Iudex
		2. Ниспошли ты мне прощенье	
		3. Раньше утра осужденья.	
	12.	4. Я вздыхаю с грешным схоже,	Ingemisco
		5. По вине мне стыдно тоже,	
		6. Дай пощады мне, о, Боже!	
III	13.	1. И Марию разрешил ты,	Qui Mariam
		2. И разбойника простил ты,	
		3. Мне надежду возвестил ты.	
	14.	4. Не могу быть безупречным,	Preces meae
		5. Но решеньем человечным	
		6. Не карай ты адом вечным.	
	15.	1. Средь овец меня прими ты,	Inter oves
		2. И от козлищ отдели ты,	
		3. Стать мне вправо разреши ты.	
	16.	4. Суд изрекши посрамленным,	Confutatis
		5. В пламень вечный осужденным	
		6. Призови меня к блаженным.	
	17.	1. Я молю, чело склоняя,	Oro supplex
		2. Сердцем в прахе изнывая,	
		3. Не лиши меня ты рая.	
	18.	4. 1) Слезный день этот настанет,	Lacrimosa
		2) Как из праха вновь воспрянет	
	[19.]	5. 1) Человек виновный тоже	Iudicandus
		2) Пощади его, о, Боже,	
	[20.]	6. 1) Иисус, Господь благой!	Pie Iesu
		2) Им пошли ты упокой!	
	19.	Аминь!	Amen.
	[21]		

Секвенция Dies irae обладает замечательно выработанной текстовой формой, достойной специального анализа. Структура лада, где попевки 2-го лада оттеняются характерными интонациями 1-го, при-

мечательна ладовой эпифорой — окончанием всех строк во всех строфах на одном и том же финалисе *d*, звучащем как страшный колокол Судного дня. Исключение составляет лишь 1-й стих 18-й строфы, то есть той самой, где должно замкнуться движение по кругу строф-групп:

I		II		III	
6	+	6	+	6	[=18]

Таким образом, строфа 18-я, Lacrimosa, знаменует заключительное расширение, придающее особую весомость и торжественность суровому завершению произведения[15].

Композиция обнаруживает строгую красоту тематических повторений, величественно развертывающих апокалиптическую мысль в согласии со структурой трех строфных пар в группе. Строение 1-й группы строф (1–6):

1	2	3	4	5	6
aa^1b	aa^1b	caa^2	caa^2	def	def

Монодическая форма и здесь изобилует тонкостями композиционной структуры, роль которых столь велика, что заставляет предполагать какую-то намеренность, не только интуицию, но и определенную технику. Из многочисленных потенциальных примеров приведем лишь один. Сравним интонационное содержание элемента «d» (начало 5-й строфы) с двумя фрагментами — концом элемента «c» (начало 3-й строфы) и началом 3-го стиха 1-й строфы:

6.4:	Li-ber	scrip-	tus	pro-	fe-	re-	tur
2.4:	spar-	gens	so-num				
1.3:					Te-	ste —	Da-[vid]

Композитор мыслит не только цельностями-попевками, но и отдельными группами звуков, даже отдельными тонами.

О-3. Кредо (лат credo — верую) — часть мессы, поющаяся после чтения Евангелия.

По своему смыслу кредо есть радостное утверждение услышанного в чтении. Поэтому в музыке монодического кредо нет стремления воплотить детали текста или создать длительное развитие (в отличие от последующих воплощений в многоголосной музыке, например, в частях «Никейского символа» [1732] И. С. Баха, вошедших в Мессу h-moll,— Crucifixus, Et in unum, Et resurrexit, Et incarnatus est). Благодарение

[15] Dies irae считается произведением 1-го лада, очевидно, по окончанию последней, 18-й строфы (из трех двойных строк). Но это неточно. Первые две суперстрофы (1–6, 7–12) сочинены с преобладанием 2-го лада: II–I–II и еще раз II–I–II. То, что всегда цитируется как «тема Dies irae»,— типичная мелодия 2-го лада, и ее отнесение к 1-му ладу было бы ошибкой.

за открытую истину и уверенность в ее непреложности выражаются в утверждающей повторности музыкальных фраз. Кредо также символизирует конец первой части мессы и начало свершения обряда священного жертвоприношения.

Девятнадцать строк текста кредо могут быть подразделены на девять смысловых частей (таково членение в баховском Symbolum Nicenium)[16]:

I.	1.	Credo in unum Deum,	1. Верую в единого Бога,
II.	2.	Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.	2. Всемогущего Отца, творца неба и земли, всего видимого, и невидимого.
III.	3.	Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum.	3. И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия единородного
	4.	Et ex Patre natum ante omnia saecula.	4. И от Отца рожденного прежде всех веков.
	5.	Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.	5. Бога от Бога, Света от Света, Бога истинного от Бога истинного.
	6.	Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.	6. Рожденного, несотворенного, единосущного Отцу: чрез которого все создано.
	7.	Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.	7. Который для нас, людей, и спасенья нашего ради сошел с неба.
IV.	8.	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.	8. И воплотился чрез Духа Святого от Марии Девы и вочеловечился.
V.	9.	Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus et sepultus est.	9. Распят также за нас на кресте при Понтии Пилате, пострадал и погребен.
VI.	10.	Et resurrexit tertia die secundum Scripturas.	10. И воскрес в третий день, согласно с Писанием.
	11.	Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.	11. И вознесся на небеса: сидит одесную Отца.
	12.	Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos:	12. И вновь придет со славою, судить живых и мертвых:

[16] Руководство.— С. 37–38.

		cuius regni non erit finis.	и Царствию его не будет конца.
VII.	13.	Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.	13. И в Духа Святого Господа, и животворящего: который от Отца и Сына исходит.
	14.	Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.	14. Который с Отцом и Сыном споклоняем и славим: который говорил через пророков.
	15.	Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.	15. И во единую святую католическую и апостольскую Церковь.
VIII.	16.	Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	16. Исповедую едино крещение в отпущение грехов.
IX.	17.	Et exspecto resurrectionem mortuorum.	17. И ожидаю воскресения мертвых.
	18.	Et vitam venturi saeculi.	18. И жизни будущего века.
	19.	Amen.	19. Аминь.

Содержание текста — изложение основных христианских догматов, в которых сосредоточена суть вероучения: единство Бога в трех Его ипостасях, вочеловечение Христа — Сына Бога, Его искупительная жертва на кресте; в конце говорится о Церкви, крещении и вечной жизни. Архитектоника текста, его членение в смысловом и поэтико-структурном отношении здесь в принципе такого же рода, как в глории[17]. Поэтому мы не будем останавливаться подробно на текстовой форме кредо.

Музыкальная форма дошедших до нас нескольких мелодий монодических кредо (в изданиях они помещены отдельно от прочих частей монодической мессы, после всех восемнадцати месс) характеризуется близостью к псалмодическому стилю. Мелодии основаны на многократном повторении небольшого числа попевок данного тона (Credo I и II — 4-го тона, III — 5-го, IV — 1-го). Например, форма кредо I (XI в.):

1. a	6. $d^1a^2b^1$	11. a^2b	16. ca^4
2. $bcdb^1$	7. d^1ec	12. d^1ab^1c	17. a^4
3. d^1a^1b	8. eab^1b^3	13. dbc	18. d^1b^4
4. a^2b^1	9. dbb^1	14. dbc	19. f
5. $c^1da^3b^2$	10. eab.	15. db^1	

Особый эффект формы и состоит в вариантно-куплетной повторности, пробивающейся через обновление попевок от строки к строке.

[17] Приведенное выше членение текста не является единственно возможным. Так, в Мессе Моцарта c-moll (KV 427) кредо представлено семичастным: I 1–7; II 8; III 9; IV 10–12; V 13–14; VI 15–17; VII 18–19.

Общехристианский Символ веры, включающий 12 членов (частей), был составлен Отцами Церкви и утвержден первоначально на I Вселенском Соборе — Никейском в 325 г. (отсюда название «Никейский символ») и в уточненной редакции — на II Константинопольском. В составе литургии кредо зафиксировано в начале VI в., в ближневосточных странах.

На Толедском Соборе 589 г. к первоначальному тексту было добавлено (см. строку 13) знаменитое Filioque — «и от Сына». Смысл «филиокве» в тезисе, что Дух Святой исходит и от Бога Отца, и от Бога Сына (в ранней редакции — только от Бога Отца). Православная христианская Церковь отказалась признать редакцию с «филиокве», что было одной из причин, приведших к отпадению западной ветви христианства, к расколу Церкви в XI в. (1054). С 589 г. кредо стало обязательной частью в мозарабской литургии (то есть литургии в Испании, находившейся под владычеством арабов). В конце VIII в. оно утвердилось во франкской литургии (798). В состав римской мессы кредо введено лишь в 1014 г.

В рамках грегорианской традиции кредо исполняется по-разному: всей общиной, всем хором, попеременно двумя полухориями или схолой и хором (alternatim, то есть попеременность пения и органа, в кредо не практикуется). Кредо не включается в траурные мессы (усопшие уже завершили путь веры, их душам остаются только надежда и любовь).

П-4. Офферторий (лат. offertorium — место жертвоприношений; сокращение от antiphona ad offertorium или antiphona ad offerendam; первоначально также offerenda) — песнопение, сопровождающее дароприношение, оно следует после кредо.

Название «офферторий», казалось бы, связывает эту часть мессы со столь значительным действом мессы, как обряд жертвоприношения Тела и Крови Христовой за всех людей и весь мир. Эта Великая Жертва Нового Завета ведь и есть собственно месса, литургическое действо; все происходившее до Жертвы есть в сущности приготовление к ней. Однако лишь в некоторых текстах непосредственно говорится о Жертве (например, в Sicut in holocausto, LU, p. 1012); Йонер насчитывает всего восемь таких офферториев[18]. Предусматриваемый литургическим порядком душевный настрой человека в храме — нравственное очищение, принесение в жертву всего, что имеет человек, даже и саму свою жизнь, отрешение от греховных вожделений. Жертва — это готовность оторвать свое от себя и дать другому («своему брату») как в материальном, так и в духовном плане: «Если

[18] Johner P.— S. 363.

ты принесешь дар твой к жертвеннику и там вспомнишь, что брат твой имеет что-нибудь против тебя, оставь там дар твой пред жертвенником и пойди прежде примирись с братом твоим, и тогда приди и принеси дар твой» (Мф 5, 23–24). В прежние времена проводивший мессу священнослужитель напоминал людям это место из Нагорной проповеди Иисуса, после чего присутствующие в храме, обнимая и целуя друг друга, просили о прощении и прощали сами других.

Текст оффертория состоит из небольшого количества строк. Некоторые слова (даже строки) повторяются, что вызывает возвращение мелодии (оффертории De profundis, LU, p. 1076–1077; Domine, in auxilium meum respice, p. 1046). Исключение составляет оффертории Domine Iesu Christe, в котором помимо основного текста есть еще один стих (или верс — versus) Hostias et preces (LU, p. 1813–1814) из заупокойной мессы. Это сохраняет вышедшую из употребления старинную форму оффертория, основанную на противопоставлении главной части и нескольких стихов, причем главная часть, хоровая, могла повторяться между сольными стихами. Многие тексты оффертории заканчиваются возгласом «аллилуйя».

Музыкальная форма оффертория — строчная, идущая за текстом. Она допускает поэтому чрезвычайно много разнообразных конкретных структурных решений. В ней нередки разветвленные музыкальные связи между стихами (например, одинаковые окончания). Для мелодического стиля оффертория характерна зависимость от типовых попевок данного лада, а также частые вокализы (например, в Honora Dominum, LU, p. 1582,— на первом слове; в Viam mandatorum, p. 1474,— на нескольких словах, в том числе на заключительном слове alleluia). В некоторых случаях музыкальных повторений нет (Mihi autem, LU, p. 1467–1468) либо они эпизодичны, малозначимы для формы в целом (Lauda Ierusalem, LU, p. 1442).

Однако в ряде напевов повтор имеет закругляющий, репризный характер (упоминавшийся De profundis; репризность на слове alleluia в мелодии Ave Maria, LU, p. 1318–1319). В мелодии Precatus est Moyses (LU, p. 1030–1031) повторение слов в начале двух первых строк обусловливает повторность довольно длинной мелодии в головной части формы. В Domine Deus (LU, p. 1252–1253) попевка на слово Deus неоднократно повторяется в мелодии, образуя также еще своего рода «растворы» интонаций попевки (на словах qui repertus est, [Isra]el, voluntatem).

Начальная фраза исполняется солистами, остальные — хором.

Образец оффертория (Ad te Domine levavi) см. на с. 169 (текст взят из Псалтири, 24(23), 1–3).

Четыре музыкальные строки распеты во 2-м ладе, с реперкуссией *F-d*, специфической попевкой *A-c-d,* клаузулами (мелодическими ка-

денциями строк и полустрочий) на: 1) *d-d,* 2) *c-f,* 3) *d-c,* 4) *A-d.* Крайние строки обрисовывают основной тон, средние — модальные отклонения в *f, c.* В отличие от отклонений в тональной музыке, модальное отклонение есть просто смещение ладовой опоры на другой звук; при этом звукоряд остается тем же самым. Мелодия следует за текстом по общей схеме: 1) A, 2) B, 3) C, 4) D. Обе средние строки начинаются с реперкуссы *f,* заключительная — с основного звука *d.* При отсутствии тематических повторений подобные тонкости формы приобретают бóльшую весомость. Скрепляющее значение получает и повторность попевок, а именно: «рамка» формы — перенос завершения 1-го полустрочия в конец 4-й строки; транспозиция (редкость в монодической форме!) попевки из конца 1-й строки ([ani]mam meam) в конец 2-й (erubescam) и другие подобные тонкости формы (например, транспозиция «попевки-рамки» [Do]mine в конце 3-й строки, слово mei). Отшлифованность формы множества подобных произведений монодического искусства показывает, что безымянные авторы мелодий были подлинными мастерами в композиторском деле.

Исторически офферторий сложился около VI в. н. э. (первые свидетельства получены из Северной Африки времени Августина) как хоровой антифон, вставлявшийся между стихами псалма, в то время как прихожане подносили свои дары к алтарю[19]. Отсюда древнейшие наименования жанра. В римской литургии офферторий появился в VI в. Антифонный принцип около VII в. был вытеснен респонсорным — офферторий представлял собой хоровую часть и несколько сольных стихов, после которых хоровая часть повторялась. Примерно в XI–XII вв. сольные стихи постепенно исчезают, и офферторий приобретает форму, утвердившуюся в градуалах и Liber usualis.

О-4. Санктус (лат. sanctus — свят) — «трисвятое» возглашение, следующее за префацией, торжественной молитвой перед Каноном (III часть мессы).

Префация — молитва благодарения Богу Отцу через воспевание Христа, где говорится о прославлении Его величия ангелами и серафимами; в конце содержится мольба принять в число этих голосов и голоса присутствующих в храме на литургии. Идущий сразу же далее санктус[20] готовит к великому таинству, совершающемуся на алтаре. Текст составлен из двух песен — санктус и бенедиктус (с возгласом «осанна»). Первая из них (текст заимствован из Книги пророка Исаии, 6, 3) есть песнь серафимов (по др.-евр. «серафим» — «пламенный»; серафимы имеют по шести крыльев), то есть ангелов высшего из девя-

[19] Ibidem.— S. 362.

[20] По происхождению санктус принадлежит к жанру гимна. Это гимн серафимов (hymnus seraphicus), тогда как глория — гимн ангелов.

ти чинов небесной иерархии, ближе всех находящихся к превознесенному Божьему престолу. Серафимы летали вокруг Бога, сидящего на престоле, и, обращаясь друг к другу, возглашали: «Свят, свят, свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!» Присоединенная к санктусу другая песнь — бенедиктус (текст: Мф 21, 9 и Пс 117(116), 26) — прославляет уже Иисуса Христа; этими словами встречает Его народ при входе «пророка из Назарета Галилейского» со славой в Иерусалим, устилая путь Спасителя своими одеждами и срезанными с деревьев ветвями. Текст гласит: «Осанна в вышних. Благословен идущий во имя Господа. Осанна в вышних» (hosanna — от др.-евр. «помоги нам», возглас торжества и прославления). На префации, до и после исполнения санктуса раздается также звон колокольчика, отмечая начало основного раздела литургии.

Текст санктуса представляет тем самым составную форму из двух песен. Это сочлененные в единство два «номера» — санктус и бенедиктус с осанной. Структура текста:

I. 1. Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
2. Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
II. 3. Osanna in excelsis.
4. Benedictus qui venit in nomine Domini.
5. Hosanna in excelsis.

Дважды в тексте возникает троичность. В I части трижды провозглашается sanctus, во II — «музыкальная» трехчастная форма типа ut supra (то есть da capo), как в кирие. Текстовая форма определяет и музыкальную. В санктусе всегда «сложная двухчастная» составная форма, обычно с тонкими взаимоотношениями между обеими частями. Троичность текста I части часто выражается в трехчастной репризности типа aba на словах «санктус» (например, в мессах II–V, XIV, XVII; с изменениями в третьем репризном возгласе — в мессах VIII, XII, XVI) либо в трехчастной форме типа abc (X–XI, XIII, XV) или aab (VII, XVIII). И здесь встречаются образцы тонкой игры музыкального смысла, выраженной через звуковую связь попевок. Например, в мессе I (на Пасху) форма типа $aa^{1}b$ (см. нот. прим. на с. 189). Вторая попевка — вариант первой (в ее «подводе», то есть начальной части, «проросли» еще два звука). Третья — «ответ» на обе: к 1-й части добавлены оба опорных тона в обратном порядке, ко 2-й — оба опорных тона как в прямом, так и в обратном порядке. Притом третья попевка координируется с последующими словами — Dominus Deus Sabaoth (обычный прием), так что членение текста оказывается другим:

I. 1. Sanctus, sanctus,
Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Подобный метод развития — не тематический и даже не просто попевочный. Приведенный пример свидетельствует о том, что специ-

фика такой композиционной техники состоит в возможном использовании отдельных звуков как структурных единиц и носителей музыкально-смыслового начала. Обостренное внимание к подобной «микроструктуре» типично для многих явлений музыки XX в., что позволяет (конечно, с некоторыми очевидными оговорками) проводить неожиданные параллели между художественными методами казалось бы несопоставимых стилей.

Наряду с этим — традиционная звукоизобразительность: сопоставляемые во 2-й строке текста «небо и земля» (caeli et terra) в ряде месс живописуются разницей в высоте: «небо» — выше, а «земля» — ниже. Например, в мессе I:

cae-	li	et	ter-	ra
d^1c^1	d^1	$d^1e^1d^1$	h	h

См. также мессы III, V–VII, XI–XIII, XIV, XVI–XVII. Многочисленность этой звукописи наводит на мысль о специальном намерении неизвестных нам композиторов — авторов мелодий.

Аналогичная троичность-трехчастность обычна и во II части, где она охватывает уже целое построение (почти во всех мессах). Впрочем, не всегда это буквальное da capo, то есть точное повторение и слов, и мелодии (как, например, в мессах II–III). Иногда вводится новый иниций и распев заключительного оборота интонациями начального, например, в мессе IV. Порой вносятся какие-либо аналогичные изменения. В некоторых санктусах трехчастность безрепризна (в мессах IX, XII–XIII, XVIII).

Связь между обеими крупными частями санктуса чаще всего выражается в повторности (вариантной или точной) музыки от строки 2-й к 4-й (Pleni → Benedictus). Так, часто образуется следующая форма (подробности здесь не учтены):

Мессы II–V, XII, XVI–XVII

I. 1. aba c
2. d
II. 3. e («Осанна»)
4. d
5. e («Осанна»)

Поскольку строки обеих частей поются подряд без исполнительских или каких-нибудь иных цезур, мы слышим дополнительно возникающую музыкальную форму, «контрапунктирующую» исходной текстовой, где текст «Осанна...» (строки 3 и 5) оказывается повторяющимся припевом к строкам 1–2 и 4, вопреки первооснове. См. мессы II, IV, XII, XVI.

Другой тип целостной структуры санктуса в мессе XI: 1.a, 2.b, // 3.c, 4.d, 5.c.

Первые исторические свидетельства о санктусе относятся к середине IV в. В составе римской мессы санктус зафиксирован с V в. Исполнялся санктус первоначально общиной, без священника; впрочем, по свидетельству Ordo romanus I («Римский чин», I книга; в ней описывается богослужение при папском дворе в конце VII в.) санктус исполнялся группой священнослужителей. Позднейшие сведения вновь указывают на пение общины (вместе со священником).

О-5. Агнус (лат. agnus dei — агнец божий) — последняя часть ординария мессы. Агнец Божий — прообраз Иисуса Христа, принявшего на себя грехи мира и своей крестной смертью искупившего их (агнец — ягненок, который приносился в жертву). Литургический смысл агнуса — обращение живых в смирении и сокрушении сердечном к Тому, Кто своей жертвой на Кресте спас их, с мольбой о помиловании и даровании мира.

Текст агнуса заимствован из Евангелия от Иоанна, 1, 29. В Евангелии рассказывается, как Иоанн Креститель увидел идущего к нему Иисуса и сказал: «Вот Агнец Божий, который берет на себя грех мира». Текст состоит из трех строк, из которых первые две совершенно одинаковы, а третья отличается иным окончанием: вместо «помилуй нас» там говорится «даруй нам мир» (в реквиеме вместо этих трех окончаний стоят слова «даруй им покой»). Таким образом, структура текста — aaa^1.

Музыкальная форма агнуса в большинстве случаев (кроме мессы VII) не следует правилу «новый текст — новая мелодия». Чаще всего здесь форма трехчастная репризная aba (в мессах II, IV, VIII, X, XII–XVI), либо куплетная aaa (в мессах I, V–VI, XVIII; также куплетно-вариантная aa^1a в мессах III, IX, XVII). В мессе VII форма aab, в мессе XI — abc. Все формы примечательны индивидуальными особенностями строения, вследствие чего их типизация представляется несколько условной, однако формы в каждом случае чрезвычайно ясны.

Агнус получил распространение в римской мессе на рубеже VII–VIII вв. Возглашение «Агнец Божий», соответствующее (нынешней) первой строчке, приурочивалось к обряду преломления хлеба (конфракции) и повторялось, по-видимому, неоднократно. С IX–X вв. установилась троекратность возгласов. К XII в. закрепился нынешний текст 3-й строки.

П-5. Коммунио (или «коммуний», лат. communio — общность, единение [от communis — общий]; также приобщение, причастие) — благодарственная молитва, распевается во время причащения (communio можно понять и как «причащение»). Термин «коммунио» происходит от первоначального наименования antiphona ad

communionem — «антифон к причастию». Коммунио (вместе с посткоммунио) — последние части проприя. Литургический смысл коммунио — благоговейные чувства тех, кто приступает к небесной трапезе, столу Бога, выражение радости и духовного веселья. Генетической основой коммунио послужил 9-й стих 33-го псалма, где основная мысль такова: «Вкусите, и увидите, как благ Господь!» (см. коммунио Gustate et videte на с. 169).

Текст коммунио большей частью заимствуется из Священного Писания (Евангелий, Псалтири). Например, в коммунио Dicit Dominus (LU, p. 487–488) представлен сюжет чуда с превращением воды в вино в Кане Галилейской (Ин 2, 7–11). Текст коммунио обычно небольшого объема — одна строка (In splendoribus, LU, p. 481; Dicit Dominus, p. 487–488; Tanto tempore, p.1450).

Основной принцип музыкальной формы коммунио — сцепление попевок данного тона, группирующихся согласно членению текста. Преобладающий сквозной характер раскрытия лада в мелодии не исключает тонких связей и повторов на основе единства в данном ладу, то есть в связи с опеванием одних и тех же опорных тонов (см. там же).

Вопросо-ответное соотношение попевок в мелодии, приходящейся на начальные слова gustate — videte, выражено ракоходным движением высотной линии. Целостность формы здесь индивидуально подчеркивается ладовой эпифорой в концах крупных разделов. Начальное слово (до знака *) исполняют канторы, далее поет хор.

Первые сведения о коммунио появились в различных регионах Европы примерно в IV в. н. э.

После коммунио следует посткоммунио, закругляющая мессу выражением благодарности за свершившееся причащение и испрошением чистого сердца любви Бога.

В знак окончания мессы поется

О-6. Ite, missa est. Deo gratias — «Идите, отпущено (или: „Идите, вас отпускаем“). Благодарение Богу». Обе строки распеваются на одну мелодию (тип формы: аа). В некоторые дни (например, в дни поста) вместо Ite missa est исполняется Benedicamus Domino — «Благословим Господа» на ту же или сходную мелодию. (Есть сведения, что фраза Ite, missa est произносилась перед началом Евхаристии и была обращена к оглашенным и кающимся, которым тем самым запрещалось присутствовать при этом главном таинстве.)

Не будет преувеличением считать, что древняя монодическая месса, концепционный исток всех последующих ее видов, неожиданно обнаруживает пожалуй бóльшую актуальность для нашего времени. Проблемы модально-ладового (а не тонального) мышления, «вечной» тексто-музыкальной (а не автономно-музыкальной тональной) формы, музыки как действа (а не как автономно-музыкального,

концертного произведения), формования, начинающегося от свободно-метрических единиц (а не от пирамиды метрической экстраполяции), наконец, проблемы музыкального содержания, не низведенного до пустяков приятных переживаний очередного «лирического героя», но возвышающегося до суровой значимости великих мировых истин и эпохальных переходов человечества в поступательном движении его духовной жизни на более высокую ступень,— все это для нас сегодня в большей мере является темой искусства, чем многое в идейно-художественном наследии прошлого века. Мы можем отнести к музыке мессы слова великого русского мыслителя, сказанные им о русском православном пении: «Не только „изящная литература“, но и все искусство, с Бетховенами и Вагнерами, есть ничто перед старознаменным догматиком „Всемирную славу“ или преображенским тропарем и кондаком»[21].

[21] Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений.— М., 1990.— С. 489.