

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ
І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

ФЕДОРАК ДАР'Я ВАДИМІВНА

УДК: 783.28.6(430)''11''

ДИСЕРТАЦІЯ

**МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ ГІЛЬДЕГАРДИ БІНГЕНСЬКОЇ
У ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОМУ АСПЕКТІ**

17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
Федорак Д. В. _____

Науковий керівник: Беліченко Наталія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Федорак Д. В. Музична творчість Гільдегарди Бінгенської у жанрово-стильовому аспекті. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» – Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2020.

Дослідження спрямоване на виявлення жанрової та стильової специфіки музичної творчості Гільдегарди Бінгенської (1098-1179) в контексті середньовічної літургійної монодії.

Гільдегарда Бінгенська – абатиса, теолог і філософ, містик і пророчиця, знавець природи, лікарка, поетеса й композиторка, яка зробила неабиякий особистий внесок у кожній із зазначених сфер. Утім, ця видатна постать християнської Церкви (у 2012 р. Гільдегарду Бінгенську було офіційно канонізовано католицькою церквою з присвоєнням їй титулу Вчителя Церкви) тільки в минулому столітті стала об'єктом дослідницьких інтенцій.

Творчість Гільдегарди на сьогоднішній день поступово розкривається перед дослідниками і слухачькою аудиторією у всьому своєму розмаїтті. Про це свідчить поява значної кількості художньої та спеціальної наукової літератури російською та українською мовами, присвяченої релігійно-філософській, поетичній та навіть медичній діяльності Гільдегарди. Завдяки доступним в інтернет-просторі сучасним аудіо-записам зарубіжних і вітчизняних вокально-інструментальних гуртів і солістів більш відомим стає й музичний аспект творчості Гільдегарди Бінгенської. У 2009 році німецьким режисером Маргарете фон Тротта (Margarethe von Trotta) був створений художній фільм, в якому здійснено спробу наочно відобразити універсум цієї унікальної особистості та основні етапи її життя засобами кінематографу.

Наразі популярність творів Святої Гільдегарди стрімко зростає. Однак при цьому музично-композиторська діяльність абатиси, зокрема в контексті як

її власної концептосфери, так і в парадигмі тогочасної теорії та практики, досі залишається невивченою у вітчизняній музикології. Гільдегарда Бінгенська сприймала звук і музику як визначальні невід’ємні константи своїх абстрактних символічних ідей, що, по-перше, слугувало фундаментом для її унікальної «теології звуку», по-друге, – обумовило наявність сталих ознак індивідуального стилю в різноманітних за жанрами хоральних піснеспівах Святої. Тому нагальною потребою для сучасної теорії та історії музики постає осмислення сукупності питань, розкриття яких дозволяє сформуванню ясного погляду на нетрадиційне з точки зору григоріаніки монофонічне музичне мистецтво Гільдегарди в аспекті його *жанрової та стильової специфіки*.

Об’єкт дослідження – композиторська творчість Гільдегарди Бінгенської як унікальний релігійно-творчий феномен, що є невід’ємною частиною професійної музичної культури західноєвропейського Середньовіччя.

Мета дослідження – на матеріалі всебічного аналізу музичної спадщини Гільдегарди Бінгенської обґрунтувати жанрову та стильову специфіку її творчості в контексті теорії та практики сучасного їй літургійного співу – григоріанського хоралу.

Наукові завдання обумовили структуру роботи. Розділ 1 «Релігійно-творчий універсум Гільдегарди Бінгенської: проблеми сучасного осмислення» містить 2 підрозділи, присвячені розгляду релігійних та соціально-культурних передумов, що впливали на формування творчої особистості й авторського стилю Гільдегарди Бінгенської. Музична творчість Святої розкривається в контексті її «теології звуку». Зміст цієї концепції відбиває прояв синтезу унікального релігійного досвіду Гільдегарди й загальних рис інтелектуального середовища, в якому вона постійно перебувала, зокрема аскетичних уставів бенедиктинського й цистерціанського чернечих орденів. Музичний спадок Святої органічно взаємодоповнює її

духовно-візіонерські праці, спираючись, розширюючи, а іноді й уточнюючи їх символічну образність або теологію.

У Розділі 2 «Музична творчість Гільдегарди Бінгенської: джерела та методологія аналізу» розглядаються рукописні кодекси з музичними творами Святої, а саме збіркою «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» та літургійною драмою «*Ordo Virtutum*», а також здійснюється відбір методологічних принципів аналізу середньовічної монодії. В ході ознайомлення з музичним матеріалом постає закономірне питання щодо принципів його дешифровки. Спираючись на досягнення сучасної музичної медієвістики, в підрозділі 2.1 пропонується аналіз нотації, за допомогою якої Свята фіксувала свої твори та пошук найбільш прийнятних способів її прочитання. Завдяки дослідженням К. Перріша та В. Апеля, спрямованим на вивчення нотації хоралів доби Середньовіччя, вдалося з'ясувати, що зображення невм у піснеспівах Гільдегарди графічно пов'язане з традиціями трьох шкіл, які мали найбільший вплив на європейську церковну музику: санкт-галленської, мессінської та німецької (готичної). Таким чином, у своїх хоралах Свята синтезує найкращі доробки нотації в тривимірному контексті (використовуючи графеми минулого, сучасного їй та майбутнього часу), що засвідчує її візіонерську обдарованість. У підрозділі 2.2 розкриваються погляди сучасної медієвістики на феномен хоралу XII сторіччя (періоду життя Гільдегарди Бінгенської) в аспекті методології різнобічного аналізу його мелодики.

Завдання Розділу 3 «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum* в контексті жанрово-стильової системи григоріаніки» полягали у системному аналізі цього зібрання хоральних піснеспівів Гільдегарди Бінгенської, а саме специфіки різних жанрових моделей в контексті західної літургійної практики у відповідності до календаря римської Церкви. У підрозділі 3.1 «Жанрова специфіка піснеспівів Святої: функції, тематика, стилістика» розглянуто комплекс провідних тем, ідей та образів у різних жанрах. Піснеспіви

Гільдегарди Бінгенської мають своє призначення відповідно до певних днів і церковних свят. У розглядуваній збірці хорали згруповані по певних літургійних темах, найголовнішими з яких є присвячення Отцю й Сину, Святому Духу та Діві Марії (тобто належать до *Proprium de Tempore*). До «санкторалу» (*Proprium de Sanctis*) відносяться співи, приурочені Небесним хорам (ангелам, апостолам, патріархам і пророкам), Святим (Дізібоду, Руперту, Іоанну, Мученикам, Маттіасу, Боніфацію, Максиміну), а також Церкві. Особлива увага приділялася «жіночій» тематиці: діві Марії, Святій Урсулі і її подругам – 11000 непорочним дівам, а також вдовам і немовлятам. Таким чином, Гільдегарда, спираючись у своїй творчості на дві основні категорії свят, наслідувала календарній практиці Римської Церкви.

Характеризуючи кількісне співвідношення хоралів у збірці за жанровим показником, слід відмітити, що більше половини співів складають антифони (41), а трохи більше чверті – респонсорії (17). З інших жанрів наявні: 7 секвенцій, 4 гимни, 1 кантик, 1 Alleluia (антифонного типу), 1 Кугіе, 1 версус і 2 симфонії (які за формою й мелодикою подібні до секвенцій). Не всі піснеспіви рівноцінні з точки зору взаємодії вербального тексту й музики, а також в плані загальної складності, оскільки існує значна різниця між творами, які належать до неоднорідних жанрових або тематичних груп.

У Підрозділі 3.2 визначаються змістовні і структурні-композиційні особливості обох жанрових різновидів антифонів Гільдегарди Бінгенської. Мелодика псалмових характеризується своєрідною комірчастою структурою й носить фрактальний характер, складаючись з безлічі накладених одна на одну структур дрібнішого масштабу, тому для її розгляду обирається аналітичний метод дослідження григоріанської монодії І. Чижик (ФМ). Непсалмові антифони вирізняються великим обсягом та переважно складаються з різних варіантів формули *i:m:d* як в «макроплані» (для кожної строфи), так і «мікроплані» (всередині неї), а також мають трансмодальний характер (тобто відзначаються заміною фіналісів разом із заключними формулами).

У підрозділі 3.3 на матеріалі жанрово-стилістичного аналізу респонсорію «Favus distilans» Святої виявлено специфіку індивідуального авторського підходу до інтерпретації цього традиційного літургійного жанру католицької церкви. Мелодичні формули, знайдені в проаналізованому респонсорії Святої за смисловим значенням *i:m:d*, виявилися як на композиційному мікрорівні, так і у більш масштабному плані форми, зокрема в процесі розпізнавання нотних груп встановлено, що макроформули структурно диференціюються на дрібніші частини. Саме ці поспівки й групи знаків дозволяють виявити певну форму та композиційну логіку жанру респонсорію в трактовці Гільдегарди Бінгенської. Так, помічено, що початковим зонам композиції (завдяки застосуванню авторкою фігур мети, простого та подвійного оспівування) властивий більш стрімкий характер мелодики, тоді як для серединних та завершальних зон (за рахунок переважання статичних хвилеподібних мелодичних фігур) є характерним медитативний стан.

У підрозділах 3.4 та 3.5 розкрито авторське прочитання жанру гимнів та секвенцій, *alleluia* та *kyrie* в збірці «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» Гільдегарди Бінгенської. На відміну від проаналізованих у попередніх підрозділах більш масштабних жанрів антифону і респонсорію ці жанри характеризуються простотою форми й відзначаються використанням так званих мелодичних «рим» – систематично повторюваних заключних оборотів наприкінці музичних фраз, що співпадає з традиційною трактовкою даних жанрів. Структура мелодики й формули проаналізованих піснеспівів цих жанрів зі збірки Гільдегарди Бінгенської відрізняються більш стабільним характером руху (частіше за все використовуються фігури хвилі та фігури простого оспівування). Однак за мелодичним стилем вони не збігаються з традиційними характеристиками, зокрема завдяки сталому мелізматичному характеру викладу замість узвичаєного використання невменно-силабічних розспівів. Тож, не випадково саме в цих жанрах повною мірою відчувається

тонкість музичного стилю Святої в нероздільній для неї символічній єдності мелодії та тексту.

Однією з наскрізних тез музикознавчої концепції пропонованої дисертації є виявлення певного комплексу сталих прийомів Гільдегарди Бінгенської як особливої категорії композиторського ідіостилу, як «структурного принципу художньої моделі» [11, с. 208]. Про це йдеться у Розділі 4 «Літургійна драма “Ordo Virtutum” в системі композиторського ідіостилу Святої». Так, літургійна драма «Ordo Virtutum» («Ряд чеснот») – перший в історії західноєвропейської музики повністю збережений «опус» цього стародавнього жанру, створений для освячення жіночого монастиря Гільдегарди в Рупертсберзі, – став справжнім мікрокосмом та «кристалом» її творчого кредо. На відміну від традиційної літургійної драми, твір дивує своєю художньою довершеністю на багатовимірних рівнях – від драматургічного плану (що розглядається в підрозділі 4.2) до мистецтва поєднання символічної за своїм змістом прози та музики, синтез яких виступає ключовим чинником формо- і звукоутворення (про що йдеться в підрозділі 4.3). Текст і «лібрето» драми (написане самою авторкою) пов’язані з темами, персонажами та пророчими видіннями основної богословської праці Святої – «Scivias». Музичним втіленням стає хоральна монодія, за допомогою якої Гільдегарда значно розширює тонально-інтонаційні межі епохи, скориставшись усіма можливостями цього інноваційного для свого часу і за своїм художнім (літургійно-театральним) потенціалом жанру.

У Висновках окреслено основні результати проведеного дослідження.

Отже, шляхом комплексного осмислення доступних відомостей про Гільдегарду Бінгенську (адже всі сфери її діяльності суть породження однієї магістральної ідеї її життя), за допомогою сучасних методів дослідження середньовічної монодії в роботі розглядається незвичайне з точки зору григоріаніки монофонічне музичне мистецтво Святої.

Увага приділяється сукупності питань, розкриття яких дозволяє сформулювати ясний погляд на феномен унікального музичного стилю Гільдегарди Бінгенської. Під визначенням «стиль» в даному контексті мається на увазі два рівня його розуміння: стиль мелодики Святої (тип розспівності, ладові та інтонаційно-ритмічні особливості, інтервальна будова мелодики), про що йдеться здебільшого у третьому розділі, присвяченому виявленню специфіки мелодики в різних канонічних жанрах на прикладі хоральної збірки Святої «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*»); та більш широкий – авторський – рівень розуміння стилю, який розкриває індивідуальний світогляд Гільдегарди Бінгенської за допомогою, зокрема, визначення тематики піснеспівів, аналізу співвідношення вербального тексту й музики та семантичному віддзеркаленню слова в повторюваних мелодико-інтонаційних зворотах монодії Гільдегарди. Цей аспект стилю розкривається на прикладі аналізу літургійної драми «*Ordo Virtutum*» – паралітургійному жанрі, не пов'язаному зі сталими канонічними рамками.

Виявлено, що для вирішення означених питань у першу чергу доцільно застосовувати логіко-історичний підхід до загального середовища інтелектуального життя Середньовіччя й особливо чернечого життя, а також до зародження і формування латинського обряду, який найповніше репрезентує специфіку григоріанського хоралу у XII-XIII ст. (за часів життя Гільдегарди). Довге перебування Святої в стінах монастиря певного географічного регіону (місто Дізібоденберг, що в Німеччині), життя за встановленими ідеологічно-релігійними традиціями орденів, її активна соціальна позиція (подорожування-проповіді, листування з відомими богословами та громадськими діячами того часу, зустріч із Папою Римським тощо) і, нарешті, створення монастиря в Рупертсберзі, помітно вплинули на музичну творчість Гільдегарди Бінгенської, окремі напрямки якої мали спільну суть, що віддзеркалювала константу її позамузичної діяльності. Отже, концепція богослов'я, поетика авторського духовного тексту і картина звуку в

музичних композиціях Святої сформована на перетині історичних обставин цього періоду та її унікального релігійного досвіду, зокрема низки містичних видінь.

Усі праці Святої Гільдегарди (релігійно-філософські та медичні трактати, молитовні або поетичні духовні тексти, малюнки та, звичайно, піснеспіви) наповнені магістральною ідеєю – уявленням про Бога як центр усього творіння і, відповідно, про необхідність руху до Нього. Симптоматично, що саме ця тема стає центральною як для музичної творчості Святої, так і для програми чернечої освіти всередині монастиря в Рупертсберзі.

В результаті проведеного дослідження в дисертації виявлено та охарактеризовано як загальні, так і специфічні особливості втілення в хоральних творах Гільдегарди Бінгенської різних жанрово-стильових моделей григоріаніки в системі її композиторського ідіостилу, що визначає в кінцевому підсумку актуальність та перспективність подальшого вивчення музичної творчості цієї видатної особистості у вітчизняному музикознавстві.

Ключові слова: Гільдегарда Бінгенська, середньовічна монодія, хорал, хоральна нотація, літургійні жанри, літургійна драма, «Ordo Virtutum», «Symphonia Armonie Celestium Revelationum».

Основні наукові результати дисертаційного дослідження

висвітлено в таких працях автора:

Статті в наукових фахових виданнях України та публікації, що індексуються у міжнародних наукометричних базах

1. Доронкіна Д. Свята Хильдегарда Бингенская: религиозно-философское, медицинское, литературное и музыкальное наследие Київське музикознавство / Зб. наук.праць. – Вип.46. – Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2013. – С. 132-139

2. Доронкіна Д. «Структурный анализ средневековой монодии и проблемы ее “дешифровки” (на примере хора “Favus distilans” Хильдегарды

Бингенской)» Київське музикознавство / Зб. наук.праць. – Вип.54. — Київ : Київський інститут музики ім. Р. М., 2016. – С. 3-13

3. Доронкина Д. «Жанровая специфика антифона в творчестве Хильдегарды Бингенской» Київське музикознавство / Зб. наук.праць. – Вип.56. – Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. – С. 12-23

4. Федорак Д. «Жанрова система «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» Хільдегарди Бінгенської в контексті середньовічної літургійної монодії» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Зб. наук.праць. – Вип.47. – Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. – С. 44-57

5. Fedorak D. «Western European medieval monod analysis techniques» [Методы анализа западно-европейской монодии]. Central Asian Journal of Art Studies / T. ZhurgenOrdo Virtutum Kazakh National Academy of Arts. Almaty, 2018. № 3. – P. 56–61.

6. Федорак Д. В. Музична творчість Гільдегарди Бінгенської в аспекті феномену авторського стилю // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XIX–XX / Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020. – С. 312-331.

ANNOTATION

Fedorak D.V. Musical Works of Hildegard of Bingen in the Genre and Stylistic Aspect. Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

The thesis for an academic degree of the PhD in Art History with the major in 17.00.03 – «Musical Art» – I.P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, 2021.

The research is aimed at identifying the genre and stylistic peculiarities of the musical work of Hildegard of Bingen (1098-1179) in the context of the medieval liturgical monody.

Hildegard of Bingen is an abbess, theologian and philosopher, mystic and prophetess, naturalist, physician, poet and composer, who has made a significant

personal contribution in each of these areas. However, this prominent figure of the Christian Church (Hildegard of Bingen was officially canonized by the Catholic Church and awarded the title of the Teacher of the Church in 2012) became the object of research intentions only in the last century.

Today, Hildegard's work is gradually being revealed to researchers and listeners in all its diversity. This is evidenced by the appearance of a significant amount of fiction and special scientific literature in Russian and Ukrainian, devoted to the religious-philosophical, poetic and even medical activities of Hildegard. Thanks to the modern audio recordings made by foreign and local vocal instrumental bands and soloists available on the Internet, the musical aspect of Hildegard of Bingen's work is becoming more famous. In 2009, German director Margarethe von Trotta made a feature film that attempts to visualize the universe of this unique personality and the main stages of her life through cinema.

Thesedays, the popularity of St. Hildegard's works is growing rapidly. However, the musical and composing activities of the abbess, in particular in the context of both her own concepts and in the paradigm of contemporary theory and practice, remains unexplored in Ukrainian musicology. Hildegard of Bingen perceived sound and music as defining integral constants of her abstract symbolic ideas, which, firstly, served as the foundation for her unique «theology of sound» and, secondly, conditioned the presence of permanent features of individual style in the chant chants of the Saint. Therefore, the modern theory and history of music urgently needs to reflect on a set of issues, the disclosure of which would allow outlining clear view of the monophonic musical art of Hildegard non-traditional from the point of view of Gregorian tradition in terms of its *genre and stylistic peculiarities*.

The object of this research is the composer's works of Hildegard of Bingen as a unique religious and creative phenomenon, which is an integral part of the professional musical culture of the Western European Middle Ages.

The research objective is to substantiate the genre and stylistic peculiarities of Hildegard of Bingen's musical heritage based on its comprehensive analysis in the context of the theory and practice of contemporaneous liturgical singing, Gregorian chant.

The work structure is determined by the scientific tasks. Chapter 1, Hildegard of Bingen's Religious Creative Universe: Contemporary Understanding Issues, contains 2 sections devoted to the consideration of religious and socio-cultural preconditions that influenced the formation of Hildegard of Bingen's creative personality and authorial style. The Saint's musical work is presented in the context of her "theology of sound". The content of this concept reflects the synthesis of Hildegard's unique religious experience and the general features of the intellectual environment in which she was constantly, in particular the ascetic statutes of the Benedictine and Cistercian monastic orders. The musical heritage of the Saint organically complements her spiritual and visionary works, drawing on, expanding, and sometimes refining their symbolic imagery or theology.

Chapter 2, Hildegard of Bingen's Musical Works: Sources and Methodology of Analysis, examines manuscript codices containing the Saint's musical works, namely *Symphonia Armonie Celestium Revelationum* collection and *Ordo Virtutum* liturgical drama, as well as highlights the guidelines. In the course of review of the musical material, there is a natural question about the principles of its decipherment. Based on the achievements of modern medieval music studies, Subsection 2.1 offers an analysis of the notation using which the Saint recorded her works and the search for the most acceptable ways to read it. Thanks to the research of K. Perrish and W. Apel, aimed at studying the notation of chants of the Middle Ages, it was found that the image of neumas in Hildegard's songs is graphically connected with the traditions of the three schools, which had the greatest influence on European church music: St. Gallen, Messina and German (Gothic). Thus, in her chants, the Saint synthesizes the best notation developments in a three-dimensional context (using the past, contemporaneous and future graphemes), which testifies to her visionary talent.

Subsection 2.2 reveals the opinions of modern medieval studies regarding the phenomenon of chorus of the 12th century (when Hildegard of Bingen lived) in terms of methodology of a comprehensive analysis of its melodies.

The tasks of Chapter 3, *Symphonia Armonie Celestium Revelationum*, in the Context of the Genre-Stylistic System of Gregorian Chant, were to conduct a comprehensive analysis of this collection of chants by Hildegard of Bingen, namely the peculiarities of different genre models in the context of Western liturgical practice according to the Roman Church calendar. Subsection 3.1, Genre Peculiarities of the Saint's Songs: Functions, Themes, Stylistics, considers a set of the leading themes, ideas and images in different genres. Hildegard of Bingen's songs have their purpose according to certain days and church holidays. In the collection in question, the chants are grouped by certain liturgical themes, the most important of which are the dedication to the Father and the Son, the Holy Spirit and the Virgin Mary (i.e. they belong to the *Proprium de Tempore*). The «sanctorale» (*Proprium de Sanctis*) includes singing dedicated to the Heavenly choirs (angels, apostles, patriarchs and prophets), Saints (Disibod, Rupert, John, the Martyrs, Matthias, Boniface, Maximinus), as well as the Church. The focus was placed on the "female" theme: the Virgin Mary, St. Ursula and her friends – 11,000 immaculate virgins, as well as widows and infants. Thus, Hildegard, referring in her work to two main categories of Saints, followed the calendar practice of the Roman Church.

Characterizing the quantitative ratio of chants in the collection by genre, it should be noted that more than a half of the songs are antiphons (41), and a little more than a quarter are responsories (17). The other genres include 7 sequences, 4 hymns, 1 canticle, 1 Alleluia (of antiphonal type), 1 Kyrie, 1 verse and 2 symphonies (which are similar in form and melody to sequences). Not all songs are equal in terms of the interaction of verbal text and music, as well as in terms of Ordo Virtutum complexity, as there is a significant difference between works that belong to heterogeneous genre or thematic groups.

Subsection 3.2 defines the substantive and structural-compositional features of both genres of Hildegard of Bingen's antiphons. The melody of the psalms is characterized by a peculiar cellular structure and has a fractal character, consisting of many superimposed structures of smaller scale, so for its consideration the analytical method of studying the Gregorian monody by I. Chizhik (FM) is chosen. Non-psalm antiphons are large and mainly consist of different variants of the *i:m:d* formula both in the «macroplant» (for each stanza) and the "microplan" (within the same), and are of transmodal nature (i.e. are marked by the replacement of the finalises with the final formulas).

Subsection 3.3, based on the genre-stylistic analysis of the Saint's *Favus distilans* responsory, reveals the peculiarities of the individual author's approach to the interpretation of this traditional liturgical genre of the Catholic Church. The melodic formulas found in the analyzed responsory of the Saint with the semantic meaning of *i:m:d* appeared both on the compositional micro level and on a larger scale, in particular in the process of recognizing the musical notation groups, it was found that macroformulas are structurally differentiated into smaller parts. It is these melodies and groups of signs that allow revealing a certain form and compositional logic of the responsory genre in Hildegard of Bingen's interpretation. Thus, it was noticed that the initial zones of the composition (due to the author's use of goal figures, simple and double chanting) are characterized by a more rapid nature of the melody, while the middle and final zones (due to the predominance of static wavy melodic figures) are characterized by a meditative state.

Subsections 3.4 and 3.5 reveal the author's interpretation of the genre of hymns and sequences, *alleluia* and *kyrie*, in the *Symphonia Armonie Celestium Revelationum* collection by Hildegard of Bingen. In contrast to the larger genres of antiphon and responsory analyzed in previous subsections, these genres are characterized by simple form and are marked by the use of the so-called melodic «rhymes», i.e. repeated final turns at the end of musical phrases that coincide with traditional interpretations of these genres. The structure of melodies and formulas of

the analyzed songs of these genres from Hildegard of Bingen's collection are remarkable for a more stable melodic nature (wave figures and simple chanting figures are the most common). However, their melodic style does not match the traditional characteristics, in particular due to the constant melismatic nature of presentation instead of the usual use of invariably syllabic chants. Therefore, it is no coincidence that in these genres the subtlety of the Saint's musical style is fully felt in the inseparable symbolic unity of melody and text.

One of the cross-cutting theses of the musicological concept of the proposed thesis is to identify a certain set of stable techniques of Hildegard of Bingen as a special category of composer individual style as a «structural principle of the artistic model» [11, p. 208]. This is stated in Chapter 4 «*Ordo Virtutum* Liturgical Drama in the System of the Saint's Compositional Individual Style». Thus, *Ordo Virtutum* (A Series of Virtues) is the first in the history of Western European music fully preserved "opus" of this ancient genre, created for the consecration of Hildegard's convent in Rupertsberg, became a real microcosm and "crystal" of her creative credo. Unlike traditional liturgical drama, the work surprises with its artistic perfection on numerous levels, from the dramatic plan (discussed in Subsection 4.2) to the art of combining symbolic content of prose and music, the synthesis of which is a key factor in form and sound generation (as discussed in Subsection 4.3). The text and «libretto» of the drama (written by the author) are related to the topics, characters and prophetic visions of the main theological work of the Saint, *Scivias*. The musical embodiment is a chant monody, with which Hildegard significantly expands the tonal and intonation boundaries of the era, taking advantage of all the possibilities of this innovative genre for her time and for her artistic (liturgical and theatrical) potential.

The Conclusions outline the key study findings.

Thus, by comprehensive interpretation of the available information about Hildegard of Bingen (because all spheres of her activity are the product of one main idea of her life), with the help of modern methods of studying the medieval monody

in the work considered unusual from the point of view of the Gregorian monophonic musical art of the Saint.

The focus is placed on a set of issues, the disclosure of which allows outlining a clear view of the phenomenon of the unique musical style inherent in Hildegard of Bingen. The definition of "style" in this context means two levels of its understanding: the style of the Saint's melody (type of singsong, modus and intonation-rhythmic features, interval structure of the melody), as mostly discussed in Section 3 dedicated to the identification of melody peculiarities in various canonic genres based on the example of the Saint's chant collection, *Symphonia Armonie Celestium Revelationum*); and a broader – authorial – level of understanding the style, which reveals the individual worldview of Hildegard of Bingen by, in particular, revealing the themes of the songs, analysis of the relationship between verbal text and music and the semantic reflection of the word in the repeated melodic and intonation inversions of Hildegard's monody. This aspect of style is revealed on the example of *Ordo Virtutum* analysis, the paraliturgical genre not associated with fixed canonical frameworks.

It is found that to address these issues, it is primarily appropriate to apply a logical-historical approach to the general intellectual life of the Middle Ages and especially monastic life, as well as the origin and formation of the Latin rite, which most fully represents the peculiarities of the Gregorian chant in the 12th and 13th centuries (when Hildegard lived). The Saint's long stay in the monastery of a certain geographical region (Disibodenberg, Germany), living according to the established ideological and religious traditions of the orders, her active social position (travels with sermons, correspondence with famous theologians and public figures of the time, meeting with the Pope of Rome) and, finally, the establishment of a monastery in Rupertsberg, significantly influenced the musical work of Hildegard of Bingen, some areas of which had a common essence, which reflected the constant of her non-musical activities. Thus, the concept of theology, the poetics of the author's spiritual text and the picture of sound in the musical compositions of the Saint are formed at

the intersection of historical circumstances of this period and her unique religious experience, including a number of mystical visions.

All the works of St. Hildegard (religious, philosophical and medical treatises, prayer or poetic spiritual texts, drawings and, of course, songs) are filled with the main idea, the idea of God as the center of all creation and, accordingly, the need to *mOrdo Virtutum* towards Him. It is symptomatic that this very theme becomes central both to the Saint's musical work and to the program of monastic education within the monastery in Rupertsberg.

The research conducted in this thesis revealed and characterized both general and specific features of the embodiment of different genre-stylistic models of Gregorianism in Hildegard of Bingen's chant works in the system of her composer's individual style, which ultimately determines the relevance and prospects for further study of the musical works of this outstanding personality in the Ukrainian musicology.

Keywords: Hildegard of Bingen, medieval monody, chant, chant notation, liturgical genres, liturgical drama, *Ordo Virtutum*, *Symphonia Armonie Celestium Revelationum*.

LIST OF PUBLICATIONS BY THE SUBJECT OF DISSERTATION

1. Doronkina D. St. Hildegard of Bingen: religious, philosophical, medical, literary and musical heritage of Kyiv musicology / A collection of research papers – Issue 46. – Kyiv: Kyiv Music Institute named after R.M. Glier, 2013. – P. 132-139.

2. Doronkina D. Structural analysis of medieval monody and its decipherment problem (on the example of *Favus distilans* chant by Hildegard Bingen), *Kyiv Musicology / A collection of research papers* – Issue 54. – Kyiv: Kyiv Music Institute named after R.M. Glier. – P. 3-13.

3. Doronkina D. Genre peculiarities of the antiphon in the works of Hildegard of Bingen, *Kyiv Musicology / A collection of research papers* – Issue 56. – Kyiv: Kyiv Music Institute named after R.M. Glier, 2017. – P. 12-23.

4. Fedorak D. Genre system of *Symphonia Armonie Celestium Revelationum* by Hildegard of Bingen in the context of medieval liturgical monody // Issues of the art, pedagogy and theory interaction with the practice of education / A collection of research papers – Issue 47. – Kharkiv: KhNUM named after I.P. Kotliarevskyi, 2017. – P. 44-57.

5. Fedorak D. Western European medieval monody analysis techniques. Central Asian Journal of Art Studies / Kazakh National Academy of Arts named after T. ZhurgenOrdo Virtutum. Almaty, 2018. No. 3. – P. 56–61.

6. Fedorak D.V. Musical creativity of Hildegard of Bingen in the aspect of the author's style phenomenon // Historical musicology aspects: a collection of research papers. Issue XIX-XX / Kharkiv: KhNUM named after I.P. Kotliarevskyi, 2020. – P. 312-331.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	21
ВСТУП.....	22
РОЗДІЛ 1. РЕЛІГІЙНО-ТВОРЧИЙ УНІВЕРСУМ ГІЛЬДЕГАРДИ БІНГЕНСЬКОЇ: ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ОСМИСЛЕННЯ.....	31
1.1 Особистість, світобачення та життєтворчість Святої крізь призму її праць й сучасних наукових дискурсів.....	31
1.2 Музична спадщина абатиси в контексті її «теології звуку»: історіографія питання.....	45
Висновки до Розділу 1.....	60
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ ГІЛЬДЕГАРДИ БІНГЕНСЬКОЇ: ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЯ АНАЛІЗУ.....	64
2.1 Рукописи (кодекси) з творами Святої: проблеми нотації та способи її дешифровки.....	64
2.2 Методи аналізу західноєвропейської середньовічної монодії.....	89
Висновки до Розділу 2.....	104
РОЗДІЛ 3. «SYMPHONIA ARMONIE CELESTIUM REVELATIONUM» В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СИСТЕМИ ГРИГОРІАНИКИ.....	107
3.1. Жанрова специфіка піснеспівів Святої: функції, тематика, стилістика...107	
3.2. Антифони.....113	
3.3. Респонсорії.....126	
3.4. Гимни та секвенції143	
3.5. Кугіе та alleluia.....154	
Висновки до Розділу 3.....158	
РОЗДІЛ 4. ЛІТУРГІЙНА ДРАМА «ORDO VIRTUTUM» В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ІДЮСТИЛІЮ СВЯТОЇ.....	163
4.1. Методологічні настанови.....163	
4.2. Композиційно-драматургічний план твору.....168	
4.3. Синтез слова й музики як провідний чинник формотворення.....182	

Висновки до Розділу 4.....	187
ВИСНОВКИ.....	190
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	198
ДОДАТКИ.....	223

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

i: m: d – інтонація (лат. *intonatio*): медіація (лат. *mediatio* – середина):
диференція (лат. *differentia* – відмінність);
ФМ – фігури мелодики

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасна медієвістика активно розробляє питання, пов'язані з вивченням ранніх етапів розвитку західноєвропейської і вітчизняної музичної культури. Досліджуючи різнобічні аспекти віддалених у часі епох, науковці згадують низку чоловічих імен видатних теологів, філософів, діячів культури. Але завдяки сьогodнішнім інноваційним засобам обміну й поповнення людських знань у сучасному інформаційному просторі чітко окреслюється несправедливо забутий пласт відомостей про музику, написану композиторами-жінками, яскравими представницями середньовічної європейської культури. Одним із таких відроджених із забуття є ім'я Гільдегарди з Бінгена (Hildegard von Bingen, 1098–1179) – видатної німецької композиторки, поетеси, драматурга і водночас богослова, місіонерки й абатиси, офіційно канонізованої католицькою церквою наприкінці XVII ст.

Незважаючи на те, що відомості стосовно різнобічної, зокрема композиторської, діяльності Гільдегарди Бінгенської постійно поповнюються (переважно завдяки іншомовним джерелам), дотепер не існує монографічних досліджень про Святу українською або російською мовами, які б висвітлювали цю унікальну фігуру в аспекті її музичного творчості, чим саме обумовлюється **актуальність теми** дисертації.

Наразі популярність творів Святої Гільдегарди серед виконавців та виконавських колективів в усьому світі, в тому числі в Україні й країнах близького зарубіжжя, стрімко зростає. Однак при цьому музично-композиторська діяльність абатиси, зокрема в контексті як її власної концептосфери, так і в парадигмі тогочасної теорії та практики, досі залишається невивченою у вітчизняній музикології. Гільдегарда Бінгенська сприймала звук і музику як визначальні невід'ємні константи своїх абстрактних символічних ідей, що, по-перше, слугувало фундаментом для її унікальної «теології звуку», по-друге, – обумовило наявність сталих ознак

індивідуального стилю в різноманітних за жанрами хоральних піснеспівах Святої. Тому нагальною потребою для сучасної теорії та історії музики постає осмислення сукупності питань, розкриття яких дозволяє сформулювати ясний погляд на нетрадиційне з точки зору григоріаніки монофонічне музичне мистецтво Гільдегарди в аспекті його *жанрової та стильової специфіки*.

Отже, *актуальність* запропонованої теми визначається, з одного боку, невивченістю в українському музикознавстві самотнієї творчості авторки XII ст. Гільдегарди Бінгенської, з іншого, – необхідністю заповнити існуючу «прогалину» в дослідженні авторської хоральної монодії середньовічної доби в цілому.

Гільдегарда Бінгенська, відповідно до своєї епохи, була містиком і усвідомлювала звук і музику як невід’ємну частину своїх богословських і водночас художньо-символічних ідей, за допомогою яких поступово вибудовувалась її унікальна концепція «теології звуку». Отже, спробувавши комплексно осмислити доступні нам відомості про Святу, зокрема епістолярні джерела (в контексті відбиття індивідуальних рис особистості абатиси), користуючись сучасними методами дослідження середньовічної літургійної монодії, нагальною потребою для сучасної теорії та історії музики вважаємо формування науково обґрунтованого погляду на унікальне монофонічне мистецтво Гільдегарди, незвичайне з погляду канонів григоріанського співу.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015 р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Теоретичне музикознавство та сучасна мистецька практика: аспекти взаємодії» перспективного тематичного плану кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (протокол № 1 від 30.08.2017 р.).

Мета дослідження – обґрунтувати жанрову та стильову специфіку музичної творчості Гільдегарди Бінгенської в контексті теорії та практики сучасного їй літургійного співу – григоріанського хоралу.

Дана мета передбачає необхідність вирішення наступних **завдань**:

- систематизувати відомості щодо хронології життєтворчості абатиси в контексті її релігійно-творчого універсуму, простежуючи світоглядну єдність її праць релігійного й медичного змісту з музично-поетичними творами;
- узагальнити наявну наукову літературу стосовно композиторської діяльності Гільдегарди Бінгенської та розробити періодизацію її музичної творчості;
- описати музичні першоджерела (рукописи та кодекси), які містять піснеспіви Гільдегарди Бінгенської, залучити існуючі сучасні розшифровки цих джерел;
- вивчити методи григоріанської семіології, зокрема особливості прочитання хоральної нотації, з метою здійснення власних розшифровок окремих творів Гільдегарди Бінгенської («Favus distilans» і «Ordo Virtutum»);
- класифікувати всі наявні (тобто збережені в рукописах) піснеспіви Гільдегарди за тематичними ознаками й жанровою приналежністю;
- систематизувати композиційні та інтонаційно-ритмічні властивості піснеспівів зі збірки «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» в контексті типових літургійних жанрових моделей середньовічної культової монодії;
- визначити композиційно-драматургічні функції хоралів у літургійній драмі Гільдегарди Бінгенської «Ordo Virtutum»;
- розкрити взаємодію слова й музики в піснеспівах Гільдегарди як провідний чинник формотворення і сталу рису її композиторського

метода шляхом виявлення стійких мелодико-інтонаційних моделей на семантично-структурному рівні;

- виявити жанрово-стильову своєрідність літургійної драми «Ordo Virtutum» і узагальнити спостереження щодо специфіки композиторського ідіостилю Гільдегарди Бінгенської загалом.

Об'єктом дослідження є композиторська творчість Гільдегарди Бінгенської як унікальний релігійно-творчий феномен, що є невід'ємною частиною професійної музичної культури західноєвропейського Середньовіччя.

Предмет дослідження – жанрово-стильові специфікації музичної творчості Гільдегарди Бінгенської в контексті типових властивостей літургійної монодії її часу.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період Середньовіччя – зародження і формування латинського обряду (IV–XII ст.), який найповніше репрезентує специфіку григоріанського хоралу, а також наступні століття, пов'язані з датуванням рукописних пам'яток, ватиканських видань і спеціалізованих теоретичних праць. Однак більш детальний теоретично-музичний огляд хронологічно зосереджується на порубіжжі XII–XIII століть, а саме – роках життя Гільдегарди Бінгенської.

Методологічна основа дослідження ґрунтується на взаємодії різних наукових підходів, що обумовлюється метою та завданнями роботи, а також специфікою задіяного в дисертації матеріалу:

- *історико-контекстуальний* – уможливорює розгляд творчості Гільдегарди Бінгенської в історичному контексті, зокрема теорії та практики літургійної монодії її часу;
- *біографічний* – пов'язаний з уточненням даних щодо хронології життя та діяльності абатиси;

- *джерелознавчий, зокрема кодикологічний* – забезпечує коректну роботу із середньовічними кодексами, опрацювання рукописів із творами Гільдегарди Бінгенської;
- *семіологічний* – дозволяє здійснити аналіз та розшифровку піснеспівів західної церкви за сучасними методиками;
- *жанровий* – узагальнює параметри типових літургійних жанрових моделей, використаних Гільдегардою Бінгенською;
- *стильовий* – виявляє специфіку композиторського ідіостилу абатиси;
- *компаративний* – встановлює спільність жанрових ознак між піснеспівами Гільдегарди Бінгенської та літургійною монодією XII ст., а також їх стильову своєрідність та індивідуальні прийоми оформлення нотного тексту.

Теоретичну базу складають дослідження, які можна систематизувати наступним чином:

· праці, у яких розглядаються різні аспекти життя та творчості Гільдегарди Бінгенської: *біографічні* відомості (A. Silvas [226]; S. Flanagan [150], A. Fraboschi [154–155], A. King-Lenzmeier [185], R. Lightbourne [190], C. Mews [197–198], R. Pernoud [210–211]); *особливості поезії* (С. Аверінцев [1], А. Махов [57], P. Dronke [133–136]), а також винайдені Гільдегардою таємної мови *Lingua ignota* (S. Higley [164]); *теологічно-філософські погляди Святої* (J. Deploige [131], P. Escot [140], M. Fassler [142–147], W. Flynn [151–153], J. Hopkins [169], C. Mews [197–198], L. Montenz [199]); *музична спадщина* Гільдегарди: J. Bain [114], M. Boeckeler [119], L. Bronarski [123], R. Crocker [127], R. Dabke [128], A. Davidson [129], A. Führkötter [156], B. Grant [160], M. Jenni [178], M. Klaper [187], J. Martin [192], M. McGrade [195], T. McGuire [196], B. Newman [203–206], M. Pfau [213–214], J. Noiseux [207], P. Riethe [218], H. Schipperges [221–222], B. Stuhlmeyer [230], P. Van [236–237], E. Weissweiler [244];

· науково-теоретичні музикознавчі праці, що розкривають ті чи інші аспекти середньовічної монодії: *особливості середньовічної нотації та григоріанського хоралу* (Е. Cardine [124–126], Р. Ferretti [149], W. Apel [107], А. Андрєєв [2], Р. Поспєлова [70–71] та Ю. Москва [62–66], В. Карцовник [42–44], К. Загнітко [35–37]); *музичні форми григоріанського хоралу епохи середньовіччя* (С. Parrish [209], Б. Асаф'єв [5], Н. Єфімова [28–31], Т. Ліванова [54]); *проблеми монодії* (С. Галицька [13], Х. Кушнар'єв [49], О. Цалай-Якименко [95–96], Ю. Ясіновський [106]), О. Шевчук [100–101], та *методи мелодичного аналізу середньовічної монодії* (Л. Д'ячкова [24–26], В. Карцовник [42–44], І. Лебєдєва [51–53], І. Лозова [55], М. Папуш [69], Ю. Пушкіна [74–75], В. Федотов та Ю. Разломова [83], І. Чижик [99–98], О. Путятицька [73]);

· дослідження, присвячені загальнотеоретичним питанням: *стиль і стилістика* (Н. Герасимова-Персидська [14–15], О. Шуміліна [102], Н. Беліченко [10–11], Г. Грушко [21], В. Медушевський [58–60], М. Михайлов [61], Є. Назайкинський [67]); *теорія та історія літургійних жанрів* (Герцман Є. [17–18], Н. Єфімова [28–31], А. Жданова [33], М. Кунцлер [48], А. Пфистерер [72], О. Трохановський [80], О. Цалай-Якименко [95–96], О. Шевчук [100–101], О. Зосім [38–39], Є. Ігнатенко [40–41]); *семантика та семіотика* (М. Арановський [4], І. Барсова [8], Я. Келемен [45], О. Лосєв [56], В. Медушевський [58–60]);

· фрагменти джерел загальнофілософського й теологічного характеру, які належать перу Гільдегарди Бінгенської та її сучасників: «Liber vitae meritorum» [166]; «Liber divinorum operum» [85], «Scivias» [86]; «Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum» [87]; праці, присвячені *медицині* – «Liber simplicis medicinae» [165]; пам'ятники *чернечої думки Середньовіччя*, а саме візіонерські тексти, написані ченцями бенедиктинських і цистерціанських орденів Цезарієм Гейстербахським і

Гербертом Клервоським, сучасниками Гільдегарди (J. Howe [172], В. Lackner [189]).

Також були залучені медичні праці, у яких розглядаються особливості візіонерського дару Гільдегарди та спадок її «Божественної Аптеки» (О. Sacks [219], Я. Балека [6]: G. Hertzka [163], П. Герке [16]).

Матеріалом дослідження та джерельною базою слугують факсиміле прижиттєвих рукописів XII ст. Гільдегарди Бінгенської «Ordo Virtutum» («Ряд Чеснот») і «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» («Співзвуччя гармоній небесних одкровенень») та низка сучасних розшифровок таких дослідників, як N. Campbell, В. Lomer та X. Sandstrom-McGuire, M. Pfau, В. Newman, а також здійснена автором роботи власна розшифровка та переклад літургійної драми Гільдегарди «Ordo Virtutum», що пропонується в Додатку І₂, І₃. Окремий матеріал дослідження складають аудіо- та відеозаписи піснеспівів Святої у виконанні німецького колективу Sequentia-Ensemble (Benjamin Bagby, Barbara Thornton and Elisabeth Gaver).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше у музикознавстві:

- запропоновано зведену періодизацію життєтворчості Гільдегарди Бінгенської;
- узагальнено сучасні методики дешифровки григоріанських хоралів в контексті особливостей прочитання знаків нотації Гільдегарди;
- досліджено формульний характер мелодики композиторки, що обумовлює специфіку формоутворення її піснеспівів, в контексті теорії І. Чижик;
- виявлено стійкі мелодико-інтонаційні моделі на семантико-композиційному рівні в літургійній драмі Святої «Ordo Virtutum».

Подальшого розвитку набули:

- систематизація матеріалів, що висвітлюють особистість та музичну спадщину Гільдегарди Бінгенської в аспекті її релігійно-творчого універсуму;
- методи аналізу середньовічної монодії стосовно до піснеспівів Гільдегарди;
- класифікація хоралів зі збірки «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» за жанровими критеріями й тематичними ознаками;
- жанрово-стилістичний аспект вивчення авторської західноєвропейської монодії;
- дослідження феномену авторського стилю в контексті середньовічної епохи;
- вивчення риторичного аспекту у взаємодії слова й музики на прикладі хоральної творчості Гільдегарди;
- розгляд жанрово-стильової системи піснеспівів Гільдегарди Бінгенської як прояву альтернативного – композиторського – підходу порівняно із анонімною григоріанською традицією. систематизовано наявну на сьогоднішній день літературу щодо композиторської діяльності Гільдегарди;

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації доповнюють курси з історії зарубіжної музики, аналізу музичних творів, історії музичних стилів, музичної палеографії тощо й можуть використовуватися насамперед при вивченні середньовічного етапу розвитку західноєвропейської музики, зокрема історії християнської монодії.

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалась на засіданні кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено на 6 міжнародних і всеукраїнських конференціях: «Молоді музикознавці» (Київ, 2013), «Музикознавчі студії» (Львів, 2014), «Актуальні проблеми музичного й театрального мистецтва»

(Харків, 2016), «Молоді музикознавці» (Київ, 2016), «Молоді музикознавці» (Київ, 2017) «Феномен авторства в музичній творчості» (Київ, 2018).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 6 статей, з них: 5 – у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 1 стаття (англійською мовою) – у міжнародному фаховому періодичному виданні «Central Asian Journal of Art Studies» (Казахстан).

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох Розділів (12 підрозділів), Висновків та Додатків (всього 14). Список використаних джерел містить 247 позиції, з них 140 – іноземними мовами. Загальний обсяг роботи – 291 сторінок, з них основного тексту – 180 сторінок.

РОЗДІЛ 1

РЕЛІГІЙНО-ТВОРЧИЙ УНІВЕРСУМ ГІЛЬДЕГАРДИ БІНГЕНСЬКОЇ: ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ОСМИСЛЕННЯ

1.1. Особистість, світобачення та життєтворчість Гільдегарди Бінгенської крізь призму її праць й сучасних наукових дискурсів

Гільдегарда Бінгенська (1098–1179) – унікальна багатогранна особистість XII сторіччя. Філософ, містик і пророчиця, знавець природи, цілителька, художниця і, нарешті, поетеса й композитор, – вона була однією з небагатьох всебічно освічених жінок свого часу¹.

Гільдегарда Бінгенська – дотепер єдине жіноче ім'я серед не занадто великої кількості імен середньовічних композиторів (Леонін, Перотин, Гійом де Машо, Філіп де Вітрі, Йоханнес Чіконія і т. д.), проте саме воно з часом стало символом сакральної музики доби Середньовіччя.

Спадщина Гільдегарди становить понад 500 піснеспівів, – це антифони, респонсорії, гимни, секвенції, псалми, перша літургійна драма (або мораліте) «Ordo Virtutum». Найважливішим підсумком музично-поетичної творчості Гільдегарди є збірка хоралів «Symphonia Armonie Celestium Revelationum», яку вона створювала протягом усього життя.

Латинські тексти своїх пісень Гільдегарда писала сама. Присвячені Ісусу Христу, Діві Марії, християнським святим, ці поезії, як і створена Святою мова

¹ Слід зауважити, що жіноче авторство має давню історію. Широко відомі такі постаті, як героїня Біблії Маріам (сестра Мойсея), яка висловлювала хвалу Господу за допомогою пісень і гри на музичних інструментах; антична представниця музично-пісенної лірики Сапфо; черниця-музикант і композитор Елпіда з Франції, котрій приписується авторство двох латинських гимнів «Aurea luce» і «Felix per omnes», включених в Римський требник; візантійська черниця Касія (IX ст.), перша жінка-клірик і композитор одночасно (в 1889 році вона була зарахована до лику святих); німецька черниця Хельфтенського цистерціанського монастиря Мехтільда Магдебурзька (краща частина її творчості – музика на літературні церковні тексти); ігуменя монастиря Святої Луїзи, авторка піснеспівів XIII століття, Бланка Кастильська; фламандська поетеса, композитор XIII століття, Хадевейх Брабантська.

Lingua ignota, сповнені містичної атмосфери і глибокої символіки, тож якісно вирізняються між текстами свого часу.

У музиці Гільдегарди, переважно літургійній, дивним чином поєдналися традиційна для григоріаніки молитовна медитація й надзвичайна сила емоцій, не притаманна середньовічній церковній монодії. Почасти це пояснюється поширенням у літургійній музиці того часу антигригоріанських тенденцій, які могли вплинути й на творчість Гільдегарди Бінгенської. Як пише Т. Ліванова, «в результаті антигригоріанської течії, внутрішня протидія феодальної церкви виражалася, зокрема, у прагненні відступити від канонізованих форм її мистецтва, обійти їх, доповнити, переглянути» [54, с. 36]. Також і риси християнського містицизму, які набули свого піку в добу Середньовіччя, впливали на стиль Святої.

Гільдегарда Бінгенська чула голос Бога із самого дитинства, тому була уважна до всіх оточуючих її звуків і ця увага до звуку проникає у всі сфери її життя. Слід додати, що натхнення, яке впливало на творчість Святої, виникало навіть із побутового шуму, який ненароком створювали черниці навколо, а також пейзажних краєвидів навколо власного монастиря в Рупертсберзі, відбитого згодом в архітектурній графіці нотного тексту (додаток Г) і метафорах «*Scivias*». Звуку як первозданному явищу приділяється увага й у релігійній спадщині Святої. Зарубіжні дослідники творчості Гільдегарди Бінгенської (зокрема Барбара Ньюман /Barbara Newman/) узагальнюють світоглядну філософію абатиси в єдину концепцію «теології звуку» [205, с. 226]. Для того, щоби детальніше окреслити риси стилю та унікальну теологію Гільдегарди, доцільно зосередитися на біографічному контексті та власних літературних джерелах Святої, зважаючи на той факт, що в україномовній літературі викладення цих відомостей відсутнє.

У біографічному дослідженні Сабіни Фланаган (Sabina Flanagan) [150] і Ганни Сільвас (Anna Silvas) зазначені основні етапи життя Святої [226]. Гільдегарда Бінгенська народилася в 1098 році на території нинішньої землі

Рейн-Гессен, у дворянській сім'ї лицарського посильного (у пфальцському Бермерсхейме), який служив графам фон Шпонхаймам. Звуковий пейзаж дитинства Гільдегарди перші сім років життя пройшов у галасливому оточенні великої родини. Будучи десятою дитиною в рейнській дворянській парі, вона була оточена гучною суєтою, але навіть тоді звучання «голосу» її духовних видінь було досить сильним, щоби справити враження й на неї, і на її сім'ю. Ці обставини, а також традиції того часу, підштовхнули родину призначити Гільдегарду до чернечого життя, як свого роду «живу десятину» Богові. Дослідники вказують, що лише містичні видіння, які супроводжували дівчинку від юного віку, спонукали батьків довірити своє дитя духовній опіці черниць бенедиктинського монастиря в Дізібоденберзі. Ім'я Гільдегарди обрано її батьками також не випадково. Старонімецьке слово «hild» позначає «битва» або «боротися», «gar» – «досконала». Ім'я «Гільдегарда» буквально перекладається як «досконала битва», тобто його носій має бути духовним воїном. Сучасники добре усвідомлювали це епонімічне значення, свідченням чого є наступний фрагмент із листа подруги Гільдегарди, містика Єлизавети Шенау (1129-65): «Моя леді Гільдегарда, як доречно, що Вас звать Гільдегарда, тому що саме завдяки Вам Бог захищає свою церкву в духовних конфліктах» [150, с. 78].

Гільдегарда завжди зосереджувалася на Божій любові й переконувала людей прийняти цю гуманну сторону Євангелія. Її праці розкривають, як людина може вступити в духовну битву відповідно до бенедиктинського девізу «Ora et labora» (молитви і праці), визнаючи Бога як Творця, приймаючи нескінченне християнське милосердя.

Важко переоцінити внесок представників чернечого ордену бенедиктинців, у чиєму оточенні зростала і провела все своє життя Гільдегарда, у культуру й цивілізацію західного суспільства Середньовіччя. Зі

шкіл при абатствах вийшли видатні вчені того часу (Біда Високоповажний², Алкуїн³ та інші). Бенедиктинські монахи, такі як Ансельм Кентерберійський і Петро Даміан, були помітними філософами й богословами. У монастирських бібліотеках зберігалися й реставрувалися стародавні рукописи, велися хроніки. Бенедиктинські монастирі суттєво вплинули на розвиток архітектури, адже перші зразки романського стилю з'явилися в абатстві Клюні, а готичного – в абатстві Сен-Дені.

Надзвичайно великі заслуги ордену бенедиктинців щодо музики, зокрема її теорії. Починаючи з Григорія Великого майже всі значні діячі, про яких згадує історія західноєвропейської музики, були монахами-бенедиктинцями, а бенедиктинські ченці монастиря Святого Галла Ноткер Заїка й Туотіло стали найбільшими поетами й композиторами Європи в епоху Карла Великого.

Саме в бенедиктинських традиціях під заступництвом місцевого чоловічого монастиря поряд із Бінгеном, присвяченого святому Дізібоду, виховувалась і Гільдегарда Бінгенська, яка в 1112 році оселилась там у жіночому скиті разом із черницею Юттою (сестра графа Мейнхарда фон Шпонхайма), котра була доросліша за неї всього на шість років.

² Біда Високоповажний (між 672–673 – 26 травня 735) – бенедиктинський чернець подвійного монастиря Святих Петра і Павла в англосаксонському королівстві Нортумбрія (сучасний Джарроу). До кінця Середньовіччя Біду ставили в один ряд з Августином Блаженным і Григорієм Великим. У 1899 році Біда був канонізований папою Львом XIII, одночасно католицька церква назвала його одним з Вчителів Церкви. Автор близько 40 праць латинською мовою, присвячених різноманітним питанням богослов'я і церковної життя (включаючи календарне обчислення), риторики і граматики [96].

³ Алкуїн (близько 735 [1] -19 травня 804) – англо-саксонський учений, богослов і поет, один з натхненників Каролінгського Відродження. З ініціативи Алкуїна в Турі була зроблена фундаментальна ревізія латинського перекладу Біблії бл. Ієроніма (Вульгати), так звана Біблія Алкуїна (рукопис втрачена; в XX в. робилися спроби її відновлення і видання). Серед теологічних творів Алкуїна – «De fide sanctae et individuae Trinitatis», праця, яку медієвісти вважають основоположною для середньовічної теології. Алкуїн є автором ряду агіографій (життеопис св. Мартина Турського, св. Вілліброрда, і інших) [95].

Життя черниць-бенедиктинок у стінах монастиря було дисциплінованим. Їх дні й ночі були розділені канонічними годинами: «Нічний сон переривався службою Утрені, яка відбувалася відразу після півночі. Час сходу був годиною Хвали, за якої впливало богослужіння Першої години. Потім, як правило, відбувалася Євхаристична літургія, після неї зазвичай слідував сніданок. Потім наставав час Третього години, назва якої означала третю година після сходу сонця (тобто 8.00 або 9.00, у залежності від пори року), а потім час роботи, аж до Шостої години (11.00 або 12.00). Після цієї служби був обід, а потім вільний час до Дев'ятого години (14.00 або 15.00), по завершенні якої черниці бралися за працю, фізичну або інтелектуальну, особисту або спільну. Час вечірні означав закінчення дня (18.00 або 19.00); за ним слідували вечірня трапеза і вільний час. Потім часто відбувалися збори в залі капітулу, де всі мешканки монастиря збиралися навколо абатиси. Після відбувалося останнє богослужіння – Повечір'я. У монастирі панувало мовчання, щоби не заважати відпочинку й молитві» [99, с. 273]. Так, за тиждень бенедиктинські черниці повністю прочитували Псалтир. Молитва, молитовні роздуми і праця протягом дня чергувалися зі змінами, які вносили різні літургійні періоди: час покаяння (Адвент і Великий піст) і свята – Різдво, Великдень, а також численні свята пам'яті Святих (день Стрітіння, свято Пресвятої Діви Марії тощо).

Дитинство й передпідлітковий період, які Гільдегарда пережила в компанії старшої за неї дівчини-аскета Ютти, сформували гостру потребу в материнських образах. Саме Церква стала для неї реальним втіленням фізичної присутності матері. Уже на цьому ранньому етапі у свідомості Гільдегарди виникає два головних символічних образа – Матір і Церква, – у яких звуку належить значна роль: вона ототожнює образ покинутої дитини і його крики по допомогу із зображенням покаяння грішника.

Образи Матері й Церкви виникали у видіннях, надалі – у працях Гільдегарди. Особливо виділяється своєю графікою образної мови праця

«Scivias», перший трактат Святої, де авторка метафорично порівнює Церкву з моментом появи нового життя, яке являє на світ мати: «простроплена, як мережа з безліччю отворів, з величезною безліччю людей, що біжать туди-сюди...», а в третій частині трактату проводить аналогію між дитиною, яка отримує харчування від своєї матері, і недавно хрещеною душею, яка отримує харчування від «самої люблячої матері – Церкви» [86]. Подібні прийоми персоніфікації Церкви та символічного зіставлення її з образом матері постійно мали місце і в піснеспівах Гільдегарди, які вона створювала на власні тексти.

Картина звуку й концепція «богослов'я» Гільдегарди виникає на перетині її унікального особистого релігійного досвіду й загального середовища інтелектуального життя в бенедиктинському монастирі дванадцятого століття. Свою даровану Богом винятковість Гільдегарда Бінгенська усвідомила в 15-річному віці. Зізнавшись в особливому видінні своїй наставниці-черниці, Гільдегарда почула від неї пораду нікому не розповідати про цей дар, тому вона довгий час вела звичайне для монастиря життя, удосконалюючи свої знання.

Освіта Святої Гільдегарди охоплювала глибокі знання Біблії, латинської патристики, літургії бенедиктинців і семи вільних мистецтв (тривіум /граматика, риторика, логіка/ та квадривіум /арифметика, геометрія, астрономія, музика/), причому дівчинка навчалася в стінах рідного монастиря. У цілому, насправді вона являла собою тип «освіченої самоучки».

Дізібоденберзький монастир згодом розрісся у великий комплекс, яким з 1136 року стала керувати сама Гільдегарда Бінгенська. А ще через п'ять років відбулася подія, яка повністю змінила життя абатиси та визначила майбутнє всього монастиря. Гільдегарда, за її словами, отримала покликання від Бога письмово фіксувати свої видіння: «І ось на сорок третьому році моєї земної мандрівки, коли я з великим страхом, тремтячи, вдивлялася в небесне видіння, я побачила чудове сяйво, посеред якого лунав голос із неба, який говорив мені:

«О немічна людина, прах від праху, говори й пиши те, що бачиш і чуєш. Але як ти занадто боязка, щоби говорити, і невміла, щоби викладати, і неосвічена, щоби записувати це, говори й пиши не від людських вуст і не людським розумом і не людською волею, але так, немов бачиш і чуєш небесні чудеса, які від Бога що вийшли» [85]. Це рішуче веління, у якому визначається роль Гільдегарди, подібна до ролі старозавітних пророків, що були «вустами Всевишнього» [там само]. Будучи при повному розумі, Свята отримувала видіння опосередковано, вони виникали в її підсвідомості незалежно від її бажань або зусиль, коли на те була воля Бога.

Через страх перед нерозумінням і осудом людей, з одного боку, і через побоювання неточно й неповністю передати побачене й почуте, з іншого, – Гільдегарда зволікає виконати божественне покликання. Вчення церкви і традиції католицизму забороняло жінкам проповідувати, у результаті Гільдегарда починає важко хворіти. Тільки після повторних наказів щодо фіксування видінь Свята приймає для себе рішення підкоритися й це відразу впливає на її стан, – вона миттєво одужує.

Після довгих сумнівів Гільдегарда почала описувати свої містичні видіння та створювати свою першу книгу «Пізнай шляхи Господа» («*Sci vias Domini*» або «*Scivias*») [86]. Свята пише на воскових дощечках і звертається по допомогу до дізібоденберзького ченця Вольмара (Volmar), незмінного духовного наставника, радника й секретаря абатиси з того часу. Будучи високоосвіченою людиною, Вольмар допомагає Гільдегарді розшифровувати записи, складати тексти латинською мовою й переписує їх на пергамент.

Сучасний американський нейропсихолог Олівер Сакс (Oliver Wolf Sacks), як і багато інших науковців, сприймає візіонерський дар Святої Гільдегарди лише крізь призму галюцинацій та сміливо називає її видіння «ксантопсією», відкидаючи подібні містичні явища [219, с. 97]. На перший погляд, з цим цілком можна погодитися. До того ж, Гільдегарда була немічною щодо здоров'я. Їй приписували розлад зору (ретинопатію) внаслідок діабету та

глаукоми, пошкодження рогівки, що провокують ефект раптово різких спалахів світла в очах. Більшість сучасних дослідників стають на бік саме цієї версії: людина слабкого здоров'я, вихована в дусі релігійного аскетизму, трактує свої симптоми згідно з цим. Утім, науковці не беруть до уваги той факт, що багато передбачень Гільдегарди не тільки збігаються з містичним досвідом інших відомих релігійних діячів і святих, але в ряді випадків мають підтвердження або у вигляді подій, що дійсно відбувалися, або у вигляді певних результатів (маються на увазі її лікарські рецепти від безлічі хвороб, які, за її словами, також «прийшли ззовні»). Ян Балека, видатний метафізик, відносить цей дар до кола тих явищ, які межують з феноменом «синестезії», що характеризується загостреним комплексним сприйняттям (наприклад, проявом кольорового слуху) [6, с. 210].

Слід зауважити, що описи видінь Святої, як правило, поділяються на дві категорії: 1) опис побаченого з особистими переживаннями; 2) тлумачення відповідного видіння, з якого усувається суб'єктивний елемент (тобто дається осмислення побаченого в аспекті релігійно-філософської системи). По суті, ці описи нагадують особливого роду філософсько-історичні дослідження, глибоко символічні, засновані на натяках, таємницях, загадках. Можливо, саме тому для Гільдегарди такою близькою була символічна й таємнича мова музики.

Основним настроєм описань видінь Святої є песимізм, що доходить часом до відчаю. У містичних роботах Гільдегарди ми знаходимо постійне уявлення про себе як нікчемну жінку, обмежену людину з жіночою слабкістю, неосвічену й негідну. У цьому випадку вона дотримувалася християнського уявлення про жінок своєї патріархальної епохи. Біблійна думка про те, що Бог при зверненні до людей частіше обирає не сильних, а слабких, була їй дуже близькою. Відчуття своєї нікчемності перед лицем Господнім пронизує всі видіння Святої.

Праці Гільдегарди з природознавства не відрізняються строгим містичним стилем, але знов-таки пов'язані з магістральною ідеєю її життя – відвертою та беззастережною вірою в Господа. Ці трактати, по суті, є такою ж невід'ємною складовою її релігійно-творчого універсуму, як і духовні прозріння, і музична творчість. Серед цих робіт слід виокремити написану близько 1150–1160 років «Книгу про внутрішню сутність різних природних створінь» («*Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*») [87], яка зберіглася у вигляді двох частин: «Книга про просту медицину» («*Liber simplicis medicinae*»), відома як «Фізика», і «Книга про мистецтво зцілення» («*Liber compositae medicinae, або Legiscausae et curae*»). У «Фізиці» описуються рослини, мінерали, дерева, камені, тварини й метали з притаманними їм лікувальними та іншими властивостями. У вступі до «Фізики» Гільдегарда розвиває свою концепцію відповідності людини і природи, як вона розуміє, згідно з Біблійним сказанням про створення світу. «Коли створювалась людина, була взята земля від землі, і ця земля є людина. Усі елементи служили їй, тому що вони відчували в ній життя. І вони діяли з нею, і вона з ними. Так втілює земля у своїх корисних травах високі духовні здібності людини, а у своїх некорисних травах відкриває вона її погані й диявольські властивості» [87]. Як і її сучасник Гуго Сен-Вікторський, Гільдегарда бачить весь світ пронизаним священними+ знаками й підкреслює цим сакральну структуру творіння. Свята намагається використовувати природні якості каменів, рослин і тварин разом із молитвами, оскільки вважає, що в цьому випадку поєднуються дієві сили природи і зцілююча сила молитов. Гільдегарда взагалі часто використовує у своїх працях, зокрема в піснеспівах, латинський термін «*Veriditas*», тобто «зелена сила». Це означає, що сили природи, які оточують тіло, сприяють загальному здоров'ю та добробуту душі. Водночас Свята вважала, що єдиний правильний шлях до повного фізичного, душевного й духовного здоров'я – це любов до Бога.

Праці Гільдегарди з природознавства принесли їй славу першої німецької жінки-лікаря. На які джерела вона спиралася? Вочевидь, Свята використовувала античне вчення про тілесні соки й темпераменти, з якими познайомилася в роботах архієпископа Ісидора Севільського (близько 560–636), автора «Етимології», своєрідної енциклопедії епохи раннього Середньовіччя. Інше ймовірне джерело інформації – зібрання рецептів середньовічних бенедиктинських монастирів. У цілому вражає центральна ідея Святої – тілесне зцілення є невід’ємним від духовного удосконалення людини в процесі молитовного життя, яке супроводжувалось музичною творчістю під натхненням від Святого Духу.

Крім діяльності всередині монастиря, Свята Гільдегарда також займалася й місіонерською роботою, виступаючи в різних містах Німеччини з проповідями проти єретиків-катарів (прибічників маніхейської секти), а також проти падіння моралі в народі. Так, абатиса здійснила важкі і тривалі місіонерські подорожі в 1158, 1160, 1163 та 1178 роках (останню – у 80-річному віці, за рік до її смерті), які проходили й у великих центрах церковної влади – Меці, Трірі, Кельні й Бамберзі⁴. Саме містечко Мец одним із перших підтримало ідею цистерціанської реформи⁵, яка закликала до аскетичності

⁴ див. карту життєдіяльності Святої у Додатку А.

⁵ Новий сплеск інтересу до аскетичного християнського ідеалу привів до появи в рамках бенедиктинського чернецтва ереміторіїв – особливих монастирів, в яких практикувалася сувора аскеза. Інтенсифікація пошуку нових форм релігійного служіння сприяла створенню нових чернечих орденів, зокрема цистерціанців. На другу половину XII - сер. XIII ст. припадає розквіт цистерціанського ордену, заснованого в 1098 р Робером Модемським і чотирнадцятьма його сподвижниками. Після невдалої спроби реформувати спосіб життя бенедиктинського ереміторія, абатом якого він був з 1075 р., Робер пішов з односторонніми в пустель Цистерцій (Cistercium) в Бургундії і заснував «новий монастир» (Monasterium nOrdo Virtutum), існування якого мало повністю ґрунтуватися на статуті св. Бенедикта. «Творець нового ордену мав повні підстави для незадоволення звичаями священнослужителів. Про розбещеності священників згадував навіть архієпископ Реймський на соборі 972 року. Він викривав ченців, «які охоче покривають свої голови капелюхами, прикрашеними золотом, які надають перевагу іноземним хутрам замість головного убору за нашими правилами і замість простої чернечої сукні надягають дорогий одяг». [105]. Важкою працею і зреченням від земних благ подвижники зуміли заручитися підтримкою не лише місцевих селян, але й знаті. Незабаром пішли щедрі пожертви, виріс великий монастир (місцеві жителі стали називати його Сито), відданий під заступництво Папи

релігійних поглядів, що відбилося зокрема на тогочасній музичній практиці в цьому регіоні та позначилося на внутрішніх змінах стилю Гільдегарди Бінгенської⁶ (цистерціанська музична реформа докладніше розглядатиметься в підрозділі 2.2).

Незважаючи на зайнятість під час цих непростих подорожей, Гільдегарда продовжувала писати роботи з природознавства й медицини, а також теології. У період між 1158 та 1163 роками вона працювала над «Книгою праведного життя» («Liber vitae meritorum»). Петер Ріц (Peter Rieth) визначає цю працю, як «містичний твір, написаний у традиціях популярних у середньовіччі дискусій між чеснотами і вадами» [218, с. 127]. «Книга праведного життя» була написана Святою, коли вона вже була досвідченим духовним керівником. Працю можна класифікувати як важливе раннє свідчення вчення про чистилище, яке є цікавим компромісом між давньою середньовічною концепцією чеснот і вад і новим психологічним підходом, схваленим цистерціанцями. Міфічні істоти, напівлюди-напівтварини, уособлюють собою вади, а чоловіча фігура, яка перевищує природні розміри, повертається в ході видінь за різними напрямками світла, символізує Бога. У цьому описі, як і в цілому в роботі, помітна багатозначність символів, метафор та алегорій, що їх використовує Гільдегарда. Наприклад, білий колір і колір вогню мають переважно позитивну символіку. Подібне відбувається також і із символами «чоловічого й жіночого». Так, сила і твердість у чоловіків могла розцінюватися як світле, а слабкість жінки – як щось негативне. У всьому вищенаведеному неможливо не помітити безпосередній зв'язок із літургійною

Римського, котрий провів реформу зовнішнього вигляду ченців, облачивши їх для відмінності від інших братів-бенедиктинців у білий одяг. Згодом, до ордену цистерціанців почали долучатися крупні релігійні центри й монастирі західних земель.

⁶ З епістолярного спадку Гільдегарди Бінгенської відомо, що вона вела листування з Бернардом Клервоським (середньовічний французький богослов, містик, абат монастиря Клерво (з 1117 року), який одним з перших крупних діячів підтримав релігійну ідеологію цистерціанців. Завдяки його діяльності цистерціанський орден став одним з найбільших.

драмою Святої «Ordo Virtutum», в якій у світлі видінь Гільдегарди стають зримими алегоричні образи Доброчесності й людської Душі.

У 1163–1173 роках виник третій, останній містичний твір Святої «Книга божественних творінь» («Liber Dei operum», або «De operatione Dei»). Він являє собою, по суті, «ревізію теолого-космогонічних і христологічних видінь “Scivias”» [150, с. 23], але вже з позиції більш зрілого автора. Музика, голос Бога, інструменти, хори, вітер, – усе це Свята описала з ясністю провидця, для якого цей досвід був подібний до тілесного.

Найбільш відомою працею Гільдегарди Бінгенської є теологічний трактат «Scivias», який вона створювала протягом десяти років. Робота складається з трьох основних пунктів Священної історії: створення світу порятунком Сина Божого та кінець світу. Ці основні ідеї викладаються у трьох частинах-книгах: «Творець та створення» (опис 6 видінь), «Спаситель та спокутування» (виклад 7 видінь) і «Чесноти й історія порятунку» (переказ 13 видінь). Вивчення цього богословського труда, ймовірно, є найкращим способом зрозуміти тринітарну теологію Гільдегарди, містика та мислителя.

Це візіонерське зображення всього кола буття від Трійці до Страшного Суду з описом власних 26 видінь у десяти рукописах, два з котрих було втрачено. Третя частина з тринадцятьма видіннями присвячена майбутньому Царству Господа. Останнє видіння включає в себе 14 піснеспівів. Це антифони та респонсорії, попарно упорядковані за тематикою: присвячені Діві Марії, ангелам і Святим (патріархам і пророкам, апостолам, мученикам і незайманам). Музичний та поетичний матеріал цих видінь був включений Гільдегардою до окремої збірки піснеспівів «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» та літургійної драми «Ordo Virtutum».

У кожному видінні Свята спочатку змальовувала те, що бачила, а потім записувала почуті пояснення, які вона вважала «голосом небес». «Scivias» містить авторські малюнки, які допоміг зобразити наставник Гільдегарди – Вольмар. У них, поряд із космічною метафізикою передана птоlemeївська

картина світу. Так, Маріанна Пфау (Marianne Pfau) описує один із найвідоміших малюнків Гільдегарди-Вольмара, у якому відчутна ідея птолемеївської системи: «У двох образах кола і хреста пророчиця бачить людину, яка стоїть із широко розкинутими руками, символізує мікрокосмос і пронизує макрокосмос-коло (великий світ і малий світ, під великим світом розуміється весь Всесвіт, під малим – організована істота, тварина або людина, як жива, мисляча, що володіє душею, його частина), котрий містить у собі, трансформує й підтримує Бог-творець» [214, с. 221]. Цікаво, що через п'ятсот років Леонардо да Вінчі подібним чином, користуючись схожими символами, відтворить цю складну ідею про світ і людину (Додаток Б).

Додамо, що праця Гільдегарди «Scivias» в 1147 році отримала офіційне схвалення св. Бернарда Клервоського й папи Євгена III, котрі переконалися в обдарованості святої Гільдегарди й таким чином висловили їй свою підтримку та дозвіл на поширення текстів і видінь. Визнання Папи Римського, з одного боку, звільняло Гільдегарду від її власних сумнівів, з іншого, – захищало її від звинувачення в ересі. Так твори абатиси стають доступними людям, а її діяльність набуває ваги в суспільстві. В 1148 року папа Євген III дарує обителі, де Гільдегарда визначилася як ясновидиця, охоронну грамоту. Зростає потік паломників у Дізібоденберг, що забезпечує монастирю матеріальний прибуток. Також обитель поповнюється послушницями з дворянських, шляхетських родин.

Згодом у монастирі стає тісно та Гільдегарда приймає рішення залишити Дізібоденберг. Причиною цього була не тільки постійно зростаюча жіноча громада, але і прагнення абатиси до самостійності й незалежності. Гільдегарда Бінгенська планує створення свого монастиря на горі Рупертсберг на березі Рейну біля Бінгена.

Власний монастир Святої в Рупертсберзі першим серед інших сформував умови для поширення її праць. Гільдегарда використовувала монастирські скрипторії, тому виготовлення копій її текстів набуло серійного

характеру. Згідно Б. Ньюмен, кілька бенедиктинських і цистерціанських монастирів – абатства Звєфалтен, Жамблу, Евхарій та Матіас у Трірі (Zwiefalten, Gembloux, Eucharius та Matthias in Trier), керівники яких підтримували Гільдегарду, – також долучилися до поширення її творів [204, с. 15].

Містечко Рупертсберг, у якому Свята заснувала власний монастир у 1150 році, мало досить вигідне розташування, адже тут перетиналися водні та наземні шляхи, що з'єднували між собою єпископські міста Кельн, Майнц і Трір. Крім того, Рупертсберг знаходився неподалік від тодішніх центрів не тільки духовної, але і світської влади, оскільки в Інгельхаймі знаходилась резиденція кайзера.

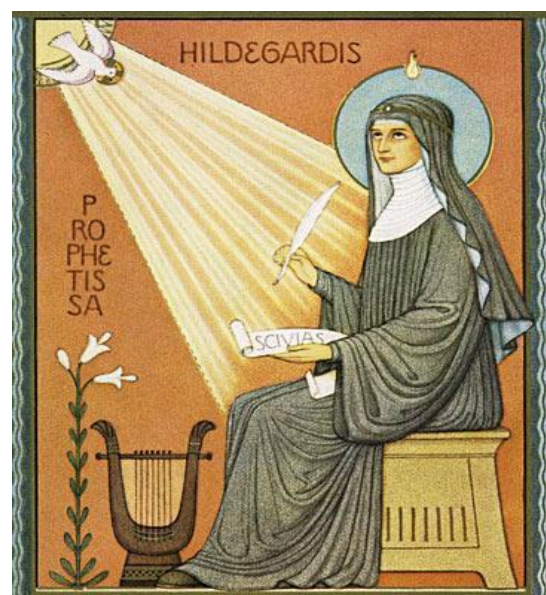
Цей факт, поряд із місіонерською діяльністю Гільдегарди, безперечно позначився на загальному культурному характері й музичному стилі її піснеспівів. Вона була знайома зі світською музикою, адже в її писаннях є прямі докази того, що їй добре відомий музичний інструментарій, котрий зазвичай не використовується в літургійних службах. У трактаті «Scivias» Гільдегарда пише про те, що сталося б, якби люди йшли по Божому шляху: «Він продемонстрував би вам, яке ясне світло є в славі найсвятіших справ, і змусив би вас кинутися на солодкий звук ліри» [86]. Цей вислів дійсно демонструє схвальне ставлення абатиси до нелітургійних, світських, музичних інструментів. Про це ж саме свідчить зображення ліри на портреті Гільдегарди, створенім її секретарем Вольмаром (див. мал. на с. 37).

Отже, авторська особистість Гільдегарди Бінгенської, незважаючи на традиційне монастирське середовище Середньовіччя, завдяки подарованій їй самим Господом місії, а також індивідуальним якостям, формувалася під впливом вищезазначеної низки чинників: містичні видіння, сильна тяга до знань, самонавчання, схвалення на проповідь в Дізібоденберзі, діяльність місіонера, листування з головними духовними чинами, заснування власного монастиря в Рупертсберзі та, як наслідок, необхідність духовного та

культурного виховання черниць у ньому в особливий час бенедиктинсько-цистерціанської літургійної реформи, турбота про майбутнє своїх духовних опіканок. Поступове накопичення і взаємодія цих життєвих факторів впливали на формування унікальної особистості Гільдегарди, її релігійного-творчого світобачення, завдяки чому і викристалізувався її оригінальний музичний ідіостиль.

1.2. Музична спадщина абатиси в контексті її «теології звуку»: історіографія питання

Музична творчість Гільдегарди, на перший погляд, була невід’ємною частиною традиції літургійної музики, яка її оточувала. Поряд з тим, у листі, написаному в 1176 році, секретар Гільдегарди зазначає, що суттєва роль у створенні музики належить її видінням. Портрет Гільдегарди Бінгенської, намальований Вольмаром у передмові до трактату «Пізнай шляхи Господа» («Scivias»), де вона зображена у вигляді мислителя, що одержує одкровення від «живого світу» («lux vivens»), має очевидні загальні риси з портретом Григорія Великого. Голуб, що сидить на його плечі, зображує Дух, який згідно переданню наспівував писареві мелодії:



На думку Гільдегарди Бінгенської, «слова символізують тіло, у той час як радісна музика вказує на дух і небесна гармонія, являючи собою божественність, набуває слів, даних людству Сином Божим» [86]. Таким чином ангели, чесноти й люди об'єднуються в спільному прагненні до ідеї спокутування гріхів і кожен із них має в цьому певну роль.

Слід зауважити, що саме трактат «*Scivias*» оцінюється сучасними медієвістами як вирішальний для розуміння теологічної складової її музики, зокрема літургійної драми «*Ordo Virtutum*», створеної Гільдегардою в 1151 році для освячення жіночого монастиря в Рупертсберзі. Поряд із літургійною драмою Гільдегарда Бінгенська склала хоральні композиції для щоденного храмового співу. Пізніше Свята об'єднала ці піснеспіви в збірку «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» (праця над якою розпочалася близько 1158 року).

Маргот Фасслер (Margot Fassler) стверджує, що саме три типи персонажів, які згадуються в трактаті «*Scivias*» – чесноти, ангели та люди – є ключем до герменевтики піснеспівів Гільдегарди [145, с. 155]. Вивчення музики Святої в цьому ракурсі закономірно веде до розуміння музичної хвали як необхідного компонента ідеї спасіння людства [145, с. 158]. М. Фасслер припускає, що творчість Гільдегарди загалом, включаючи музику, стала програмою чернечої освіти середньовічного монастиря в Рупертсберзі. Більш того, листування Гільдегарди Бінгенської розкриває той факт, що ігуменя сподівалася на популяризацію своїх творів за стінами монастиря. М. Фасслер вважає, що фундаментальною моделлю для Святої Гільдегарди в створенні цієї програми стає особистість Григорія Великого, який також був ченцем, написав пастирське правило, проповіді на основі Євангелія, жив за статутом св. Бенедикта й був автором канонічного церковного співочого репертуару.

Так, М. Фасслер зіставляє трактат Гільдегарди «Scivias» з проповіддю Григорія по Луці й бачить єдиний поділ ангелів на групи 2 + 5 + 2 [145, с. 167]. У цій ієрархії Чесноти ініціюють групу з п'яти ангельських рангів:

Pseudo-Dionysius	Gregory the Great (Homily on Luke 15)	Gregory the Great <i>Moralia</i>	Hildegard <i>Scivias</i> 1 6
Angels	Angels	Angels	Angels
Archangels	Archangels	Archangels	Archangels
Principalities	Virtues	Thrones	Virtues
Powers	Powers	Dominations	Powers
Virtues	Principalities	Virtues	Principalities
Dominations	Dominations	Principalities	Dominations
Thrones	Thrones	Powers	Thrones
Cherubim	Cherubim	Cherubim	Cherubim
Seraphim	Seraphim	Seraphim	Seraphim

Зокрема, за матеріалами доповіді М. Фасслер «Космос Гільдегарди та її музика: створення цифрової моделі для сучасного планетарію» на пленарному засіданні AMS⁷ (м. Мілуокі, 2015 р.), усі присутні отримали реальну можливість об'єднати візуальні і звукові відчуття. Так, М. Фасслер характеризує Гільдегарду, як «тривимірного мислителя» й об'єднує її головні досягнення – ескізи, тексти й музику, підкріплені письмовими описами, – у єдину аудіо-візуальну ідею, пов'язану з «образним богослов'ям». Робота М. Фасслер являє собою смілий новаторський органічний синтез перформативних, наукових і технологічних сил. Цифрова модель дослідниці розгортається відповідно до розуміння космосу в трактаті «Scivias» Гільдегарди Бінгенської, тобто у двох діях. Перший акт враховує події, які відбувалися перед початком буття Всесвіту, оскільки він зміг розпочинатися внаслідок епічної боротьби. Другий акт приводить до руху «космічне яйце» в масштабних діях.

Щоби виконати цю роботу, творці перетворили плоске зображення в рухомі тривимірні (просторові) віртуальні моделі, символічно озвучені антифоном «Laus Trinitati» («Хвала Трійці»), слідуючи викладеним у «Scivias»

⁷ American Musicological Society

візіонерським «інструкціям» Гільдегарди. Дослідниця доходить висновку про те, що Свята фактично створила вербальне «розкадрування» християнської моделі світу, якій не вистачало лише технології для повного аудіо-візуального цифрового втілення [141].

Якщо праці Маргот Фасслер здебільшого звертаються до музичної творчості Гільдегарди крізь призму теолого-філософської думки, інші дослідники намагаються розкрити таємниці мелодичної мови Святої з музикознавчих позицій, однак також враховуючи культурне середовище життя ігумені. Серед усіх граней наукових і творчих досягнень Гільдегарди Бінгенської саме музика, яка завдяки своїй оригінальності та інноваційності знаходиться поза традиційною практикою середньовічного мистецтва, стала темою гарячих суперечок у сучасних зарубіжних наукових дослідженнях і досі залишається розгаданою не до кінця.

Так, Маріанна Пфау (Marianne Pfau) у своїй дисертації (1990 р.) стверджує: «Хоча мелодичний характер Гільдегарди в її антифонах і респонсоріях, гимнах та секвенціях відрізняється від практики середньовічного розспіву бенедиктинської літургії, її музика має розглядатися в контексті епохи, завдяки якій у Гільдегарди Бінгенської з'явилися музичні почуття» [213, с. 203]. І дійсно, хоча в Гільдегарди не було музичної освіти, життя її було пов'язане із музикою з дитинства. Ютта і Гільдегарда слідували бенедиктинському правилу щодня, а також спостерігали за ченцями Дізібоденберга, що співали на Божественному офіції по вісім разів на день. Таким чином, дослідниця припускає, що композиційна діяльність Гільдегарди проходила між 1140–1175 роками. Також М. Пфау пояснює, чому твори Святої особливо цінні для вивчення: «1) її музика складається з найбільшої спадщини піснеспівів, яка приписувалась будь-якому середньовічному композитору (близько сімдесяти пісень у збірці «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» та літургійна драма «Ordo Virtutum»); 2) вона створювала й

тексти, і музику; 3) рукописи, що містять піснеспіви Святої, збережені з часів її життя» [214, с. 288].

Особливий акцент на музичній індивідуальності Гільдегарди зроблений за допомогою порівняння стилю її піснеспівів та григоріанських хоралів. М. Пфау описує піснеспіви Святої як «григорізовані, але не григоріанські» та стверджує, що абатиса використовувала типові для григоріанського співу формули творчо, як частину породжуючого музичного процесу [213, с. 185]. Але для повнішого виявлення композиційної стратегії Гільдегарди музика й тексти мають бути розглянуті як єдине ціле. Також остання монографія М. Пфау, написана спільно зі Стефаном Морентом (Stefan Morent) [214], розкриває богословське та літургійне значення музики Гільдегарди. У ній акцентується увага на тому, що в період середньовіччя питання авторства взагалі не ставилося, адже є тільки один творець – Бог, тоді як автор може лише варіювати вже наявні елементи. На думку авторів, середньовічні хорали фактично уявляли собою «пазли» з існуючих поспівок-формул із незначним «доутворенням», з чим, однак, навряд чи можна погодитися.

Книга німецького музикознавця Барбари Штюльмейер (Barbara Stuhlmeyer) за концепцією схожа на працю М. Пфау [230]. Авторка аналізує піснеспіви Святої в контексті музичної й літургійної основ у межах певного часу та географічного регіону. Б. Штюльмейер розшифровує кілька піснеспівів зі службових офіційів XI ст., складених іншими композиторами західноєвропейського регіону та завдяки порівняльному аналізу демонструє, що музика Гільдегарди, хоча й унікальна у своєму роді, але загалом повністю відповідає середньовічній теорії монодії.

Однак, на нашу думку, важко погодитися з цим висновком. Зокрема, користуючись тим самим порівняльним методом аналізу, Дженіфер Бейн (Jennifer Bain) розглядає унікальний стиль Гільдегарди в контексті творів теоретика-композитора Германа з Райхенау, німецького ченця-бенедиктинця [114]. Авторка акцентує увагу на тому, що для повного проникнення в

таємниці мелодичного стилю Святої необхідно описати систему її нотації й позначки, що використовуються у двох збережених рукописах Святої – *Riesencodex* (Різенкодекс) та *Dendermonde codex* (Дендермонд кодекс). Також дослідниця розповідає про сприйняття життя й музики Святої в 19–20 столітті й доходить висновку про те, що творчість Гільдегарди знаходиться у стані постійного відродження й на кожному кроці розкривається в різних іпостасях у залежності від інтересів вчених. Однак наразі стає зрозумілим, що всі вектори спадку Гільдегарди є невіддільними один від одного і вимагають комплексного розгляду з урахуванням індивідуальних рис її особистості як німецької ігумені, католика, бенедиктинця та згодом цистерціанки, містика, поета та композитора загалом.

Дослідник Дом Джозеф Потье (Dom Joseph Pothier), священник бенедиктинського абатства Солем (Saint-Pierre de Solesmes) та реформатор григоріанського хоралу, директор журналу «Revue du Chant Gregorien»⁸, в 1878 р. відвідав Вісбаден, де переписав усі піснеспіви з Різенкодексу й таким чином набув слави першовідкривача музичної спадщини Гільдегарди Бінгенської [114, с. 23]. Однак при цьому залишається маловідомим той факт, що значно раніше (у 1850-х роках) були знайдені транскрипції наспівів Святої, виконані Людвігом Шнайдером (Ludwig Schneider) та Раймундом Шлехтом (Raymond Schlecht). На жаль, дослідження та розшифровки цих вчених наразі відсутні у вільному доступі, але Дженіфер Бейн у своєму дослідженні цитує обмін листами між Шнайдером і істориком церковної музики Р. Шлехтом, де згадується той факт, що Людвіг Шнайдер скопіював всю музику Гільдегарди в 1854 році [114, с. 41].

⁸ «Revue du Chant Gregorien» – другий випуск французького журналу, присвячений григоріанському хоралу. Він був складений в 1892 році в Греноблі батьком Кирилом Вінсент Мартіном і Домом Джозефом Потье. Це перший французький журнал з серією музичної палеографії з абатства Сен-П'єр в Солем (з 1889 року).

У 1880 році Д. Потьє заснував видання «Музична палеологія» («Palaeologie musicale») для поширення текстів середньовічних літургійних рукописів і написав серію статей про музику Гільдегарди, у яких наголошує, що її мелодіям притаманне «більше почуттів, більше виразів, ніж звичайним григоріанським мелодіям» [114, с. 38]. Однак, співвідносячи музику Гільдегарди з іншими композиціями того ж регіону, які з'являються в XI або XII столітті, як наприклад Маріанський антифон «Alma Redemptoris», приписаний у той час Герману Контрактусу⁹ (Hermannus Contractus) із Санкт-Галену, Д. Потьє виявляє певні моменти схожості між ними.

Ще одним масштабним аналітичним трудом із вивченням музичної творчості Святої на початку минулого століття вважається дисертація польсько-швейцарського музикознавця Людвіка Бронарського (Ludwik Bronarski) [123]. Л. Бронарський зосередився на рисах формульності, знайшовши в музиці Гільдегарди «фрагменти невеликих мелодичних клітин». Дослідник робить висновок, що музика Святої порушує більшість норм, встановлених у традиційному хоральному співі й лише частково пов'язана з тими модальними, формальними або стилістичними умовами, які є традиційними для григоріанської монодії.

Інший дослідник Майкл Макгрейд (Michael McGrade) в 1929 році натомість зауважує, що за своїми мелодичними характеристиками антифони з близько 100 римованих служб рейнського походження схожі з композиціями Гільдегарди. Ще раніше подібні спостереження висловлювала Барбара Штюльмейер (Barbara Stuhlmeyer), стверджуючи, що музична мова Святої «була під впливом духу свого часу, її мелодії у всіх відношеннях узгоджуються з практикою дванадцятого століття» [195, с. 7].

⁹ Герман з Райхенау (нім. Hermann von Reichenau, лат. Hermannus Contractus; 1013-1054 pp.) - німецький монах-бенедиктинець, історик, астроном, математик, поет, теоретик і автор музики.

Сучасне дослідження Кен Крістіан МакГір (Kent Christian McGuire) [196] присвячується спеціальному порівняльному аналізу піснеспівів Гільдегарди Бінгенської у світлі цистерціанської літургійної реформи XII століття. При застосуванні цистерціанської теорії виявляється чітке розходження між мелодіями, написаними Гільдегардою до й після її переїзду в Рупертсберг. Створені пізніше піснеспіви демонструють спільні мотиви й композиційні стратегії із канонічним репертуаром, складеним у рамках цистерціанської реформи, про що свідчать антифони останнього періоду її життя. Крім того, порядок піснеспівів за певною тематикою, співпадаючий у кодексі Дендермонд зі святами, що були додані в цистерціанський календар між 1150 і 1175 роками, дозволяють припустити, що літургія, яка здійснювалася в Рупертсберзі, знаходилася під безпосереднім впливом цистерціанського ордену.

К. МакГір спробував здійснити переоцінку джерел з орієнтацією на останнє десятиліття її життя, починаючи з 1170 року й закінчуючи її смертю в 1179 році. В основі аргументів вченого лежить припущення, що Гільдегарда, діючи за передбаченням, була схвильована духовною турботою про свою громаду. Вона боялася, що без її втручання на них погано впливатимуть служителі корупційного батьківського монастиря Гільдегарди в Дізібоденберзі, які відведуть її дочок-чорниць від спасіння. Щоби протистояти цьому, вона і її секретар Вольмар розробили «цистерціанський план» десь близько 1170 року. Метою цього плану було встановити політичні, теологічні та літургійні зв'язки з довіреною спільнотою, хто міг би турбуватися від імені монастиря Гільдегарди в Рупертсберзі. Оскільки наслідки «цистерціанського плану» знаходять своє побічне відображення в музичній творчості абатиси, на думку К. МакГіра, його доцільно враховувати й у музикознавчому порівняльному аналізі, оскільки такий підхід розкриває загальну тенденцію в композиційному уточненні піснеспівів Святої у світлі цистерціанської естетики.

Особистість Гільдегарди Бінгенської постійно приваблювала європейську спільноту вчених. Однак кульмінаційним десятиліттям для досліджень творчості Святої стали вісімдесяті роки ХХ сторіччя, коли особливо зросла зацікавленість середньовічними авторами-жінками. Саме в цей час у Великобританії з'являється критичне дослідження «Жінки-письменниці Середньовіччя» Петера Дронке (Peter Dronke) [134], а наукову біографію Святої репрезентує австрійська дослідниця Сабіна Фланаган (Sabina Flanagan) [150]. Проте, основними дослідженнями цього часу вважаються праці Б. Ньюман, видані в 1988 році [203-206]. Б. Ньюман окреслює актуальність оригінальних ідей Гільдегарди Бінгенської в контексті сучасних наукових досліджень «жіночого аспекту», розглядаючи їх у руслі історичних, теоретичних і богословських проблем. Незабаром після оприлюднення досліджень Б. Ньюман, особистість Святої Гільдегарди почала фігурувати в навчальних програмах університетських курсів із середньовічної культури, а її життя і творчість виявилася привабливою темою для багатьох молодих вчених.

Книга Б. Ньюман «Introduction to Saint Hildegard of Bingen: Symphonia, a Critical Edition of the “Symphonia Armonie Celestium Revelationum”» є першою англійською працею, у якій розглянуто повні тексти антифонів Гільдегарди [194]. У своїх дослідженнях Б. Ньюман цитує есе Слокума «The Harmony of Celestial Revelations: Hildegard's Theology of Music», у якому Свята представлена читачеві в контексті її інтелектуального середовища й дослідження питань чернечої практики, а також космології й патристичної алегоричної традиції, що розкриваються при вивченні епістолярію Святої. У вступному слові свого авторитетного видання Б. Ньюман описує музичний стиль абатиси, стверджуючи, що «як бенедиктинець, вона була знайома з великим виконавським репертуаром, але в неї не було формального навчання і вона не намагалася наслідувати основним поетичним і музичним досягненням свого часу» [204, с. 15]. На думку Б. Ньюман, у Гільдегарди був

своєрідний особистий тексто-музичний підхід до написання гимнів і секвенцій, адже вони не відповідають стандартним строфічним структурам та сталим мелодико-поетичним формам цих жанрів. Б. Ньюман, аналізуючи деякі з піснеспівів, пише, що музику Гільдегарди «неможливо класифікувати з точки зору будь-якого відомого сучасного стилю» [204, с. 26].

Річард Крокер (Richard Crocker) стверджує, що «в піснеспівах Гільдегарди використовувалась стандартна невменна мова, але з надзвичайною індивідуальною переробкою, що було художньою відповіддю на її внутрішнє бачення» [127, с. 53].

Окремої уваги заслуговують авторські латинські поетичні тексти Гільдегарди Бінгенської. У 1968 року з'являється праця П. Дронке, який проаналізував духовні тексти Святої та описав їх як прозу, оскільки вона не слідувала стандартним поетичним схемам дванадцятого століття [133-136]. Наголосимо при цьому, що дослідження Дронке торкаються виключно специфіки аналізу середньовічної літератури, на музиці він не зосереджується. Сергій Аверінцев також досліджує особливості виключно поетичної мови Святої. Він описує латинські тексти Гільдегарди Бінгенської як «не зовсім вірші з точки зору теоретико-літературних критеріїв її епохи» [1, с. 10]. Дійсно, обов'язкова метрична структура в піснеспівах Святої відсутня; особливо вражає те, що в секвенціях неможливо відшукати симетрію між півстрофами; відсутні також і рими. Ціле тримається на дуже вільному ритмі й тонко організованих синтаксичних зв'язках, що дозволяють зберігати дистанцію між словами, перебуваючи водночас кожен у своєму власному випромінюванні. Але, попре антитрадиційну форму тексту, як запевняє С. Аверінцев, саме «Гільдегарда була тою, що навчила жінок розмовляти». При всій своєрідності творчості Свята належала своїй епосі й тому внутрішньо мала потребу в певній, добре зрозумілій, системі символів. Таким джерелом для неї стала біблійна Пісня Пісень у власній алегоричній інтерпретації. Своє враження від текстів Святої С. Аверінцев порівнює із враженням від

альпійського пейзажу: «гірське повітря й захоплююча дух крутизна» [1, с. 11]. Таким чином, доходить висновку автор, асоціативні ходи, на яких побудовані вірші Гільдегарди, часом неймовірно складні і глибокі, але ніколи не довільні, є незмінно вкоріненими в традиції.

Слід підкреслити, що Гільдегарда ніколи не навчалася латині систематично. Звичайно, вона знала напам'ять латинський текст псалмів та інших богослужбових співів, як і будь-яка черниця, але зміст цих текстів, скоріше за все, вона прояснює для себе осяяннями й зануренням у глибину змістів, ніж будь-яким іншим способом. Можливо, саме через таке незвичайне сприйняття мовних реалій Гільдегарда стала творцем своєї власної мови *Lingua ignota* («Мова незнана»), прообразу сучасного «есперанто», яка описана в рукописі Різенкодекс (*Riesencodex*). Дослідженню цієї таємничої мови присвячена монографія Сари Хіглі (Sarah Higley) [164]. Так, авторка доводить, що мова Святої складається з глосарію приблизно в 1000 слів, розташованих в ієрархічному порядку. Гільдегарда починає зі слів про Бога й ангелів, потім переходить до людей, тварин, рослин і так далі. У словнику мови Святої дослідниця знаходить елементи як німецької (зокрема, використання «z»), так і латинської мови. Разом із мовою, Гільдегарда створила також і власний алфавіт. У ньому С. Хіглі помічає можливий вплив грецької (або навіть кириличної) форми літер та деяку схожість із римським курсивом [див. додаток В]. «Межі моєї мови визначають межі мого світу» – казав Людвіг Вітгенштейн¹⁰. Тобто, якщо наша мова обмежена, вона перешкоджатиме нашому досвіду й оцінці божественного. Таким чином, *Lingua ignota* Гільдегарди могла бути спробою перетворити нашу недосконалу земну (мирську) мову так, щоби проявити природну святість усіх речей.

Але не тільки молитовні слова піснеспівів Гільдегарди та створена нею мова якісно відрізняються від сучасних їй текстів та наповнені містичною

¹⁰ Людвіг Вітгенштейн (нем. Ludwig Wittgenstein) – австрійський філософ і логік, представник аналітичної філософії, один з найбільших філософів ХХ століття.

атмосферою і глибоким символізмом. Мелодика піснеспівів Святої відрізняється надзвичайною протяжністю, багатою мелізматиною, стійким символічно-риторичним виміром (тією особливою змістовністю, яку являє нотний запис у сукупності з літературним текстом). Наспіви Гільдегарди мають, крім усього, дуже широкий теситурний діапазон. Вона використовує крайні реєстри, тим самим немов «відокремлюючи небо від землі», у всій повноті користуючись тим, що сьогодні ми називаємо символікою реєстрів і тембрів.

Намагання багатьох дослідників уніфікувати літургійні традиції та культовий спів часів Гільдегарди за латинським зразком функціонування григоріанського хоралу нерідко перешкоджає розкриттю стилістичної індивідуальності Святої, адже тотальної уніфікації насправді ніколи не було досягнуто. Доказом цього у випадку Гільдегарди Бінгенської були не лише усталені місцеві традиції та певні стилі різних регіонів, які їй довелося відвідати (приміром, монастир Меца цистерціанського абатства або Дізібоденберг, що належав до бенедиктинського ордена), але й новотвори: піснеспіви на честь місцевих святих, для яких вона особисто складала поетичний та музичний матеріал (Св. Дізібод, Св. Руперт), а також виникнення та впровадження до богослужбової практики нового жанру – літургійної драми «*Ordo Virtutum*». Що стосується мелодики середньовічного хоралу, то вона теж доволі різноманітна. Як пише В. Карцовник, «хорал ніколи не був явищем стилістично однорідним. Він від самого початку увібрав до себе інтонації фольклору багатьох народів Європи» [42, с. 14] Також автор зазначає, що останнім часом перед медієвістикою постала нова проблема дослідження та визначення справжньої ситуації в співвідношеннях місцевого та загальноєвропейського контенту у світі католицького богослужбового монодійного співу.

Наостанок, підсумовуючи сказане, пропонуємо стисло періодизацію музичної творчості Гільдегарди Бінгенської:

1. Перший (дізібоденберзький) період (1120–1150). До нього віднесемо піснеспіви, створені Гільдегардою в дізібоденберзькому монастирі бенедиктинського абатства до переїзду в Рупертсберг: твори, присвячені ангелам, апостолам, сповідникам й маріанські піснеспіви, що увійшли до трактату Святої «*Scivias*» і згодом стали частиною збірки «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*», а також літургійна драма «*Ordo Virtutum*».

Письмові джерела (зокрема епістолярні) підтверджують, що тексти і музичні фрагменти «*Ordo Virtutum*» у «*Scivias*» є найбільш ранніми відомими творами Гільдегарди. Крім того, вся третя частина трактату, в якій використовується «архітектурна» метафорична мова для опису створення Нового Єрусалиму, виявляє різючу схожість з планом будівництва, переміжним з раннім життям Гільдегарди в Дізібоденберзі. «У 1130-1146 рр. там були освячені вітари та побудовані каплиці на честь семи святих зі «*Scivias*»: Mary (1146), Angels (+1143), Apostles (1135), Martyrs (1130), Confessors (1138), і Virgins (1138). Навіть Патріархи і Пророки були представлені в освяченому вітарі в 1143 р., розташованому в ризниці Іоанна Хрестителя, якого Гільдегарда виділяла як найбільшого Пророка» [144, с. 367].

Про віднесення драми «*Ordo Virtutum*» почасти до першого періоду також свідчать інші події, що відбулися в Дізібоденберзі. Згадування про драму з'являється у видіннях Гільдегарди 1136 року, описаних після смерті її духовної наставниці Ютти в дев'ятому розділі життєпису [150, с. 176], де зображена боротьба між Дияволом і Святими (Чеснотами) за душу Ютти, оскільки вона просувалася до неба. Також неможливо не вловити хронологічного зв'язку літургійної драми і з освяченням каплиці на честь Марії Магдалини в 1142 році, яка (разом з іншими жінками-ученицями) подекуди вважається попередницею жінок-черниць.

2. Другий (перехідний) період (1151–1158). Більшу частину своїх піснеспівів-присвячень для конкретних святих Гільдегарда Бінгенська написала після переїзду до Рупертсберга і початку будівництва там власного

монастиря близько 1151 року. Цей крок зумовив потребу у створенні піснеспівів на вшанування місцевих Святих (зокрема Руперта та Урсули).

Цей період позначився як час розквіту жанру секвенції в музичній творчості Гільдегарди Бінгенської. Секвенції посідали особливе місце в літургії монастиря Святої, адже завдяки цьому жанру можна було почути голос всієї спільноти, а не тільки хору або солістів. Припускають, що секвенція «O Ierusalem» на честь св. Руперта була написана для освячення нової церкви 1 травня 1151/1152 року [144, с. 371]. У нотних збірниках вона згрупована зі службовими співами на честь Святого.

Жанр секвенції мав особливий потенціал у формуванні громади, і Свята скористалася цією роллю, по суті, виклавши у своїх секвенціях євхаристичне богослов'я. Гільдегарда спонукала черниць своєї громади долучатись до «вечері любові» на вівтарі (трапези Господньої, причастя) зі світовідчуттям, яке формувало їх чернече покликання і об'єднувало їх роботу зі всеохоплюючими відносинами між Ісусом як Нареченим і Церквою як його Нареченою. Ідеї Святої про те, що саме Євхаристія означає для її монахинь, найбільш повно виражені в секвенції «O Ecclesia», створеній для свята Урсули і 11000 Дев.

У другий (перехідний) період Свята також створювала піснеспіви на честь Святих інших монастирів, що відбивало її вибагливі з ними відносини. Вона написала три піснеспіви на честь Святого Дізібода на прохання свого настоятеля (в листі, датованому Ваном Акером / Van Acker / 1155 роком) [236, с. 395].

3. Пізній період (1159–1179). В цей час Гільдегарда Бінгенська з метою проповіді Євангелія подорожує південно-західною Німеччиною (Майнц, Трір), де ближче знайомиться з цистерціанською реформою та оновленою згідно з цією реформою літургією. Візит Гільдегарди до Тріра в 1160 році, ймовірно, спонукав до створення піснеспівів, присвячених пам'яті деяких

Святих мучеників, особливо вшанованих там (Матіаса, Максиміна, Еухаріуса, Боніфация).

Зустріч Святої із новими для неї музичними рішеннями в цистерціанській літургійній практиці, як це ретроспективно можна бачити зараз, порівнюючи стилістику творів різних періодів життєтворчості Гільдегарди Бінгенської, вплинула на її подальший композиційний стиль. До пізнього періоду належать гимни та секвенції Святому Духу зі збірки «Symphonia Armonie Celestium Revelationum», окремі маріанські піснеспіви, а також завершення літургійної драми «Ordo Virtutum».

Саме в цей період в музичних творах Гільдегарди виникають нові риси стилю, пов'язані з використанням оригінальної модусної системи цистерціанської літургійної практики (див. підрозділ 2.2).

Цей період став вирішальним також у поширенні трактатів та музичних творів Святої. Можливо, саме протягом цього часу Гільдегарда також продовжувала створювати піснеспіви-присвячення для інших громад, у тому числі для офіція в монастирі Дізібоденберга (зокрема, Св. Максиміну).

Оскільки літургійні свята за своєю природою циклічні, велика частина музичної творчості Гільдегарди, ймовірно, продовжувала удосконалюватися протягом десятиліть після конкретних подій, таких як освячення вівтаря, церкви, каплиці. Утім, саме такі епізоди (в тій мірі, в якій вони можуть бути визначені) допомагають обумовити хронологічні рамки і умови створення різних тематичних груп піснеспівів в спадщині Святої.

Зміст музичних творів Гільдегарди Бінгенської, що бере свій початок від трактату «Scivias» і знаходить свій подальший розвиток в «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» та «Ordo Virtutum», безумовно, несе на собі культурний відбиток літургійного життя середньовічних німецьких монастирів XII ст. Незалежно від того, для якої спільноти були написані піснеспіви, – свої (Дізібоденберга та Рупертсберга) або будь-якої іншої

(абатства св. Матфія в Трірі), твори Гільдегарди Бінгенської висвітлюють насамперед саме чернечий богослужбовий цикл.

Висновки до Розділу 1

Гільдегарда Бінгенська – унікальна багатогранна особистість XII сторіччя, яскравий представник монодійної традиції Середньовіччя. Життєдіяльність та творчість Гільдегарди Бінгенської викликає великий інтерес у сучасних дослідників у всьому світі. Аналіз наукових джерел виявив велику кількість праць, що висвітлюють життєтворчість Святої в різноманітних наукових дискурсах. Однак хоральна сфера Гільдегарди Бінгенської не є достатньо дослідженою у світлі жанрово-стильової єдності. Найбільш вагомим внеском в цьому плані є дослідження М. Фасслер, у якому вона характеризує Святу, як «тривимірного мислителя», об'єднуючи головні досягнення її релігійно-творчого універсуму – малюнки, літературні тексти й музику – в єдину нерозривну ідею, пов'язану з «образним богослов'ям».

Музична творчість Гільдегарди Бінгенської органічно доповнює її візіонерські праці, спираючись, розширюючи, а іноді й уточнюючи їх образність або теологію. Картина звуку й музично-богословська концепція Святої загалом є проявом синтезу її унікального особистого релігійного досвіду й загальних рис інтелектуального середовища, у якому вона постійно перебувала, зокрема аскетичних уставів бенедиктинського й цистерціанського чернечих орденів.

Багато з музичних композицій Гільдегарди прославляють Святих – від місцевих покровителів, таких як рівноапостольні Дізібод і Еухаріус, до Цариці Небесної. Складені для літургій всередині чернечих громад, ці піснеспіви не тільки розкривають музичний стиль Гільдегарди, але й також її розуміння ролі Святих в якості посередників між земним і небесним життям. Матеріал піснеспівів зі збірки «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» і драми

«Ordo Virtutum» ілюструє жанрову різноманітність музики в небесній «симфонії», яку Свята Гільдегарда бачила і чула в своїх візіонерських відчуттях. Як антифони та респонсорії, так і гімни з секвенціями, написані Святою, очевидно, призначалися для офіцію і використовувалися як повчальні і хвалебні пісні для літургійних годин.

Піснеспіви Гільдегарди Бінгенської для Святих вписуються в ієрархічну структуру, представлену в останньому видінні «Scivias»: на честь Діви Марії або пророків, сповідників, мучеників тощо. Приводом до написання творів зазвичай слугували наступні обставини: Гільдегарда створювала піснеспіви або на спеціальній основі – за прямим призначенням в якості подарунка для іншої спільноти, або з метою заповнити літургійну потребу в межах своєї обителі.

Частина музичної спадщини Гільдегарди виникла у ранні роки, під час перебування в монастирі у Дізібоденберзі. Свято поминання Святих, як це можна спостерігати, набуло для неї особливого значення і вплинуло на подальший літургійний досвід, оскільки Гільдегарда вона була прийнята в монастир на День Всіх Святих в 1112 році. Враження від нової абатської церкви із вітварями, присвяченими Дізібоду та іншим святим, відбиваються на створенні піснеспівів Гільдегарди.

Період після переїзду Святої Гільдегарди з її черницями до Рупертсберга (між 1148 і 1150 роками) і створення там власного монастиря вважається часом її інтенсивної творчості, очевидно, завдяки здобутій свободі, оновленим літургійним вимогам, а також зростаючій популярності.

Музика, написана на честь місцевих святих, є одним з найбільш вагомих показників першопричини й походження середньовічних літургійних рукописів і може бути вельми корисним для істориків. Гільдегарда відзначала Святих не тільки за їх індивідуальні вчинки і значимість, а й за більш широкі ролі в якості апостолів, сповідників, монахинь і т. п. В її багатих образах поєднується біблійна мова та природні метафори – круті гірські вершини,

сліпучі білі лілії, її улюблена «viriditas» – зелень або животворяща сила Бога – для ілюстрації та роз’яснення різних класів Святих.

Так, в нотних рукописах піснеспіви Гільдегарди Бінгенської організовані не за календарним порядком свят, а відповідно до ієрархії святості: Бог і Трійця, Діва Марія, ангели, пророки і патріархи, апостоли, мученики, Духівники, Діви і Вдови.

У той час як більша частина святкового літургійного календаря залишилася незмінною (наприклад, Різдво, Великдень та інші свята тимчасового літургійного циклу), кожне співтовариство відзначало свій власний цикл святих днів, відомих як санкторальний (sanctorale) цикл. Деякі з історій, включених до літургії, таким чином, ставали місцевими легендами або загальними оповідями з місцевими особливостями, що дозволяє вченим використовувати санкторальні літургійні рукописи як засіб для відновлення історії та самобутності громади. Що стосується музичного спадку Гільдегарди Бінгенської, – її піснеспіви на честь Святих розкривають її різнобічну діяльність як всередині, так і поза стінами своєї спільноти, а також її глибоке розуміння чернечого життя і життя після смерті.

Гільдегарда Бінгенська створювала свої піснеспіви, які згодом увійшли до збірки «Symphonia Armonie Celestium Revelationum», та літургійну драму, маючи на меті як земні, так і високі цілі. З одного боку, як дбайлива абатиса, вона прагнула збагатити споглядальну життя своїх черниць, які відмовилися від світу заради служіння Богові. З іншого, – Свята мала щирий намір своєю музикою подолати земне вигнання: звести на землю хоч трохи неба, втілити в своїх піснеспівах хвалу ангельського хору і помістити виконавців і слухачів своєї музики у центр «небесної симфонії». Свята Гільдегарда вірила, що під час богослужіння душа об’єднується з тілом в наслідуванні Христу і приєднується до співзвуччя божественних одкровенень, підносячись «на висоту, зазначену Словом». Піснеспіви Святої, що закликають до зречення від диявола і прагнення небесної чесноти, загалом можуть розглядатися як невід’ємна

частина її «теології звуку», як складний багатовимірний символ *небесної симфонії*, що втілює незречений ангельський спів про вічну неземну Любов.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА ТВОРЧИСТЬ ГІЛЬДЕГАРДИ БІНГЕНСЬКОЇ: ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЯ АНАЛІЗУ

2.1. Рукописи (кодекси) з творами Святої: проблеми нотації та способи її дешифровки

Першоджерела, які містять музичні твори Гільдегарди Бінгенської, а саме збірку «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» та літургійну драму «Ordo Virtutum», значно різняться між собою. Незважаючи на те, що в XII–XIII ст. існували чотири рукописні версії з «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» (причому три з них містили також і «Ordo Virtutum»), тільки дві змогли дійти до нашого часу.

Усі твори Святої зафіксовані в рукописних книгах XII століття. Перше видання – *Dendermonde codex* (Dendermonde Abb. Benedict. 9, ок. 1163-1175), альтернативна назва – *Villarensers codex*, зберігається в архівах Бельгії та містить 183 пергаментних листа, на яких фрагментарно зафіксована «Symphonia Armonie Celestium Revelationum», а саме 58 із 77 літургійних піснеспівів. Рукопис містить також дві теологічні праці Святої – «Liber vitae meritorum» («Книга праведного життя») та «Liber Dei operum» («Книга божественних творінь»). Однак літургійна драма «Ordo Virtutum» в цьому кодексі відсутня. Історія мандрів рукопису відома з початку XIX століття. Вважається, що рукопис із Німеччини вперше був переданий до бельгійського абатства Віллерс (звідси й назва «Villarensers codex»), потім його перевезли в абатство Гембл (Gembloux Abbey) і нарешті відомим пунктом місцезнаходження рукопису стає абатство Аффігем (Affligem), звідки в 1796 році були вигнані монахи. У 1869 році абатство Аффігем було відновлене, але цінна колекція вже туди не повернулася і зберігається дотепер в абатстві Дендермонд [130]. Рукопис Гільдегарди Бінгенської вважається найціннішим

екземпляром бібліотеки абатства, тому є широковідомим у світі й незмінно викликає до себе неабиякий інтерес. Так, у травні 2018 року, протягом трьох місяців, усім бажаючим було надано можливість доторкнутися до середньовічного скарбу – дендермондського рукопису Святої – на честь виставки, що була організована в бібліотеці Морица Сабба (Maurits Sabbe Library) у Льовені (Löwen, Бельгія), у рамках міжнародної конференції «Середньовічне містичне богослов'я в діалозі із сучасною думкою» («Medieval Mystical Theology in Dialogue with Contemporary Thought»).

Друга рукописна версія *Riesencodex* чи *Wiesbaden Codex* (Wiesbaden, Hessische Landesbib. 2, близько 1180–1190) [132], яка має альтернативну назву «Кодекс із ланцюгом» («Codex mit der Kette»), значно об'ємніша за дендермондський рукопис. Ця гігантська книга, що важить 15 кг при розмірі 30 на 45 см, містить усі твори Гільдегарди Бінгенської, окрім її медичних праць. Але не тільки величезний розмір (481 лист), надзвичайний для середньовічного рукопису, протягом століть перетворює кодекс у безцінну реліквію: причиною цього є вражаюча ідея енциклопедичного за оформленням повного видання творів Гільдегарди. Формат цього рукопису був розроблений секретарем Святої Вольмаром за життя Святої та відредагований Сігебертом із Жамблу¹¹ вже після її смерті (приблизно в 1200 р.). Обкладинка (дві дерев'яні кришки, покриті свинячою шкірою), а також знаменитий ланцюг, ймовірно, не належать до часу Гільдегарди – археологи відносять їх до XV–XVI століття [див. додаток Г]. Проте серцевина кодексу безперечно є спадком Святої і схвалена низкою істориків і бенедиктинських ченців. Кодекс містить трилогію видінь («Scivias», «Liber vitae meritorum» і «Liber divinorum

¹¹ Сігеберт з Жамблу (лат. Sigebertus Gemblacensis) – середньовічний чернець з бенедиктинського абатства Жамблу. Автор всесвітньої хроніки, що охоплює період з 381 по 1111 рік. Відрізнявся своїми проімперськими поглядами в конфлікті імператорів і папства за інвеституру. Сігеберт – один із тих, хто записував видіння Гільдегарди Бінгенської, – після її смерті поїхав з творами до метрів паризької і турської богословських шкіл. Ймовірно, саме завдяки Сігеберту тексти Святої стали швидко відомі у Франції [95].

operum»), усі музичні твори («Symphonia Armonie Celestium Revelationum», «Ordo Virtutum»), найбільш повне зібрання листів («Epistolarium»), лінгвістичні експериментальні праці («Lingua ignota»), Євангеліє (фрагментарна збірка проповідей), біографічні доробки («Vita Hildegardis») від ченців Готфріда й Теодоріха, лист до прелатів Майнца («Ad praelatos Moguntinenses»). Гігантській *Riesencodex* зберігався до 1632 року в місці його походження, Рупертсберзі. Після розграбування монастиря шведами (описаного братом останнього абата монастиря Каспара Лерхе фон Дірмштейна /Caspar Lerch von Dirmstein/ на 1-му аркуші рукопису) кодекс оберігав жіночий монастир в Айбінгені (Ebingen), на протилежному боці Рейну. Однак через секуляризацію цієї обителі рукопис знов був переміщений, на цей раз у Вісбаден (звідци назва *Wiesbadencodex*) в 1814 році. Під час Другої світової війни кодекс разом з іншими цінними виданнями було передано до Дрезденської бібліотеки. Однак незабаром, навесні 1948 року, рукопис повернувся із Дрездена до державної бібліотеки Вісбадена, де зберігається до сих пір. Відомо про існування ще двох колекцій, які також містили піснеспіви та літургійну драму Святої. За словами М. Фасслер, вони знаходились у Відні, в Österreichische Nationalbibliothek 721, але були загублені в 1800 році [146, с. 569].

Наразі музичний спадок Гільдегарди Бінгенської зберігається у вільному доступі у вигляді факсимільного видання Вісбаденського рукопису (Van Rouscke. 1991; Welker. 1998) [132]. Саме це видання стало головним джерелом матеріалу нашого дослідження.

Оскільки музичний розділ цього кодексу викладений за допомогою західноєвропейської середньовічної хоральної нотації, закономірним є питання щодо принципів її дешифровки. Тож, спираючись на досягнення сучасної музичної медієвістики, необхідно зробити попередній аналіз нотації, за допомогою якої Свята фіксувала свої твори, й описати найбільш прийнятні способи її прочитання.

Для кращого розуміння історико-хронологічного контексту поставленого завдання стисло окреслимо ключові факти з історії музично-рукописних пам'яток зі зразками середньовічних хоралів.

1. Найраніші збережені рукописні записи відносяться до кінця VIII ст. Це зразки григоріанського співу, вони містять тільки тексти хоралів із вказівками на той чи інший церковний лад, у якому їх належало виконувати.

2. Перші нотовані записи григоріанських наспівів відносяться до IX століття, у них використана невменна нотація.

3. Повністю нотовані співочі книги з'являються в X столітті, це невменні градуали й антифонарії із Санкт-Галлена, Айнзідельна, Лаона, Шартра та ін.

4. З XI століття, після реформи Гвідо Аретинського, у співочих книгах закріплюється лінійна нотація, яка отримала в музичній теорії наступних століть назву хоральної. У західноєвропейських архівах зберігаються сотні музичних рукописів хоральної нотації, датованих XII–XIV ст.

Цікаво, що сучасні назви звуків мають своє походження, пов'язане саме з історією григоріанського хоралу. Так, широковідомим є гімн святому Іоанну, що дав нам пощабелевий звукоряд. Переклад хоралів з автентичних форм запису в сучасну нотацію довгий час не міг передати первозданної краси григоріанського співу, різноманітності ритміки й мотивної формульності. Мелодії спрощувались, здавалися надто примітивними й одноманітними. Нотація хоралів і способи її розшифровки ставали об'єктом величезної кількості досліджень за останні сто років. Одними з перших фундаментальних досліджень XX сторіччя, що пропонують максимально наближені до автентичної записи методи розшифровки, є монографія К. Перріша (Carl Parrish, 1957) [209] та праця видного фахівця в галузі старовинної музики В. Апеля (Willi Apel, 1958) [107]. Серед низки вітчизняних медієвістських досліджень найвагомішими вважаються доробки В. Карцовника, Н. Єфімової, Ю. Москви, Р. Поспелової та інших.

Як бачимо, крім диференціації невм на групи, К. Перріш також позначив індивідуальні риси графем відповідно до основних середньовічних європейських регіональних шкіл, виявлених за допомогою проведеного аналізу факсимільних прикладів. Так, зліва направо в приблизно хронологічному порядку розташовані: санкт-галленська, французька, аквітанська, беневетанська, норманська, мессінська, готична та квадратна нотації. Останній вертикальний стовпець праворуч представляє еквіваленти невм сучасній нотації. Подібність деяких невменних графем у кодексах з абсолютно різних регіонів вказує на можливе існування загального прототипу нотації, про який на даний момент нічого невідомо. Проте, незважаючи на спільність, спостерігаються й регіональні відмінності, які з'являються навіть у самих ранніх прикладах невменного письма.

Найдавніші рукописи були написані в традиції невменної нотації. Види невм цієї епохи, які перебували в «*campo aperto*» («у відкритому полі», тобто написані без нотного стану), К. Перріш називає «ораторськими» або «хірономічними» (від грец. «рука», означає жести керівника хору). Вони не давали уявлення про реальні інтервали в мелодичному русі та використовувалися лише для його загального розуміння. Подібні позначення зустрічалися в практиці санкт-галленської, французької та аквітанської традицій. Тож, безлінійна невменна нотація з її умовною системою фіксації висоти й довжини звуку, напрямку руху мелодії, була цілком придатна для фіксації одноголосних наспівів григоріанського хоралу, які ніколи не співали за невменним записом, а зачували напам'ять.

Наступною сходинкою до вдосконалення нотації стали діастематичні невми (від грец. «інтервал»). Невми цієї практики були продумані більш ретельно, тобто розміщені на різних відстанях від уявної лінії, що обумовлювала собою певну висоту відповідно до їх місцезнаходження до цієї лінії. Вони використовувалися в беневетанській та норманській традиціях. Діастематія стала перехідним етапом від невм до реформи Гвідо Аретинського

в кінці X століття, значення якої всебічно досліджує Р. Поспелова [70]. Авторка акцентує увагу на маніфестації реформ в історії західної нотації, однією з яких стала зміна невменної нотації на нотолінейну.

Вважається, що саме після реформи Гвідо тип нотації стали позначати як хоральний (на думку К. Перріша, до нього належать традиції беневетанського, норманського, мессінського, готичного німецького та квадратного запису). Особливістю хоральної нотації, таким чином, стає поява ліній із розміщеними на них невмами, що уможливлювало більш точне позначення висотного положення тонів монодії, проте запис ритму, як і раніше, був досить умовним, у відповідності до метро-ритмічної свободи піснеспівів.

Як вказує Р. Поспелова, «Гвідо наважується впровадити по-новому “невмерований” антифонарій, тобто нову систему нотації, за допомогою якої учні могли б досить надійно розучувати нові хорали самостійно, без вчителя, прямо з нот, після засвоєння декількох правил. Новий метод нотації – це і є лінійна система (сходи), на яку “сядять” старі невми таким чином, що на лініях і в проміжках у знак їх точного висотного значення подані певні букви монохорда, або ж самі лінії фарбуються в певний колір на знак цих букв. Сам Гвідо, за його словами, використовує два кольори: жовтий для лінії *C* і червоний для лінії *F*» [70, с. 89].

Найважливішим завданням при прочитанні середньовічної нотації є відновлення справжнього звучання одноголосних хоральних наспівів, але, попри велику кількість цінних наукових праць, дотепер не існує єдиного алгоритму для розшифровки авторських піснеспівів християнської західної традиції середньовічної доби.

Специфічні особливості середньовічного хоралу сформувалися під впливом філософсько-естетичних концепцій християнського світогляду, згідно з яким співи католицького богослужіння покликані прославляти Бога, а їх євангельським прообразом є спів ангелів, сповістивших світ про

народження Ісуса Христа. Уподібнюючись ангелогласному співу, мелодії григоріанського хоралу мали позаособистісний характер, відображали сакральну сутність богослужбового обряду з його ідеями тимчасового й вічного, були позбавлені динамічної спрямованості, енергії ритму, гострих ладових тяжінь. М'яка, приємна манера виконання хоралів високими чоловічими голосами, які плавно й зосереджено лунали під склепіннями романських і готичних соборів, також ототожнювалася зі святістю, повною відчуженістю від реального світу. Мовою хоралів була латинь як «чиста», віддалена від повсякденності мова, у відповідності до молитовного призначення григоріанського співу.

Музика Гільдегарди Бінгенської також тісно пов'язана з латинським текстом, однак, як ми побачимо в наступних розділах, у деяких її піснеспівах, протилежно до григоріанських хоралів, відчувається активний емоційний рух мелодичної думки, що підтримується незвичними для епохи Святої засобами музичної виразності і віддзеркалюється в знаках нотації. Історики часто задаються питанням, чому Гільдегарда створювала тексти латинською, а не рідною німецькою мовою, як, наприклад, бенедиктинський чернець Ельфрік (бл. 955 - бл. 1010), який сторіччям раніше, у саксонській Англії, написав велику частину своїх проповідей рідною давньоанглійською й навіть переклав частину Біблії цією мовою. Можливо, твори Гільдегарди були б більш захоплюючими, якби вона написала їх рідною мовою, до того ж маючи здатність до пристрасних і філософських виразів. Однак Свята обрала латинь із цілком практичних причин: по-перше, це забезпечило її творам, й особисто їх автору, вплив на Церкву; по-друге, – латинь, будучи офіційною тогочасною мовою, подавала надію, що твори перейдуть у спадок до майбутніх поколінь; нарешті, цільовою аудиторією Гільдегарди були представники еліти, високоосвічених верств населення, які також користувалися переважно латиною.

Упродовж XII століття відбувалася зміна способу графічного накреслення невменних знаків, які поступово набували квадратної форми. Процес перетворення невм у квадратні ноти завершився в XIII столітті. Потрібно відмітити, що нові нотні знаки зберегли й назви, і значення невменних.

Приведемо зразки перетворення середньовічних невм у квадратні ноти лінійної нотації за В. Апелем [98, с. 223]:

	САНКТ-ГАЛЛЕНСЬКІ НЕВМИ	КВАДРАТНІ НЕВМИ (РИМСЬКА, ХОРАЛЬНА НОТАЦІЯ)		КВАДРАТНІ НЕВМИ (РИМСЬКА, ХОРАЛЬНА НОТАЦІЯ)
punctum	• (·)	■	epiphonus	∪ ∪
virga	/ /	□	liquescent	∪ ∪
tractulus	-	■	ancus	∪
pes (podatus)	∪ ∪	■	quillisma	∪ ∪
flexa (clivis)	∪ ∪	■	oriscus	∪ ∪
scandicus	! !	■	salicus	∪
climacus	∪ ∪ /	■	pes stratus	∪
torculus	∪ S ∪	■	apostrophe	∪
porrectus	N N	■	distropha	∪
trigon	∪	■	tristropha	∪ ∪ ∪
bi-punctum	••	■		
bi-virga	//	■		
clivis praepunctis	∪ ∪	■		
clivis subpunctis	∪ ∪	■		
clivis resupina	∪ ∪	■		
pes flexus	∪	■		

Необхідно зазначити, що в дослідженні В. Апеля назви невм та їх диференціація на групи відбувається за тим самим принципом, як і у К. Перріша, але без деталізованого пристосування до регіональних шкіл. Знаки двох перших груп визначають напрямок руху, третя група знаків пов'язана з позначенням артикуляційних особливостей, а четверта містить вказівки на ритміку мотиву.

У деяких рукописних пам'ятниках зустрічається подвійна система фіксації наспіву – і невменним записом, і лінійною хоральною нотацією, що свідчить про поступовість переходу до нової системи запису:



Цікаво, що в практиці запису Гільдегарди Бінгенської теж помітне використання графем різних шкіл (традицій). До того ж, досліджуючи графеми піснеспівів із її збірки «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» та літургійної драми «Ordo Virtutum», спостерігаємо відмінність застосування невм у деяких хоралах. Отже, щоби якнайкраще зрозуміти витoki унікального стилю піснеспівів Гільдегарди, варто шукати відповідь у її музичних рукописних позначках. Так, знайдені в рукописах Святої види графем ми порівнюємо із визначеними К. Перрішем різновидами середньовічних невм та спробуємо охарактеризувати тип її нотації більш конкретно. При цьому вважаємо, що мелодична формульність, про яку прийнято говорити у зв'язку із західноєвропейською середньовічною традицією в цілому, є похідною від нотації, що має розглядатися як ключовий фактор у методологіях дослідження хоральної музики. Постаналітичні висновки дають цікаві результати у визначенні як граматичних одиниць тексту, так і структурних музичних елементів мелодики піснеспівів Гільдегарди Бінгенської.

Як уже зазначалося вище, у цей період існувало кілька важливих центрів поширення хоралу. Не тільки кожен регіон середньовічної Європи, а й багато великих монастирів та кафедральних соборів мали власні школи зі своєю особливою традицією співу. Однак зображення невм Гільдегарди графічно пов'язане із трьома школами, які мали найбільший вплив на європейську церковну музику за часів її життя, зокрема через хронологічну близькість: традицією безлінійного невменного запису Св. Галла (St. Gallen) VIII–X ст.,

мессінською традицією (Messine notation) невменно-лінійного запису X-XII ст. та німецькою традицією Хуфнагель (Hufnagel)¹² готичного запису¹³ XII–XV ст.

Отже, у своїх хоралах Свята синтезує доробок нотації в «тривимірному» контексті, використовуючи графеми й типи запису минулого, сучасного та навіть почасти майбутнього часу.

Бенедиктинське абатство Св. Галла було засновано в 613 році на території нинішньої Швейцарії. Завдяки прекрасним скрипторіям, художній майстерні й бібліотеці монастир став одним із найбільших культурних центрів у німецьких областях Європи. Традицію римського григоріанського співу, яка злилася зі власною потужною співочою школою, було закладено в монастирі з ініціативи Карла Великого. Адіастематична нотація санкт-галленського монастиря вважається не тільки однією з найдавніших, але й однією з найбільш вивчених невменних. Ареалом її поширення була Центральна Європа.

Назва мессінської нотації пов'язана зі школою при кафедральному соборі Меца, важливого центру церковної музики. Саме в Меці в 754 році була заснована *schola cantorum*, у якій вироблявся новий тип співу, що об'єднав галликанську і староримську традиції, – григоріанський хорал. Мессінська нотація була поширена на півночі Франції, а також у деяких районах Італії. Ця нотація частіше за все зустрічається в цистерціанських рукописних пам'ятках XII–XIII ст (див. додаток Д).

Готична нотація являє собою регіональний варіант хоральної лінійної нотації, пов'язаний з особливим способом написання невм, перенесених на нотний стан. Рукописи даного типу писалися під діагональним нахилом пера з косим зрізом, унаслідок чого нотні головки набували вигляду ромба,

¹² В Німеччині готичну нотацію називають «письмом підкованими цвяхами» (нім. Hufnagelschrift), що пов'язано з характерною формою графеми цього виду запису – *virgi* (лат. *Virga*, одиночна нота), яка візуально нагадує підкований цвях (нім. Hufnagel).

¹³ «Готичною» нотація називається за аналогією з латинським готичним книжковим письмом приблизно того ж часу (XII–XV ст.).

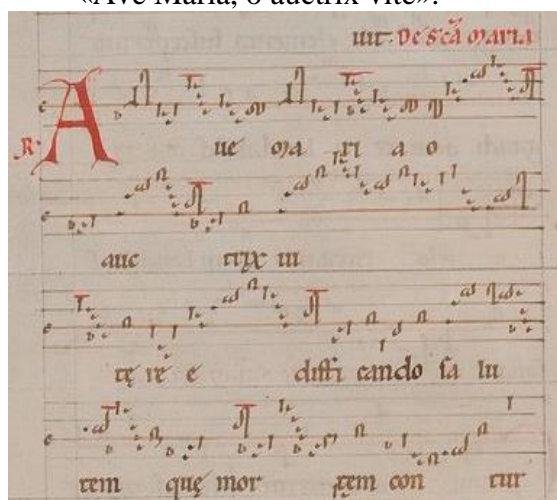
відрізняючись тим самим від квадратної нотації, яка склалася також в XII в. і поширилася переважно у Франції, Англії і в країнах Південної Європи.

Розрізняють 2 основних типи готичної нотації – німецьку й лотаринзьку (відомі і змішані форми). Перший тип переважав у нотних рукописах Рейнської області, на півночі Німеччини й у Нідерландах, другий – у східних і південних областях Німеччини, а також на території сучасної Австрії, Швейцарії та в східній Європі. Головна відмінність між даними типами міститься в перевазі того чи іншого знаку для одиночних нот, крім того, частіше використовуються поодинокі ноти, ніж лігатурні невменні знаки.

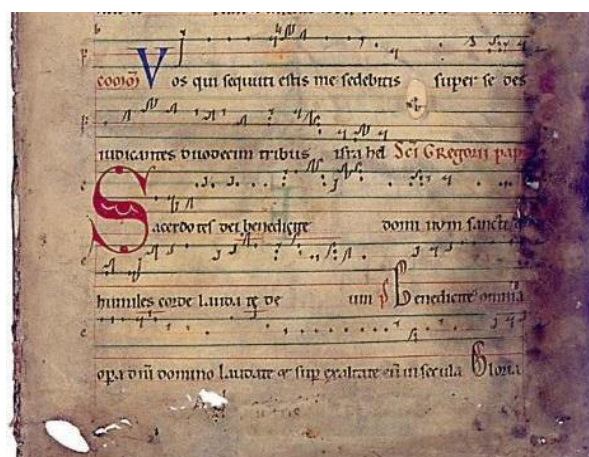
Піснеспіви Гільдегарди записані за допомогою невм, що вказують мелодичний рух, відносно чотирьох ліній (одна з яких виділена червоним кольором, друга – позначена ключем «C»). Тип нотації в даному випадку можна визначити як невменно-лінійний. Дослідники також пов'язують цей тип із готичною нотацією традиції Хуфнагель як прототипом квадратної нотації. Таким чином, нотація, яку застосовувала Гільдегарда, незважаючи на невменний запис, також орієнтована на постійну висоту (*f*), що сприяло досить точному відтворенню мелодії співачками навіть при відсутності керівника. Цікаво, що ключ «C» у рукописі Святої не позначається кольором. Можливо, саме Гільдегарда була першою з числа тих авторів, хто на власному прикладі запропонував відмовитися від такої практики.

Однак є ще одна особливість у піснеспівах Гільдегарди стосовно ліній-ключів. Якщо в хоралі із сучасного їй анонімного цистерціанського рукопису червона лінія *f* була стабільною впродовж одного рядка або всього піснеспіву, у деяких творах Гільдегарди вона проведена не на всю строфу, а фрагментарно, що свідчить про широкий діапазон мелодики. До того ж і використання невменних знаків у Святої помітно різноманітніше, ніж в анонімному хоралі:

Експозиція піснеспіву
Гільдегарди Бінгенської
«Ave Maria, o auctrix vite»:



Анонімний цистерціанський хорал XII ст.:



MS 207
Cistercian neumes on a 4-line staff with C- and F-clefs. Northern France, 12th c.

Під фрагментарною лінією «f» у піснеспіві Святої помітно використання одного повторюваного графічного знаку (невми) чи угруповання знаків. Це ніби навмисне підкреслювання нагадує стабільну організацію мелодичних формул відносно текстового викладу. Так, експозиція цього твору оспівує Діву Марію, тож авторка пропонує дві основні повторювані в рукопису формули:



Слід відмітити, що ці графеми з'являються в піснеспіві Святої на розспіваних (неакцентних) частинах слів та займають позицію серединних (медіаційних) оборотів. Перша мелодична формула складається з угруповання простих невм і візуально схожа на «клімакус» (*climacus*) готичного запису за таблицею К. Перріша та «віргу субтрипунктіс» (*virga subtripunctis*) квадратного запису (XIII ст.) за таблицею В. Апеля. Традиційно «клімакус» будь-якої західноєвропейської регіональної школи складається з руху трьох звуків у низхідному напрямі:



Virga subtripunctis – група з чотирьох послідовних низхідних звуків, перший із яких позначений віргою, інші - трьома пунктумами, записаними один за іншим «за діагоналлю»:



Але, як бачимо, графему Святої становлять п'ять звуків. Уже на даному етапі помітно, що нотація Гільдегарди об'єднує внутрішні традиції загальноприйнятої хоральної нотації, але об'єм формули свідчить про нетипову мелізматичну розгорнутість мелодичної думки.

До складу невм «клімакус» та «вірга субтрипунктіс» входять основні знаки «пунктум» (*punctum*, від лат. «точка») і «вірга» (*virga*, від лат. «стрижень»):



Ці знаки існують автономно, означаючи самостійні звуки, а також є основою для утворення складніших – комбінаторних – знаків хоральної нотації. Вони різні за своєю графікою, що обумовлено різним зображенням невм, від яких ці знаки походять; при перекладі в сучасну нотацію їх значення однакове.

Друга, виділена червоною лінією, мелодична формула Гільдегарди за зовнішніми рисами схожа на невму «торкулус» або «пес флексус» (*torculus, pes flexus*) – група знаків, що складається з трьох поєднаних «пунктумів», де перший і третій розташовані на одній висоті, а середній – на тон вище. Але графічний запис більш схожий на попередні від готичної традиції (мессінську, норманську, беневетанську):

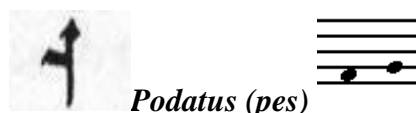


Логічно припустити, що Свята використовувала знаки, відповідно до її поглядів на сакральну творчість (спрямовану «во славу Господа»), що передбачають процес «розкодування» музичної мови, тобто придатні до зашифрування музичного змісту подібно до створеної нею мови *Lingua ignota*.

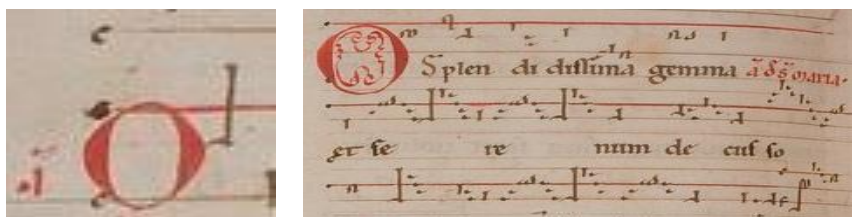
Знак «торкулус» складається з угруповання знаків із непослідовною інтервалікою. В основному, це ряд звуків, подібний до фігури оспівування. Графічно «торкулус» ґрунтується на поєднанні простіших груп знаків, що відображується зокрема й у назві. Однак ми бачимо, що заключна частина цього знаку в Гільдегарди довша за початкову, що пояснюється стрибком на кварту від другої ноти невми.

Перш ніж розглянути інші графеми, нагадаємо загальнотеоретичні відомості щодо знаків хоральної нотації: усі невми, крім «пунктумів» та «вірг», багатосоставні: це комбінації з двох або більше простих знаків (за участю інших графічних символів – коротких горизонтальних, вертикальних і діагональних ліній), що сполучають одиничні нотні знаки. Такі комбінації вказують не лише висоту музичних звуків, але й напрям руху мелодії.

До простих комбінацій, крім вищеназваних невменних знаків «клімакус» і «торкулус», належить «податус» (*podatus*), за К. Перрішем, або «пес» (від лат. *pes* – «стопа»), за В. Апелем, що зображується двома пунктумами, розташованими один над іншим на відстані будь-якого інтервалу. У розшифровці ця фігура означає два рівні за тривалістю звуку у висхідному русі.



«Податус» у піснеспівах Святої найчастіше зустрічається на початку твору або є ініціальною частиною закличного характеру (в інтервалах висхідної кварта або квінти) всередині макроформули:

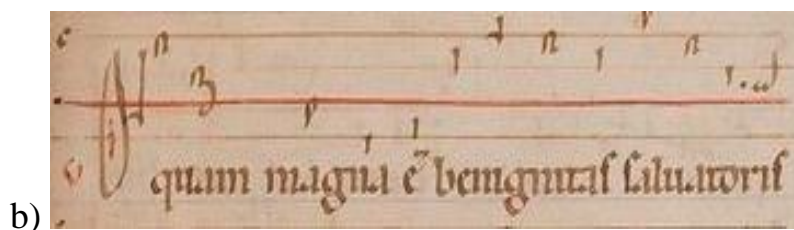
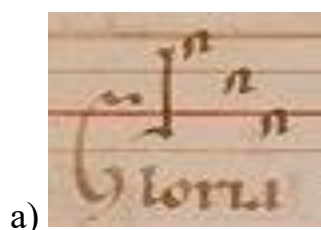


Подібні невми, у поєднанні з поетичним текстом, структуровано розкривають семантичний задум Святої та розмежують музичні фрази, створюючи певну форму хоралу.

Близькою за інтервальним значенням у хоральній нотації вважається фігура «клівіс» (*clivis*) або «флекса» (від лат. *flexa* – «прогулянка»). Вона також складається з двох поєднаних нотних знаків – вірги й пунктума, розташованих на відстані будь-якого інтервалу. Нотні знаки записані мелодично (тобто послідовно) і перша нота, яка позначена віргою, є верхньою. Тому, ця фігура виконується в низхідному русі рівними за тривалістю звуками.



У піснеспівах Гільдегарди Бінгенської така невма зустрічається: а) у серединних (медіаційних) та б) заключних (диференціальних) мотивах піснеспіву, у структурі окремих мелодичних формул як подовження музичної думки:



Також бачимо, що Свята частіше за все застосовувала невму «клівіс» після ініціальної фігури «податус», що свідчить про належність першої до неакцентованої («слабкої») частки формули.

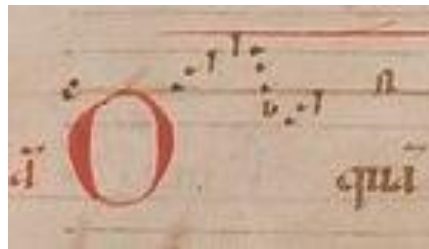
До групи багатосоставних знаків, що визначають напрям руху від трьох і більше кількості звуків, відноситься «скандікус» (*scandicus*), який означає напрям трьох або більше послідовних звуків у висхідному русі. Останній звук

цієї групи позначається знаком вірги, що, можливо, підкреслювало його висотність і акцентність.



Scandicus

У піснеспівах Святої цей знак зустрічається значно рідше інших вищеописаних. Однак антифон «O quam mirabilis» з «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» починається саме з цієї графеми:

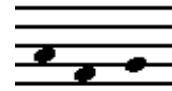


Це один із небагатьох антифонів, у якому без інтервальних стрибків, виключно завдяки помірному поступовому мелодичному руху, досягається діапазон октави. Тематика цього хоралу пов'язана з уявленням про людство як особливу форму творіння Господа. Найбільш докладно Гільдегарда описала цю ідею у своїй останній візіонерській праці «Книга Божественних творінь», представляючи людину як вершину всього творіння, як мікрокосм універсального макрокосму: «кожна істота має свою нескінченність, вічне джерело Єдиного Господа» [85]. Можливо, вона відчувала необхідність відтворення цієї сакральної ідеї в «нескінченності» мелодичної думки та завдяки послідовній інтерваліці семантично візуалізувала це якнайкраще.

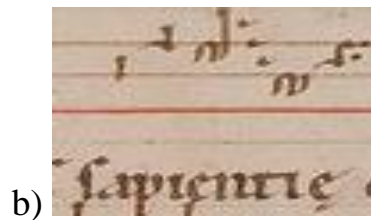
Ще одним багатосоставним знаком є «порректус» або «флексус ресупінус» (*porrectus, flexus resupinus*), який розшифровується як різновид оспівування (низхідний хід на терцію з подальшим поверненням на тон вгору). У ньому використовуються не лише «пунктуми», але й лінії: вертикальна, яка вказує висотність, і діагональна, яка визначає напрям руху. Єдиний нотний знак у цій групі – це «пунктум», він характеризує висотне положення останнього звуку цієї групи і виконує функцію замикання руху.



Porrectus (flexus resupinus)



У рукопису Гільдегарди ця невма зустрічається: а) як початкова формула хоралу, оспівуюючи основний тон («O magne Pater»); б) так і в середині структури («O virtues sapientie»):



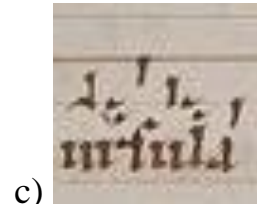
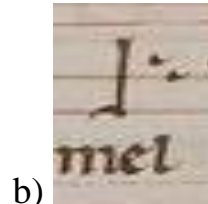
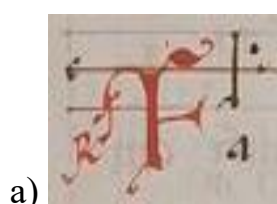
До складних (складених) знаків, що їх використовує Свята у своїх піснеспівах, також належить «податус суббіпунктус» або «пес суббіпунктус» (*podatus subbipunctus, pes subbipunctus*) – мелодична фігура, утворена зчепленням висхідної й низхідної секунд; графічно близька готичній нотації, вона зображується двома сполученими й послідовно розташованими пунктумами, розташованими один над іншим на відстані будь-якого інтервалу:



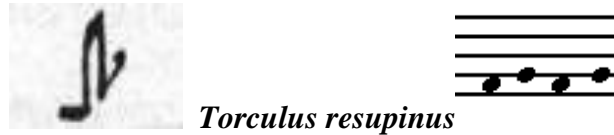
Podatus subbipunctus



У творах Гільдегарди зустрічається в ініціальних формулах: а) на початку піснеспіву; б) на початку нової строфи всередині хоралу; с) на першому складі в ключових словах, що розкривають головну ідею або якості героя піснеспіву (тобто виступає як привертаючий увагу знак). Приклад використання цієї графеми за вищенаведеним принципом можна побачити в хоралі «Favus distilans» Гільдегарди, присвяченому Святої Урсулі (детальний аналіз якого пропонується в другому розділі):

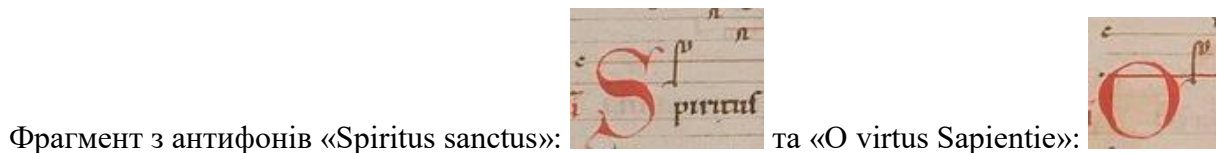


У піснеспівах Гільдегарди також зустрічається складний чотиризвучний знак «торкулус ресупінус» (*torculus resupinus*), що поєднує невми «торкулус» (оспівування однієї ноти двома що повторюються навколо неї) і «ресупінус» (секундовий хід вгору):



Torculus resupinus

Цікаво, що цей складений знак, згідно з таблицею К. Перріша, є відсутнім у готичній та мессінській традиціях, до яких найбільш тяжіють графеми, використані Святою. Зображення «торкулуса ресупінуса» в хоралах Гільдегарди співпадає з беневетанським записом. Також, як і у випадку з «торкулусом», помітне авторське подовження лінії графеми, що означає наявність інтервального стрибка. Порівняно з хоральною традицією її часу, інтервальна будова піснеспівів Святої в цьому плані досить індивідуалізована: так, в антифонах з «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» часто зустрічаються закличні стрибки на квінту (особливо на початку творів):



Фрагмент з антифонів «Spiritus sanctus»: та «O virtus Sapientie»:

Усі вищеописані знаки і групи знаків, застосовані Святою Гільдегардою у її власних музичних творах, пов'язані з висотою звуків і напрямом руху мелодії. Для конкретизації інших параметрів музичного звуку (ритміки, темпових коливань, динаміки, артикуляційного акцентування) традиційно застосовувалися додаткові позначення або комбінації основних знаків. Так, **ритмічні вказівки** додавалися як допоміжні позначки до основних нотних знаків. Наприклад, «пунктум мора» (*punctum mora*) позначався у вигляді точки після відповідного нотного знаку і вказував на подовження звуку:



Punctum mora

Подібні позначення свідчать про те, що ритмічна сторона хоралів Гільдегарди Бінгенської відноситься до однієї з первинних систем організації метроритму – квантитативної (кількісної), яка складається за принципом чергування довгих і коротких складів [84, с. 23]. Так, за словами М. Харлапа, тривалість короткого складу слугувала одиницею виміру всіх ритмічних величин, а довгий склад у нормі вважався рівним двом морам¹⁴ і в певних місцях міг замінити два коротких склади або, навпаки, бути заміненим ними. Віршовий розмір, утворений послідовністю коротких і довгих складів вказував на певний ритм, який у сучасній нотації міг бути зображеним як послідовність восьмих і чвертей або чвертей і половинних [84, с. 25].

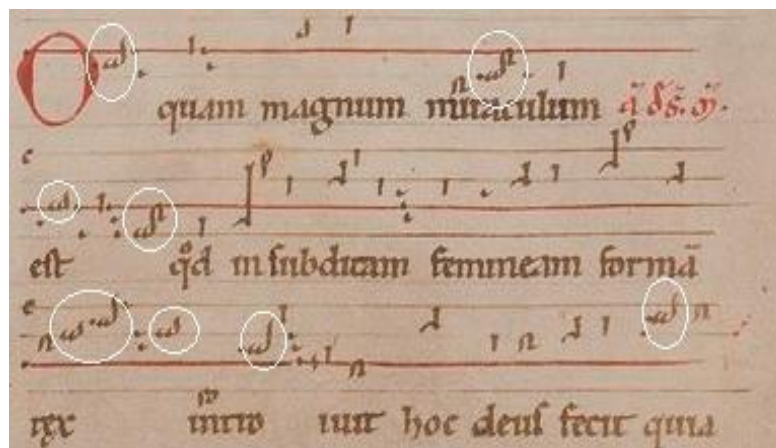
У рукописах Гільдегарди зустрічаються також і інші графічні позначки, застосовані як додаткові засоби музичної виразності. Так, серед графем та спеціальних угруповань знаків, які допомагають конкретизувати ритміку в музичних творах Святої, слід виокремити такі:

1) *quilisma* («квілізма») – у цій графемі середній звук зображений зигзагоподібною лінією, яка в той самий час виступає як об'єднуючий знак. У розшифрованому вигляді перша нота, передуюча зигзагоподібній лінії й позначена пунктумом, має звучати довше, ніж дві подальші, ніби пунктир:



«Квілізма» зустрічається в піснеспівах Святої незалежно від форми та структурної ідеї мелодичної формули (тобто як в ініціальній, так і в диференціальній зоні). Як конкретний приклад застосування наведемо фрагмент антифону Святої, присвяченого Діві Марії:

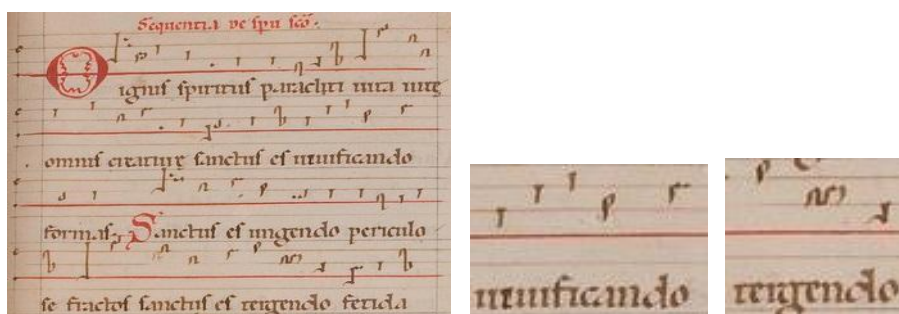
¹⁴ «Мора» (*mora*) – латинське слово, похідне від грецького «χρόνος πρότος» («основний час») [84, с. 25].



2) *cephalicus* («цефалікус», «зникаюча *flexa*») – графічно схожий із сучасним записом половинної ноти, записується у вигляді поєднання більшого знаку (*virga*) і дрібнішого *пунктума*. Такий варіант графіки означає, що позначений крупнішою позначкою звук, звучатиме довше, ніж той, який записаний дрібніше:

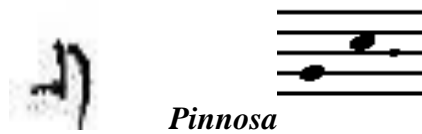


Цікавим виявилось застосування Гільгардою цього знаку на ударних складах певних слів-прикметників, уособлюючих духовні «надможливості» героя в тому чи іншому піснеспіві, як, приміром, на словах «*vivificando*» («зцілюючий») або «*tergendo*» («очищаючий») у секвенції «*O ignis Spiritus paracliti*», присвяченій Святому Духу:



3) *pinnosa* або *liquescent torculus* («пінноза», «зникаючий *торкулус*») – група з двох або трьох знаків, що розділюються на великі і дрібні. До числа перших відноситься одиночна *virga* або двозвучний *податус* (позначає

стрибок на кварту). Знак вірги, що завершує групу, зображується дрібнішим і розшифровується як коротший:



За семантичним значенням та умовами використання *пінноза* схожий на *цефалікус*.

Деякі знаки хоральної нотації вказують не тільки на ритмічні аспекти виконання піснеспівів, але й на **динамічні** та **артикуляційні особливості**. Ці знаки насамперед уособлюють відмінності гучності або акцентності на рівні звучання окремих звуків (акцентні / безакцентні), ніж динаміку розвитку впродовж усього співу. До таких знаків відносяться:

1) *epiphonus* («епіфонус», «зникаючий *податус*») – графічно дуже схожий із *податусом*, але візуально зі значно меншим «хвостиком». Також різниця їх у тому, що епіфонус частіше використовується в інтервальному ході на секунду (на відміну від *податуса*, основним інтервалом якого є стрибок на кварту чи квінту). Другий елемент знаку повинен втрачати частину повноти звучання частково тому, що частіше він проспівується на складні, важко вимовні склади:



2) За таким же принципом, виконується знак *scandicus* (чи «*scandicus /long foot/*»), як визначає його К. Перріш [209, с. 139]. Зображення дуже схоже на традиційний скандікус, але із більшою стопою. Найвищий звук графеми звучатиме останнім у групі та є найменш насиченим у порівнянні з попередніми, у зв'язку з чим одержав назву «зникаючого»:



Метр піснеспівів у хоральній нотації, як і в невменній, не вказувався, ділення на такти, звичайно, було відсутнє. Розташовані на нотному стані вертикальні лінії, що зустрічаються в записі й зовні схожі на тактові риси, означають закінчення текстової фрази, де виконавець може взяти дихання:



Для акцентів у ключових моментах музичного тексту в середньовічній хоральній нотації використовувалася вертикальна лінія, що розташовувалася під відповідним нотним знаком; вона іменувалася *episema* і ця назва співпадала з позначенням горизонтальної лінії, що вказувала на ритмічне подовження. На думку Ю. Москви, це, мабуть, єдиний знак, що розставляє чіткі акценти у вокальних творах, зафіксованих хоральною нотацією [65, с. 260]:



Гільдегарда Бінгенська не використовувала ані вертикальних ліній, ані знаків епісеми у своїх піснеспівах. Також вона не застосовувала багато інших графем, що їх можна зустріти в хоралах її сучасників, писаних за бенедиктинськими або цистерціанськими традиціями, відповідно до готичної, мессінської та інших нотацій. Проте Гільдегарда обирала для окремих жанрів своїх піснеспівів, а також певних частин і кульмінаційних зон у хоралах, особливі константні моделі – мелодичні мікроформули-графеми, які, мабуть, найбільш повною мірою відповідали естетичним поглядам Святої.

Отже, підбиваючи підсумки нашим спостереженням над системою знаків хоральної нотації відмітимо, що диференціація знаків на групи відбувається за таким само принципом, як і в невменній нотації. Знаки двох перших груп визначають напрям руху:

I. Прості – сюди входять поодинокі знаки, мелодії, що означають один звук, а також угруповання знаків, що становлять мелодичні формули з двох-трьох звуків і, в основному, рухи, що вказують на напрям. За кількісним показником, знаки цієї групи поділяються на дві підгрупи:

1) основні (*пунктуми і вірги*) – з них створюються різноманітні угруповання знаків;

2) похідні (*податус, клівіс*) – утворюються в результаті зчеплення двох-трьох основних знаків і, у свою чергу, стають «будівельним матеріалом» для утворення складніших угруповань.

II. Складені знаки – формуються на основі простих, у їх різноманітних комбінаціях і також розділяються на декілька підгруп:

1) на основі комбінації одиничних знаків (*скандікус, клімакус*);

2) на основі комбінацій одиничних знаків і їх простих угруповань, у тому числі з використанням додаткових ліній (*порректус*).

У кожній із цих двох груп зустрічаються графічні формули:

а) вертикального угруповання (*вірга претрипунктіс*);

б) горизонтального угруповання (*торкулус рецупінус*);

в) горизонтально-вертикального угруповання (*податус суббіпунктус*).

III. Третя група знаків містить вказівки на ритміку наспіву (*епісема, пунктум мора*). У невменній нотації ці знаки називалися орнаментальними.

IV. Четверта група знаків пов'язана з позначенням артикуляційних особливостей мелодики за допомогою додаткових графічних символів (вертикальна *епісема; порректус і скандікус зникаючий*). У невменній нотації такі знаки називалися ліквесцентними.

Для хоральної нотації більш властивим є об'єднання простих знаків у групи, ніж їх самостійне використання, тобто в угрупованнях нотних знаків отримала відображення формульна будова хоральної мелодики. У невменній

нотації, де кожен знак містить у собі певний розспів, натомість є більш очевидною взаємодія «мелодична формула – графічна формула».

Але мелодичний зміст – не єдиний критерій відмінності використання формул. Не менше значення має вибір графем відносно композиційного плану та, відповідно, їх «просторовому» положенню в структурі піснеспівів (особливо в мелізматичних). Так, якщо для початкових частин строф (ініціальних) характерні більш стійкі графеми та їх об'єднання у формули, у серединних (медіаційних) та завершальних (диференційних) зонах спостерігається мінливість, варіантність. Така логіка стосується й мікроформул у структурі рядків (стійкі графеми застосовані на перших текстових складах, а мінливі поширюються на продовження).

Так, більше половини піснеспівів Святої починаються з графеми *податус* (частіше за все, як горизонтальне розгортання стрибка на квінту), або її розширеної формули *податус суббіпунктус*. Трохи менше піснеспівів починаються з *квілізми* або *торкулуса* (поступові секундові ходи). Та ще менше творів розпочинаються знаком *вірги*, який у подальшому може переходити у а) пунктуми, утворюючи мелізматичний розспів, або б) продовжуватися *віргами*, супроводжуваними появу нового складу текста.

Цікаво, що початкові графеми піснеспівів визначають подальший характер піснеспіву. Так, мелодика хоралів, що починається з «цілеспрямованого» за інтервалікою *податуса*, частіше за все охоплює широкий амбітус, який досягається шляхом стрибків. Піснеспіви з ініціальним введенням *квілізми* або *торкулуса* також визначаються надшироким діапазоном та розспівами мелізматичного характеру, але відрізняються від попереднього прикладу «хвилеподібним», пощабелевим типом розгортання мелодики. Піснеспіви із *віргами* в експозиційній частині налаштовують на більш аскетичний настрій: речитативні за викладенням мелодики та невменно-силабічним розспівом, вони не мають широкого діапазону.

Найбільш часте вживання тих чи інших знаків відтворює загальний композиційний характер піснеспівів Гільдегарди Бінгенської, як, наприклад, використання *податуса*, обумовлене навмисним послугуванням теситурно розширеним звуковим простором. Адже саме специфіка інтервального контуру й мелодичного руху в піснеспівах і віддзеркалює суть індивідуального стилю Гільдегарди Бінгенської.

2.2 Методи аналізу західноєвропейської середньовічної монодії

Мелодика середньовічної монодії традиційно мала позаособистісний характер, відображаючи сакральну сутність богослужбового обряду. Мовою григоріаніки була віддалена від буденної мови латинь, яка ідеально відповідала молитовному призначенню релігійного монодійного співу.

Корпус співів західноєвропейської середньовічної духовної монодії мав різноманітну мелодичну будову. Мелодії могли ґрунтуватися на найпростішому псалмодіюванні (рецитація на одному тоні) або містити невеликі за обсягом внутрішньослогові розспіви (іноді тільки в каденціях) і тривалі юбіляції, у зв'язку з чим музична теорія відзначає в григоріанському співі три типи розспівів: силабічний (1-2 звуки на склад тексту), невматичний (3-4 звуки на склад) і мелізматичний (необмежена кількість тонів на один склад) [27, с. 12].

Переважання певного типу розспіву залежало від того, для якого богослужіння призначалися піснеспіви (повсякденного або святкового), яку функцію в літургії вони виконували і які тексти було покладено в їх основу. Так, до силабічного типу відносяться речитативні вигуки, псалми й більшість антифонів офіція, до невматичного – переважно інтроїти, комунію й деякі ординарні (тобто обов'язкові або щоденні) співи меси, до мелізматичного – великі респонсорії офіція й меси (тобто градуали), тракти, аلیلї, оферторії та ін.

Оскільки ладова система середньовіччя знаходилася в синкретичному зв'язку з хоральним репертуаром літургійного богослужіння, виникає необхідність у більш детальному вивченні жанрових різновидів піснеспівів, у зв'язку з чим у розділі 3 пропонується диференціація та аналітичний огляд хоральних жанрів у збірці піснеспівів Гільдегарди Бінгенської, зокрема, в аспекті ладової специфіки.

Питання ладової організації піснеспівів є одним із найбільш розроблених у дослідженнях, присвячених монодії. Серед великої кількості вітчизняних теоретичних праць необхідно згадати дослідження Ю. Ясіновського, Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко, О. Шевчук, І. Чижик, О. Путятицька, Є. Ігнатенко, К. Загнітко, І. Лебедевої, Н. Єфімової, Є. Герцмана, В. Холопової, Л. Д'ячкової, Р. Поспелової, Ю. Москви, Ю. Пушкіної, автори яких із сучасних позицій окреслюють трактати минулих часів античності («Настанови до музики» /«De institutione musica»/ Боеція) та середньовіччя («Наука музики» /«Musica disciplina»/ Авреліана з Реоме, «Мікролог» /«Micrologus»/ Гвідо Аретинського, «Роз'яснення в мистецтві павної музики» /«Lucidarium in arte musicae planae»/ Маркетто Падуанського, «Роз'яснення музичної науки» /«Declaratio musica discipline»/ Уголіно, «Книга про природу та властивості ладів» /«Liber de nature et proprietate tonorum»/ Й. Тінкторіса та інші).

В. Холопова зазначає, що середньовічному мелодичному ладовому мисленню відповідає модальна система на основі діатонічного звукоряду, зведеного теорією в систему спочатку восьми, а потім дванадцяти ладів [90, с. 43]. Тож, ладову основу григоріанського співу становила система діатонічних ладів, так званих модусів або церковних тонів. Властива їм слабкість тонального центру й відсутність внутрішньоладових тяжінь посилювали враження абсолютної свободи розгортання мелодики григоріанського хоралу. Різноманітність характеру мелодій середньовіччя значною мірою узалежнювалася використанням певних ладів модальної

системи, яка охопила собою цілу низку епох (до бароко включно) та загалом визначила історичну форму звуковисотної організації музичного матеріалу.

Наведемо схематичну диференціацію середньовічних ладів, запропоновану Л. Д'ячковою в трьох варіантах традиційного позначення¹⁵ [25, с. 24]:

I	Protus authenticus	primus tonus	дорийський	1
	Protus plagalis	secundus tonus	гиподорийський	2
II	Deuterus authenticus	tertius tonus	фригійський	3
	Deuterus plagalis	quartus tonus	гипофригійський	4
III	Tritus authenticus	quintus tonus	лидійський	5
	Tritus plagalis	sextus tonus	гиполидійський	6
IV	Tetrardus authenticus	septimus tonus	миксолидійський	7
	Tetrardus plagalis	octavus tonus	гипомиксолидійський	8

Модус визначав звукоряд мотиву, його діапазон, опорні ступені, кінцевий тон, вибір послівок (мелодичних формул). Лади розрізнялися за кінцевим тоном – фіналісом, діапазоном (амбітусом) та пануючим звуком – реперкусою. Співвідношення фіналісу, амбітуса й реперкуси утворювало, таким чином, основну структуру кожного лада.

Оскільки вище було з'ясовано, що творчість Гільдегарди Бінгенської певною мірою стикається з реформованою цистерціанським орденом літургією, доцільно виокремити основні установки, притаманні цій традиції.

Цистерціанська реформа літургійної музики була розроблена з метою відновлення первинного «аскетичного» прояву правил Святого Бенедикта за аналогією з раніше існуючими піснеспівами. «Ченці вірили – для того, щоби строго слідувати його правилам, вони повинні були виконувати те, що було в співочій практиці самого Бенедикта» [172, с. 367]. Для цього довелося виключити з літургії величезну кількість піснеспівів періодом у більш ніж

¹⁵ Історично склалися три основних системи позначення середньовічних ладів: «1) нумерная партия, представленная четырьмя латинизированными греческими числительными для финалисов с попарным делением на автентические и плагальные разновидности (protus – первый – autenticus); 2) нумерная простая, обозначаемая либо латинскими числительными (primus tonus), либо арабскими или римскими цифрами (1-8); 3) именная номинативная (дорийский, гиподорийский)» [62, с. 9].

600 років, обмежуючись лише хоралами, відомими особисто Бенедикту або Папі Григорію I. Приклад їх суворого дотримання можна знайти в реформі цистерціанського гимнарію.

У статуті Святого Бенедикта є посилання, у якому термін «гимн» уточнюється визначенням «амвросіанський» («ambrosianum»), унаслідок чого реформатори припустили, що йшлося про гимни, складені Святим Амвросієм і вирушили в Мілан для того, щоби зібрати їх. Вони повернулися з 19 мелодіями, більшість із яких були їм незнайомі. Потреба в додаткових гимнах була очевидною й тому монахи-реформатори (на чолі з Бернардом Клервоським) виробили план створення нових літургійних піснеспівів на основі тих принципів, які структурно організовували віднайдені ними мелодії. Наведемо найголовніші з цих оновлених «вимог» («регул»):

- модальна стійкість – мелодії мали викладатися в одному ладі, без модуляцій;
- уникання *b* у нотації; проблема часто вирішувалася транспонуванням матеріалу так, щоби півтоновий інтервал *a - b* перетворювався на *e - f*;
- обмеження діапазону – за своїм діапазоном мелодії не повинні перевищувати нону; також забороненим було змішування плагальних і автентичних ладів;
- ухилення від повторення слів і музики протягом одного піснеспіву;
- скорочення довгих мелізматичних оборотів, які призводять до відволікання від тексту.

Ці нові правила були описані в трактатах «Tonale Sancti Bernardi» (анонімний) та «Regulae de Arte Musica», який належить Гвідо із Сен-Дені¹⁶.

Правила, що стосуються модальної єдності й обмеженого діапазону нерозривно пов'язані з цистерціанською концепцією «*maneria*» (манера), яка у своїй основі стикається з традиційною ладовою теорією західної монодії.

¹⁶ так званому «малому» Гвідо на відміну від «великого» – Гвідо з Ареццо.

Назву «*maneria*» тут має пара ладів зі спільним фіналісом (автентичний та плагальний), таким чином виявляється всього чотири «манери»: *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetradius*. Однак, важливого значення набувають суміжні до фіналісу звуки: «В ядрі кожної манери є “*compositio*” (композиція), що відповідає модальній октаві¹⁷. Манера визначається розташуванням щаблів шкали, використовуваним нижче (*despositio*) і вище (*elevatio*) останньої ноти» [207, с. 43]. «*Elevatio*» складається з півтора або двох тонів, які розташовані вище фіналісу. «*Despositio*» – це тон або півтон, який лежить нижче фіналісу.

Суттєвою особливістю, яка відрізняє цистерціанський спів, є визнання «С» фіналісом. Це не було загальноприйнятим у традиційній системі церковних ладів, які використовуються в інших богослужбових практиках, але не менш восьми піснеспівів саме з такою особливістю є в літургійній музичній спадщині Гільдегарди Бінгенської. Вимога транспонувати мелодію знайшла своє відображення в піснеспівах Гільдегарди рупертсберзького періоду, двадцять дев'ять із яких відповідають цьому правилу. Почасти це пояснюється й тим, що, перебуваючи фактично вже за межами монастиря, Гільдегарда активно створювала піснеспіви з метою встановлення теологічно-літургійних зв'язків із довіреною спільнотою (орденом), яка могла б згодом потурбуватися про її паству в Рупертсберзі.

Пропонуємо диференціацію піснеспівів Гільдегарди Бінгенської зі збірки «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» за двома періодами (до Рупертсберга й після). Щоб конкретизувати дати написання піснеспівів, ми звернулися до текстів, які з'являються в «*Scivias*», а потім застосували теорію цистерціанських манерій для кожного піснеспіву, знайденого в Дендермондському кодексі. 13 піснеспівів Гільдегарди суворо дотримуються

¹⁷ Мається на увазі комбінація квінти (*diapente*) і кварта (*diatessaron*) в структурі модальної октави. В кожній «*maneria*» в обох ладах *diapente* є спільним, а в плагальному ладі *diatessaron* автентичного ладу транспонується на октаву вниз [2, с.155-156].

цистерціанських манерій, що є свідченням на користь того, що вони були створені в рупертсберзький період життя Гільдегарди:

Назва піснеспівів	Кому присвячено	Жанр	Фіналіс	Манерії
O vis eternitatis	Творцю	Респонсорій	E	(D) E-b (g)
O virtutes Sapientie	Божественній Мудрості	Антифон	E	(D) E-b (g)
O cruor sanguinis	Ісусу Христу	Антифон	D	(C) D-a (d)
O eterne Deus	Господу Богу	Антифон	E	(D) E-b (g)
O virga mediatrix	Діві Марії	Alleluia	E	(D) E-b (g)
Spiritus sanctus Vivificans	Святому Духу	Антифон	A	(G) a-e (a')
Laus Trinitati	Святій Трійці	Антифон	E	(D) E-b (e)
O viriditas digiti dei	Святому Дізібоду	Респонсорій	B	(D) E-b (g)
O felix apparicio	Святому Руперту	Антифон	E	(D) E-b (g)
O rubor sanguinis	Святій Урсулі	Антифон	D	(C) D-a (f)
Unde quocumque	Святій Урсулі	Антифон	A	(G) a-e (a')
Aer enim uolat	Святій Урсулі	Антифон	E	(D) E-b (e)
O virgo ecclesia	Церкві	Антифон	E	(D) E-a (e)

Водночас є дев'ять піснеспівів, які абсолютно не співпадають із цистерціанськими критеріями, тобто можуть бути зараховані до більш раннього періоду життєтворчості Святої:

Назва піснеспівів	Кому присвячено	Жанр	Фіналіс	Манерії
O gloriosissimi lux	Живому Світлу	Антифон	E	(D) E-b (g)
O vos angeli	Ангелам	Респонсорій	E	(C, D) E-b (d')
O spectabiles viri	Патріархам	Антифон	E	(B, D) E-e (g, a')
O choors militia	Апостолам	Антифон	G	(D) G-d (c'')
Vos flores rosarum	Мученикам	Респонсорій	C	(A) C-G (d, g)
O vos imitators	Сповідникам	Респонсорій	C	(F, A) C-G (e)
O nobilissima viriditas	Дівам	Респонсорій	C	(F, G) c-c' (d')

O duclissime amaror	Дівам	Симфонія	Е	(A, C, D) E- a (g, a')
O ecclesia	Урсулі	Секвенція	А	(F, G) a-e (a', c')

Хоча це не ідеальна система, бо заснована на вимірі амбітуса, вона дійсно демонструє загальну тенденцію, адже 13 піснеспівів рупертсберзького періоду, що складають більшість хоралів зі збірки, абсолютно відповідають правилам цистерціанської музичної «реформи».

Правило щодо скорочення довгих мелізматичних оборотів, які відволікають від тексту в мелодії, – найбільш часте «звинувачення», яке висувається критиками піснеспівів Гільдегарди Бінгенської. Витоком переконання цистерціанців у необхідності дотримуватися цього правила, скоріш за все, є лист Бернарда Клервоського до вікторіанців Монтъс-Рамі: «У співі мелодія повинна бути серйозною, а не легковажною або необтесаною. Вона має бути солодкою й не легковажною; вона повинна як зачаровувати вуха, так і чіпати серця, вона має полегшити смуток у серцях і пом'якшити злі пристрасті; а також вона ніколи не повинна приховувати, але посилювати сенс слів» [207, с. 49]. Довгі мелізматичний пасажі (юбіляції) зазвичай розташовувалися в кінці алилуй, щоб «... відтворювати музику ангелів».

Зустрічаються в збірці Святої й модально нестійкі піснеспіви. Це пов'язано зі складною структурою авторських текстів, до яких пристосовувалися мелодичні варіанти. Середньовічній монодії властива формульність, плинність, варіантність розгортання. На цій основі виникло таке поняття як «трансмодалізація» (зміна модусів, ладова змінність) [64, с. 36]. До основних механізмів трансмодалізації Ю. Москва зараховує:

- заміну фіналісів разом із заключними формулами;
- заміну заключної формули без заміни фіналісу в парних модусах;
- заміну серединних каденцій, заміну початкового типу руху.

Ще один аргумент проти наслідування Гільдегардою цистерціанських традицій полягає в тому, що в ряді її піснеспівів амбітус значно виходить за припустимі межі. Але при цьому спостерігається закономірність – розширення діапазону мелодії приходиться на кульмінаційні точки, зазвичай із метою «підсилення» змісту вербального тексту.

Багато цистерціанців, сучасників Гільдегарди Бінгенської, які дійсно поважали її духовний авторитет, особливо високо цінували піснеспіви Святої за їх божественно натхненний зміст. Незважаючи на невідповідність деяких музичних творів Святої цистерціанській теорії, з плином часу бенедиктинський орден виключив будь-які протиріччя між піснеспівами Святої й теоріями власної літургійної реформи. Цю позицію підтримує Джон Вайт (John White), теоретик і історик цистерціанської літургії, порівнюючи музичне натхнення Гільдегарди з творчим методом Святого Амвросія: «Хіба людина ”виправляє” вчителя Церкви Амвросія? Зробити так буде еквівалентом виправлення Святого Духа, чиїм рупором Аврелій Амвросій і був» [245, с. 13].

Серед методів аналізу середньовічної монодії, крім ладозвукорядового підхода, вельми актуальним є ще один – формульно-поспівковий. Основним конструктивним елементом, який піддається аналізу, слід вважати саме формулу-поспівку, а не окремий звук, що пов'язано з усним походженням хорального жанру. За словами І. Лебедевої, «з мелодичними формулами пов'язується уявлення про типізовані мелодичні фрагменти, що становлять художнє ціле наспівів деяких середньовічних монодійних традицій» [51, с. 13]. Таким чином, особливості структури хоральної мелодики визначає притаманна їй інтонаційна формульність, яка виявляється в мінливості й комбінаториці тотожних мотивів.

Слідуючи за текстом, мелодика членується на рядки, які об'єднуються в більші за розміром структурні побудови – строфи. Єдність цілого досягається завдяки спільності ладових поспівок, а будова рядків і строф

обумовлюється мотивною формульністю і визначається логікою тріади «*ініціо* – *медіація* – *диференція*», прийнятою в середньовічній теорії псалмових тонів, – своєрідної композиційно-архітектонічної моделі, за якою в хоралах розспівувалися тексти псалмів.

Теорія псалмового тону – засіб розспіву канонічного тексту за певною моделлю, який був добре відомий у теорії і практиці Середньовіччя (зокрема, відомості про нього викладені в «Трактаті про інтонацію тонів» Якоба Льєзького, XIV ст.), а в сучасній музичній науці використовується при аналізі григоріанської монодії (Е. Вернер іменує її «теорією дуги» [64, с. 239]). Згідно цієї теорії, будова мелодики римсько-католицької монодії була чітко структурованою й підкорялася принципу псалмодіювання за певною моделлю. У структурі мелодики виокремлювалися такі композиційні елементи:

- 1) *інтонація* (лат. *intonatio*) – формула початку;
- 2) *тенор* (лат. *tenor*) – тон рецитації, переважальна ділянка мелодичної структури;
- 3) *медіація* (лат. *mediatio* – середина) – серединна клаузула, якою закінчується перший піввірш псалма (*distinctio*);
- 4) *термінація* (лат. *terminatio* – укладення) – завершальний мелодичний зворот;
- 5) для плавного з'єднання псалма і (подальшого) антифону в псалмодичній практиці встановилися різні термінації, що дістали назву диференцій (лат. *differentia* – відмінність).

Деякі з цих назв були поширені на певні розділи музичної композиції. Так, *інтонація* (чи *ініціо*) стала формулою початкового звороту, *медіація* – серединного й *диференція* – завершального. За таким само принципом, виокремлюючи в наспіві найбільш типові мелодичні моделі, згідно з етапами *ініціо*, *медіації* й *диференції*, ми проведемо аналіз структури хоральної мелодики Гільдегарди Бінгенської в розділі 2. Використання такого термінологічного позначення етапів композиційного розвитку уявляється нам

найбільш продуктивним в аналізі наспівів, оскільки ми розглядаємо мелодику у взаємодії з нотацією, здатною більш гнучко відтворювати цей процес. Також слід сказати, що значення $i: m: d$ ми застосовуємо і в “макроплані” (розмежуванні всього твору на розділи), і в “мікроплані” – розділенні мелодичного рядка на фрази, характерні для початку, середини й закінчення.

Неможливо не помітити схожості логічної формули $i: m: d$ з асаф’євською тріадою $i: m: t$. Однак, ці зовні подібні ланцюжки фіксують якісно різні явища, тому, на нашу думку, теорія Асаф’єва не може бути однозначно застосована до аналізу середньовічної монодії.

Теорія формульності середньовічної монодії широко використовується у вивченні музичної григоріаніки за кордоном (Т. Бейлі, В. Апель, П. Ферретті, Л. Трейтлер, Е. Кардін).

Формульність, подібно до інших параметрів монодії, не існує автономно. Вона знаходиться на перетині двох векторів – лада і форми. Існує кілька точок зору щодо принципу формульності – від повного її заперечення до зведення формульності виключно до ладу (тобто уявлення про те, що кожний лад складається з персоніфікованого набору формул, який не може переноситися в інший лад). Останньої позиції дотримується Т. Бейлі (T. Bailey) [113].

В. Апель у свою чергу поставив під сумнів це трактування, вважаючи, що формули пов’язані насамперед не стільки з ладовою структурою, скільки з жанрами пісень [107, с. 126].

Два вищеназваних трактування об’єднує та удосконалює Л. Трейтлер, який не відокремлює формульність від ладу остаточно, але розглядає кожний набір формул у групах мелодій, які всередині своєї структури об’єднуються й за ладовими, і за жанровими ознаками. При цьому дослідник зазначає, що часто відбувається взаємопроникнення формул з однієї групи в іншу.

За кожною з окремих мелодичних формул, як правило, закріплено конкретну функцію, яка визначається її місцем розташування у формі. Це

також знайшло своє відображення в невменній нотації, де значне число невм закріплювалося за якимось певним композиційним моментом. Одна й та ж сама мелодична фігура могла бути відтвореною за допомогою різних невм, вибір яких у кожному конкретному випадку диктувався лише їх функціональним значенням у форми або складом тексту. Тому поняття *i: m: d* – це перш за все не тільки відповідні звуки мотиву, але й формули.

П. Феретті розробив, ймовірно, найдосконалішу теорію мелодичних формул. Він позначив їх як типові мелодичні звучання, що виконують «життєву програму» модусу і функціонують як способи розгортання їх у часі, котрий вимірюється словесним «синтаксисом» [149, с. 65].

У безпосередньому зв'язку з концепцією зарубіжних авторів знаходяться дослідження мелодичної формульності таких вітчизняних музикознавців, як В. Карцовник, І. Лебедева, Н. Єфімова, Р. Поспелова, В. Федотов, І. Чижик, Ю. Москва та ін.

Так, В. Карцовник торкається проблеми середньовічної системи ладу в роботах стосовно григоріанської гимнографії та ранньої невменної нотації, базуючись на стародавніх співочих рукописах [42-44]. І. Лебедева закріплює формульну структуру західноєвропейської монодії на прикладі аналізу алилуй другого модусу, використовуючи в якості дослідницької бази сучасні музичні каталоги [51-53]. У статті Ю. Москви, присвяченій невменній нотації, показано, що значення модальних мелодичних формул і типових мелодичних рухів не обмежується формоутворенням. На думку авторки, їх сукупність створює своєрідний «інтонаційний словник епохи» [65, с. 781].

На основі ранніх латинських музично-теоретичних трактатів і нотографічних джерел Н. Єфімова досліджувала початковий етап (VIII–X століття) вчення про західну модальність, де особливу увагу приділила вивченню інтонаційних формул антифону псалмодії у зв'язку із систематизацією співочого репертуару [28-31]. Р. Поспелова розглядає категорії й термінологію григоріанської системи ладу в руслі вивчення



першоджерел – трактатів Г. Аретинського, Й. Тінкторіса та інших теоретиків [70-71].

В. Федотов і Ю. Разломова пропонують диференціацію формул залежно від наступних чинників:

- 1) місце розташування в наспіві;
- 2) функція в музичному тексті;
- 3) наявність варіантів;
- 4) виявлення загальних принципів звуковисотної організації;
- 5) функціонування формул у структурі наспіву на всіх рівнях форми.

Свою ефективність у процесі аналізу середньовічної монодії (в одному алгоритмі з нотацією) підтвердила концепція про первинні фігури мелодичного руху, розроблена українською дослідницею І. Чижик. Виходячи із системи нотних груп, авторка пропонує виокремлення первинних «фігур мелодики» (ФМ), які виявляються за принципом співвіднесення опорних і неопорних тонів. Таким чином, у процесі розпізнавання нотних груп, знайдені в хоралі мелодичні формули (за принципом $i : m : d$) структурно розбиваються на дрібніші частини.

За словами І. Чижик, основними формами руху можна вважати оспівування та прямий, «розкритий», рух до мети [97, с. 92]. Додамо, що оспівування – найдавніша і «абсолютно мелодична», первинна форма мелосу, існуюча в незліченних і дуже відмінних між собою за розмахом, складністю і виразністю варіантах. Отже, перелічимо первинні ФМ:

Назви ФМ:	Характеристика ФМ:	Приклад із респонсорію Святої (рукописний варіант):	Сучасна розшифровка:
1а. Фігура мети	стрибок від опорного тону		

1б. Фігура мети	розкритий напрям руху до мети, виражений не менш, ніж у п'яти звуках (без повернення на будь-який тон: якщо рух вгору, він залишиться виключно висхідним і навпаки)		
2. Просте оспівування	навколо основного або побічного тону обертається не більше трьох звуків		
3. Подвійне оспівування	подвоєння одного або декількох звуків, що обертаються навколо основного або побічного тону (укрупнення фігури – від чотирьох звуків)		
4. Оточення	обвивання головного або побічного тону додатковими звуками з обох боків		
5. Фігура хвилі	відрізняється від простого оспівування ширшою амплітудою, також поширеним є її «терцовий» варіант, за рахунок пропуску деяких тонів		
6. Терцове оспівування	обернення декількох звуків навколо головних тонів на відстані терції		

Таким чином, мелодична основа, відтворена нотними знаками, формується завдяки конкретним комбінаціям ФМ, а саме: послідовності, зчепленню або поєднанню нотних угруповань. Названі процедури є трьома основними способами комбінування, які, у свою чергу, утворюють більші формули відповідно до *i: m: d* (що є чинником мелодичного руху). Отже,

фігури мелодики (ФМ) – це мікроструктури, що становлять загальну макроструктуру мелодичних формул.

Ритміка хоралів, що поділяється на довгі та короткі долі, також поєднується в нормативні формули – ритмо-стопи, комбінація яких породжує неоднорідні типові моделі музично-віршових рядків, а потім об'єднується в строфи. Вона обумовлена розміреністю, що, за словами М. Харлапа, безпосередньо розумілася як розміреність у часі, як сумірність тимчасових величин [84, с. 26] і включала подекуди й ритмічні нюанси (наприклад, невелике збільшення або зменшення тривалості, легкі акценти всередині груп із коротких звуків тощо), про що вже йшлося в підрозділі 2.1 «Головним засобом формотворення в наспівах є метроритміка особливого типу – квантитативна (часомірна) метро-ритміка довготних наголосів» [84, с. 78]. Квантитативна система ґрунтується не так на ритмічному розмаїтті, як на взаємодії обмеженої кількості елементів, на їх перегрупованні: «в процесі розгортання співу саме два первинні, елементарні ритмо-елементи – половинна й ціла ноти – по-різному взаємодіючи між собою, витворюють різні фази руху музичної матерії, що різняться напрямком музично-ритмічного тяжіння: низхідні, висхідні, хвилеподібні» [84, с. 79].

Для кожного типу розспіву характерний певний тип співвідношення тексту й мелодії. При псалмодіюванні в невматичних розспівах словесний текст переважає над мелодикою, у юбіляціях панує широкий мелодичний розспів, перед яким слово відступає на другий план і юбіляційна мелодія, за висловом Т. Ліванової, «підноситься над текстом» [54]. В IX столітті внаслідок практики підтекстовки юбіляційних розспівів виникли секвенції – самостійний жанр григоріанського літургійного співу.

Мелодика західного середньовічного хоралу не просто озвучує священний текст, але й відображує його зміст, передаючи те, що неможливо виразити словом. Їй властиві формульність, плинність, варіантність розгортання, пліромність (від грецького «плірома» – повнота), за

термінологією В. Медушевського, тобто відображення всієї повноти богонатхненності досвіду Церкви в богослужбовому наспіві [59, с. 32].

У суворих візерунках органічно поєднаних мотивів переважають плавні, поступенні ходи й оспівування, а рух вгору врівноважується подальшим сходженням. Суворість і навіть деяка простота інтонаційного матеріалу не перешкоджає мелодії розвиватися широко й органічно, розгортаючись хвилями, на великому диханні, досягати значної протяжності. Усі ці фактори створюють враження абсолютної свободи і природності мелодичної течії хоралу, певна одноманітність якої не втомлює, а заспокоює, викликає умиротворення, налаштовує на високі думки.

В історичній практиці середньовічної монодії текст не мислився поза синтезом стабільного вербального ряду та одиничного варіанту його розспіву. Авторська мелодична «метадумка» Гільдегарди Бінгенської змінювалася відповідно до конкретних умов, а саме місцевого стилю і традицій, які, у свою чергу впливали на декодування іконічного письма (нотації). Але оригінальна інваріантність мелодичного та нотографічного (невменного) ряду стосовно певних жанрових різновидів та тематичних ознак обумовлює неповторність піснеспівів Гільдегарди, своєрідність їх стилістичного змісту.

Таким чином, проблема методології аналізу західноєвропейської монодії, уперше чітко сформульована Я. Льєзьким у кінці XIV століття, до цього дня продовжує перебувати в центрі уваги численних зарубіжних і вітчизняних вчених. Наразі накопичено вагомий концептуальний матеріал, однак перед дослідниками й донині стоїть безліч завдань, які очікують свого подальшого розгляду і вирішення в майбутньому.

Висновки до Розділу 2

Усі твори Гільдегарди зафіксовані в рукописних книгах XII століття: *Dendermonde codex (Villarensar codex)* та *Riesencodex (Wiesbaden Codex)*. Оскільки вони викладені за допомогою західноєвропейської середньовічної хоральної нотації, постає закономірне питання щодо принципів їх дешифровки.

Завдяки дослідженням К. Перріша та В. Апеля, спрямованих на вивчення нотації хоралів доби Середньовіччя, вдалося з'ясувати, що зображення невм у піснеспівах Гільдегарди графічно пов'язано з традиціями трьох шкіл, які мали найбільший вплив на європейську церковну музику – санкт-галленської, мессінської та німецької (готичної). Таким чином, у своїх хоралах Свята синтезує найкращі доробки нотації в тривимірному контексті (використовуючи графеми з минулого, сучасного та майбутнього часу), що ще раз нагадує нам про її візіонерську обдарованість. Найбільш часте вживання тих чи інших знаків відтворює кришталеву логіку композиційного характеру піснеспівів Гільдегарди Бінгенської. У свою чергу специфіковані невми разом із мелодичною лінією хоралів, завдяки зчепленням або поєднанням нотних угруповань, утворюють певні мікрофігури-комбінації (ФМ, за концепцією І. Чижик). А мікроструктури становлять загальну макроструктуру мелодичних формул відповідно до $i: m: d$, що лежить в основі загального мелодичного руху.

Тож, для ініціальних частин строф у піснеспівах Гільдегарди Бінгенської більш характерними виявились такі стійкі невменні знаки: *податус*, що є релевантним до «фігури мети» та його об'єднання у формули *податус суббіпунктус* або *пес суббіпунктус* (утворюючий «фігуру оточення»).

У медіаційних (серединних) та завершальних зонах навпаки спостерігається мінливість та варіантність використання невменних знаків, зустрічаються такі графеми: *клівіс*, *клімакус* або *вірга суббіпунктус*, *торкулус*

або *пес флексус*, *торкулус ресупінус* та *порректус* або *флексус ресупінус* (які відповідають до фігур оспівування та хвилі). Ці невми з'являються в піснеспівах Святої переважно на розспівних (неакцентних) частинах слів.

У рукописах Гільдегарди ми також знаходимо графічні позначки, застосовані для конкретизації параметрів музичного звуку (ритміки, темпових коливань, динаміки, артикуляційного акцентування), які застосовувалися як засоби музичної виразності в додаткових позначеннях (*квілізма*) або в комбінації основних знаків (*пунктум мора*, *цефалікус* чи *зникаюча флекса*, *епіфонус* чи *зникаючий податус*, *пінноза* чи *зникаючий торкулус* та *скандікус* *зникаючий*).

Отже, нотація, якою користувалась Гільдегарда, подібно до винаходження її авторського поетичного тексту, також не була абсолютно нетрадиційною для того часу, зважаючи на те, що ведучою у використанні впродовж XII століття залишилася хоральна нотація. Проте, для Святої, з її унікальною мелодикою співів (монодичний склад яких відрізняється значною протяжністю й багатою мелізматикою), вочевидь, було важким та недостатнім творити в обмежених рамках хоральної нотації, фактично призначеної для фіксації мелодики рівного, декламаційно-речитативного типу, без будь-якого прояву емоцій. У зв'язку з цим, вона не лише застосовує деякі елементи з невменної нотації, у якій, вочевидь, якнайповніше співвідносяться мелодика і знаки, що об'єднуються в групи. Гільдегарда Бінгенська привносить в усталені нотні знаки або групи нові значення, перетворюючи їх вигляд, розділяючи символи усередині групи, змінюючи внутрішній смисловий стрижень. Й усе це для того, аби точніше передати сенс мелодичної мови, зробити його посправжньому молитовним, пліромним.

Нагадаємо, що мелодична система середньовічних співів характеризується зчепленням визначених типових груп нотних знаків, що відбилося й у невменній, і в хоральній нотації (властивій почерку Гільдегарди). Порівняння таких знайдених нотних груп дає можливість виокремити

інваріантну основу величезного спектру мелодичних зворотів і стійкий діапазон їх розвитку, а також диференціювати опорний рівень хоралу й орієнтовану на нього периферію мелодичного руху.

РОЗДІЛ 3

«SYMPHONIA ARMONIE CELESTIUM REVELATIONUM» В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СИСТЕМИ ГРИГОРІАНИКИ

3.1. Жанрова специфіка піснеспівів Святої: функції, тематика, стилістика

У 1150-х роках Гільдегарда Бінгенська об'єднала 77 одноголосних літургійних піснеспівів, написаних на авторський текст, у збірку під назвою «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» («Співзвуччя гармонії небесних одкровенень»), ймовірно, з метою забезпечення богослужебних потреб її монастиря й сусідніх громад. Нині неможливо точно датувати всі музичні композиції Гільдегарди, але загалом панує думка про те, що більшість із них створювалися абатисою протягом 1140-1160 рр. Різноманітність тематики й мелодичне багатство співів Гільдегарди відбивають її тісне знайомство з композиційною практикою й літургійними жанрами пізнього Середньовіччя. Назва збірки символізує нерозривну єдність ідеї божественного натхнення з вірою в те, що музика – це вища форма людської діяльності, яка відображає звуки небесних сфер, ангельських хорів та індивідуальної людської душі. Цікавим є вживаний Гільдегардою термін «*symphonia*». Так, наприклад, у праці Гвідо Аретинського «Мікролог» *symphonia* розшифровується як «консонанс» та вживається в розділі, присвяченому вивченню інтервалів.

Існує й інше значення, яке згадується в Старому Заповіті (книги пророка Даниїла 3:5, 3:10 і 3:15): «В той час, коли ви почуєте голос рога, сопілки, гусел та симфонії і всілякого роду музику, падайте й поклоніться золотому ідолові, якого поставив цар Навуходоносор». У даному контексті *symphonia* розуміється як стародавній музичний інструмент часів Вавилонського царства при царі Навуходоносорі. Який саме музичний інструмент мається на увазі під «симфонією», донині залишається нез'ясованим. Згідно з найбільш

поширеною гіпотезою, тут ідеться про різновид колісної ліри, назва якої етимологічно пов'язана із «симфонією» завдяки іспанському слову «zampoña». Ісидор Севільський у своїй праці «Етимологія», описує цей інструмент наступним чином: «”Симфонією” (*symphonia*) називається в народі порожнисте дерево, і воно з обох сторін затягнуте шкірою. Коли музиканти водять паличкою, тобто смичком, сюди й туди, найсолодшим у неї виходить співзвуччя низького і високого звучання» [99, с. 324].

Цікаво, що більшість сучасних виконавців піснеспівів Гільдегарди Бінгенської інтерпретують її музичні твори, перекладаючи їх на аутентичні струнні інструменти або доповнюючи цими інструментами свій спів (як, наприклад, німецький колектив «Sequentia»).

Умберто Еко застосовує щодо Гільдегарди метафоричний вислів «*anima symphonizans*» («душа, що співзвучить»), суть якого ґрунтується на міркуваннях про «симфонічний» сенс природи, про досвід спілкування з Абсолютним через розвиток музичного мотиву [103, с.77]. Дійсно, у центрі богословської й духовної думки Святої є творіння: вона ніколи не розглядала людину і світ, тіло й душу, природу і благодать як ізольовані сутності. Аналогічно й у музично-літургійній сфері Гільдегарда не розглядала поетичну й мелодичну сторони відокремлено: натомість, завдяки певному семантичному задуму, композиторка уявляла їх як «гармонію» цілого, за допомогою якої творіння спілкуються, взаємно доповнюючи один одного. Хоча збірку «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» прийнято розглядати як колекцію псалмів, актуальним уявляється більш диференційований підхід з метою систематизації співів на тематичному й жанровому рівнях.

Жанрові ознаки хоралів західної літургійної практики нерозривно пов'язані з їх тематикою, специфіка якої, у свою чергу, обумовлюється календарем римської Церкви. Останній включає безліч свят, які розподіляються на дві основні категорії: свята Господні (*Proprium de Tempore*,

Temporale: до них відносяться події, присвячені життю Ісуса Христа – його народженню, смерті, воскресінню й інші) і свята Святих (*Sanctorale*), які підрозділяються на загальні й особливі свята, присвячені окремим святим або різним групам святих (мученикам, апостолам, Отцям Церкви, непорочним дівам та ін.) [57, с. 9].

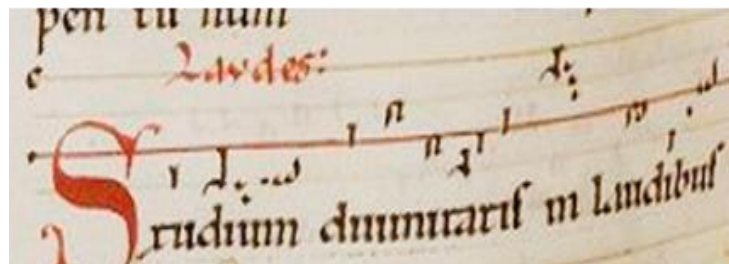
Кожен із піснеспівів «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» Гільдегарди Бінгенської також має своє призначення відповідно до певних днів і свят церковного календаря. У збірці наспіви згруповані по певних літургійних темах: це солоспіви, присвячені Отцю й Сину, Святому Духу, Діві Марії (тобто належать до категорії *Proprium de Tempore*). До санкторалу належать співи Небесним хорам (ангелам, апостолам, патріархам і пророкам), Святим (Дізібоду¹⁸, Руперту¹⁹, Іоанну, мученикам, Маттіасу, Боніфацію, Максиміну) і Церкві. Особлива увага, враховуючи оточення Гільдегарди, приділялася «жіночій» тематиці: діві Марії, Святій Урсулі і її подругам – 11000 непорочних дів, а також вдовам і немовлятам. Отже, як бачимо, Гільдегарда, спираючись у своїй творчості на дві основні категорії свят, строго наслідувала богослужбовій практиці Римської Церкви.

Літургійний день Західної Церкви включає вісім служб, поєднаних загальною назвою, офіцієм та месою. Як відомо, Божественний офіцій припускає розділення на певні канонічні години (першу, третю, шосту й дев'яту), відповідно до яких щоденно відбуваються богослужіння добового кола, зокрема *matutinum* (заутрення), *laudes* (утрення), *vesperae* (вечірня) і *completorium* (повечір'я) [57, с.12]. Основне смислове навантаження в структурі західного літургійного богослужіння мають псалми й деякі біблійні пісні. Їх тексти розподіляються за годинами з тим розрахунком, щоб: а) упродовж певного періоду був прочитаний увесь Псалтир; б) текст псалма, по

¹⁸ Святий Дізібод – засновник першої обителі-монастиря Гільдегарди.

¹⁹ Святий Руперт – син Берты з Бінгена – спадкоємиці герцогов Лотарингії, яка сприяла створенню жіночого монастиря під керівництвом Гільдегарди Бінгенської.

можливості, найбільш відповідав дню й годині, коли він прочитується. У святкові дні склад псалмів особливий, підібраний відповідно до сенсу свята. Кожен псалом закінчується славослів'ям «Слава Отцю, і Синові, і Духу Святому, як було на початку, і нині, і повсякчас, і на віки віків. Амінь» (цю практику ввів Папа Дамасій I в IV столітті). На початку й наприкінці псалма співається антифон, що об'єднує псалом із літургійним значенням поточного дня або свята (звідси його назва – псалмовий антифон). Окрім псалмів і антифонів, кожна канонічна година також включає у себе й інші літургійні жанри піснеспівів (респонсорії, гимни, секвенції, кантики), а також читання (*lectio i capitulum*). Про використання створених Гільдегардою наспівів у монастирському літургійному дні Західної Церкви, зокрема в основних розділах служб Божественного офіція, ми можемо судити на підставі восьми виділених у рукопису співів, об'єднаних позначкою «Laudes»:

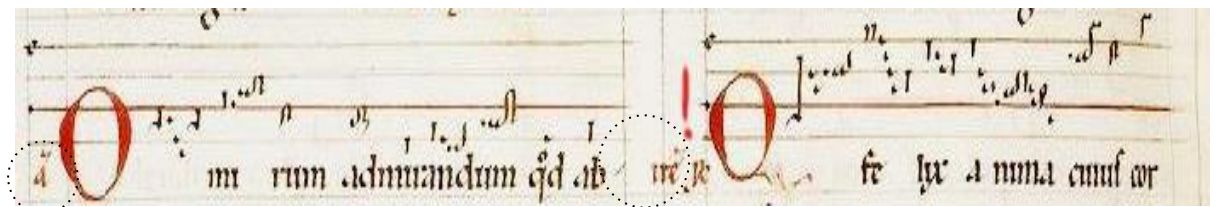


Ці вісім антифонів, очевидно, супроводжували псалми на ранковій літургії, присвячені Святій Урсулі та 11000 дівам. Доля цієї мучениці особливо хвилювала Гільдегарду. Вона вважала, що її вчинки не оспівувалися належним чином і тому значно розширила круг піснеспівів про Урсулу, об'єднавши цю тему в окремі канонічні години.

У літургійній практиці Середньовіччя найбільш помітні 4 жанри: гимни, секвенції, антифони та респонсорії. Перші два припускають метричну і строфічну впорядкованість, містять риму. Антифони й респонсорії, як правило, не мають віршованого розміру й риму, підкоряючись іншим принципам структурування тексту.

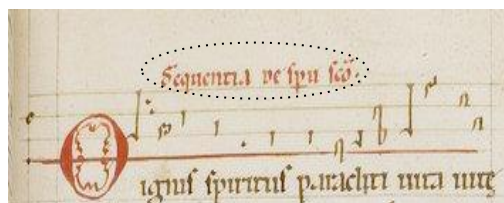
Звернемося до розгляду тих літургійних жанрів, які використовувала Гільдегарда Бінгенська. Щодо їх кількісного співвідношення загалом, відмітимо, що більша половина співів є антифонами²⁰ (41), трохи більше чверті збірки складають респонсорії (17). З інших жанрів присутні 7 секвенцій, 4 гимни, 1 пісня-кантик, 1 alleluia (антифонного типу), 1 Kyrie, 1 версус²¹ і 2 симфонії (за формою й мелодикою схожі на секвенції, дістали цієї назви, ймовірно, у символічному значенні – як загального підсумку всієї збірки).

Жанрове визначення літургійних співів вказане в самому рукопису. Так, антифони й респонсорії помічаються червоними латинськими буквами «A» і «R» на початку співів:

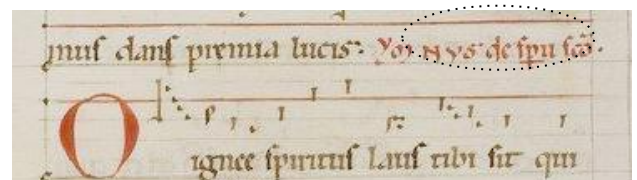


Інші жанри вказані повністю:

Секвенція:



Гимн:



Збірка Гільдегарди Бінгенської – це зібрання мелодично й поетично яскравих піснеспівів, які, цілком ймовірно, могли використовуватися в традиційній католицькій літургії, зокрема в розділах Офіція (адже їх авторка сама була настоятелькою монастиря) разом із традиційними біблійними

²⁰ Антифон (греч. ἀντίφωνος – «який звучить у відповідь»; рефрен, що відлунюється, вторить): «в католицькому богослужінні, виконується до і після псалму або євангельських пісень» [79]. Антифонний спів, за свідченням Ігнатія Антіохійського, що ввів його у богослужіння, символічно передає спів ангелів, які прославляють Бога.

²¹ У Сен-Марс'ялі в XI ст. на основі тропів в монодії виникла латинська строфічна пісня (оригінальний термін *versus*). Вважається, що цей експериментальний, нелітургійний, жанр тісно пов'язаний з пізнішим кондуктом.

псалмами, а також паралітургійними жанрами. Особливий інтерес становить їх специфіка у зв'язку з різноманітною тематикою в збірці Святої.

Насамперед привертає увагу характер авторських текстів співів Святей, який відрізняється яскравим, ораторськи красномовним стилем (особливо, у таких великомасштабних співах як секвенції й гимни). Можливо, ці особливості співів обумовлені епідейктичною спрямованістю жанру читань (*lectio divina*)²² та проповіді (*sermo absentium*)²³ римського офіція. Так, Маріанна Річерт Пфау наголошує: «мелодична лінія піснеспівів Святої строго пов'язана з артикуляцією відповідних складів текстів» [214, с. 56]. Отже, існує свого роду великомасштабний паралелізм між структурною єдністю музичних фраз і текстовими підрозділами, але й так само спостерігаємо паралелізм і на мікрорівні музичного тексту – між будовою мелодики і ключовими словами прози.

Загальний характер мелодики співів Гільдегарди тісно взаємопов'язаний також і з тематикою. У зв'язку з цим співи різних літургійних жанрів, об'єднані загальною тематикою, мають певні спільні стилістичні риси. Так, співи, присвячені святим дівам і ангелам характеризуються високою теситурою, розвиненішою мелодикою, розширеним діапазоном тощо. В хоралах, що оповідають про Творця або апостолів, натомість спостерігаємо аскетичні невматично-силабічні мотиви в низькому регістрі.

Навіть для різних за жанровими критеріями співів усередині однієї тематичної групи, Гільдегарда використовує сталі мелоформули, що повторюються, насамперед у зоні великих мелізматичних розспівів. Вони

²² *Lectio divina* (Божественне читання) – традиційна бенедиктинська практика читання Писання, медитації і молитви, які призначені для сприяння спілкуванню з Богом і підвищення знань Божого Слова.

²³ *Sermo absentium* (дискурс, проповідь) – мова, лекція, або бесіда з членом релігійної установи або духовенства. У проповіді викладається біблейська, богословська, релігійна тема, як правило, про тип віри, закону або поведінки у минулому і теперішньому контексті. Елементи проповіді часто включають експозицію, заклик і практичне застосування.

функціонують як різновиди музично-риторичного мотиву, який підбиває підсумки і, так би мовити, ретроспективно узагальнює раніше викладені теми і образи.

Отже, піснеспіви зі збірки «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» займають унікальне положення в еволюції середньовічної літургійної монодії. З одного боку, їх значно ускладнена порівняно з традиційною григоріанікою структура розширює шляхи подальшого розвитку монодії, окреслюючи перспективу оновлення системи літургійних жанрів загалом. З іншого боку, незважаючи на всі новації, стиль хоралів Гільдегарди Бінгенської у своїх докорінних рисах загалом наближується водночас і до традиції літургійної середньовічної монодії, зокрема в її цистерціанському «модусі». Тому, при вивченні піснеспівів Святої ми скористалися тими традиційними методами аналізу монодії, основи яких були закладені середньовічною музичною теорією й розвинені у подальшому в роботах сучасних дослідників.

3.2. Антифони

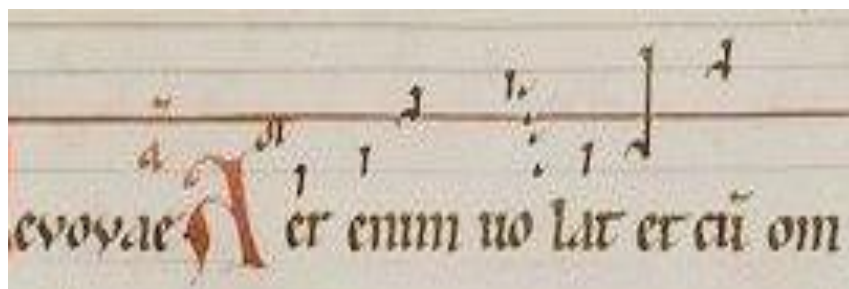
Антифон (разом із розспівом псалмів) – найбільш уживаний жанр григоріанського хоралу й найпоширеніша форма в офіції й месі західного богослужіння [48, с. 10]. Виникнення антифонів пов'язане з традицією співу псалмів і біблійних пісень, сприйнятою християнами у II столітті. З одного боку, антифон слугує для настроювання на тон речитації псалма, з іншого, – для звернення особливої уваги на головну тему відповідного церковного свята.

Антифон обрамляє спів того чи іншого псалма, а також деяких біблійних пісень. Особливе місце також займали деякі антифони, які не завжди мали зв'язок із псалмами (виникли в X–XII ст.), наприклад, антифони-присвячення,

богородичні або процесійні²⁴. Вони могли виконуватися по завершенні літургійних годин, зокрема Повечір'я.

Жанр антифону в збірці Святої представлений у двох своїх основних різновидах – псалмовому й так звані не-псалмовому. До першої групи віднесемо антифони за текстами Псалтиря, до другої – антифони-присвячення і процесійні, тобто не пов'язані безпосередньо з текстом біблійного псалма. Зарубіжні дослідники називають не-псалмові антифони також «вотивними», тобто «присвяченими» якій-небудь значній темі, події, особистості тощо. Не-псалмові антифони створювалися за певним чином, «заради славлення того або іншого аспекту таємниці Бога, особливого вшанування Діви Марії, ангелів або святих» [48, с. 12], а також в одиничних «екстраординарних» випадках, які могли бути не пов'язаними з регулярним церковним календарем.

Як можна побачити у рукопису Гільдегарди, псалмові антифони (що слідує за псалмом у якості рефрену), крім зовнішніх мелодичних ознак, ідентифікуються за своїм закінченням у вигляді стереотипної мелодичної фрази-диференції (у нотах позначена аббревіатурою «euouae», що включає набір голосних завершального фрагмента тексту доксології «*seculorum amen*» «на віки віків. Амінь»), яка, очевидно, виступає сполучною ланкою між псалмом і антифоном.



Не-псалмові антифони такої кінцівки не мають, проте від інших жанрів вони відрізняються підкреслено емоційним мелодичним поданням, яке

²⁴ Процесійні антифони приурочені до свят церковного року (Вербна неділя, тиждень перед Вознесінням та ін.) і спеціальних церковних служб (освяченню храму, коронації, похованню: наприклад, «*O virgo Ecclesia*», «*Nunc gaudeant*», «*O orzchis Ecclesia*», «*O choruscans lux stellarum*» та ін.).

знаходить своє відбиття в найширшому діапазоні, тривалих мелізматичних зворотах і підвищеній теситурі. У збірці музичних творів Святої до псалмових антифонів належать 19 наспівів, з числа яких 7 псалмових антифонів присвячено Богородиці Діві, 2 – Святому Дізібоду, ще 2 – Святому Руперту та 8 антифонів призначалися для Утрени.

Мелодії псалмових антифонів, як правило, невеликі за об'ємом (від 3 до 8 строф) і містять незначні розспіви складів, тобто належать переважно до різновиду співів невменно-силабічного типу. Мелодична інтерваліка наспівів плавна й поступова, без великих стрибків (до квати включно). Загальний амбітус псалмових антифонів, як правило, не перевищує інтервалу октави. Необхідно зазначити, що між антифонами могли вставлятися псалми, які не обов'язково позначалися в рукопису.

Антифони-присвячення та інші не-псалмові антифони натомість відрізняються протяжністю викладу (до 16 строф включно, наприклад, антифон «*O spectabiles viri*») і написані, в основному, у мелізматичному стилі. Їх мелодика характеризується розвиненою інтервалікою, особливо широким діапазоном (у деяких співах сягає ундецими²⁵) і закінченістю мелодики (що відбивається в повторах диференціальних мотивів). Сказане надає можливість припущення щодо їх самостійного від інших жанрів виконання під час різних літургій, у тому числі процесійних.

Оскільки музика Гільдегарди, услід за текстом, відображає основну релігійну тему, наспіви різних тематичних груп загалом також різні за самою природою своєї мелодики, незалежно від жанрової інтерпретації. Тому ми проаналізуємо близькі за тематикою антифони різних типів, завдяки чому їх внутрішньожанрова специфіка стане більш очевидною. Оскільки більша частина антифонів присвячена Богородиці, звернемося до пошуку спільних рис всередині вказаної тематичної групи.

²⁵ Див., наприклад, антифони «*O Pastor animarum*» та «*O chorus cans lux stellarum*», з дуже широким амбітусом й багатою мелізматикою.

До псалмових антифонів цієї тематики належать 6 піснеспівів: «Cum processit factura», «Cum erubuerint», «Quia ergo femina», «O quam magnum miraculum», «O splendidissima gemma», «O frondens virga» «Hodie aperuit». До не-псалмових антифонів можна зарахувати лише один піснеспів із цієї тематичної групи – «O tu illustrata».

Для детального аналізу ми обрали 2 піснеспіви-антифони Гільдегарди, – «O tu illustrata» та «Quia ergo Femina», які належать до двох основних різновидів (псалмових та не-псалмових, вотивних) антифонного жанру (див. додаток Є і Ж). Оскільки маріанська тематика є найбільш поширеною у збірці Гільдегарди Бінгенської, зупинимося на двох співах, присвячених Діві Марії, а саме, «O tu illustrate» і «Quia ergo femina».

В антифоні «O tu illustrate» Гільдегарда підкреслює чистоту Діви, світло утроби якої готове прийняти і принести в життя «цвітіння» – втілення Бога. Пропонуємо ознайомитися з латинським текстом, автором якого є сама абатиса, з його перекладом. Нотну розшифровку цього хоралу ми пропонуємо в додатку Є.

О Ви, Освячена	O tu illustrate
<p data-bbox="443 1402 804 1509">О Ви, освячена Божої чистотою і світлом, Ясна Діва Марія,</p> <p data-bbox="419 1550 826 1657">Словом Божим нагороджена, Череву процвітало від сяяння Духа Божого, у Вас Всесвіту.</p> <p data-bbox="443 1697 804 1912">А ти, видихаючи геть це, Єва взяла те, що усікло чистоту твою, захворівши хитрим навіюванням від диявола.</p>	<p data-bbox="986 1402 1289 1657">O tu illustrata de divina claritate, clara Virgo Maria, Verbo Dei infusa, unde venter tuus floruit de introit Spiritus Dei,</p> <p data-bbox="935 1697 1342 1946">qui in te sufflavit. Et in te exsuxit quod Eva abstulit in abscisione puritatis, per contractam contagionem de suggestione diaboli.</p>

За своїм поетично-музичним змістом піснеспів складається з трьох нерівних у масштабному співвідношенні частин:

I – «O tu illustrata» II – «Verbo Dei infusa» III – «Qui in te sufflavit».

Перші дві частини, симетричні за тривалістю мелодичного викладення, характеризують Божественний світ, тоді як третя (за обсягом вдвічі більша за перші дві) протиставляє Божественне царство занепалому світу. Цей змістовний план піснеспіву знаходить відображення в музично-композиційній стороні, визначаючи собою семантичне навантаження тематизму. Так, у цьому антифоні активно змінюються модальні центри G, D, A, E.

У структурі першої строфи зустрічається зразок мелодичної повторності. Оповідючи про Божу чистоту та світло Марії, вона мелодично розпадається на чотири повторювальних рядки-мотиви: «O tu illustrata», «De divina», «Claritate» й «Clara Virgo Maria»:

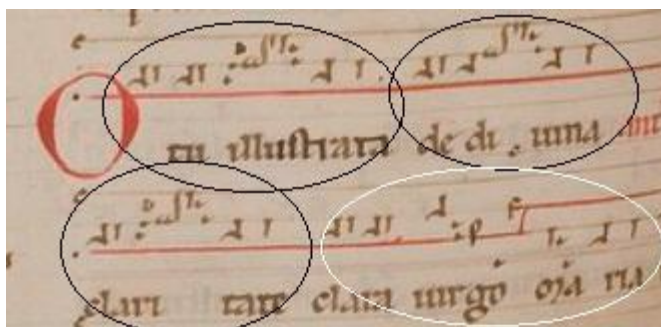
O tu il - lu - stra - - ta

de di - - - vi - na cla - ri - - ta - te

cla - ra vir - go Ma - ri - a



Мелодичний зміст заключної фрази останнього рядка піддається варіантній трансформації, налаштовуючи на введення нової частини, модально відхиляючись в інший лад (*d* еолійський).

Цікаво, що спільність або варіантність мелодичних мотивів (макроформул строфи) відображається й на виборі невм та невменних груп. Так, три повторювальні рядки цієї строфи однаково зображені в графіці нотного тексту, а для заключної фрази останнього рядка (варіантного) підібрані інші графеми:



Гільдегарда застосовує стійкий композиційний ритм, який підтверджується набором із декількох автономних мелодичних мотивів із різними незначними варіаціями. Повторення мелодії створює належну атмосферу для медитації й пізнання істини, яка полягає в Господі та його відносинах із Дівою – то в образі Отця, то Слова-Сина, і, нарешті, Духу Святого. Можна сказати, що за характером музичного викладу, поетичної думки і своєї загальної функції даний фрагмент є мораллю-прологом до подальшої оповіді.

На відміну від першої, дві інші частини є оповідальними, виконуючи у піснеспіві основне тематичне навантаження. Це підтверджують добре помітні на слух короткі питально-відповідні ініціальні звороти, включені в більш розгорнуті мелодичні ланцюжки:

Запитання:	Відповідь:
	

Друга частина сприймається як «духовний портрет» Діви Марії. Мелодика тут також аскетична і, незважаючи на мелізматичні розспіви, її амбітус невеликий. Таким чином, мелодика зосереджена на внутрішньому спогляданні і, складаючись із повторюваних інтервальних ходів, немов навмисно віддаляючись від будь-яких нагадувань про земне, розумом і духом благає лише про одне – про чистоту Діви, про її сяяння Господнім Світлом.

Настрій музики змінюється в третій частині піснеспіву у зв'язку з драматичними колізіями іншої особистості – Єви, яка втратила свою чистоту за намовою диявола. Музичні інтонації тут подекуди переграють з попередньою строфою, по суті, варіюючи її, однак мелодика, унаслідок частих змін напрямку руху, а також набагато меншої повторюваності мотивів, стає більш рухомою й у той же час дещо сумбурною, неврівноваженою. В одній із мелодичних фраз цієї частини на мелізматичний розспів складу «quod» припадає понад 16 нот у загальному діапазоні децими (!), тоді як у попередній частині схожий розспів не перевищував 11 звуків:



Ці стилістично різні музичні деталі начебто зримо малюють різницю між двома непересічними світами: в одному панує вищий розум, мудрість і врівноваженість, в іншому розкривається гріховна, плотська природа людини, її негативні сторони. Кульмінаційною точкою піснеспіви є фраза «Єва, (ти) узяла те, що усікло чистоту твою», яка не випадково містить кульмінацію з найвищим звуком у мелодиці – *g* другої октави.




Остання фраза піснеспіву («хитрим навіюванням від диявола»), підкреслена відхиленням у тон *e*, є підсумковою й немов застерігає людську душу від падіння в безодню земних гріхів у їх різних іпостасях, супроводжуючи ці слова неприродним для співу низхідним стрибком на сексту (що дуже вдало імітує падіння).

Проаналізувавши семантичний контекст піснеспіву, звернемося до аналізу мелодики антифону.

Згідно з концепцією формульності, розглянутою вище в підрозділі 1.2, мелодика григоріанського хоралу складають побудови, типізовані в інтонаційному плані. Так, кожен піснеспів демонструє відокремлений набір



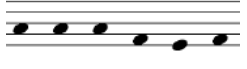
таких формул, їх індивідуальну послідовність у формі. Проаналізуємо мелодичні формули за алгоритмом, запропонованим В. Федотовим і Ю. Разломовою [83].

Антифону притаманні три види мелодичних формул залежно від їх розташування у формі наспіву – *ініціо* (початок), *медіація* (спосіб подовження піснеспіву) і *диференція* (завершення, розділ піснеспіву, який призводить до результативності). Як ми з'ясували, у композиційному плані піснеспів «O tu illustrate» розділений на три частини-строфи, для кожної з яких характерна певна мелодична формула:

A:	B:	C:
		

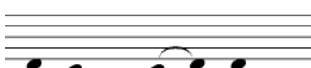


В даному випадку А – ініціо першої строфи-прологу (мораль піснеспіву), В і С – ініціо другої і третьої частини-строфи. Зауважимо, що ініціо останніх двох частин між собою схожі, тобто варіативні. Також вони схожі в плані текстово-поетичного навантаження й перевищують за обсягом першу строфу. Таким чином В і С – строфи оповідного типу, які можна порівняти з куплетами. Цікаво було зіткнутися з такою ж само думкою у творчості сучасних зарубіжних виконавців, добре знайомих із творчістю Гільдегарди. Так, в інтерпретації хору «Voca Me», а також німецьких ансамблів «Sanstierce» і «Sequentia», перша строфа піснеспіву «O tu illustrate» дійсно трактується як приспів, який, повторюючись далі, обрамляє другу і третю строфи, таким чином підкреслюючи генеральну думку – духовну чистоту й піднесеність Діви. Даний зв'язок із літературним і внелітургійним музичним жанром підкреслює той факт, що аналізований антифон, будучи написаним на біблійну тематику, наповнений оригінальним авторським змістом, тому і визначається нами як вотівний, не-псалмовий.

Медіації (серединна формула) також представлені в трьох різновидах:

D:	E:	F:
 <p>il - lu - stra -</p>		 <p>in te</p>

Оскільки друга і третя строфи є куплетами варіантного типу, медіації в них також подібні (E, F), являючи собою, по суті, оспівування звука *f*.

Диференції використовуються завжди в кінці кожної строфи й рядку. У даному співі ми також виявили три диференції:

H:	I:	G:
 <p>Ma - ri - a</p>	 <p>tus De - i</p>	 <p>di - a - bo-li</p>

Перша (H) і друга (I) диференції «оспівують» основний тон *d* і застосовуються кілька разів на закінчення рядків у варіантних змінах: з пропуском секунди в лінійному оспівуванні та в дзеркальному відображенні, тоді як третя (G) – вживається лише раз, у кінці всього піснеспіву, і, як уже зазначалося, модулює в інший фіналіс – *e*. Як правило, у псалмових антифонах, незважаючи на різний вигляд формул диференцій, фіналіс є спільним. Так, попередник Святої, монах-бенедиктинець, теоретик і педагог Гвідо з Ареццо, основною категорією ладу вважає саме кінцевий звук розспіву (*finalis vox*), за яким затверджуються закони музики. «... У всякій мелодії слід з особливою ретельністю стежити, щоби вона відповідала властивості свого [ладу] на початку або в кінці, хоча зазвичай ми судимо [про той чи інший ладі]

по фіналіс («Послання») [26, с. 86]. У співі ж «O tu illustrate» Гільдегарди Бінгенської ми зіткнулися з переходом в інший тон.

Таким чином, крім текстової характеристики, даний антифон є вельми своєрідним і за своїми музичними особливостями: великий обсяг (22 рядки, об'єднані за формою в 3 строфи), великі розспіви на окремих складах (мелізматичний тип), розвинена мелодика, дуже широкий амбітус (дві октави), ладова «модуляція» (трансмодалізація, за Ю. Москвою). Усе це свідчить про складність форми проаналізованого антифону і його приналежність до різновиду не-псалмових.



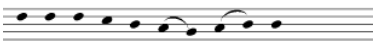
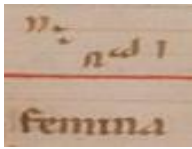
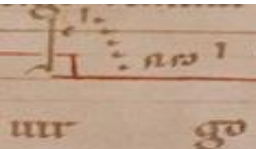
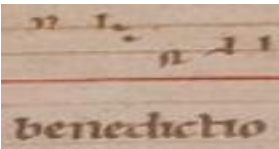
Як і в інших співах (наприклад, «Ave Maria», «O auctrix Vite», «O clarissima»), в антифоні «O tu illustrate» порушується тема Пречистої Діви, проте символічні паралелі між Євою й Марією були нетиповими для раннього Середньовіччя й увійшли в практику пізніше. Однак саме ця тема стала дуже плідною для поетичної уяви Гільдегарди Бінгенської, адже композиторка неодноразово звертається до неї і в інших своїх музичних композиціях і філософських роботах (наприклад, «Scivias»). Зокрема, цю ідею Гільдегарда розвиває у своєму піснеспіві «Quia ergo femina», до розгляду якого ми переходимо далі (розшифровку хоралу див. у додатку Ж).

Як уже зазначалося, антифон «Quia ergo femina» фактично продовжує розповідний опис ролі Богородиці в історії спасіння людства. Цей піснеспів став відкриттям, оскільки Гільдегарда взяла на себе відповідальність разуче доповнити думку «Бо, як смерть через людину, так через Людину й воскресіння мертвих, як в Адамі всі вмирають, так у Христі всі оживуть» (з 1 Коринфянам 15: 21-22). За переконанням Гільдегарди, дві жінки (Єва й Марія) є «паралеллю» двох чоловіків (Адам і Христос).

<i>Бо жінка</i>	<i>Quia ergo femina</i>
<p>Бо жінка стала смертною, Благословенна вона була Дівою,</p>	<p>Quia ergo femina mortem instruxit, Clara virgo illam interemit,</p>

<p>яка випромінювала свій незайманий світ. І тому – вище втілення благословення є жінка – перед усіма іншими створеннями. Бо Бог створив людину в Пресвятій Богородиці Діві.</p>	<p>et ideo est summa benedictio in feminea forma pre omni creatura, quia Deus factus est homo in dulcissima et beata virgine.</p>
--	--

Крім того, хоча в самому тексті піснеспіву смертна жінка («femina») у першій строфі відособлена від Діви («Virgo») у другій строфі, момент вищого благословення («benedictio»), що відбувається в третій строфі, об'єднує дві попередні лінії, примиряючи таким чином Богородицю з її занепалою прародителькою. У музичному плані Гільдегарда повторює (з варіюванням початкової ланки) мелодичні мотиви в цих трьох лініях (жінка, Діва і благословення), підкреслюючи той факт, що благословення через Діву Марію відновило занепалу людську природу:

Жінка:	Діва:	Благословення:
 <p>fe - mi - na</p>	 <p>vir - - - - - go</p>	 <p>be-ne - dic - ti - o</p>
		

Як бачимо, усі три фігури мелодики ідентичні у своєму інтервальному русі та мають спільні синтезовані невменно-графемні ознаки в структурі рядків. Відповідно до теорії І. Чижик [97], дані мелодичні мікроформули називаються фігурою хвилі (яка відрізняється від інших фігур широкою амплітудою й пощабелевим рухом).

Виявлення цього мелодичного зв'язку стало істотною допомогою у визначенні форми піснеспіву. Ці фрази є кульмінаційними (у зв'язку із

застосуванням найвищих нот *d-e* і ключових слів) для кожної зі строф. Таким чином, кожна з них є маркером своєї строфи всередині піснеспіву.

Мелодика даного антифону невелика за обсягом (4 строфи), а також містить небагато розспівів (тобто відноситься до різновиду пісень силабічного типу).

Перша строфа «*Quia ergo femina*» і друга строфа «*Clara virgo*», однакові за обсягом (містять по 2 рядки), оповідають про земну жінку й Діву:

Qui - a er - go fe - mi - na
mor - tem in - stru - xit
cla - ra vir - go
il - lam in - te - re - mit

Мелодична інтерваліка наспівів плавна й поступова (за винятком фрази, у якій йдеться про головну героїню – Діву, де мелодика, стверджуючи основний тон, рухається через квінту вгору). Загальний амбітус досягає децими, утворюючи, таким чином, діапазон значно ширший за теситуру традиційних богослужбових піснеспівів середньовіччя.

Третя строфа «*Et ideo est*» – більш об’ємна (три рядки), тут розкривається генеральна думка всього хоралу – тема «благословення»:

et i - de - o est sum - ma be - ne - dic - ti - o
in fe - mi - ne - a for - ma
pre om - ni cre - a - tu - ra



Четверта строфа «*Quia Deus*» (також складається з трьох рядків) – духовна мораль піснеспіви «Бо Бог створив людину в Пресвятій Богородиці». Строфа також більш об’ємна у зв’язку із застосуванням доксології «*euoiaae*».

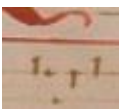



Ця відмінна риса антифону («маркування» закінчення) свідчить про можливість злиття даного антифону з псалмом:

На відміну від не-псалмового антифону «O tu illustrate», антифон «Quia ergo femina» виявився більш розвиненим в аспекті інтервального руху. Якщо в попередньому піснеспіві простежувався принцип повторності мелодики на рівні всієї строфи й між строфами (принцип куплетно-приспівної форми), то в цьому антифоні загальною є лише одна формула – фігура «хвилі», про яку було сказано раніше (і яка виступає медіаційною побудовою в кожній строфі відповідно до формульності $i : m : d$). Інші формули (ініціо та диференції) вживаються в новому варіантному вигляді та не мають ідентичних ознак (крім основного тону).

У зв'язку з цим, концепція формульності (макрорівнева), відповідно до якої ми аналізували попередній хорал, уявляється менш доречною при застосуванні щодо піснеспіву «Quia ergo femina», що належить до псалмового типу. Однак при цьому цікаво розглянути вживані авторкою фігури на мікрорівні мелодики, знайдені за принципом співвідношення опорних тонів.

Наведемо деякі варіанти ініціо (початкових формул), представлених у таких фігурах:

ФМ:	Приклад із рукопису Святої:	Сучасна розшифровка:
Фігура мети:		 Qui - a er

Терцеве оспівування:		
Оточення:		

Отже стає зрозумілою різниця між двома різновидами жанру антифону в композиторській інтерпретації Гільдегарди Бінгенської. Не-псалмові антифони Святої, як правило, складаються із різних варіантів формули *i:m:d* і в «макроплані» (для кожної строфи), і «мікроплані» (всередині неї), але при цьому можуть мати загальну мелодичну фразу, пов'язану з ключовими словами або певними персонажами, повторювану в різних частинах наспіву. Мелодика псалмових антифонів натомість простіша за інтервалікою, *i:m:d* не має багато варіантів всередині строфи, і, в основному, повторюється у своєму первинному звучанні.

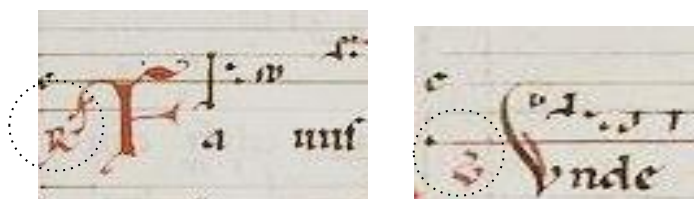
Крім цього, ми з'ясували, що антифонам псалмового типу притаманний невменно-силабічний склад мелодії та більш стисле викладення, тоді як мелодії не-псалмового типу зазвичай розгорнуті та мелізматичні.

3.3. Респонсорії

Респонсорій – жанр монодійного співу в католицькому офіції, який характеризується діалогічним викладенням, тобто чергуванням сольного вірша з хоровою відповіддю. Розрізняють великий (лат. *responsorium prolixum* букв. «протяжний респонсорій») та короткий респонсорії (*responsorium breve*). У великому респонсорії чергується хоровий (ансамблевий) рефрен (лат. *responsum* – відповідь) і виконання солістом псалмового вірша (версу), прикрашеного мелізмами, в особливому – респонсорному – тоні. Короткий респонсорій – невеликого розміру, викладений простою силабікою в обох

частинах; після короткого респонсорію зазвичай співається формульний версикул [49, с. 23]. Обидва різновиди співалися на Утрені, після читання церковних книг або Святого Письма.

Проаналізувавши респонсорії в збірці Гільдегарди, можна зробити висновок про те, що всі 17 наспівів відносяться до «*responsorium prolixum*» (тобто великих), оскільки вони досить великі за об'ємом (до 19 строф), характеризуються наявністю версу й чергуванням ансамблю й соліста (про що свідчать додаткові позначення в рукопису «R» і «V»).



За формою цей жанр масштабніший, ніж псалмові антифони, а за мелодичним висловлюванням він наближається до не-псалмових («вотивних») антифонів. Оскільки більша частина респонсорієв відноситься до тематики, присвяченій дівам і ангелам, загалом їм властива мелізматична мелодика, ширяюча у високому регістрі (наприклад, діапазон респонсорію «*O nobilissima viriditas*» сягає g^2).

Проаналізуємо піснеспів, тематику якого Гільдегарда обрала з певною метою – заповнити конкретну літургійну потребу у власній обителі. Саме гостра потреба у творах на честь місцевих святих часом ставала одною з найбільш вагомих першопричин поповнення музичного спадку Гільдегарди Бінгенської. До таких творів, наприклад, належать піснеспіви, присвячені Святій Урсулі та 11000 дівам²⁶.

²⁶ Свята мучениця Урсула - свята IV століття, була дочкою короля Корнубії. З роками розцвіла її тілесна краса, але Урсула, наділена святими чеснотами, вирішила присвятити своє дівочтво Господу. Згідно з переказами, Урсула, намагаючись уникнути небажаного заміжжя з принцом-язичником і разом з тим захистити свого батька від загроз могутнього претендента на її руку, дала згоду на шлюб за умови, що обидва короля повинні послати Урсулі в якості розради десять благочестивих дів, кожна з яких повинні супроводжувати тисяча дівиць; їм повинні бути надані кораблі і три роки, які вони могли б присвятити своєму дівочтву. В душі своїй Свята Урсула сподівалася, що ці нечувані вимоги злякають

Гільдегарда була апологетом нового розуміння культу Святої Урсули та в одному з піснеспівів описала її в поетизованій манері, у романтичному образі юної красуні. Розглянемо респонсорій «Favus distillans» («Її молочно-медові вуста»), у якому оспівується чистота цієї Святої (нашу розшифровку хоралу див. у додатку 3).

Перш ніж перейти до аналізу мелодики, пропонуємо переклад латинського тексту «Favus distillans»²⁷:

Favus distillans	«Її молочно-медові вуста»
<p>Ursula virgo fuit, que Agnum Dei amplecti desideravit. Mel et lac sub lingua eius quia pomiferum hortum et flores florum in turba virginum ad se collegit. Unde in nobilissima aurora gaude, filia Sion. Quia pomiferum hortum et flores florum in turba virginum ad se collegit. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Quia pomiferum hortum et flores florum in turba virginum ad se collegit.</p>	<p>Була Урсула, Діва, Як мед солодкий, Завжди прагнула Під Агнця Божого крилом спочивати Її слова подібні до молока й меду. Навколо себе збрала Вона подруг-дів непорочних, квітучі сади які повні дерев родючих. Звеселися, о дочка Сіону Ти під час світанку! Навколо себе збрала Вона подруг-дів непорочних квітучі сади, які повні дерев родючих. Слава Отцю й Синові і Святому Духові. Навколо себе збрала Вона подруг-дів непорочних квітучі сади, які повні дерев родючих.</p>

Текст незвичайний за своїм змістом, на перший погляд, у ньому більше

юного принца, відвернуть його серце від бажання володіти нею, і тоді вона повністю присвятить себе Богові. Але юний принц залишився вельми задоволений умовами і упросив свого батька прийняти всі умови. Тоді Свята звернула всіх своїх подруг до віри та повела 11 кораблів в Кельн, де вони наткнулися на гунів. Варвари попрямували до християнських дів, щоб дати вихід своїм грубим пристрастям, проте зустріли мужній опір. Урсула і її супутниці загинули під час сутички, пронизані стрілами. Після цього гуннам здалося, ніби величезне військо готове кинутися на них. Охоплені жахом, вони відступили від міста. Так Кельн був звільнений завдяки жертві святої Урсули та його жителі шанують Святу, як свою покровительку [79].

²⁷ Переклад виконаний автором дисертації.

світського, аніж церковного. Але насправді він містить приховану біблійську символіку, пов'язану з алегоричним змістом книги «Пісня Пісень» Соломона, головною героїнею якої є прекрасна Суламіта – наречена царя Соломона, у якої «мед і молоко під язиком»²⁸. Враховуючи той факт, що в християнській екзегетиці з давнього часу існувала традиція алегоричного тлумачення образу Суламіти як прообразу новозавітньої Церкви – Нареченої Ісуса Христа, аналогія стає більш зрозумілою. Якщо додамо ще такі спільні із біблійним текстом другорядні ознаки, як наявність у прекрасної Суламіти подруг-дів, образи розкішних квітучих садів і полів, на тлі яких розгортаються основні події, навіть власне назва біблійної книги як «пісні», – зникають будь-які сумніви в існуванні безпосередніх взаємозв'язків між образами Урсули (Суламіти) і Церкви (Нареченої Ісуса Христа).

Текст респонсорію написаний у строфічній формі, проте водночас спостерігаємо його неквадратність, що є властивим для середньовічної прози. Відмітимо напрочуд красиві й поетичні метафори і порівняння, які поєднуються з канонічними рядками («Слава Отцю й Синові»), наявність елементів повторності (триразове повторення строфи «навколо себе зібрала»). Проводячи паралелі між текстом і мелодією, можна помітити, що поетичним описам відповідає мелізматично розспівана мелодія у високому регістрі, а більш серйозному молитовному тексту, у якому згадуються християнські святині, відповідає аскетична за своїм характером мелодика силабічного типу в низькому регістрі співацького діапазону.

Мелодика респонсорію «Favus distilans», йдучи за текстом, структурно розпадається на шість строф:

- I – «Favus distilans» II – «Quia pomiferum» III – «Unde inno bilisima»
 IV – «Quia pomiferum» V – «Gloria patri» VI – «Quia pomiferum»

²⁸ Пісня Пісней, розділ 4, вірш 11.

Між строфами є текстові й музичні повтори, – це триразове проведення другої строфи («Quia pomiferum»), – оскільки респонсорії, як відомо, у своїй структурі містять невеликий рефрен. Зустрічається також зразок суто мелодичної повторності, текст при цьому змінюється: йдеться про повторення мелодики третьої строфи («Unde in nobilissima») в п'ятій («Gloria patri»).

У цілому вибудовується форма, що складається з трьох неповторюваних або повторюваних побудов, умовно позначених нами за аналогією з літературними й нелітургійними музичними жанрами, як:

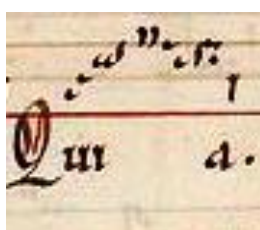
- «пролог» - перша строфа; містить інтонаційні звороти, які зустрічаються в співі й надалі:



- «рефрен», «приспів», – друга строфа і два її повторення; що створюють «музичну риму» всього співу :



Відмітимо, що при другому і третьому проведеннях «приспів» записаний скорочено:



- «куплет» – третя строфа, мелодика якої повторюється в п'ятій з іншим текстом, але характер тексту при цьому не міняється, – славослів'я Урсулі («Звеселися, о дочка Сіону») і Господеві («Слава Отцю й Синові і Святому Духу»).

Ці умовні визначення – «пролог», «приспів» і «куплет» – використовуються в аналізі музичного тексту й нотної графіки хоралу.

За теорією псалмового тону, музично-текстові строфи цього співу розпадаються на рядки, послідовність яких відповідає логіці і : m: d. Усього в співі 19 рядків і між деякими рядками, як і між строфами, є повторність мелодичних формул.

Наведемо схему цієї форми:

№ рядка (1-4)	№ строф (I-VI)					
	I «Favus distilans»	II «Quia po- miferum»	III «Unde in nobilissima »	IV «Quia po- miferum»	V «Gloria patri»	VI «Quia po- miferum»
1						
2			+		+	
3	+					
4		+		+		+

Як вже йшлося раніше, для наспіву характерні три види мелодичних формул – *ініціо* (початок), *медіація* (спосіб подовження наспіву) і *диференція* (розділ співу, що призводить до завершення). *Ініціо* – мелодичний оборот, що знаходиться в наспіві на першому ступені, функція його полягає у встановленні звуковисотного рівня реперкуси й загальному налаштуванні ладу. В результаті аналізу виявилось, що у цьому піснеспіві всього шість строф, кожній з яких властива певна формула, проте потрібно враховувати те, що мелодичні строфи приспіву й куплету звучать кілька разів, тому визначимо всього три різновиди, враховуючи можливість повторності:

A: Fa - vu - s | **B:** Qu - i - a | **C:** U - nde .

У даному випадку «А» – ініцію прологу (1й строфи), «В» – ініцію приспіву (строфи 2, 4 і 6) і «С» – ініцію куплету (строфи 3 і 5). У свою чергу, кожна з них може бути представлена у варіантній зміні всередині кожного з розділів (строф). Наведемо приклад цього явища.

Варіантне повторення ініцію «А» :



A1: A - gnus De - i у дзеркальному відображенні с заповненням інтервалу (*e-g-a*);



A2: в структуру формули вкраплені додаткові звуки (*f-e*);


Варіант ініцію «С»:



C1: га - у - де фі - лі - а на початку формули додано секундовий хід на (*c-h*).


Медіація (від лат. «mediatio» – середина) – серединна клаузула мелодичного мотиву. У процесі спостереження виявився такий факт: у структуру медіації можуть проникати мелодичні формули ініцію, причому не лише в тих строфах, яким притаманний спеціальний ініцію (А, В або С), але й у будь-яку іншу строфу (тобто в строфі з ініцію «В» є можливою медіація з внутрішнім впровадженням мелодичної формули ініцію «А» й інші варіанти). Очевидно, це трапляється тому, що середній розділ переважно є об'ємнішим за початковий (оскільки несе функцію розгортання), і для того, щоби не відійти від певного характеру, властивого всьому хоралу, використовуються інтонації, які вже пролунали в початкових побудовах співу. Виокремимо лише

ті медіації, які не піддалися процесу злиття з ініцію та є самобутніми за своєю мелодичною ознакою, а також контрастні між собою:




D: dis-ti - la - ns **E:** de - si-de - ra


Дані медіації також можуть бути представлені у варіантній зміні усередині рядків:



D₁: am-ple - cti формула видозмінена за рахунок додаткового мелодичного тризвучного висхідного ходу на початку;



D₂: e - t la - c у мелодичну основу вкраплені два звуки (1й і 4й - *e i g*);



D₄: Si - o - n... формула розширена – другий звук *a* замінений подвоєнням подальшого секундового ходу (*f - e*), а також впроваджені початкові інтонації медіації «E», виражені в альтерованому звуці *h*.

Диференція застосовується наприкінці кожної строфи й рядка. В основному, вона виписується з підтекстовкою голосними або ж просто закінчується кінцівкою «E і o u a e». Диференція не тільки не припускає уповільнення під час її виконання, але й також зупинки після неї – усі строфи співу слідуєть одна за одною без пауз. У цьому співі ми виявили два види диференції, причому їх відмінність полягає лише в тому, що в мелодичній формулі першої з них звуки низхідного ряду слідуєть не пощабелево униз, а з пропуском одного тону й подвоєнням декількох звуків у кінці:



F: que - **G:** - vi - t

Диференціям також властиві невеликі мелодичні зміни, проте в нашому випадку трансформації піддалася лише формула «G»; «F» залишається незмінною впродовж усього хоралу. Зміни відбувалися на рівні додавання декількох тонів на початку й можливості альтерації тону *h* у *b*. Також, у кінці «прологу» кінцевий тон диференції – не фіналіс *a*, а нестійкий звук *h* – очевидно, таким ходом Гільдегарда ще раз звернула нашу увагу на те, що ця строфа була лише вступом до подальшого розвитку думки. Крім того, це єдина диференція, що протягом усього хоралу закінчується не на тоні *a* (див. приклад «G₁»). Наведемо приклади варіантних змін формули:

G₁: gua - e - i - us G₂: - t G₃:

Оскільки ми з'ясували, що строфи мають розділення на декілька частин (рядків), доцільним представляється виявити мелодичні формули, властиві ініціо, медіації й диференції для кожної з них, завдяки чому уможлиблюється знаходження найбільш характерних формул для піснеспіву в цілому.

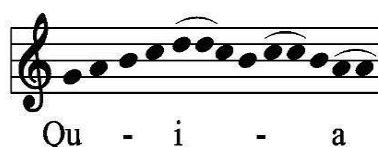
Так, перша строфа респонсорію (пролог) ділиться на три рядки: 1) «Favus distilans Ursula», 2) «Agnum Dei» і 3) «Met et lac», кожен із яких має свої *i: m: d*. Мелодія останньої частини нагадує інтонації першої строфи, – очевидно, у зв'язку із незмінним ініціо.

1 Fa - vu - s dis - ti - la - ns U - rsu - la vi - rgo fu - i - t
que - A - gnum De - i am - ple - cti de - si - de - ra - vi - t
Me - l e - t la - c su - b li - ngua - e - i - us

Наведемо мелодичні формули, властиві *i: m: d* цієї строфи у вигляді таблиці, у супроводі відповідного тексту:

№ рядків:	i:	m:	d:
1 «Favus distilans Ursula»	A (Favus)	D (distilans) + E (Ursula) + E (virgo fuit)	F (que)
2 «Agnum Dei»	A ₁ (Agnum Dei)	D ₁ (amplecti)+E (desidera-)	G (-vit)
3 «Met et lac»	A (met)	D ₂ +D ₄ (et lac sub lin-)	G ₁ (-gua eius)

Друга строфа «Quia pomiferum» (вона ж – приспів, тобто також, IV і VI строфи) ділиться на 4 рядки, які відрізняються за своєю довжиною: 1) короткий мотив «Quia», який складається з ініціальної формули, вираженої в розспіві першого складу «qui» і закріплюючій диференції (медіація в цьому рядку відсутня):



Другий («Pomiferum hortum») і третій («In turba») рядки симетричні, а також неконтрастні за своєю мелодичною формульністю, оскільки в цілому для строфи вони виконують функцію розвитку:

Qu - i - a po-mi-fe - rum ho - rtu - m et flo - res flo - ru - m
in tu - rba vi - rgi - num a-d se - co-lle - gi - t

Четвертий рядок є розспівом на гласному звуці «i», мелодична формульність якого узагальнює інтонації трьох попередніх рядків, і тому виступає кульмінаційною зоною усієї строфи:

i...

Виявимо мелодичну формульність, властиву другій строфі:

№ рядків:	i:	m:	d:
1 «Quia»	B (Qui-)	-	G (-a)
2 «Pomiferum hortum»	A (pomiferum)	d (hortum)+a ₂ (et flores floru-)	F (-um)
3 «In turba»	A (In turba)	D ₁ (virginum)+A ₂ (ad)+ D ₄ (se)+D ₂ (cole-)	G ₂ (-git)
4 розспів «і»	A ₂	C ₁	G ₃

Слід сказати, що ця строфа «Quia pomiferum» – мабуть, єдиний розділ піснеспіву, у якому органічно поєднується така кількість мелодичних формул. Саме тут у різних варіантах відтворюються всі складові *i: m: d* (A, B, C, D, F, G), які зустрічалися раніше. Це свідчить про те, що приспів стає етапом органічного синтезу мелодичного матеріалу твору і тому виконує функцію основного смислового осередку усього респонсорію.

Третя («Unde in nobilissima»), а також п'ята («Gloria Patri») строфи, що виконують, по суті, функцію куплету (мелодична повторність з оновленим вербальним текстом), мають у своєму складі по два рядки. Третя строфа розподіляється на рядки «Unde in nobilissima avrora» і «Gaude, filia Syon»:

U - nde in no-bi-li-ssi - ma a - u-ro - ra

ga - u-de fi-li - a Si - o - n... o...

П'ята (заклучна) строфа ділиться на рядки «Gloria Patri et Filio» і «Et Spiritui Sancto» наступним чином:

Glo - ri - a Pa - tri e - t Fi - li - o

e - t Spi-ri - tu - i Sa - ncto... o...

Визначимо мелодичні формули, властиві для і : m: d цих рядків, також співвідносячи їх із літературним текстом (оскільки ми використовуємо таблицю для позначення двох куплетів відразу, розділення тексту по строфах буде позначено скісною рисою):

№ строк:	i:	m:	d:
1 («Unde in nobilissima avrora»; «Gloria Patri et Filio»)	C (unde / gloria)	B (in nobilissima / patri) ⁺ C (av- / et) ⁺ C (-ro- / fili-)	G (-ra / io)
2 («Gaude, filia Syon»; «Et Spiritui Sancto»)	C ₁ (Gaude filia / et Spiritui)	D ₄ (Syon / Sancto)	G ₂ (o.. / o..)

Отже, аналізуючи монофонічні твори Гільдегарди Бінгенської (а також й інші піснеспіви цього часу), перш за все, на нашу думку, слід прагнути до виявлення логіки послідовності мелодичних зворотів. Для хоралу взагалі це є найбільш природним способом музичного мислення, що закономірно витікає з його монодичної сутності й усної (за походженням) традиції піснеспіву. На відміну від подальшого розвитку багатоголосся, у якому музично-смысловий синтез досягається засобами вертикально-горизонтальної єдності, в умовах монодії смислова пов'язаність тонів досягається лише в мелодичній єдності.

У зв'язку з тим, що обраний для аналізу піснеспів Гільдегарди Бінгенської «Favus distilans» досить великий за об'ємом, мелодичні формули, виявлені раніше за смисловим значенням і : m: d, також відтворюються в більш масштабному плані. Проте для визначення угруповань нотних знаків потрібна деталізація, стислість мелодичних утворень. Таким чином, у процесі розпізнавання нотних груп знайдені за принципом і : m: d мелодичні формули структурно розбиваються на дрібніші частини.

У цьому сенсі актуальним вважаємо аналітичний підхід І. Чижик, застосований нами вище.

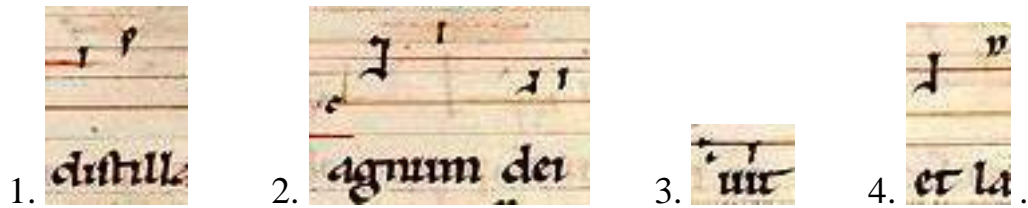
Розглянемо ФМ, виражені в певних нотних групах, на прикладі прологу

з піснеспіву Гільдегарди Бінгенської «Favus distilans» (значення умовних цифрових позначень див. на с. 100-101). Відмітимо, що, оскільки твір досить об'ємний, у ньому виокремлюється не одна, а декілька мелодичних опор, взаємовідносини між якими утворюють системи різної міри складності, відповідно до чого ускладнюються й угруповання нотних знаків. Так, ФМ укрупнюється за рахунок виділення побічної (вторинної) опори, яка може бути включена лише в оспівування або ж оточення (ФМ «...vus» /3 - подвійне оспівування/ побудоване на вторинній опорі e):

I
 Fa - vu - s dis - ti - la - ns U - rsu - la vi - rgo fu - i - t
 que - A - gnum De - i am - ple - cti de - si - de - ra vi - t
 Me - l e - t la - c su - b li - ngua - e - i - us

Як бачимо, у цьому музичному фрагменті переважає основна форма мелодичного руху – просте й подвійне оспівування (8 і 7 разів) й аналогічно введена фігура хвилі із ширшою амплітудою (6 разів). Інші фігури використовувалися не більше трьох разів (фігура мети – 3, оточення – 2, терцеве оспівування – 3). Отже, загалом респонсорію властива лінійна природа руху, безперервність і плинність висловлювання.

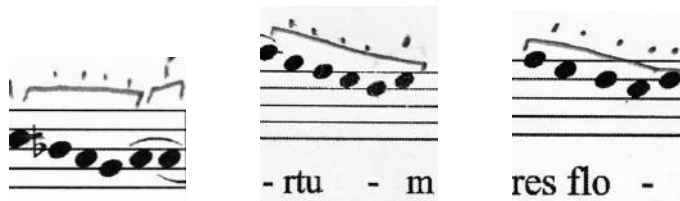
Виходячи з вищесказаних положень, проаналізуємо вживання нотних знаків. Для кожної з виведених ФМ (оспівування, хвилі, оточення, мети) можливе мелодичне варіювання усередині структури. Звідси випливає й різноманітність графічного вигляду нотних груп кожної з них. Так, фігура простого оспівування, що багаторазово повторюється, представлена в таких варіантах:



Як бачимо, для цієї мелодичної фігури є характерним використання різних знаків. Передусім, цьому сприяє варіантність мелодичного руху кожної із поспівок. Так, перша частина двох фігур оспівування в другому варіанті («Agnum Dei») і початкові звуки четвертого варіанту мелодичної фігури («et las») обумовлені рухом вгору і виражені одним загальним «прицільним» знаком «податус», незалежно від того, чи то є стрибок або ж пощабелевий рух. Варто зазначити, що цей знак також характеризує наголос складів і тому виражений певним акцентом у мелодиці. Кінець поспівки характеризується одним звуком, записаним «віргою», проте останній звук четвертого варіанту ФМ виглядає по-іншому. Цікаво те, що він міг би бути записаний як другий варіант, адже у звуковисотному положенні ці фігури ідентичні, проте кінцевий звук поспівки записаний двома «комами» («дістрофами»), які вказують на ритмічну особливість – подовження звуку за мірою протяжності. Цей знак уявляється нам саме таким чином ще й тому, що є частиною наступної поспівки – фігурою хвилі.

Треба сказати, що використання знаку «вірги» для завершення ФМ оспівування (причому як простого, так і подвійного, і потрійного) у цілому є досить характерним. Проте, ця типова риса не торкається звуків, які зчіплюються зі складом іншої, подальшої фігури (як 4-й варіант – зчеплення оспівування і фігури хвилі).

В основі третього варіанту простого оспівування лежить низхідний рух звуків. Для такого зразка також є характерним угруповання нотних знаків – пунктувів, – що рухаються послідовно. Слід відмітити, що таке угруповання пунктувів відноситься не лише до фігури оспівування, але й взагалі властиве позначенню рівного низхідного руху:



Розглянемо варіанти нотних знаків фігури подвійного співавання:



Перший варіант нотного угруповання цієї фігури складається із двох «пунктумів» і «флекси». Використання «пунктумів», як уже зазначалося, обумовлене напрямом низхідного руху, а вибір «флекси» пов'язаний із тим, що рух «пунктумів» повторюється (у розшифровці – це дві послідовні мелодично розкладені секунди) і для уникнення повторності знаків на одній висоті композиторка застосувала знак «флекси».

Другий варіант є найбільш традиційним для позначення подвійного співавання: він складається з двох завершальних знаків «вірги» й низхідних «пунктумів» посередині.

Третій варіант також характерний для використання цієї мелодичної фігури: він виражений у знакові «податус» (визначеному для висхідного руху) і «пунктумів».

Наступний варіант знов-таки складається з двох низхідних «пунктумів» і фігури «пес стратус» («*pes stratus*» від лат. «протягнений фут»), що з'являється тут уперше. Особливість цього знаку полягає в тому, що він несе в собі і звукові, і ритмічні якості. Суттєво, що це знак «податус» (висхідного руху) з уповільненням темпу.

І, нарешті, останній, п'ятий варіант фігури також обумовлений вибором певних знаків – «вірги» й «ліквесценції» (від лат. *liquescens* – «розтавання») з «апострофом» (*apostrophe* – аналог знаку «дістрофа», звуку, що вже застосовувався для подовження). У чому індивідуальність знаку

«ліквесценції»? За напрямом руху він однаковий із «флексю» або ж «пунктумами» (низхідний), проте пов'язаний з артикуляцією. Так, другий звук повинен звучати тихіше (розчиняючись) відносно першого. Враховуючи знайдені фігури мелодики, можна дійти висновку про те, які саме поспівки і групи знаків використовуються найчастіше й загалом характерні для ініціо, медіації й диференції (розшифровку буквеного позначення мелодичних формул для *i*:*m*:*d* див. на стор. 132-134):

№ рядків:	<i>i</i> :	ФМ (для <i>i</i> :)	<i>m</i> :	ФМ (для <i>m</i> :)	<i>d</i>	ФМ (для <i>d</i>)
1 («Favus»)	A	фігура мети+подвійне оспівування ²	D + E+ E	просто оспівування+подвійне оспівування+оточення+фігура хвилі ² +подвійне оспівування	F	фігура хвилі = терцове оспівування ² +просто оспівування
2 («Agnum Dei»)	A ₁	просто оспівування ²	D ₁ + E	фігура хвилі +просто оспівування+подвійне оспівування+терцове оспівування	G	фігура хвилі+просто оспівування
3 («Met et lac»)	A	фігура мети+подвійне оспівування	D ₂ +D ₄	просто оспівування+фігура хвилі+просто оспівування	G ₁	фігура мети

Отже, на прикладі деяких ФМ та їх варіантів ми розглянули всі знаки, які застосовувала Гільдегарда Бінгенська для запису цього респонсорію. В процесі аналізу мелодики був виявлений зв'язок між мелодичними формулами і групами нотних знаків. Крім того, ми дізналися, що кожному знакові такої групи притаманне певне місце розташування в тій або іншій стадії розвитку музичної думки. Мелодичні фігури, які відрізняються за типом розспіву, також різні й за своїм графічним зображенням. Для силабічного типу, з властивим йому поєднанням різноманітних варіантів ФМ, характерні угруповання, що

складаються з різних знаків (фігура мети + оспівування + оточення):



У мелізматичних розспівах спостерігається зворотна тенденція – угруповання побудоване на поєднанні однотипних знаків (іноді на повторенні одного знаку – пунктуму), а тони розспіву об'єднуються в одну ФМ (як правило, у фігуру хвилі):



Відмітимо також, що в мелодичних фігурах розспіву силабічного типу досить часто допускається застосування стрибків (фігура мети), тоді як у мелізматичних побудовах панує пощабелевий рух (фігура хвилі) і в окремих випадках використовується хід на ширшу відстань (на терцію). Тому, графічний знак, що відображає стрибок (варіант «податуса» з подовженою вертикальною лінією) зустрічається тільки на силабічних ділянках мелодики.

Слід сказати, що використані нотні знаки означають не лише висотне положення звуків наспіву, але й акцентність, пов'язану з ударністю складів тексту (застосування «вірги» або «податуса»), ритмічні коливання (як наприклад «пес стратус», «апостроф», «дістрофа») й артикуляційні особливості («ліквесценція»). Саме ці знаки виявляються найбільш відповідними й зручними для фіксації такої середньовічної форми, що характеризується за системою різних ФМ та складається за принципом $i : m : d$ у різномасштабні побудови.

3.4. Гимни та секвенції

Гимн (від грецьк. *hymnos* – «співати, славити, хвалити») – загальна назва культової пісні, що оспівує Бога або діяння Святих. Релігійно-поетичний текст гимну поєднує розповідь про святкову подію й медитативно-молитовні роздуми. Гимном відкривається кожна з літургійних годин.

Тривалий час гимни не допускалися в літургійні обряди через народні витоки. На культове походження жанру вказує те, що гимни обов'язково включалися в композицію давньогрецької трагедії. Поступово вони почали проникати в богослужбовий ритуал у вигляді своєрідних інтермедій-вставок, які виспівувалися на перших порах парафіянами. Через деякий час ці епізодичні вставки завдяки високим художнім якостям посіли почесне місце в католицькому культі і стали виконуватися півчима, зрівнявшись за значимістю зі псалмодією.

Впровадження гимну в літургію відноситься до X–XI ст. Цей жанр літургійного співу входить до складу католицької меси, але найбільшою мірою є складовою частиною офіція. Як правило, гимни характеризуються строфічною будовою.

Гимн традиційно складається зі звернень до Бога або вихваляемого героя, хвалебних порівнянь і описів. Перерахування Божих чудес або подвигів того, на честь кого утворений гимн, зазвичай, розгортається у вигляді епічного фабульного оповідання (ця манера зародилася також в античності, де найбільш відомими є гомерівські гимни). Наприкінці гимну часто вводиться молитва або заклинання. А. Н. Жданова структурує гимн на кілька стійких частин: «1) звернення; 2) прославляння – статична й епічна частини (перерахування ознак величі божества й опис подвигів, у яких проявилось це величчя); 3) молитва – оперативна частина» [32, с. 12].

Вербальна складова гимнів зазвичай насичена метафорами, порівняннями, епітетами. Емоційне напруження, характерне для гимну,

відтворюється в переважанні окличних та питальних зворотів, багаторазових звернень, риторичних прийомів тощо.

За своїм мелодичним стилем гимни традиційно займають проміжне положення між піснеспівами, які належать до силабічних і невматичних розспівів. Показовим для гимнів є використання так званих мелодичних рим – однакових заключних оборотів наприкінці музичних фраз.

У збірці Гільдегарди Бінгенської жанр гимну репрезентований у 4-х різних за тематикою піснеспівах: «Ave generosa» (присвячений Богородиці), «O ignee Spiritus» (гимн Святому Духу), «Mathias Sanctus» (гимн на честь Святого Маттіаса /Матвія/ – учня Ісуса Христа, зайнявше місце серед дванадцяти апостолів замість Іуди) та «Cum vox sanguinis» (гимн Святій Урсулі).

Для детального аналізу обрано гимн «Ave generosa» (латинський текст гимну, його переклад та рукопис із нотною розшифровкою див. у додатку II₂). Метою мелодично-формульного аналізу є встановлення – за допомогою порівняння мелодичної будови антифону та гимну, присвячених темі Богородиці Діви, – спорідненості або відмінності формул у піснеспівах однієї тематичної групи на рівні різних жанрів.

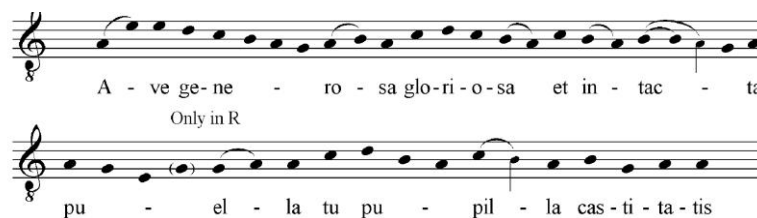
У цьому гимні Гільдегарда майстерно сплітає воєдино свої найбільш улюблені образи й символи, завдяки чому до слухача свято цнотливого союзу Діви Марії з Богом і народження Сина Божого в плоті.

Зміст поетичного тексту гимну оспівує гармонію між Царством Небесним і його вічною «симфонією» та черевом Богородиці з її класичним символом в образі лілії. Точкою їхнього зіткнення стає Небесний Жених, який приносить вічну симфонію Неба в обитель Пречистої Діви.

Поетичний текст піснеспіву Гільдегарда змістовно поділяє на 7 строф і підкреслює в рукопису початок кожної з них червоною літерою:



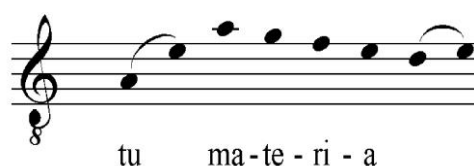
Починається гімн вітанням Марії, що відразу окреслюється тональним «маркером» (фіналісом) й основним тоном піснеспіву *a*. Цей епізод охоплює перші два рядки: «Радуйся, благородно народжена, радуйся, шанована й непорушна, ти, Діва, пронизливий погляд цнотливості»:



I строфа (1 та 2 рядки):



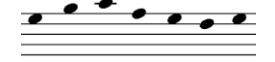



Як бачимо, уже з першої фрази авторка задає мелізматичний характер викладу. Це йде врозріз із традиційною характеристикою невменно-силабічного стилю гімну.

Третій рядок першої строфи («*tu materia*») вносить нову музичну «ідею» й сягає *a*¹ октавою вище фіналісу:



Цей мелодичний мотив, виражений у вигляді фігури хвилі, також застосовується на інших ключових словах пісні в точному або варійованому вигляді:

Строфа, строка:	Слова:	Мелодія:
II, 5	« <i>hec superna</i> »	 hec su - per - na

III, 7	«candidum lilium»	 can- di-dum li - li - um
IV, 1	«et dulcissima»	 et dul - cis - si - ma
IV, 2	«caloris sui»	 ca-lo-ris su - i
IV, 3	«Filius eius»	 Fi-li-us ei - us
VI, 3	«viriditatem»	 vi - ri - di - ta-tem
VII, 5	«omnis ecclesia»	 om-nis ec - cle-si - a

Таким чином, Свята Гільдегарда поєднує ідею надприродного потоку від Бога в утробі Марії з образами «hec superna» (небес), «candidum lilium» (сяючої лілії), «et dulcissima» й «caloris sui» (краси й солодкості) «viriditatem» (зелені), «omnis ecclesia» й «Filius eius» (Церкви й Сина) за допомогою послідовного розгортання однієї музичної формули.

Як бачимо, у цих формулах збережена основна мелодична структура й характер руху (фігура хвилі), однак у деяких ініціальних мотивах композиторка додала фігури мети та простого оспівування або натомість пропустила декілька звуків у формулах. Ці випадки, ймовірно, пов'язані з кількістю складів у слові і знов нагадують нам про те, що слово й музика у творчості цієї особистості є нерозривними паралельними векторами.

Цікаво, що на словах «celestis symphonia de te sonuit» («небесна симфонія звучала») мелодія підіймається до кульмінаційної вершини c^2 (на дециму вище

від основного тону). Цей прийом ніби зримо окреслює уявлення Гільдегарди Бінгенської щодо небесного походження її власної музики:



V строфа (2 рядок): ce-les-tis sym - phon - i - a

Гимни та секвенції в збірці Гільдегарди Бінгенської мають спільні риси стилю і відрізняються від інших жанрів насамперед куплетно-оповідною (неримованою) манерою, повторністю мотивів (у зв'язку з чим ці наспіви найоб'ємніші в збірці – до 42 строф). Мелодичний рельєф цих співів характеризується плавним ступеневим рухом і не має особливого розвитку. Спосіб розспіву тексту здебільшого силабічний, з мінімальними мелізматичними розспівами. Проте гімн «Ave generosa» відрізняється широким охопленням діапазону (децима від фіналісу).

Хоча канони жанрів гимну та секвенцій традиційно припускають віршований розмір і строфічний розподіл, Гільдегарда, звертаючись до цих жанрів, майже повністю нехтувала будь-якої метрикою, дотримуючись певною мірою тільки строфічного розподілу. По суті це верлібр, який лише зрідка виявляє зовсім короткі фрагменти, написані більш-менш чітким розміром.

Секвенція – найбільш ранній і найважливіший тип тропа на основі введеного в IX столітті ченцем Ноткером Бальбулусом звичаю підтекстовувати довгі мелізматичні пасажі (юбіляції) з метою полегшення його запам'ятовування. Складаючи тексти секвенцій, Ноткер чуйно слідував за мелодією не тільки в загальних її контурах, а й в таких деталях, як невменний склад: «часто слово з трьох складів з'являється під невмою з трьох звуків і т. д.» [107, с.38]. Практика додавання тексту до раніше існуючих мелодій привела до появи секвенцій як самостійних творів. Як правило, секвенції складаються з деякого числа двовіршів із мінливою довжиною

рядків, що зазвичай починаються й завершуються одиночним, непарним рядком. З часом секвенції набули метричної строгості, наближуючись тим самим до гимнів [70, с. 78].

В подальшому розвитку секвенції сформувалися дві стилістично різні її гілки: франко-англійська і німецько-італійська. За словами В. Апеля, «Франко-англійські секвенції нерідко починаються зі слова *alleluia*, а наступні рядки, закінчуючись також на 'а (або' *am*, 'at і т. п.), йому співзвучні. Наспиви секвенції і *alleluia* іноді мають деяку подібність: зазвичай збігаються перші 5-6 звуків, а продовження вільно. Для німецько-італійських секвенцій зазначені риси не характерні. В їх формі більше відступів від суворої схеми, зокрема, нерідко відсутні початковий або кінцевий одиночний вірш, а іноді й обидва; вірші можуть бути різної довжини» [107, с.38].

Оскільки Свята Гільдегарда складала музику до власних латинських текстів, супроводжуючи їх нотацією, поділ на рядки обумовлюється межами музичних фраз.

Гільдегарда Бінгенська створила 7 секвенцій, які є наскрізними строфічними творами, призначеними для співу перед читанням Євангелія на літургії в обідню. Треба звернути увагу на те, що майже всі піснеспиви (5 з 7) цієї жанрової групи об'єднуються приналежністю до спільного тематичного напрямку – присвяченню місцевим святим. Таким чином абатиса підкреслювала сенс їх культу, зміцнюючи водночас відносини з власною громадою, а також, ймовірно, піклувалась щодо реальної перспективи прийняття її музики місцевими монастирями для відправлення літургії.

У секвенції «O presul vere civitatis» прославляється образ Святого Дізібода²⁹; «O Euchari in leta vita» присвячена Святому Євхарію³⁰; в «Aspexit Columba» прославляється Святий Максимін³¹; «O Ecclesia» написана на честь Святої Урсули та її сподвижниць; «O Ierusalem» є одою Святому Руперту.

Ще дві секвенції – «O virga ac diadema» та «O ignis spiritus paracliti» – абатиса присвятила Пресвятій Діві та Святому Духові. Якщо секвенція «O virga ac diadema» значно відрізняється від традиційної форми цього жанру, згідно з якою кожній парі віршів відведено одну мелодію, то секвенція «O ignis spiritus paracliti» демонструє більш звичні характеристики, з деякими варіаціями між строфами. Секвенція відрізняється від інших піснеспівів великою кількістю мелодичних формул і, разом із тим, композиційно-драматургічною логікою їх побудови відповідно до ідейного змісту тексту.

Мелодика секвенції, йдучи за текстом, розпадається на десять строф:

I – «O ignis Spiritus paracliti» II – «Sanctus es ungero periculose»

III – «O spiraculum sanctitatis» IV – «O fons purissime»

V – «O lorica vite» VI – «Custodi eos qui carcerati»

VII – «O iter fortissimum» VIII – «De te nubes fluunt»

IX – «Tu etiam semper» X – «Unde laus tibi sit»

²⁹ Святий Дізібод – місцевий святий, що жив приблизно в VII столітті при злитті річок Нає і Глан (сучасна земля Рейнланд-Пфальц) на горі. Св. Дізібод проповідував і просвіщав язичників. Бажаючи уникнути мирської слави, він захотів присвятити себе аскетичному чернечому життю. На десятій рік мандрівок Дізібод разом з учнями побудував келії і почав вести усамітнене життя, харчуючись тільки травами. Місцеві жителі дізналися про Святого та стали забезпечувати його їжею, він же в подяку зціляв хворих і калік. Пізніше гору, на якій жив Св. Дізібод, назвали його ім'ям [104]. Згодом цю назву було перенесено і на бенедиктинський монастир, що розташований на цій горі, де також перебувала Гільдегарда.

³⁰ Евхарій (страчений 22 жовтня 362) – священномученик лоранський, мандрівний єпископ. До 2-ї пол. X ст. сформувалася легенда, згідно з якою Евхарій був одним з 70 апостолів, учнем апостола Петра, який посвятив його на єпископа і направив для проповіді християнства в Галію [105].

³¹ Св. Максимін був єпископом міста Трір (Німеччина) з 332 року і прославився як чудотворець. Він проявив себе стійким противником аріанської ересі [104].

У рукопису початок кожної нової строфи також відокремлюється великими червоними літерами (сучасна розшифровка хоралу міститься в Додатку II₁).

У мелодичному плані кожні дві строфи, у свою чергу, об'єднані з подальшою парою музичною логікою. Так, друга строфа («Sanctus es uniendo periculose») подібна до першої («O ignis Spiritus paracliti»), а четверта строфа («O fons purissime») повторює третю («O spiraculum sanctitatis»). З цих чотирьох строф у макроплані умовно вибудовуються дві частини піснеспіву з міжстрофним варіюванням (I, II = 1, III / 1a, IV = 2, 2a). Третю й четверту частину секвенції складають подальші чотири строфи, які також подібним чином варіюються в музичному плані (V, VI = 3, 3a / VII, VIII = 4, 4a). Як зазначає Петер Дронке, цей музичний «зразок відлуння» прекрасно відбиває тематичний розвиток поезії: кожна пара віршів зі своїми образами і значенням відображають ідею попередньої пари [134, с. 283]. Дев'ята й десята строфи складають п'яту частину та обрамляють куплетну форму, не наслідуючи симетрії минулих строф. Вони є ніби епілогом секвенції, концентруючи в собі підсумок усього піснеспіву в текстовому плані та синтезуючи деякі мелодичні формули попередніх строф:

I «O ignis Spiri- tus»	II «Sanctus es ungendo»	III «O Spira- culum sancti- tatis»	IV «O fons puris- sime»	V «O lorica vite»	VI «Custo di eos qui carce- rati»	VII «O iter fortissi- mum»	VIII «De te nu- bes flu- unt»	IX «Tu etiam sem- per»	X «Un- de laus tibi sit»
1a 1b		2a 2b		3a 3b		4a 4b		5 (епілог)	



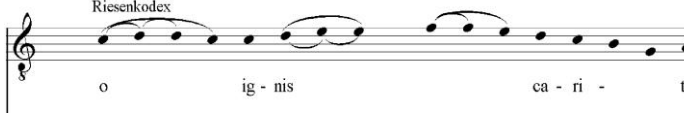

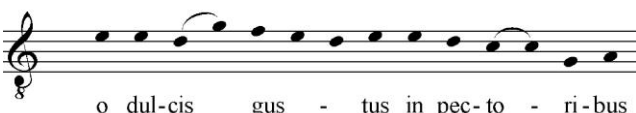
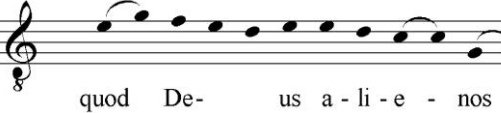


Звернемось ближче до структури кожної з об'єднаних пар. Строфи 1a та 1b складаються з трьох частин (тексто-музичних рядків):

1a	1b
<p>«О полум'яний Дух та захисник»</p> <p>O ig - nis Spi-ri-tus pa- ra - cli - ti</p>	<p>«Святі угодники»</p> <p>Sanc - tus es un - gen-do pe - ri - cu - lo - se</p>
<p>«Життєва сила всього творіння»</p> <p>vi - ta vi - te om-nis cre - a - tu - re</p>	<p>«..помазуєте Ви уражених, Святі угодники..»</p> <p>frac - tos sanc - tus es ter - gen - do</p>
<p>«Свята живоутворююча форма»</p> <p>sanc - tus es vi - vi - fi - can - do for - mas</p>	<p>«..очищуєте Ви гнойні рани»</p> <p>fe - ti - da vul - ne - ra</p>



Строфи 1a і 1b є експозицією образів усієї секвенції, що являються «тонким балансом» основної ідеї та в яких закладена суть руху від «основи буття в первісній щедрості творіння» до більш важливої ролі «джерела зцілення» для «враженого світу» [134, с. 283]. Єдність мелодичного малюнку цих двох тематичних векторів, виражених у строфах 1a і 1b, ніби окреслює тонку невидиму грань між благодаттю й падінням. Ця тексто-музична логіка триває в другій і третій строфах.

Мелодика другої частини (2a та 2b) розділяється на 4 однакових рядки. Це прекрасний приклад візіонерсько-поетичного таланту Гільдегарди та створення нею символічних текстів. У цій частині Свята поетично змальовує Святий Дух в контексті кожного з п'яти людських почуттів: як дихання, як чутний «вогонь любові», як солодкість і пахощі Божественної чесноти, як натхнення людського серця і, нарешті, – споглядальні роздуми. Однак, ці начебто фізичні почуття, у свою чергу, пов'язуються із більш глибоким духовним значенням.

Цікаве відображення знайшов цей задум у музиці. Відокремлюючи певні мелодичні рядки загальної форми цієї частини за їх літературним змістом, спостерігаємо наявність ідейної єдності в композиторському задумі:

2a	2b
<p>«О дихання Святості»</p> <p>Word O missing D</p>  <p>O spi - ra-cul-lum sanc - ti - ta - tis</p>	<p>«О найясніше джерело»</p>  <p>O fons pu - ris - si - mus</p>
<p>«О полум'я Любові»</p> <p>Riesenkodex</p>  <p>o ig - nis ca - ri - ta</p>	<p>«..в якому бачення дзеркальне..»</p>  <p>in quo con - si - de - ra - tur</p>
<p>«О смак солодкості в грудях»</p>  <p>o dul - cis gus - tus in pec - to - ri - bus</p>	<p>«...праця Господа»</p>  <p>quod De - us a - li - e - nos</p>
<p>«..що наповнює серце пахощами чеснот..»</p> <p>Et missing in D</p>  <p>et in - fu - si - o cor - di - um in bo - no o - do - re vir - tu - tum</p> <p>Pressus liquescens in R Only in R</p>	<p>«..зібрати відчужених і шукати втрачених..»</p>  <p>col - li - git et per - di - tos re - qui - rit</p>

Третя частина складається з 3 рядків. Якщо два рядки, аналогічно за принципом минулих строф повторюються в парах, то третій (3b) – уперше за весь піснеспів – починається з іншого тону, змінюючи в мікроплані (відносно загальної форми секвенції) ініціальну структуру частини:

3a (рядок III)	3b (рядок III)
 <p>et o cin - gu - lum ho - ne - sta - tis sal - va be - a - tos</p>	 <p>quos di - vi - na vis sal - va - re vult</p>

Медіації та диференції строф, як бачимо, тотожні. Цією зміною Гільдегарда вочевидь підкреслює кульмінаційну зону в строфі 3a, яка розташована в точці золотого перетину у формі піснеспіву. Це підтверджується висхідним рухом мелодики, яка досягає найвищого звуку *h*

на словах «et o cingulum honestatis: salva beatos» («о пояс чесноти, врятуй благословенних»).

Четверта частина (4a та 4b) знову повертається до принципу парної дзеркальності і складається з 4 рядків.

У строфі 4a Свята проголошує, що Божественна сила присутня скрізь, у трьох нерозривних матеріях, пов'язуючи і притягуючи до себе все:

<p>O iter fortissimum, quod penetravit omnia in altissimis et in terrenis et in omnibus abyssis, tu omnes componis et colligis.</p>	<p>«О могутній шлях, який проходить всередині й через усе - на висотах, на землі й на кожній глибині - ти зв'язуєш і збираєш усе разом»</p>
---	---

Поетичний зміст цієї частини стикається з неоплатонічною тріадою «processio, conversio і reditus» (вченням про космічні ієрархії «Єдине – Світовий розум – Світова душа»). І якщо в 4a, завдяки майстерній художній мові, Гільдегарда пов'язує силу Святого Духа з Душею, то в 4b Свята змальовує Його в синтезі з Божественною природою:

<p>De te nubes fluunt, ether volat, lapides humorem habent, aque rivulos educunt, et terra viriditatem sudat.</p>	<p>«Від вас течуть хмари, вітер летить, камені тримають їх вологу, вода тече потоками, і зелень свіжа»</p>
---	--

Як пояснює П. Дронке: «Дух характеризується перш за все як непереборна сила, яка пронизує всесвіт ззовні; потім, у додатковому шарі, як джерелі руху й родючості у світі природи. Коли всепроникаюча сила перемістилася від окружності космосу прямо до його центру, вона стає центральною точкою, з якої випромінюється нове життя» [135, с. 115].

Космічні та земні функції цих розділів (4a–4b) доповнюють один одного, а рух музичної думки, відповідно до тексту, формується за спільною варіативною схемою.

Нарешті, п'ята частина відходить від дзеркального принципу секвенції, порушуючи симетрію. Кожні три рядки строф 5a і 5b містять різну мелодичну структуру, хоча однаково починаються зі звуку *a*. Ця частина ніби підсумовує

основні ідейні завдання твору й мелодично ніби розчинюється в мелізматичному розспіві в останньому рядку.

3.5 Kyrie та Alleluia

Неймовірно самобутнім та цікавим зразком у збірці Святої є *Kyrie*. У цьому піснеспіві насамперед вражає незвичайна, вишукана графіка нотного тексту (див. Додаток Г).

Немов ретельно вивірена партитура сучасного композитора, цей запис унікальної авторської середньовічної монодії, що належить скромній абатисі з Бінгена, здатний приносити естетичне задоволення і має свою продуману візуальну логіку. Хоча *kyrie* – це літургійний жанр, який зазвичай розглядається в якості розділу меси, у даному випадку він входить до Офіція як різновид літанії – молитовного прохання, що складається з коротких повторюваних молебних вигуків.

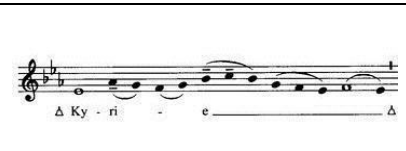
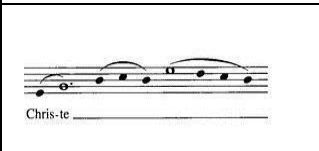
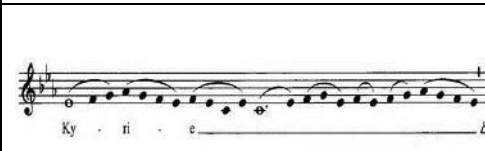
Kyrie Гільдегарди Бінгенської помітно вирізняється як серед інших жанрів у її збірці, так і серед інших прикладів цього жанру в середньовічному хоральному репертуарі (нотну розшифровку хоралу див. у додатку Г₂, с. 200). Цьому піснеспіву властива розвинена мелізматика, побудована на сміливих широких стрибках, розмашистих симетричних низхідних і висхідних гамоподібних ходах у межах кварта та сексти, застосування ходів I – V – VIII ступенів звукоряду, щонайширший амбітус (дуодецима). У цьому наспіві найчастіше, аніж в інших творах зі збірки, зустрічається мелодична прикраса, зазначена невмою «quilisma», яка й за музичними характеристиками, і графічно (позначається на листі своєрідною хвилястою лінією) схожа на сучасний «мордент», що означає чергування основного звуку з допоміжним.

Текст піснеспіву Святої поділяється на 4 макрострофи (де остання, четверта, є точним музичним повторенням третьої) та 8 мікростроф

/розшифровку див. в додатку Г/. Мелодична форма макростроф мелодично розбивається на мікрострофи:

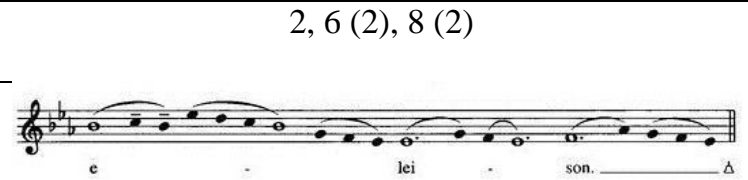
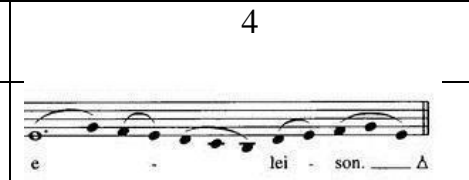
«Kyrie»	«eleison»	«Christe»	«eleison»	«Kyrie»	«eleison»	«Kyrie»	«eleison»
1	2	3	4	5 (1a)	6 (2)	7 (1a)	8 (2)

Ініціальна мелодика *Kyrie* п'ятої та сьомої строф після фіналісу *e* ґрунтуються на темі першої строфи (в дзеркально-інверсійному зображенні), однак медіативна й диференційна зона цих строф на розспіві останньої голосної *e* відрізняється. У першій мікрострофі відчуваються закличні інтонації, виражені в стрімкому русі до квінти та сексти. П'ята та сьома мікрострофи більш медитативні та зберігають рівновагу, оспівуючи основний тон поступовим рухом то до квати вверх, то до терції вниз.

1	3	5, 7 (1a)
 <p>Δ Ky - ri - e Δ</p>	 <p>Chris-te</p>	 <p>Ky - ri - e Δ</p>

Мелодичний матеріал другої мікрострофи *Christe* теж містить інтонації першої мікрострофи, але потрапивши до кульмінаційної зони досягає ще більшого підйому завдяки терцево-квартовим стрибкам до e^1 октавою вище.

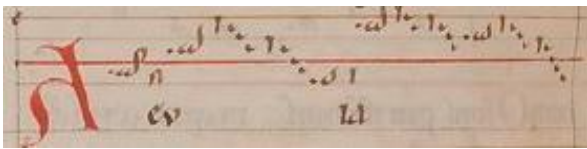
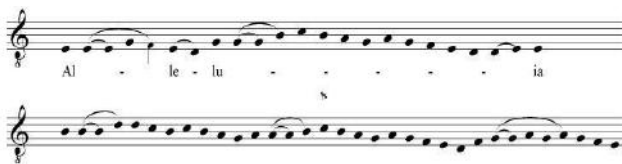
Зони *eleison* у *Kyrie* та *Christe* відрізняються не тільки мелодичним викладенням, але і тривалістю. Перша (2, 6 (2), 8 (2)) – значно більша й містить інтонації мікрострофи 1. Друга (4), ніби синтезує інтонації третьої (та 5, 7) мікрострофи, також зберігаючи медитативність мелодичної думки.

2, 6 (2), 8 (2)	4
 <p>e lei son. Δ</p>	 <p>e lei son. Δ</p>

Вказані особливості мелодики і графічне зображення невменного тексту *Kyrie*, поза сумнівом, проливають світло на риторичне використання музичних структур, націлені не лише на медитативність почуттів, але й, можливо, нав'язані натхненням від навколишньої природи, гірського рельєфу Рупертсберга, де знаходився власний монастир Святої Гільдегарди. Отже, архітектоніка цього наспіву Гільдегарди Бінгенської далеко випереджає сучасну їй літургійну музичну практику, угадуючи тенденції далекого майбутнього.

Ще один цікавий жанр у збірці «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» – **alleluia-вірш** («Alleluia! O virga mediatrix»). Традиційно в літургійній практиці Середньовіччя невелика *alleluia* завершує псалми, велика – завершує градуал меси. Але подібно до *kyrie*, *alleluia* Святої Гільдегарди також не належить до групи співів меси. Однак яскраво мелізматичний стиль, притаманний цьому жанру в практиці Середньовіччя, спостерігається також і в *alleluia* Святої (сучасну розшифровку хоралу див. в дод. І).

За словами К. Перріша і Дж. Оула, мелізматичні зони «особливо характерні для музичного викладення самого слова «alleluia», яке завершується довгим пасажем на заключному складі та називається, завдяки піднесеному характеру, юбіляцією» [76, с. 78], про що вже згадувалося раніше у зв'язку з характеристикою жанру секвенції. Така зона характерна і для піснеспіву Гільдегарди Бінгенської:

Alleluia (строфа I) з рукопису Святої:	Сучасна розшифровка:
	

Наступний після «alleluia» текст (*versus*) відповідав дню, до якого був приурочений спів; музичний виклад цього тексту зазвичай не повністю

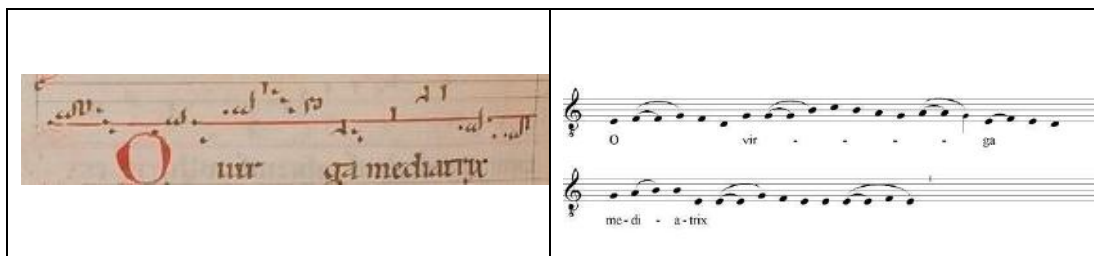
мелізматичний. Будова *alleluia* в більшості випадків досить складна, оскільки крім повторення початкового розділу, його мотиви використовуються в музичному викладенні додаткового тексту разом із новим музичним матеріалом. «Алилуї мають форму А' А V А, де А' – зупинка на слові *alleluia*, А – юбіляція окремих складів, V – вірш псалма» [25, с. 8].

Цей піснеспів Гільдегарди оповідає про роль Діви Марії в історії спасіння, як це було визначено у «квітучих гілках» двох видатних фігур Святого Письма, що уособлюють Старий та Новий Заповіти, – Аарона (Чис. 17: 8) і гілки з коріння Дерева Єссея, тобто Ісуса Христа (Іс. 11:1): «І вийде паросток із дерева Єссея, і гілка виросте з його коріння».

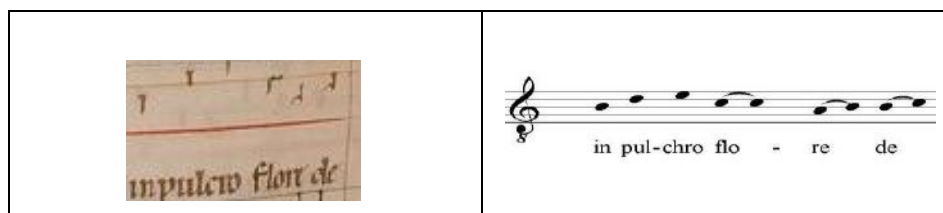
Текст піснеспіву, який походить від цього символічного образу, відображує декілька тем, характерних для звернень Святої до Діви Марії, і які проходять через увесь маріанський корпус хоралів Гільдегарди, зокрема, у псалмових антифонах «O splendidissima», «Hodie aperuit» або гимні «Ave generosa». Складна мелізматика на слові «*alleluia*» робить цей вірш особливо відповідним до використання під час пасхального сезону, забезпечуючи тим самим додаткову паралель між Христом, який втілювався з утроби Марії, квіткою, народженою у світлій зорі та Його воскресінням із мертвих. Але найважливіший образ цього вірша, подібно до останнього вірша секвенції «O virga ac diadema», – це той, який передає унікальну функцію самої Діви: вона – посередник і її плоть пододала смерть (тема, розкрита також у псалмовому антифоні «Quia ergo femina»). Гільдегарда Бінгенська торкається тут однієї зі своїх найулюбленіших тем, щоби висловити взаємодоповнюваність між жіночим і чоловічим, Матір'ю й Сином у центральній події історії спасіння.

Піснеспів починається з довгого розспіву на «*alleluia*», який є модально закінченим. Амбітус співу всупереч канонам цистерціанської літургії простягається до децими. Упродовж викладення мелодики переважають мелізматичні або невменні зони, які частіше розспівуються поступово.

У жанрі аलिлуї традиційно використовуються відносно прості фігури мелодики. Так і в піснеспіві Святої помітні фігури простого оспівування та фігури хвилі:



Починаючи з тексту «sancta viscera tua mortem superaverunt», Гільдегарда розвиває ідею рятівної місії священної утроби Марії, що відбивається й у мелодичній лінії. Поступовість викладення змінюється більш складною та виразною мелізматичною мелодикою та контрастує з мелодикою наступної фрази «pulchro flore», яка викладається невматичним розспівом, унаслідок чого виявляється коротшою за всі попередні фрази:



Подібний спосіб викладу мелодики і створення такої композиційної форми є типовим для співів маріанської тематики Гільдегарди Бінгенської. Авторка створює розвинені мелізматичні зони для характеристики образу Марії та її рятівної сили, а на словах «через свого Сина» вводить новий мелодичний мотив силабічного викладення, який зосереджує увагу на генеральній думці піснеспіву – події в історії спасіння.

Висновки до Розділу 3

Жанрові ознаки хоралів західноєвропейської літургійної практики нерозривно пов'язані з їх тематикою, специфіка якої узалежнюється насамперед календарем римської Церкви.

Піснеспіви зі збірки «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» Гільдегарди Бінгенської також мають своє призначення відповідно до певних днів і свят церковного календаря. У збірці хорали згруповані по певних літургійних темах: це піснеспіви, присвячені Отцю й Сину, Святому Духу, Діві Марії та її Синові (тобто що належать до категорії *Proprium de Tempore*). До «санкторалу» відносяться співи Небесним хорам (ангелам, апостолам, патріархам і пророкам), Святим (Дізібоду, Руперту, Іоанну, Мученикам, Маттіасу, Боніфацію, Максиміну) і Церкві. Особлива увага приділялася «жіночій» тематиці: діві Марії, Святій Урсулі і її подругам – 11000 непорочним дівам, а також вдовам і немовлятам. Таким чином, Гільдегарда, спираючись у своїй творчості на дві основні категорії свят, строго наслідувала практиці календаря Римської Церкви.

Характеризуючи їх кількісне співвідношення в цілому, відмітимо, що більше половини співів відносяться до антифонів (41), а трохи більше чверті складають респонсорії (17). З інших жанрів слід назвати: 7 секвенцій, 4 гимни, 1 пісня-кант, 1 алилуя-стих (антифонного типу), 1 *Kyrie*, 1 версус і 2 симфонії (за формою й мелодикою подібні до секвенцій).

Не всі піснеспіви з «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» рівноцінні відносно взаємодії вербального тексту й музики, а також в плані музичної складності, і, як демонструють наведені приклади, існує значна різниця між творами, які належать до неоднорідних жанрових груп і тих, що знаходяться усередині окремих груп.

Відзначимо позиції, які допомагають диференціювати хоральні жанри в спадку Гільдегарди Бінгенської:

- 1) графічні позначки напочатку піснеспівів у вигляді червоних латинських букв (антифони скорочено позначені літерою «а»; респонсорії – «r»; жанрові назви гимнів, секвенцій, кіріє та алилуй вказані повністю);
- 2) характеристика масштабу форми (кількість строф, рядків);

- 3) оцінка амбітуса;
- 4) визначення мелодичного матеріалу за принципом *i:m:d* або ФМ (повторювальне або варіантне викладення);
- 5) розпізнавання певних невм та невменних груп;
- 6) ідентифікація типу розспіву (невменний, силабічний, невменно-силабічний або мелізматичний) завдяки встановленню переважаючих фігур мелодики в піснеспіві;
- 7) наявність трансмодалізації (зміна модусів, ладова мінливість).

Завдяки проведеному аналізу піснеспівів відповідно до цих параметрів, стало можливим також виявити двомірні жанри в збірці Святої: антифони (псалмові та не-псалмові).

Так, мелодика псалмових антифонів характеризується своєрідною комірчастою структурою й носить фрактальний характер – вона складається з безлічі накладених одна на одну структур дрібнішого масштабу, тому для її аналізу доцільніше застосовувати метод І. Чижик (ФМ). Але при цьому псалмові антифони можуть мати спільну мелодичну фразу (пов'язану з основними словами або персонажами в співі), повторювану в різних частинах що є своєрідним «маркером», що розподіляє піснеспів на певні тематичні частини.

Не-псалмові антифони відрізняються великим обсягом (до 30 рядків), як правило, складаються з різних варіантів формул *i:m:d* і в «макроплані» (для кожної строфи), і «мікроплані» (всередині неї), а також мають трансмодалний характер (с заміною фіналісів разом із заключними формулами).

У західноєвропейській богослужбовій практиці розрізняють два види респонсорієв – великий («протяжний респонсорій») та короткий. Усі 17 співів із досліджуваної збірки Гільдегарди відносяться до «*responsorium prolixum*», оскільки вони досить великі за об'ємом (до 19 строф), характеризуються наявністю версу й чергуванням ансамблю й соліста (про що свідчать додаткові позначення в рукопису «R/» і «V»). Як наслідок, мелодичні формули, знайдені

в проаналізованому респонсорії Святої «*Favus distillans*» за смисловим значенням *i : m: d*, виявилися як на композиційному мікрорівні, так і у більш масштабному вигляді. В процесі розпізнавання нотних груп макроформули також структурно розбиваються на дрібніші частини. Саме ці поспівки й групи знаків дозволяють виявити певну форму та композиційну логіку респонсорієв. Так, помічено, що початковим зонам властивий стрімкий характер мелодики (що виражається у фігурах мети, простого та подвійного оспівування), тоді як для серединних та завершальних зон більш характерним є медитативний стан, що створюється завдяки статичним хвилеподібним мелодичним фігурам.

На відміну від антифонів та респонсорієв, інші жанри в збірці Святої (гимни та секвенції, *alleluia* та *kyrie*) характеризуються простотою форми, відзначаються використанням так званих мелодичних рим – повторюваних заключних оборотів наприкінці музичних фраз, що співпадає зі співами даних жанрів у сучасників Святої. Структура мелодики й формули проаналізованих піснеспівів у цих жанрах відрізняються більш стабільним характером руху (частіше за все використовуються фігури хвилі та фігури простого оспівування). Однак за мелодичним стилем вони не відповідають традиційним характеристикам, зокрема використанню в них невменно-силабічних розспівів, у цих жанрах Гільдегарди Бінгенської натомість простежується стійкий мелізматичний характер викладу. Гимни та секвенції в збірці Гільдегарди Бінгенської відрізняються від усіх інших куплетно-оповідною манерою (у зв'язку з чим вони є найоб'ємнішими в збірці – до 42 рядків). Більша частина написаних Святою гимнів та секвенцій присвячена місцевим святим.

В *alleluia* Святої ясніше за всі інші жанри повною мірою відчувається тонкість музичного стилю в нероздільній для неї символічній єдності мелодії та тексту. Так, наприклад, авторка часто посилює мелізматичність мелодичного викладення у випадках, коли йдеться про головний персонаж (зокрема, підкреслюючи роль Діви Марії в історії спасіння людства). Це

прекрасний приклад візіонерсько-поетичного таланту Святої та створення нею по-справжньому глибоких символічних текстів.

Слід зазначити, що піснеспіви різних жанрових груп зі збірки Святої відзначаються помітною спільністю стильових ознак. Більш за все це проявляється при визначенні стилістичних особливостей твору, спільних за своєю тематикою (наприклад, антифони і гімни, присвячені Св. Урсулі, Богу тощо). Водночас кожен із піснеспівів Гільдегарди Бінгенської виступає як автономна цілісна система духовних споглядань, а спроба дослідження мелодики на основі аналізу її макро- й мікроелементів постає як один із можливих шляхів до розшифровки цих прихованих символічних значень.

РОЗДІЛ 4

ЛІТУРГІЙНА ДРАМА «ORDO VIRTUTUM» В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ІДЮСТИЛЮ СВЯТОЇ

4.1. Методологічні настанови

У попередньому розділі ми намагалися виявити внутрішні закономірності формотворення хоралів Святої, способів викладення музичної думки та її фіксації. Але це далеко не єдиний ракурс дослідження хоральної творчості Гільдегарди Бінгенської. Не менш цікавим уявляються її творчі відкриття у сфері великомасштабних хоральних композицій, а саме – перша в історії професійної західноєвропейської музики літургійна драма (мораліте) «Ordo Virtutum». Неабиякий інтерес становлять стрункі композиційно-драматургічні та семантичні принципи побудови цього твору.

Понад 1000 років середньовіччя для музичного мистецтва позначилися тривалою й напруженою еволюцією музичного мислення – від монодії до найскладніших форм багатоголосної поліфонії. Епоха середньовіччя свідчить про глобальні зміни в усвідомленні сутності та призначення музичного мистецтва порівняно з античністю. Перш за все, якісно новою рисою музичної культури епохи стає диференціація музики на сакральну (духовну) і світську. Монастирське середовище поступово перетворюється на потужне джерело формування низки церковно-співочих шкіл, у яких піснеспіви передавалися учням від учителя виключно усним шляхом і зачувалися переважно по слуху. Подібна ситуація спричинила неминучу появу безлічі варіантів окремих літургійних мелодій, що спонукало католицьку церкву до суворої регламентації сакральних наспівів відповідно до непорушності постулатів християнської доктрини. Жанром, який у повній мірі втілює прагнення західноєвропейської церкви, став, як відомо, григоріанський хорал. Утім, починаючи з XI сторіччя, у церковну музику поступово впроваджуються

світські елементи: від великодніх або різдвяних тропів, котрі містили інтонації народних пісень, до театралізованих епізодів на сюжети зі Святого Письма, або «дійств», що дістали назву *літургійної драми*.

Подібна спрямованість жанрової еволюції до утворення нової – паралітургійної – стильової системи, яку репрезентує літургійна драма, – закономірно пов'язана з оновленням музично-інтонаційного фонда, використанням народнопісенних і танцювальних елементів і свідчить про поступове витіснення григоріанського хоралу в його первісній монофонічній сутності на периферію композиторської уваги, а також сприйняття останнього переважно як об'єкта художніх інтенцій митця в процесі створення багатоголосся. Сказане свідчить про кардинальні зміни у функціях хорального жанру починаючи з кінця XI ст., що, відповідно, знаходить своє опосередковане віддзеркалення в стильовому розмаїтті музичної творчості професійних митців – представників різних шкіл – середньовічної епохи.

Г. Грушко, уточнюючи системно-синергетичний аспект розуміння стилю, пропонує його диференціацію як багаторівневої ієрархічної системи [21, с. 219–220]:

МЕГАСИСТЕМА
(епохальний стиль)

МАКРОСИСТЕМА
(національний, регіональний,
жанровий, індивідуальний /
авторський стиль)

МІКРОСИСТЕМА
(сукупність музично-виразних
засобів)

Так, у руслі домінуючого епохального стилю (мегасистема) розвиваються інші підсистеми, котрі можна розглядати як макросистеми (національний, регіональний, жанровий, індивідуальний стилі). Останні

містять у собі мікросистеми – мелодико-інтонаційну, метро-ритмічну, ладогармонічну, композиційну, темброву тощо. Як наголошує Г. Грушко, «вони мають відносну автономність, але у всьому підкоряються «мегасистемі», що забезпечує найкращі умови її існування та розвитку» [там само].

Отже, у цьому розділі ми зосередимо нашу увагу на виявленні ознак макросистеми, а саме наявності рис авторства, у загальностильовій системі середньовіччя (котра зараховується сучасною медієвістикою до «мегасистеми», тобто епохальної категорії) за допомогою аналізу літургійної драми Гільдегарди Бінгенської «*Ordo Virtutum*» (яка за своїми жанровими ознаками стоїть на зламі епох) та пошуку в ній інноваційних для XII ст. мікросистемних одиниць, тобто музично-виразних засобів. На думку Н. Беліченко, «структурна багатоплановість стилю веде до необхідності його модельного розуміння» [11, с. 208], унаслідок чого категорія стилю, зокрема індивідуального, авторського, визначається дослідницею як «структурний принцип художньої моделі» [там само]. Таке розуміння ідіостилу надає змоги конструювання індивідуальної стильової моделі (мікросистеми) за допомогою тих або інших знайдених у музичних творах Гільдегарди Бінгенської низки характерних стійких структурних інваріантів.

Підкреслимо, що всупереч розповсюдженій думці щодо переважно анонімного характеру творчості митців Середньовіччя особисте авторство зовсім не чуже феномену професійної середньовічної монодії. Збірка хоралів «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» Гільдегарди Бінгенської зберігається по теперішній час у Вісбадені окремим рукописом (Wiesbaden Hessische Landesbibliothek, Hs. 2). Аналогічним чином і «*Ordo Virtutum*» є першою збереженою повністю, а не фрагментарно, літургійною драмою (рукопис, а також повну власну сучасну розшифровку й переклад твору дивись у додатку I).

Літургійна драма «Ordo Virtutum» міститься в третій частині трактату Святої «Scivias» і постає там у якості тринадцятого видіння Гільдегарди Бінгенської, завершуючись неримованими віршами як латинською мовою, так і в німецькому перекладі, вельми близькому до оригіналу. За словами М. Фасслер, уперше цей твір (поетичний текст якого створено близько 1151 року), вивчено в абатстві Святої Гільдегарди Пруденціаною Барт і Іммакулатою Річер, за участю Йозефа Шмідта-Герга в 1969 році [147, с. 217].

В історичному контексті та з критичним підходом до джерела літургійну драму також було досліджено Маріанною Шрадер і Адельгундус Фюркьоттер та після довгих дебатів про те, чи є Гільдегарда автором, або частиною «команди авторів», або лише виразником ідей, вони підтвердили авторство самої Гільдегарди Бінгенської у своїй роботі «Die Echtheit des Schrifttums der heiligen Hildegard von Bingen» [там само]. У числі аргументів дослідниці посиляються на листування Святої з магістром Одо Гібер із Жемблу.

Петер Дронке у своїх дослідженнях доводить, що текст літургійної драми «Ordo Virtutum», з великою ймовірністю, був спеціально покладений на музику до урочистого освячення монастиря Святої Гільдегарди в Рупертсберзі 1 травня 1152 року [135, с. 385]. Також драма зустрічається в багатьох джерелах, і це пояснюється в супровідному листі секретаря Святої – Вольмара, який просить, щоб її даний Богом дар міг би бути «в достатку поширений ... до виховання цілої церкви» [там само].

Оскільки драма Святої є по суті першою поміж інших зразків жанру завершеною письмовою композицією, що репрезентує індивідуальний авторський підхід, доцільно говорити про «феномен музичного твору» (термін Н. Герасимової-Персидської), який неминуче пов'язується з авторством: усі аспекти розгляду першого явно або неявно припускають існування композитора [15, с. 27]. Отже, у літургійній драмі «Ordo Virtutum», яка сполучає в собі декілька видів мистецтв, – музику, літературу й театр, – знайшли своє яскраве вираження особливості музичного мислення

Гільдегарди Бінгенської, що поєднує традиційні, звичайні для її епохи форми викладення музичної думки з індивідуальними виразно-емоційними, тобто суто композиторськими, засобами музичного втілення ідей. Написана власне Гільдегардою п'єса («лібрето» драми) є найбільш ранньою серед інших літургійних драм, що донині збереглися, і зафіксована в Різенкодексі.

Жанр літургійної драми IX–X ст. уявляв собою масштабні пасхальні або різдвяні богослужіння, тексти яких були взяті зі Святого Письма, а також близьких до біблійної тематики сюжетів. Григоріанські наспіви в літургійній драмі чергувалися з новими, неканонічними мелодіями. Поряд із хором участь у літургії брали й солісти, котрі виконували партії різних персонажів – Марії, Євангеліста, Рахелі та інших. Хоральна композиція «Ordo Virtutum» створювалась Гільдегардою для освячення жіночого монастиря в Рупертсберзі й на відміну від традиційної літургійної драми, твір дивує своєю незвичайністю на багатовимірних рівнях. Текст драми пов'язаний із темами, персонажами та пророчими видіннями однієї з основних богословських робіт Гільдегарди – «Scivias», тобто й текст, і «лібрето» драми написані самою композиторкою. Що стосується музики, вона написана в монодичному викладенні та завдяки своїм інноваційним якостям значно розширює тонально-інтонаційні межі епохи Святої.

Назва «Ordo Virtutum» («Ряд чеснот») була обрана авторкою невипадково. У період середньовіччя філософами, поетами та богословами було вироблено значну кількість категорій, за допомогою яких митці намагалися передати особливий вираз свого естетичного бачення всесвіту. «Вони визначились тріадою: число (*numerus*), вага (*pondus*) і міра (*mensura*). Так з'явилися й «міра» (*modus*), «форма» (*forma*) і «порядок» (*ordo*), або «субстанція» (*substantia*), «вигляд» (*species*) і «сила» (*virtus*), або те, що визначає, приводить у відповідність і розрізняє (“quod constat, quod congruit et quod discernit”))» [103, с. 170]. Ці вирази не завжди використовувалися разом, але часто вживалися, щоби визначити як красу, так і благо речей. Так

наприклад, у Гільома Оксерського сказано: «У ній, субстанції, так само присутній і благо, і краса... Згідно Августина, вигляд, число й порядок, що визначають красу речі, складають її благо» [103, с. 186].

Зупинимось детальніше на цьому унікальному творі і спробуємо охарактеризувати його з точки зору образності, драматургії й музичної мови.

4.2. Композиційно-драматургічний план твору

«Ordo Virtutum» – християнська філософська притча, присвячена темі боротьби за людську душу між 16 Добродіями й дияволом. Це розповідь про «блудну дочку» – слабку й немічну Душу, спокушену дияволом, яка потім покалася і з радістю навернулася до віри в Господа, у лоно Церкви. «Ordo Virtutum» – це одна з перших в історії музики літургійна драма, попередниця ораторії та опери, перше мораліте (що з'явилося принаймні на сто років раніше поширення подібного жанру).

Спробуємо визначити основні образні сили, а також місце дії розглядуваного твору. Вочевидь, ця літургійна драма є кульмінаційним «відбитком» в творчості Святої одвічної ідеї боротьби Світла й Пітьми, де на стороні Світла виступають такі персонажі як Пророки й Патріархи (з'являються одноразово) та шістнадцять Добродійностей, а на стороні Пітьми – найстрашніший ворог людства, диявол. Але для Гільдегарди важливим є інше. У драмі є персонажі, що об'єднують у собі обидві сили: це основний герой – людська Душа, яка визначається в рукопису то як життєрадісна, то як сумна, то як сповнена каяття; це також грішні душі або такі, що страждають, оскільки поміщені в хибне тіло. Цих персонажів можна умовно назвати «векторними», оскільки вони перебувають не в константному стані, а «рухаються» відносно вираження ідеї «від чогось до чогось» – від пітьми до світла, від гріха – через каяття – до Бога або навпаки.

З огляду на те, що Гільдегарда Бінгенська втілила в драмі не тільки композиторський, але й глибокий релігійно-філософський задум, виступаючи автором символічного вербального тексту, актуальним є розкриття мети цього вчення. Нарис деяких образів драми запозичений зі Святого Письма та філософії. Як відомо, «катафатика – це багатослівний елемент богослов'я, християнський розум, який використовує всі ресурси мови, щоби висловити щось про Бога» [105]. У драмі Гільдегарди натомість зустрічається низка визначень, близьких апофатичній концепції – богословському методу, що полягає у вираженні Божественної сутності шляхом послідовного заперечення всіх можливих його визначень як несумірних Йому, пізнанні Бога через розуміння того, чим Він не є. Це концепція, згідно з якою трансцендентна сутність кожної сутності виходить із непізнаваного Бога, а також теорії творіння, Божественної природи.

Поле подібних тексто-музичних авторських міркувань вказує на відкритий емоційний діалог зі слухачем, який по-різному називають «еманаціонізмом» або «теофанічним експресіонізмом», тобто присутністю внутрішніх думок Бога, що проектуються протягом усього творіння. Наприклад, у філософії Йоана Скота Еріугена (IX ст.) «кожна істота за своїм виникненням і її сутністю була одиничним і випадковим проявом божественної повноти, унікальної теофанії» [103, с. 237].

Більшість вчених припускає, що цей твір – ще одна спроба духовного виховання черниць, тому він був написаний спеціально для виконання монахинями спільноти Гільдегарди. Ідея звернення чеснот до головної героїні драми – Душі, в образі якої уособлюються самі черниці, є важливою для їх особистої християнської боротьби зі гріхом, вдосконалюючи розуміння чернечого покликання. Якщо ж спробувати «прив'язати» сюжет драми до реалій людського життя, то події можуть відбуватися як у його процесі (постійної боротьби світла й п'їтьми усередині самої людини, що живе і

страждає на землі), так і після смерті героя, коли душа згідно до католицького віровчення потрапляє до чистилища.

Цікаво, що такий непостійний за своїм емоційним станом персонаж як людська Душа стає у драмі центральним, надаючи їй гостроту й навіть психологічну достовірність (у певному сенсі можна навіть провести умовну паралель між цим твором Святої й тенденціями психологічного реалізму, які з'являться в мистецтві багатьма століттями пізніше).

Що стосується місця дії цієї драми, однозначно можна визначити лише одне – це «зріз» не земного буття, а іншого світу, у якому видимими стають обличчя Добродішностей і сама Душа людини, а саме – світу алегорії, світу видінь Гільдегарди. Єдиними реально «видимими», тобто матеріально існуючими, персонажами тут є Патріархи і Пророки, як представники Світла на землі. З їх репліки розпочинається драма, але у подальшому вони не з'являються. Подібно до самої Гільдегарди, це люди, які здатні бачити незриме. Таким чином, вже від початку драми відчутною стає присутність у творі самої Святої – візіонерки та пророчиці.

Усього в творі налічується 82 різних мелодії, 80 з яких виконують жінки. Присутність великої кількості жіночих ролей (свідченням чого є переважно високий регістр) вказує на те, що драма «Ordo Virtutum» була складена і вперше виконана в жіночому монастирі. Чоловічі ролі (Патріархів і Пророків та диявола), ймовірно, зіграв її секретар Вольмар. Гільдегарда навіть приділила увагу вибору костюмів. Наведемо переклад із праці Святої «Scivias»: «... Я бачила, що це буде емблемою невинності, що голова діви буде покрита білою завісою через сяючий білий одяг, який люди мали в раю та втратили. На її голові буде коло із трьома кольорами, з'єднаними воєдино – образ Трійці – на чолі, на знак присутності ангела» [86].

Проти такої безлічі сяючих святих жінок хіба може залишатися шанс на перемогу у Диявола? До того ж, Гільдегарда не доручає дияволу спів взагалі. Він вимушений лише загрозливо викрикувати або шепотіти свої прокляття й

улесливі промови, а не спокусливо співати їх. Адже музика, згідно світобачення Святої, є натяком на божественну гармонію, тому в диявола не може бути ніяких мелодій.

Авторський задум щодо драматургії твору дійсно вражає, враховуючи духовний та часовий контекст твору Гільдегарди. Проте, завдяки збереженому листуванню, де вона також наводила власні видіння (які називала «живим світом»), стає зрозумілим, що і її музичний досвід значно різноманітніший, аніж у сучасників: «З раннього дитинства, коли мої кістки, нерви й жили ще не зміцніли й до сих пір, коли мені вже понад сімдесят, я завжди бачу в моїй душі це видіння. З волі Господа, моя душа то піднімається в небесні простори небес і в різні повітряні межі, то блукає серед різних народів, котрі навіть живуть у віддалених краях і незнайомих місцях. Світло, яке я бачу, не обмежене будь-яким місцем, воно нескінченно більш яскраве ніж сяйво, огортає сонце. Для мене цей світ зветься тінню живого світла. Як сонце, місяць і зірки, що відбиваються у водах, так і Писання, мови, чесноти й деякі праці людські, зодягнені у форму, сяють для мене в цьому світі» [85].

Звернемо більш пильну увагу на композиційні-драматургічні особливості «Ordo Virtutum». Рукопис драми не поділяється на дії, проте сучасні автори зазвичай поділяють твір на три великі частини. Але, на нашу думку, більш вдалим є структурований підхід, а саме поділ драми на шість частин: пролог, чотири сцени (різні за й кількістю реплік) та епілог (церковний гимн). Пролог містить 3 репліки (№№ 1-3); перша сцена – 18 реплік (№№ 4–21); друга, найбільша, сцена – 36 реплік (№№ 22–57); третя сцена – 14 реплік (№№ 58–71) і четверта сцена – 14 реплік (№№ 72–85) з фінальним хором (№ 85).

Співвідносячи композицію драми із її змістовно-драматургічним планом, загальну архітекtonіку твору схематично можна уявити таким чином:

— Пролог	1 сцена 2 сцена 3 сцена			^ 4 сцена	Фіналь- ний хор
р. 1-3	р. 4-21	р. 22-57	р. 58-71	р. 72-85	р. 85
Натяк на генеральну ідею в стислому алегоричному виді (у виді пролога)	Генеральна ідея в розгорнутому виді			Додаткова сцена	Мораль драми в стислому вигляді: міні-притча (епілог)
Бог в основі всього	Сумніви Душі, усвідомлен- ня власної гріховності	Боротьба сил Експозиція образів Добро- честостей в одночасному контрасті із силами контрдії і проведенням центральної ідеї	Каяття Душі	Битва «один на один» між Душею й темними силами	Бог - мета будь- якого шляху

Розглянемо драматургічний зміст твору детальніше. При аналізі драми, окрім копії рукопису Святої, ми спиралися на дисковий запис «Ordo Virtutum» у виконанні німецької групи «Sequentia» (1997 р.). Досить цікавим є умовний пролог до драми (у рукопису відмічений словом «incipit» – «початок»), проте слово «пролог» фігурує в обраному нами запису німецької групи, де ця вступна частина вирішена як відчутний «предикт» до дії. Крім того, в інтерпретації цієї групи пролог відокремлюється від наступної сцени інструментальним номером. Тут дається експонування основної «сили» драми, сили Світла, в особі таких персонажів, як Патріархи, Пророки й Доброчесності.

У латинському тексті прологу Гільдегарда вибудовує ідею «всеєдності в Бозі» («все виникає з Господа і в Нього ж повертається»), центральну (як ми

бачимо в інших філософських працях абатиси) для її релігійного світогляду: основою всього, за думкою Гільдегарди, є Бог, образ якого присутній усюди лише побічно (можливо, у рамках середньовічної християнської традиції діяли заборони опису подібних реалій), що живить «земні корені» Пророків і Патріархів, які, у свою чергу, виявляють світ Доброчесностей («гілки і плоди») (див. переклад тексту драми в додатку I₃), пряме відображення краси Божественного творіння. Мелодичний зміст прологу підкреслює цю символіку: інтонації Патріархів і Пророків звучать строго в низькому регістрі навколо основного тону *D* і мають вузький діапазон (інтервальні ходи не перевищують терції), у той час як мелізматична відповідь Чеснот досягає верхнього регістру за допомогою стрибків вище квінти. У довгій репліці хору Доброчесностей проводяться основні інтонаційні моделі драми (квінта з низхідним заповненням, висхідний рух через квінту і кварту до октави тощо). Завершується пролог знову реплікою Патріархів і Пророків, що інтонаційно не повторює початкову будову. Можливо, це відбувається тому, що змістовна сторона першої репліки цих персонажів – питання, а друга – твердження, близьке основній ідеї драми.

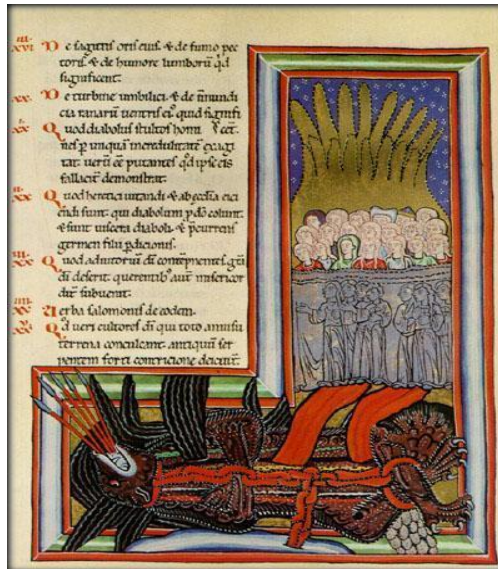
Тобто, уже в пролозі (репліки 1–3) проголошується генеральна думка твору («рух до Бога»), водночас експонується основний принцип оповіді (послідовне мислення алегоричними образами) і зміцнюється головний образ цієї драми – сила Світла. Загалом цей метод можна порівняти зі структурним принципом майбутньої німецької барокової кантати, яка часто може розпочинатися зі своєї головної думки, зокрема протестантського хоралу, що концентрує в собі ідею всієї подальшої оповіді.

В обраній нами виконавській версії «*Sequentia*» першій сцені передують *перший інструментальний номер* (відсутній у рукопису), ймовірно, створений самими виконавцями у якості інтермедії, для колісної ліри (органіструма) і блокфлейти. Цей епізод майже точно відтворює наступний хор душ. Швидше за все, виконавці відтворили середньовічну традицію – типову для подальшого

розвитку жанру літургійної драми – приєднання інструментальних номерів на матеріалі вокальних для здійснення необхідних змін театральних картин (в даному випадку це стосується появленню на сцені нових персонажів).

Сцена № 1, яка слідує за прологом, містить 18 реплік (4–21) і розпочинається введенням контрастного образу: репліка позначена ремаркою «Плач поміщених у тіло душ» («O nos peregrine» / «Ми вигнанці»/). Це хорал в унісон, утворений як тривале «освоєння» діапазону шляхом пощабелевого руху угору та вниз, без будь-яких виразних стрибків. У даному випадку можна помітити певну «зображальність» хоралу: створення образу душ, котрі не знаходять виходу і мучаться усередині тіла, і символ безпорадності можна вбачати в обмеженому амбітусі цієї репліки (октава). На тлі цих персонажів, що «страждають», уперше з'являється контрастуючий образ життєрадісної Душі, що розвиває основні мотиви вищезгаданої репліки Доброчесностей із прологу. У діалозі з хором Доброчесностей вона сумує, оскільки з'ясовується нелегке основне завдання для неї – «битися з плоттю» (репліка 9) і «диявола зневажити» (10). З'являються інтонації висхідної та низхідної секунди, що зображують деякі «коливання» та стогони Душі. Загальне забарвлення ладу тяжіє до мінору і темп помітно сповільнюється. Потім Душа благає по допомогу Доброчесностей («Поспішай, щоби мені встояти допомогти» /11 репліка/), при цьому мелодія рухається пощабелево вгору і містить інтонації заклик. Проте вже в репліці 13 (можливо, ця цифра обрана не випадково) Душа проявляє слабкість, «рухаючись у п'тьму», і намагається відмовитися від життя, від тіла, жадає смерті. У темповому відношенні голос рухається помірно, в інтонаційному, – з переходом на секунду і зрідка стрибком на терцію. На словах «І плоть, якою я наділена» мелодія підіймається на секунду вгору й застигає на виразній ферматі, неначе примушуючи слухача замислитися над висловленою фразою. Потім вона спускається на той самий інтервал, ніби відтворюючи інтонації сумніву, вагання, навіть невдоволення. Доброчесності докоряють Душі за слабкість, закликаючи її повернути своє

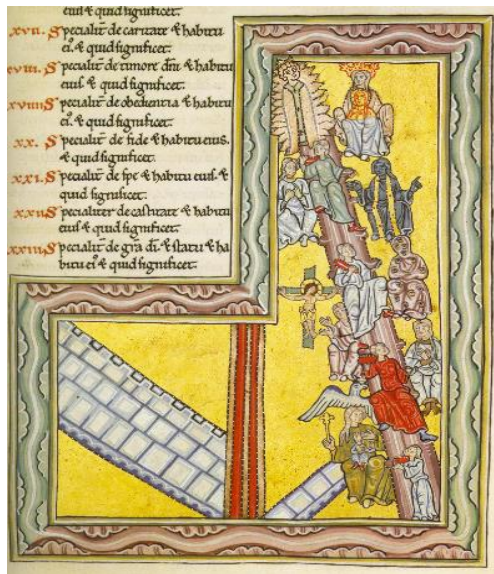
лице до Господа. Але саме тут, у момент «слабкості» головної героїні, і з'являється сила контрдії – образ диявола (17). Наведемо ілюстрацію Святої з трактату «Scivias», яка відображає викладення даної сцени літургійної драми:



Як уже було сказано, цей персонаж не має вокальної партії у вигляді інтонаційно й ритмічно вивірених висот. Він кричить, стогне, верещить тощо, створюючи тим самим «контр-образ» в усіх відношеннях. Експонування сили протидії, образів п'їтьми, дає поштовх подальшому розвитку. Потужний контраст (або навіть конфлікт, виражений у латинському тексті драми) відразу ж відчується в суто звуковому плані – між музикально «безголосим» темним персонажем і благозвучним хором Доброчесностей, який вступає практично відразу після першої ж репліки диявола. У цьому хорі Доброчесностей відбувається «розщеплювання» голосів-персонажів на окремих персонажів. Помітимо, що особливо виразно звучить слово «Creatore» («Творець» /репліка 14/), яке супроводжується раптовим і виразним стрибком, як найважливіше в ряді інших слів. Ми чуємо репліки Божого Знання й Упокорювання. У музичному відношенні вони різні, оскільки Знання звертається до Душі, а Упокорювання до диявола. Звідси спокійніший темп у репліці Знання й деяка наполегливість і спрямованість у репліці Упокорювання й хору Доброчесностей у кінці сцени (постійне й наполегливе повернення до засади, висхідні інтонації).

Таким чином, сцена завершується викриттям темних сил від імені різних персонажів із хору Доброчесностей.

Друга сцена найоб'ємніша за своїми масштабами. Це відбувається тому, що кожному персонажеві серед Доброчесностей (Віра, Надія, Любов, Упокорювання, Покірність, Невинність, Скромність, Божественна Любов, Боже Знання, Розсудливість, Терпіння, Перемога, Настанова, Відчуженість, Милосердя, Цнотливість) композитор виділяє окрему репліку, які в цілому схожі між собою, але іноді мають і деякі особисті виразні елементи. Наведемо ілюстрацію з трактату Святої «Scivias», що графічно відповідає експозиції образів чеснот:



Формування образів Доброчесностей є одним з найбільш складних аспектів драми. Послідовністю розгортання подій, пов'язаних з цими персонажами, обумовлюється композиційна структура твору і шлях до розуміння задуму Гільдегарди загалом. Прийнято вважати, що порядок появи Доброчесностей відображає правило Св. Бенедикта а також проповідь Григорія Великого на главу 15 Євангелія від Луки. Однак сучасна дослідниця творчості Гільдегарди Бінгенської, Roswitha Dabke (Розіта Дабке), пропонує, на нашу думку, найбільш переконливе дослідження походження Чеснот. Вона вказує, що Свята працювала з системою цих образів протягом усього життя і вважає, що Доброчесності, описані в трактатах Гільдегарди «Scivias», «Liber

Vite meritorum», і «Liber diuinorum operum» забезпечують увесь необхідний семантичний контекст для розуміння їх ролі в літургійній драмі [128, с. 32].

Так, шістнадцять Доброчесностей, представлених в драмі, можуть бути організовані в дві групи відповідно до Св. Письма і екзегетичної традиції. Перша вісімка включає в себе тих, хто відповідає дарам Святого Духа, названих в Іс. 11: 1-5 (див. таблицю на с. 166). Глибоко показово, що Свята починає саме з цих чеснот, адже 11 розділ книги Ісаї розпочинається зображенням Древа Єссея. Іконографія XII століття часто зображує духовні дари, з яких ці Доброчесності вилітають як голуби, оточуючи голову Христа на вершині Древа. Перша вісімка Доброчесностей з'являється в другій сцені драми після дискусії хору Чеснот і Душі в першій сцені.

Аналізуючи біблійну екзегетику в літургійній драмі та в інших теологічних роботах Святої, Р. Дабке стверджує, що «друга вісімка Доброчесностей відноситься до Блаженства Проповіді на горі ... (Матвія 5: 1-12)» [128, с. 33]. Відповідно до цієї теорії, Старий Заповіт надихнув до появи безлічі Чеснот, з'являючись по одному на основі тлумачення Нового заповіту. Цей аргумент дозволяє уявити ряд Доброчесностей графічно, де фігури Старого Заповіту проголошують себе корінням нового квітучого дерева життя на вищому рівні. Душа проходить через два «ряди» Чеснот і виходить з старого розуміння закону в нову область християнської етики.

У цій таблиці Доброчесності наведені в тому порядку, в якому вони з'являються:

Перша вісімка Доброчесностей	Лад	Діапазон
Упокорювання (Humilitas)	D	A-c
Любов (Karitas)	D	A-b
Боже Знання (Timor Dei)	E	B-c
Покірність (Obedientia)	E	C-c
Віра (Fides)	E	C-d

Надія (Spes)	D	A-d
Цнотливість (Castitas)	E	D-d
Скромність (Innocentia)	E	C-c
Друга вісімка Доброчесностей	Лад	Діапазон
Відчуженість (Contemptus mundi)	E	C-c
Божествена Любовь (Amor celestis)	D	A-G
Настанова (Disciplina)	E	C-c
Скромність (Verecundia)	D	A-d
Милосердя (Misericordia)	C	F-a
Розсудливість (Discretio)	C	g-f
Терпіння (Pacientia)	E	G-e
Перемога (Victoria)	C	G-a

Згідно наведеній вище таблиці є очевидним, що загальний план мелодичного розвитку рухається вгору у відповідності до того, як ми піднімаємося по дереву Доброчесностей. Найвищий звук з'являється на репліці Милосердя (Misericordia), чия мелодія, лад і діапазон віщують найбільш триумфальну пісню Перемоги (Victoria) «Радійте, сестри, змії лукавий переможений!», коли Чесноти, зв'язавши диявола, відзначають його кончину і воскресіння Душі. Мелодія Перемоги є однією з найдраматичніших запозичень Гільдегарди Бінгенської: вона походить від знаменитого антифону «Ave regina caelorum», таким чином поєднуючи дії перевтілення чеснот і Діви Марії, яка є Матір'ю Милосердя.

Доброчесності в союзі з Душею, які перемагають та пов'язують диявола (в драмі «Ordo Virtutum»), так само, як і союз Урсули з 11.000 дівами (з «Symphonia Armonie Celestium Revelationum»), чії дії перекликаються з діями Чеснот і Діви Марії, можна вважати центральними образами музичних творів Гільдегарди Бінгенської.

Послідовне експонування образів Доброчесностей відбувається в одночасному контрастуванні із силами контрдії (за участю негативного персонажа і принизливій згадці про нього в репліках позитивних героїв). В цілому можна спостерігати рух від розміреного спокою до деякої ліричності й навіть чуттєвості (що знаходить вираження в прагненні до більшої рухливості темпу й подрібненні тривалостей, розширенні діапазону й інтерваліки мелодії).

Диявол ставить своє питання про Творця: де ж Він, кому моляться Доброчесності? Наприкінці сцени, як повернення генеральної ідеї, звучить відповідь на це питання вустами Упокорювання.

Загалом слід зауважити, що ця сцена вирішена досить винахідливо. Так, наприклад, в партії однієї з найбільш яскравих Доброчесностей – Упокорювання – можна знайти щось подібне до лейтінтонації, яка часто супроводжує слово «virtutes» («Доброчесності»). Іноді мотиви «перекидаються» між персонажами, повторюючись майже дослівно. У репліці Віри (33) з'являється багатий мелізматичний розспів, що привносить у наспів певну споглядальність. Далі з'являється Надія (35), зберігаючи мелізматичні інтонації попередньої героїні, але з внесенням деякого твердження в голосі за рахунок акцентування кожного зі складів. На відміну від неї, голос Цнотливості (37), хоча й є набагато «слабшим» з боку інтонаційної «подієвості», але водночас демонструє чистоту і дзвінкість високого регістру. Можливо, подібний незвичайний тембр був використаний Святою не випадково, а саме з метою особливого впливу на свідомість свого слухача. Цей ефект можна порівняти з ефектом звучання храмових дзвіночків, що «очищають простір» різних (не лише сакральних) приміщень, допомагаючи усім присутнім позбавитися недобрих думок. У репліці Невинності (39) під час звучання слова «диявол» мелодія стривожено сходить вниз, прискорюючись у темпі, те ж саме відбувається й у репліці Скромності (47). Надалі, на слові «проганяю» виникає виразна мелодична інтонація, яка ніби «нестримно

мчить» і раптово скидається, – стрибок на октаву із заповненням через кварту. Настанова заявляє про себе голосом, що відповідає самому «імені» Доброчинності, – він звучить з упевненістю й навіть вимогливістю завдяки стійким інтонаціям середнього альтового тембру й мелодиці розспіву, що часто «наполегливо» повертається до своєї основи *d*.

Слід зазначити, що в цій сцені закладено також безліч можливостей для акторської роботи вокалістів: так, після репліки 29 (диявол), загальна піднесеність, дієвий «тонус» хору Доброчесностей, здатний привнести в звучання музики героїку, напругу, цілеспрямованість.

Цікаво, що в цій сцені відсутня головна героїня – Душа. Але, якщо уявити собі те «поле битви», на якому відбувається зіткнення людських Доброчесностей і диявола, – то саме це і є Душа людини. На нашу думку, для світогляду Гільдегарди «зміщення» основного персонажа на фоновий план у даному контексті є цілком природним.

У третій сцені головна героїня знову виходить на перший план, причому у своєму новому стані, – як Душа, що кається, страждає. Після стримано-суворої монодії в середньому регістрі в хорі Доброчесностей (йдеться про те, що не час веселитися) звучить речитативна репліка Душі. За своїм характером мелодика цього висловлювання дуже близька простій людській мовленнєвій інтонації, у ній відчутними є стогін та прохання. Початкові мелодичні мотиви поступові, плавні, а подальший розгін мелодії доходить до досить високого звуку (g^2) на словах «Горе мені, навіщо покинула я вас». Коли йдеться про райську обитель, голос знову піднімається до найвищого регістру й перетворюється на «квітчастий» розспів, коли про гріх, – регістрово «спадає» униз. Уся сцена вирішена в скорботних тонах, оскільки вона присвячена образу глибокого щирого каяття.

У цілому, три центральні сцени неначе групуються навколо трьох основних позицій:

<p style="text-align: center;">1 сумніви і слабкості Душі</p>	<p style="text-align: center;">2 боротьба за Душу між темними силами і Доброчесностями</p>	<p style="text-align: center;">3 покаяння Душі</p>
---	--	--

У хорі Доброчесностей (71) «Як милосердне серце твоє», що замикає сцену, використовується респонсорна манера співу (соло-хор); характер розспіву досить спокійний, регістр обраний середній, що також забезпечує певну стійкість наспіву.

Четверта сцена розпочинається з репліки диявола. Він з'являється задля того, щоб востаннє битися за Душу, причому особисто з нею самою. Але доля героїні вже вирішена Всевишнім наперед, Душа точно знає, в чому її призначення і яка її мета (рух до Бога). Цікаво, що саме цю сцену обрали автори нещодавно створеного німецького кінофільму про Гільдегарду Бінгенську (режисер – Маргаретте фон Тротта), у якій роль Доброчесності Упокорювання віддали головній героїні. У музичному плані покажем є той факт, що репліки Душі наслідують усі героїчні й активні інтонації Доброчесностей, які були в другій сцені.

Фінальний хор (епілог) – церковний гимн – не просто завершальна репліка в хорі Доброчесностей. Це досить об'ємний і змістовний розділ, де пропонується маленька притча про Воїна (тобто Душу), який, згрішивши, відвернувся від Бога, але потім навернувся до Нього знову. Алегоричний образ воїна обраний Святою невипадково, адже, на думку Н. Беліченко, «озброєний воїн» є сталим біблійним символом і може розглядатися у якості моделі духовної особистості у Св. Письмі [10, с.109]. Наприкінці звучить мораль усієї драми – «Прихили коліна перед Батьком своїм, народ, Він руку благодатну протягне!» У версії ансамблю «Sequentia» звучання хору епічно розгортається в спокійному темпі й оповідній манері на басовому фоні органіструма. Момент прямої мови (вступи голосу Воїна) позначений зміною хорового співу на

сольний. Тут знову спостерігаємо активізацію інтерваліки (кварта, квінта й октава). Хоча розспів загалом не можна назвати мелізматичним, проте він насичений прикрасами у відповідності до змісту тексту. Особливо виразна в плані мелізматички остання фраза епілогу.

4.3. Синтез слова й музики як провідний чинник формотворення

Монодія Гільдегарди Бінгенської є унікальним, стилістично індивідуалізованим явищем, яке значною мірою безпосередньо обумовлюється змістом авторського вербального тексту й порівняно з описаними в науковій літературі типовими моделями григоріанських піснеспівів має власну специфіку, яка суттєво відрізняється від ортодоксальних підходів. Однією з характерних рис, що надають їй унікальності, є наявність коротких інтонаційно-мотивних формул, а також часте використання мелізмів і музичних фігур, розширених до октави завдяки висхідним стрибкам. Безумовно, зазначені інтонаційні формули Гільдегарди є лише загальною основою, за допомогою якої вона в численних варіаціях майстерно «тче» свої мелодії.

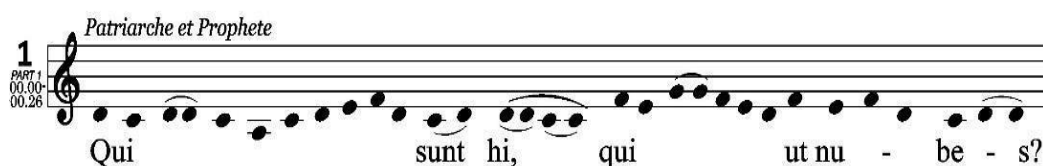
Три головні типи образів – Світло, пітьма й «перехідний стан» Душі (від світлої наївності, через смуток покаяння й боротьбу, до надбання щастя в Бозі), – отримують індивідуальне відтворення в музичному плані.

Наголосимо, що особливості музичного мислення Святої демонструють не тільки традиційні середньовічні композиційні принципи, але й специфічні виразно-емоційні, тобто власне авторські, риси стилю. Доведемо свою думку шляхом аналізу літургійної драми «Ordo Virtutum» (рукопис драми та його розшифровку див. у «додатку I»).

Початок драми є містичним і величним, образи старозавітних патріархів і пророків виражені в аскетичному звучанні низьких чоловічих голосів. Хор

Патріархів і Пророків висловлює своє здивування з приводу небесного видовища Чеснот, що з'являються перед ними, немов таємничі хмари.

Уже на цьому початковому етапі стає помітним, що Гільдегарда намагається окреслити в інтонаційному мовленні героїв кожен вагомий деталь текстового змісту, тонко реагуючи на смислове ціле: у питальних репліках (наприклад, «Qui sunt hi» /«Хто це») композиторка застосовує мелізматичний розспів, на словах «як хмари» спрямовує хід мелодії стрибком вгору, символічно змальовуючи зв'язок із Всевишнім:



У цьому фрагменті спостерігаємо загальні ФМ (*d-c-d*), фігури в дзеркальному відображенні (*d-c-a*), а також стрибок на кварту, який характеризується як фігура мети [97; с. 92].

Починаючим у плагальному тоні *D* старозавітнім Патріархам та Пророкам відповідають в автентичному тоні Чесноти, немов у більш оптимістичному дусі Нового Заповіту:

The image shows a musical score for the piece "Virtutes". It features four staves with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a melismatic style, with many notes per syllable. The lyrics are "O an-ti-qui san - cti, quid ad - mi - ra - mi - ni in no - bi - s? Ve - rbum de - i cla - re - sci - t in forma homi - nis, et i - de - o fu - lge - mus cum i - llo, e - dica - ntes membra su - i pu - l - chri co - rpo - ris." A second ending bracket is shown above the first few notes of the first staff.

Виокремлюючи образи основних діючих Сил (Душі й Чеснот), необхідно звернути увагу на єдність засобів виразності й прийомів варіантної обробки матеріалу, що також свідчить про наявність авторського стилю. Адже, згідно з визначенням М. Михайлова, поняття «стиль» є категорією

інтонаційно-змістовної форми, оскільки «... стиль у музиці – це єдність системно організованих елементів музичної мови, обумовлене єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення» [61, с. 117].

Так, мелодія Душі, з'являючись уперше після репліки Чеснот із ремаркою «Життерадісна Душа», у точності повторює початкові інтонації репліки Чеснот «O antique sancti» з Прологу, тим самим ніби показуючи, який світ є для неї рідним. У цьому безумовно свідомо використаному композиційно-смісловому прийомі певною мірою вже можна вбачати перші паростки майбутнього монотематичного (симфонічного) методу:

Felix Anima



O du-lcis di-vi-ni - tas, et o suavis vi-ta, in qua per-fe - ram ve - stem
pre-cla - ra - m, i - llud ac-ci-pi-e - ns quod per - di-di in pri - ma
ap-par-i-ti - o - ne, ad te sus-pi-ro, et omnes Vi - rtu - tes in-vo - co.

Мелодія «Життерадісної душі», з'являючись уперше в репліці 5, відразу виявляє широке охоплення діапазону: $C - d^2$. Цікаво, що основним тоном є дорійський d , тобто загальне забарвлення ладу, незважаючи на «світлу» ремарку, мінорне. Уже в третій-п'ятій строфах спостерігається відхилення в «паралельний» тон f , тобто лад із мажорним забарвленням. Слід звернути особливу увагу на три основні інтервали цієї репліки – квінту, кварту й октаву. У цьому зв'язку необхідно згадати один цікавий трактат близького сучасника Гільдегарди, абата августинського монастиря Шпрінгірсбах Абсалона (кінець XII ст.), який, розмірковуючи про музику у своїх проповідях, говорив про неоднозначне трактування музичного мистецтва. «Окрім “вокальної музики” (тобто власне музики), існує “інша, якій нас навчає вищий Музикант (тобто Христос) і яка потрібна для нашого порятунку”. Ця “інша музика” (*alia*

musica), у свою чергу, має три різновиди: 1) “душевна” (*animalis*), тобто музика наших п’яти зовнішніх органів чуття, яка, служачи розуму, а не гріховним помислам, “утворює гармонію квінти”; 2) музика духовна (*spiritalis*), яка полягає в “духовній радості”, “в страху Божому й любові до ближнього”, вона є “гармонією кварта”, оскільки головних доброчесностей – чотири; і, нарешті, 3) “небесна музика” (*celestis*) – “споглядання Бога, досягнення вічності, радість душі й безсмертя тіла”; цю музику утворюють вісім блаженств, і тому вона створює “гармонію октави”» [57]. Неможливо стверджувати, чи такі саме символи приховані в мелодиці Гільдегарди, але не можна й не помітити, наскільки є дивовижним цей збіг. Вже в першій репліці Душі є вказівка на її «людську» сутність (мелодія розпочинається з квінти), а далі, в другій фразі, залучаються і кварта як заклик звернення до Бога, і октава як символ перебування в Бозі, радісного споглядання і блаженства. Цікаво, що «небесна музика», яка в розумінні Боеція порівнювалася з макрокосмосом (*musica mundana*), переноситься августиновським ченцем Абсаломом ніби «всередину», углиб людської душі: тепер це є музика людини як мікрокосму (що, на нашу думку, цілком задовольняє уявлення Гільдегарди Бінгенської, особливо якщо згадати її малюнок людини).

Слід зазначити, що вже в першій репліці Душі спостерігається вельми своєрідний тип розспіву: дотримуючись на початку помірної мелізматички, композиторка додає все більшу кількість звуків на окремо взятий склад і мелодика поступово немов «розквітає» прикрасами.

Далі, у репліці 7, Душа молитовно благає наблизитися до Господа, тому тут стає відчутним прискорення подій, посилюється динамізація темпу й подрібнення тривалостей, що надає музиці більше експресії, емоційності. Майже «невловимим» на слух стає також і основний тон – він може бути тут представлений як звуком *d*, так і *e*, і *a*. Тип розспіву наближається більше до силабічного (склад – звук) і, очевидно, що це не випадково: велика кількість прикрас у мелізматичному типі розспіву в монодії обумовлює образ

споглядальний, і натомість швидка зміна подій викликає «прискорення» й подій звукових, тобто здійснення «сміслової динамізації».

Образи сил Світла в драмі майже завжди характеризуються подібними показниками. Слід зауважити, що на відміну від реплік Душі, голоси Доброчесностей завжди звучать більше розмірно, спокійно, мудро, ніби повчаючи. Але в цього узагальненого алегоричного образу також є деякі відтінки: так, в репліці 18, Доброчесності сумують за душами, котрі загрузли у своїх гріхах, і в цей момент виникає абсолютно особливий стан висловлювання – скорботний, страждальний (що здійснюється завдяки ладовій організації, типу розспіву й особливого комплексу інтонацій).

Щаслива душа щиро палає вогнем глибокого пізнання буття. Вона має нетілесну природу, але й водночас є основою матеріального тіла, подібно до соку в дереві. З іншого боку, душа має дві природи: оскільки люди залишаються в тіні смерті, вони позбавлені небесного одягу, який втратили через гріх Адама, тому доступні для діянь диявола. Ці міркування пояснюють, чому в тональному відношенні висловлювання Душі постійно «кидаються» між контрастними силами Чеснот (Смирення) і дияволом, рухаючись між тонами *e* (фригійський) і *d* (дорійський):

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'Humilitas' and contains the lyrics: 'E - go, Hu-mi - li-tas, re-gi - na Vir- tu- tum, dico: venite ad me, Virtutes, ct e-nu-tri-am vos ad re-qui-rcn-dam per - ditam dragmam et ad coronandum in per-se-ve-ran-ti-a fe - li - cem.' The second staff is labeled 'Virtutes' and contains the lyrics: 'O gloriosa regina, et O suavissima me-di-a- trix, li-be-nter ve-ni-mus.' The third staff is labeled 'Humilitas' and contains the lyrics: 'I-de-o, di-le-ctis-si-me fi-li - e, te-ne-o vos in re-ga - li ta-la-mo.'

Як відомо, у середньовічній мелодичній системі дорійський (I) лад уособлював собою рухливість та спритність, у той час як фригійський (III) –

збудження та суворість. Приготувавши такий лад (III) не тільки для Души, але і для першої за своїм появленням у драмі Чесноти смирення, Гільдегарда, ймовірно, хотіла донести, що відкрита емоційність, непритаманна середньовічному релігійному сприйняттю, насправді є позитивною якістю, якщо вона супроводжує шлях до Господа.

Інтонаційна будова музичного мовлення першої Чесноти знов-таки демонструє логічне композиторське мислення. Адже тут виявляється варіантність на рівні різних реплік того ж самого персонажа, яку можна розглядати як певний прообраз лейтмотивної системи. Обом її реплікам притаманні фігури хвилі (*d-e-f-g-f-e-d* та *g-a-h-c-h-a-g*), фігури простого оспівування в диференціальних зонах (*f-e-d-e*) та інші.

Що стосується музичного відображення персонажів Пітьми в драмі, то диявол – єдиний персонаж із цієї категорії – залишається взагалі без висотних характеристик, вочевидь, для того, щоби чіткіше окреслити непереборну межу між головними силами.

На прикладі наведених вище музичних характеристик різних героїв твору ми бачимо, що літургійна драма Гільдегарди Бінгенської «*ORDO VIRTUTUM*» являє собою не просто збірку типізованих хоралів, як це може здаватися на перший погляд. Перед нами справжній композиторський опус, наділений власним неповторним авторським стилем, що «просвічується» в кожному елементі його стрункої системної композиційно-сміслової цілісності.

Висновки до Розділу 4

Проаналізувавши «*Ordo Virtutum*», стисло підсумуємо основні риси його «поетики», як сталого системного комплексу засобів виразності, що є відтворенням авторського стилю Гільдегарди Бінгенської загалом:

1) вокальні репліки героїв звучать виключно в унісон (одноголосно або у виконанні хору). Зазвичай сучасними виконавцями додається ансамблеве

звучання інструментів, що відповідає традиції Середньовіччя щодо підтримки вокальних партій інструментальними або проведення інструментальних номерів, дублюючих вокальні /із застосуванням багатоголосся простого типу/, для побудови театральних сцен);

2) в інтонаційному аспекті слід відзначити наявність в «Ordo Virtutum» сталих мотивів, які пов'язуються з центральними образами-алегоріями драми – Душею й Доброчесностями (зокрема інтонації кварта, квінти й октави, які беруть активну участь у семантичному підсиленні поетичного тексту), можна також виявити певні натяки на символіку регістрів та тембрів (як просторову, так і характеристичну);

3) ритміка у «Ordo Virtutum», порівняно з невибагливою й досить простою ритмікою григоріанського співу, є досить складною й подекуди навіть непередбачуваною: з одного боку, вона побудована на акцентуванні наголосів у складах, довгих і коротких голосних, з іншого, – також певним чином залежить і від типу розспіву; особливо складні зразки містять епізоди із мелізматичним розспівом;

4) «режисура» (драматургія) твору є детально продуманою: загальний план твору вирішений композиторкою як симетрична структура, логіка «подієвості» в якій значною мірою нагадує будову слова: як своєрідний «префікс» (певна смислова установка до дії) сприймається Пролог; три подальші сцени, де відбуваються три корінні зміни подій (сумніви-боротьба-каяття), подібні до «кореня»; четверта сцена за своєю функцією схожа до «суфіксу» (тобто є сценою, без якої драма могла б обійтися, але яка утім дуже ефектно посилює драматизм твору, додає йому особливий сенс); фінал сприймається як закінчення, хоча й не просте (це міні-притча, головна мораль усієї п'єси);

5) насамкінець, «Ordo Virtutum» є прикладом «пророчого» твору: будучи першим у своєму роді, він, концентруючи досвід григоріанської монодії свого часу загалом, утримує в собі різноманітні й несподівані передбачення певних

окремих етапів подальшого розвитку історії музики: від особливостей деяких майбутніх жанрів (ораторії, кантати, опери, симфонії) до паростків монотематичного й лейтмотивного методів мелодичного розвитку, елементів реалістичної психологізації в музичній характеристиці персонажів тощо.

ВИСНОВКИ

XX-XXI ст. ознаменувалися відродженням імен багатьох незаслужено забутих митців, зокрема пробудженням інтересу до творчості видатної жінки минулого Гільдегарди Бінгенської. Наразі її ім'я широковідоме в усіх країнах світу, поетико-духовні й музичні твори Святої посіли важливе місце в репертуарі різних за своїми напрямками виконавських колективів («Sequentia», «Gothic Voices», «Garmarna»), а піснеспіви Гільдегарди активно використовують у своїй музиці провідні сучасні композитори – С. Губайдуліна, Г. Пелеціс, Ж. Катугар, Р. Сузер та ін.

1. Розгляд різнобічної діяльності Гільдегарди Бінгенської в контексті глибинного «співзвуччя» всіх сфер її універсальної мислетворчості дозволяє зробити висновок про те, що увесь корпус праць Святої (релігійно-філософські та медичні трактати, поетично-духовні та молитовні тексти, малюнки і, нарешті, піснеспіви) об'єднується цілісною магістральною ідеєю – ***уявленням про Бога як центр усього створеного і необхідність руху до Нього*** – і тому має розглядатися як релігійно-творчий універсум.

2. Композиційний метод Гільдегарди доцільно вивчати у контексті її «теології звуку», яка поступово сформувалася впродовж багаторічної ігуменської діяльності, адже керівництво монастирем вона вважала своїм головним обов'язком, постійно дбаючи про належний духовний стан і матеріальний добробут своїх черниць. Виявлено, що у світобаченні Святої *саме музика насамперед уможлилювала гармонійне поєднання фізичного з духовним*: «...слова символізують тіло, а радісна музика вказує на дух; і небесна гармонія показує Божественність і Людянність Слова – Сина Божого» [187]. Аналогічним чином свої власні музичні композиції Гільдегарда сприймала у світлі *символічного злиття тілесної й духовної природи, людського і божественного*. Цей нерозривний зв'язок, зміцнюючись протягом усього її життя, послідовно і системно відтворюється в її хоральних

піснеспівах, в яких *органічний синтез музики і слова, аналогічно до взаємозалежності тіла і духу, сприймається як ключовий звукотворчий процес*. При цьому слід зауважити, що при всій зовнішній скупості цього типу музикування, монодія Святої вирізняється глибокою змістовністю й символічністю, так само як і вся її величезна духовно-творча спадщина загалом. За допомогою ретельно продуманого комплексу різноманітних засобів виразності композиторка завжди прагнула до точного відтворення в музиці глибинного символічного змісту використовуваного нею вербального тексту.

3. Авторська особистість Гільдегарди Бінгенської, зважаючи на традиційне монастирське середовище Середньовіччя, формувалася також під впливом *низки інших суб'єктивних й об'єктивних чинників*, таких як, з одного боку, *сильна особиста тяга до знань, періодично повторювані розгорнуті містичні видіння*, з іншого, – заснування власного монастиря в Рупертсберзі, діяльність місіонера, листування з головними духовними чинами тощо. Досвід цих та інших етапів її життя, взаємодіючи, накопичувався і формував унікальний загальний тезаурус особистості, унаслідок чого поступово викристалізувався *оригінальний творчий стиль автора*. Ясно, однак, що *чутливість Святої до звуку відіграла роль найважливішого інструменту у її житті*: музика, голоси, шум, які оточували Святу, справляли на неї незабутні враження і стали тим благодатним насінням, що пізніше пишно врунилося, перетворивши звук і музику в ключові позиції її сакрального сприйняття.

4. Встановлено, що завдяки *періодизації творчості* Гільдегарди Бінгенської наразі чітко окреслюється *стилістичний перехід Святої від часу її причетності до бенедиктинської богослужбової практики в Дізібоденберзі до моменту знайомства з цистерціанською реформою літургійної служби в Рупертсберзі*. Саме останній чинник уможливорює відносно точне датування (1150-1175 pp.) нових за жанровою тематикою та стилістикою піснеспівів

Гільдегарди до свят і процесій (присвячених Марії, Урсулі, Мученикам і Трійці), представлених як у Дендермондському кодексі, так і в Різенкодексі. Цій тематиці Гільдегарда Бінгенська присвятила переважну більшість пісень, до інших за змістом співів належать лише один антифон і один респонсорій. Це збігається з поодинокими цистерціанськими піснеспівами, доданими до ранкових годин Божественного офіція, тимчасом як число святкових днів, згідно з правилом св. Бенедикта, було збільшене з трьох до чотирьох на тиждень.

5. Зазначено, що музика Гільдегарди Бінгенської синтезувала *сучасні тенденції в музичній теорії та практиці Середньовіччя* і водночас характерну *композиційно-стильову індивідуальність*. **Хорал** стає, по суті, єдиним способом музичного вираження духовного та душевного станів Святої. Він є для неї і молитвою, і визнанням ідеалу Божої краси. Внутрішня побудова хоралів абатиси – логічна і ясна – засвідчує не тільки унікальну музичну обдарованість авторки, але й неабияку професійну обізнаність Гільдегарди у сферах музичної теорії та практики свого часу. *Її формульно-мотивна концепція монодії та гнучкість жанрового мислення створюють добре впізнавану унікальну музичну мову*. Як у внутрішній структурі хоралів, так і в прийомах їх фіксації Свята вдало поєднує досвід анонімних митців попередніх століть із сучасними для неї тенденціями, складаючи у такий спосіб *оновлений, «перехідний», тип запису та існування власних творів*.

6. Доведено, що Гільдегарда Бінгенська зробила вагомий особистий внесок не тільки щодо загальної еволюції жанру хоралу, але й також відносно *методів фіксації монодії*. При аналізі мелодики піснеспівів Гільдегарди Бінгенської було простежено наявність закономірного зв'язку між мелодичними формулами і групами нотних знаків. З'ясувалося, що кожному знаку такої групи притаманне певне місце розташування на тій чи іншій стадії музичного розвитку. Так, наприклад, мелодичні фігури, які відрізняються за типом розспіву, несхожі також і за своїм графічним зображенням. Для

силабічного типу (який найчастіше зустрічається у псалмових антифонах, гімнах та секвенціях), з властивим йому поєднанням різноманітних варіантів ФМ, характерні угруповання, що складаються з різних знаків (фігура мети + оточення + оточення). У мелізматичних розспівах (характерних для жанрів не-псалмових антифонів, респонсоріїв, *kyrie* та *alleluia*) спостерігається зворотна тенденція – групування базується на поєднанні однотипних знаків (іноді на повторенні одного знаку – «пунктуму»), а тони розспіву об'єднуються в одну ФМ (як правило, у фігуру хвилі). Відзначено, що в мелодичних фігурах розспіву силабічного типу досить часто допускається застосування стрибків (фігура мети), тоді як у мелізматичних побудовах панує поступовий рух (фігура хвилі) і в рідкісних випадках використовується хід на більш широку відстань (на терцію). Внаслідок цього графічний знак, що відображає стрибок (варіант «податуса» з подовженою вертикальною лінією) зустрічається тільки на фонетичних ділянках мелодики.

7. Встановлено, що використані в музичних композиціях Святої нотні графеми *позначають не тільки висотне положення звуків піснеспіву, а й також їх акцентність, пов'язану з ударністю складів тексту (застосування «вірги» або «податуса»), ритмічні коливання (як наприклад, «пунктум мора», «квілізма» чи «цефалікус») й артикуляційні особливості («ліквесценція», «епіфонус» чи «скандікус»)*. Саме ці знаки виявилися найбільш зручними для фіксації такої середньовічної форми, що складається із системи різних ФМ в більш масштабні побудови за універсальним принципом *i: m: d*.

8. Жанрово-стилістичний аналіз піснеспівів зі збірки «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» Гільдегарди Бінгенської розкрив *наявність ознак різноманітних традицій, пов'язаних з календарем та літургійною тематикою римської Церкви*. До «санкторалу» належать співи Небесним хорам (ангелам, апостолам, патріархам і пророкам), Святим (Дізібоду, Руперту, Іоанну, Мученикам, Маттіасу, Боніфацію, Максиміну) і Церкві.

Особлива увага приділялася «жіночій» тематиці: діві Марії, Святій Урсулі і її подругам – 11000 непорочним дівам, а також вдовам і немовлятам.

Характеризуючи їх кількісне співвідношення загалом, необхідно відмітити, що більше половини наспівів відносяться до категорії канонічних жанрів, а саме антифонів (41) та респонсоріїв (17). З інших жанрів слід назвати: 7 секвенцій, 4 гимни, 1 пісня-кант, 1 алилуя-стих (антифонного типу), 1 *kyrie*, 1 версус і 2 «симфонії» (за формою й мелодикою подібні до секвенцій). В результаті було виявлено специфіку індивідуального авторського підходу до інтерпретації цих традиційних літургійних жанрів католицької церкви.

Не всі піснеспіви з «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» рівноцінні відносно взаємодії вербального тексту й музики, а також в плані музичної складності – існує значна різниця між творами, які належать до неоднорідних жанрових груп і тих, що знаходяться усередині окремих груп. Встановлено наявність в збірці Святої «двовірних» жанрів: антифони (псалмові та не-псалмові). Визначено змістовні і структурні-композиційні особливості обох жанрових різновидів антифонів Святої. Мелодика псалмових характеризується своєрідною комірчастою структурою й носить фрактальний характер, складаючись з накладених одна на одну структур дрібнішого масштабу. Не-псалмові антифони вирізняються великим обсягом та переважно складаються з різних варіантів формули *i:m:d* як в «макроплані» (для кожної строфи), так і «мікроплані» (всередині неї), а також мають трансмодальний характер (тобто відзначаються заміною фіналісів разом із заключними формулами).

Розкрито авторське прочитання жанру гимнів та секвенцій, *alleluia* та *kyrie* в збірці «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» Гільдегарди Бінгенської. Ці жанри характеризуються простотою форми й відзначаються використанням так званих мелодичних «рим» – систематично повторюваних заключних оборотів наприкінці музичних фраз, що співпадає з традиційною трактовкою даних жанрів. Структура мелодики й формули проаналізованих

піснеспівів цих жанрів зі збірки Гільдегарди Бінгенської відрізняються більш стабільним характером руху (частіше за все використовуються фігури хвилі та фігури простого оспівування). Однак за мелодичним стилем вони не збігаються з традиційними характеристиками, зокрема завдяки сталому мелізматичному характеру викладу замість узвичаєного використання невменно-силабічних розспівів Тож, не випадково саме в цих жанрах повною мірою відчувається тонкість музичного стилю Святої в нероздільній для неї символічній єдності мелодії та тексту. *Явище трансформації канонічних жанрів за допомогою авторського моделювання, на основі індивідуальної установки відображає ще одну стилістичну тенденцію музичної творчості Гільдегарди Бінгенської.*

Слід зазначити, що піснеспіви різних жанрових груп зі збірки Святої відзначаються помітною спільністю стильових ознак. Більш за все це проявляється при визначенні стилістичних особливостей твору, спільних за своєю тематикою (наприклад, антифони і гімни, присвячені Св. Урсулі, Богу тощо). Водночас кожен із піснеспівів Гільдегарди Бінгенської виступає як автономна цілісна система духовних споглядань, а спроба дослідження мелодики на основі аналізу її макро- й мікроелементів постає як один із можливих шляхів до розшифровки цих прихованих символічних значень.

9. Наголошено на тому, що створення Гільдегардою Бінгенською першого в історії музики письмово зафіксованого зразка літургійної драми «Ordo Virtutum», по суті, є втіленням інноваційного та безпрецедентного на той момент композиторського задуму: *побудови з низки окремих хоралів масштабного синтетичного твору з ознаками як богослужбового, так і театрального начал.* При цьому Свята являє не тільки дивовижний композиторський, але й режисерський талант (ймовірно, також і виконавський, оскільки відомо, що вона сама брала участь у першій постановці драми). За аналогією побудови мес із низки богослужбових хоралів, Гільдегарда відтворює, на нашу думку, суто «жіноче» бачення

богослужіння за допомогою художньо-стильового потенціалу літургійної драми, в якому дуже багато місця відведено для передання людських почуттів у їх нескінченному розмаїтті. Отже, *театральне мислення Святої «розквітчує» молитовні тексти та ініціює появу нового для професійної музики того часу жанру – мораліте*. При цьому, в поетиці та загальній архітектоніці твору залишається чимало раціональних принципів – від відбору інтонаційно-ритмічного матеріалу до побудови драми в цілому.

На відміну від традиційної літургійної драми, твір дивує своєю художньою довершеністю на багатовимірних рівнях – від драматургічного плану до мистецтва поєднання символічної за своїм змістом прози та музики, синтез яких виступає ключовим чинником формо- і звукоутворення. Текст і «лібрето» драми (написане самою авторкою) пов'язані з темами, персонажами та пророчими видіннями основної богословської праці Святої – «Scivias». Музичним втіленням цього складного релігійного змісту стає хоральна монодія, за допомогою якої Гільдегарда значно розширює тонально-інтонаційні межі епохи, скориставшись усіма можливостями цього інноваційного для свого часу і за своїм художнім (літургійно-театральним) потенціалом жанру.

Якщо більшість піснеспівів зі збірки «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» Святої співвідноситься із загальноприйнятою жанрово-стильовою системою західної традиції XII сторіччя, літургійна драма «Ordo Virtutum», мов «матриця» особливого роду, найповніше розкриває її унікальний авторський стиль. Це приклад «пророчого твору»: будучи першим у своєму роді взагалі, він, концентруючи досвід григоріанської монодії свого часу, містить у собі натяки на різноманітні віхи подальшої музичної історії – особливості побудови кантати, специфічні методи роботи з хором (диференціація голосів), вільний і виразний розвиток мелодики в аспекті реалістичної психологізації тощо. В інтонаційному плані в літургійній драмі виявлено наявність стійких мотивів, пов'язаних з основними символами-

персонажами (Душею й Доброчесностями), зокрема стійких реєстрових та тембрових характеристик головних героїв.

Завдяки глибині й широті розуму, силі й барвистості уяви, активності й чистоті души, надзвичайній здатності Святої Гільдегарди Бінгенської «нахиляти небо до людей, не знижуючи його рівня», музична творчість абатиси не тільки не загубилася в нескінченній метушливій зміні часів, але й продовжує дарувати багато дивовижних відкриттів новим поколінням дослідників її мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Поэзия Хильдегарды Бингенской URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat_/aver/_poez_hil.php (дата звернення: 02.02.2020).
2. Андреев А. (Пелекис Е.) Грегорианский хорал: [изд. 2-е]. М.: Дека-Вс, 2013. 480 с.
3. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.). М.: Искусство, 1989 г., 215 с.
4. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. Москва, 1974. С. 90–128.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: [изд. 2-е]. М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
6. Балека Я. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета [пер. И. Мочульская]. М.: Искусство XXI век, 2008. 404 с.
7. Баранова Т. Проблемы модальной гармонии в современном учебном курсе. *Современная музыка в теоретических курсах вуза*. Москва, 1981. С. 144–157.
8. Барсова И. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира. *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*. Л. 1984. С. 99–116.
9. Баткин Л. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. 272 с.
10. Беличенко Н. О моделях духовной личности у Св. Писании. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2006. Вип. 18. С.108–115.
11. Беліченко Н. ”Модель” та “структура” як константи художнього стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2006. Вип. 17. С. 200–209.

12. Большая советская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1933. Том 24. 620 с.
13. Галицкая С. Теоретические вопросы монодии (на материале монодийной музыки народов Средней Азии) : дисс. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02. Ташкент, 1983. 278 с.
14. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального. Православна монодія, її богословська, літургійна та естетична сутність : Науковий вісник НМАУ ім. М. Лисенка. – Київ : Друкарня спеціалізованих журналів НАН України, 2001. С. 13–21.
15. Герасимова–Персидська Н. Музичний твір: сутність, аспекти аналізу. Київ: Музична Україна, 1988, С. 27–33
16. Герке П., Лебедкин С. Основы теоретической анатомии человека. Рига: Издательство АН Латвийской ССР, 1963. 356 с.
17. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Ленинград : Музыка, 1986. 389 с.
18. Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета : Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин / Е. Герцман. – Москва : Музыка 1996. 304 с.
19. Григорианский хорал : [сб. статей; составители Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва]. М. : Московская консерватория, 1997. 221 с.
20. Гончарова В. Памятники латинской монодии в рукописных собраниях Санкт-Петербурга, стран Балтии и Украины / Виктория Гончарова // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Казань, 2000. 26 с.
21. Грушко Г. К проблеме исследования музыкального стиля // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена : СПб., 2009. – N 108. С.218–222.
22. Доронкина Д. Жанровая специфика антифона у творчестве Хильдегарды Бингенской» Київське музикознавство / Зб. наук.праць. –

- Вип.56. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. С. 12–23
23. Доронкина Д. Структурный анализ средневековой монодии и проблемы ее “дешифровки” (на примере хорала “Favus distilans” Хильдегарды Бингенской)» Київське музикознавство / Зб. наук.праць. – Вип.54. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М., 2016. С. 3–13
24. Дьячкова Л. Гармония в западноевропейской музыке. 9 век - начало 20 века. Учебное пособие. М. : РАМ им. Гнесиных, 2009. 232 с.
25. Дьячкова Л. Мелодика: Учебн. пособие по курсу «Мелодика». М. : Музыка, 1985. 96 с.
26. Дьячкова Л. Средневековая ладовая система западноевропейской монодии: вопросы теории и практики. М. : РАМ им. Гнесиных, 1992. 46 с.
27. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья X–XIV века. Москва : Музыка, 1983. 452 с.
28. Ефимова Н. Музыкально-теоретические проблемы западноевропейской монодии (по материалам трактатов раннего средневековья) : дис. ... канд. иск. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 1988. 25 с.
29. Ефимова Н. О ладово-интонационных формулах западноевропейской монодии (по материалам музыкально-теоретических трактатов Средневековья) // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории. М. : Московская консерватория, 1987. С. 39–56.
30. Ефимова Н. Раннехристианское пение в Западной Европе VII–X столетий – Москва, 1998. 407 с.
31. Ефимова Н. Ранние тонарии и их роль у развитии западноевропейской монодии // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения : [Сост. Т. Баранова]. М. : Московская консерватория, 1989. С. 156–169.

32. Жаркіх Т. В. «Poemes pour mi» як втілення творчого універсуму О. Мессіана : дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Х., 2013. 16 с.
33. Жданова А. Гимны св. Амвросия Медиоланского в аспекте анализа музыкально-выразительных средств. Новосибирск: НГК, 2000. 75 с.
34. Женщины в истории: возможность быть увиденными: сборник научных статей : [ред. И. Чикалова]. – Вып. 1. – Минск: БГПУ им. Максима Танка, 2001. 320 с.
35. Загнітко К. Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі: історія, теорія, практика. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. ЛНМА ім. М. Лисенко. Львів., 2017. 210 с.
36. Загнітко К. Класифікація ладової належності західної монодії на ранньому етапі розвитку. Студії мистецтвознавчі Київ : ІМФЕ, 2014. с. 8–13.
37. Загнітко К. Ритмічна інтерпретація григоріанського хоралу. Студії мистецтвознавчі – Рівне, 2014. С. 8–13.
38. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях. Київ : ДАКККіМ, 2009. 204 с.
Иванова С. О женщинах-церковных песнеслагательницах эпохи средневековья // Вестник Томского государственного университета. Томск: ТГУ, 2010. URL: sun.tsu.ru/mminfo/000063105/341/image/341-072.pdf.
39. Зосім О. Латинська літургічна традиція та українська духовна пісня // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 24.– С. 57-67. – (Серія “Старовинна музика – сучасний погляд” : кн. 1).
40. Ігнатенко Є. Грецький спів у культурній парадигмі православних Речі Посполитої (кінець XVI – XVII ст.) с. 52-54. Науковий вісник НМАУ

- ім. П. І. Чайковського: Старовинна музика – сучасний погляд. Київ, 2014. № 109. с. 51–69.
41. Ігнатенко Є. Досвід дослідження церковно-співацької термінології східних слов'ян: "З греческого перекладу" // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2013. – Вип. 5. – С. 122–129.
42. Карцовник В. Г. Гимнографические элементы средневекового хора (опыт жанровой типологии) : дис. ... канд. иск. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Л., 1988. 24 с.
43. Карцовник В. О невменной нотации раннего Средневековья // Эволюционные процессы музыкального мышления: сборник научных трудов : [ред. А. Л. Порфирьева]. – Л. : Музыка, 1986. С. 21–41.
44. Карцовник В. Г. Hymnologica I. Тропы входных антифонов в истории западноевропейского средневекового хора // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. Л. : Музыка, 1988. С. 24–50.
45. Келемен Я. Текст и значение. Семиотика и художественное творчество. М. 1977. С. 104–124.
46. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Музична Україна, 1971. 159 с.
47. Культура аббатства Санкт-Галлен / [ред. В. Фоглер], переклад Н. Ф. Ускова. – St. Gallen, 1993. 321 с.
48. Кунцлер М. Літургія церкви. Львів : Свічадо, 1999. 616 с.
49. Кушнарєв Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки: Ленинград. Музгиз, 1958. 626 с.
50. Кюрегян Т., Москва Ю. Григоріанський хорал. Москва : Московська консерваторія, 1997. 221 с.
51. Лебедева І. К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья (по поводу концепции Лео Трейтлера) // Музыкальная

- культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. Л. : Музыка, 1988. С. 11–23.
52. Лебедева И. Принципы мелодической организации западноевропейской средневековой монодии : дис. ... канд. иск. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Л. : Музыка, 1988.
53. Лебедева И. Проблема формульности в средневековом хорале // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения : [сост. Т. Баранова]. М.: МГК им. Чайковского, 1989. С. 148–155.
54. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года Учебник : [2-е изд.]. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
55. Лозовая И. О принципе формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческая культуры. Из истории форм и жанров вокальной музыки. Сборник научных трудов. – Москва, 1982. С. 3–21.
56. Лосев А. Логика символа // Философия. Мифология. Культура. М. 1991. С. 247–274.
57. Махов А. Музыка слова: Из истории одной «фикции» Бингенской URL: http://www.intrada-books.ru/mahOrdo_Virtutum/vopli.html (дата звернения: 02.02.2020).
58. Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе // СМ 1985 №7. С. 66–70.
59. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // СМ, 1979 №3. С. 30–39.
60. Медушевский В. Музыка вживания. Журнал Harmony. 2004. № 3. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=87> (дата звернения: 02.02.2020).
61. Михайлов М. Стиль у музыки. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.

62. Москва Ю. В. Антифонарий № 1553 из библиотеки львовского университета у свете певческих и рукописных традиций европейского средневековья // Автореферат дисс. канд. искусств. Москва, 1995. 24 с.
63. Москва Ю. О происхождении рифмованных оффициев (на материале рукописного Антифонария № 1553/V из библиотеки Львовского государственного университета им. И. Франко) Гимнология. Москва, 2003. С. 538–549.
64. Москва Ю. В. Модальность григорианского хорала на примере мессы францисканской традиции. М.: МГК им. Чайковского, 2007. 655 с.
65. Москва Ю. Невмы // Католическая энциклопедия Т. 3. М.: Издательство Францисканцев, 2007. С. 779–782.
66. Москва, Ю. В. Слово и музыка в григорианском хорале // Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала: монография / Ю. В. Москва. – М.: МГК, 2007. – С. 239–282.
67. Назайкинский Е. Стиль и жанр у музыке: уч. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с
68. Ньюман Б. Возвращение Хильдегарды фон Бинген / пер. Г. Маркова. London, 1995.
69. Папуш М. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М. : Музыка, 1973. С. 135–174.
70. Поспелова Р. Западная нотация XI—XIV веков. Основные реформы на материале трактатов. М. : Композитор, 2003. 416 с.
71. Поспелова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Гинкториса. Москва, 2009. 688 с.
72. Пфистерер А. Опыт типологии мелодий аллилуй. Теория и история монодии. Доклады международных конференций / Научн. ред. Мартин Чернин, Мария Пишлэггер – Brno, 2011. С. 263–279.
73. Путятицька О. Деякі особливості поспівкової структури у піснеспівах давньої української церковної монодії (на прикладі жанру Догматиків

- восьми гласів із рукописів XVII ст.) // Українське музикознавство.– Київ, 2011. – Вип. 37. – С. 245–261.
74. Пушкина Ю. Ладовая мутация в западном хорале XI века (неизвестные страницы теории) // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения / [ред.-сост. Н. И. Тарасевич, сост. Т. Ф. Генова]. М. : МГК им. Чайковского, 2006. С. 46–70.
75. Пушкина Ю. В. Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» у контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья : дис. ... канд. иск. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., МГК им. Чайковского, 2010.
76. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Л. : Музыка, 1975. 215 с.
77. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб. : Композитор, 1998. 268 с.
78. Слободчиков В. І., Ісаев Є. І. «Основи психологічної антропології. Психологія людини: Введення в психологію суб'єктивності» URL: <http://days.pravoslavie.ru/Life/slOrdo Virtutumar2242.htm>.
79. Словарь Церковных терминов URL: <http://days.pravoslavie.ru/Life/slOrdo Virtutumar2242.htm> (дата звернення: 02.02.2020).
80. Трохановський О. Що таке церковна музика? (Музично-історичний, богословський і творчий аспекти) Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Ч. 2. – Львів : Видавництво УКУ, 2004. С. 243–250.
81. Трубенюк Е. Те Деум: основные жанровые модели – диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2015. 373 с.
82. Федорак Д. Жанрова система «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» Хільдегарди Бінгенської в контексті середньовічної літургійної монодії»// Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та

- теорії і практики освіти / Зб. наук.праць. – Вип.47. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. С. 44-57
83. Федотов В. , Разломова Ю. О методах анализа средневекового хорала// Sator tenet opera rotos. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сборник статей : [ред.-сост. В. С. Ценова]. М.: МГК им. П. И. Чайковского. 2003, С. 38–38.
84. Харлап М. Ритм и метр у музыке устной традиции. М.: Музыка. 1986, 102 с.
85. Хильдегарда Бингенская «Liber divinorum operum» («Книга Господних трудов» Хильдегарды Бингенской URL: <http://www.jstor.org/discOrdoVirtutumer/10.2307/2887610>.
86. Хильдегарда Бингенская «Sci vias lucis» («Познай пути света, то есть Господа» URL: <http://sanityandsocialjustice.net/?tag=scivias>.
87. Хильдегарда Бингенская «Книга о внутренней сущности различных природных созданий» («Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum») URL: http://www.paracelsus.de/heilv/natur_180.html (дата звернення: 02.02.2020).
88. Холопов Ю. Гармония Теоретический курс. М. : Музыка, 1988. 510 с.
89. Холопов Ю. Мелодия // Введение в музыкальную форму. М. : Московская консерватория, 2008. С. 363–387.
90. Холопова В. Мелодика: Научно-метод. очерк. М. : Музыка, 1984. 88 с.
91. Холопов Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке. Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция : Материалы научно-практической конференции / Составление и редакция: Р. А. Насонов, М. Л. Насонова // Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского / Коллегия старинной музыки. – М. : Прест, 1999. С. 11–47.
92. Холопов Ю., Кириллина Л., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Москва : Композитор, 2006. 632 с.

93. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
94. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. К.: Музична Україна, 1975. 576 с.
95. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України: Антологія. – К.: Музична Україна, 2000. 220 с.
96. Цалай-Якименко О. Музичний ритм ірмоложних наспівів як фактор стилю. Православна монодія: її богословська, літургійна та естетична сутність (До 2000-ліття Християнської доби): Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. Вип. 15. С. 78–94.
97. Чижик І. Ладомелодические основы григорианской монодии // Науковий вісник: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Н. О. Герасимової - Персидської. Випуск 78. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. С. 88–105.
98. Чижик І. Мікросвіт монодії. Українське музикознавство : Збірник статей. – Київ, 1974. Вип. 36. С. 21–26.
99. Шафф Ф. История христианской церкви, Т. 5. Санкт-Петербург : Библия для всех, 2008. 570 с.
100. Шевчук О. До проблеми дослідження давньоруських богослужбно-літургійних жанрів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 6 : Musicae Ars et Scientia : книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської : зб. статей. – К., 1999. – С. 54–65.
101. Шевчук О. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. Метроритм : Колективна монографія [під ред. І. М. Юдкіна]. Київ, 2002. С. 35–40.
102. Шумилина О. Силлабо-тоническая поэзия в духовных песнопениях партесного стиля: Музичне мистецтво, 2012. Вип. 12. С. 74–84

103. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – Санкт-Петербург, «АЛЕТЕЙЯ», 2003. 352 с.
104. Электронная энциклопедия «Википедия» URL: <http://books.google.com.ua/books> (дата звернення: 02.02.2020).
105. Электронная энциклопедия «Россия, Церковь, Апокалипсис» URL: <http://www.apocalyptism.ru/Christian-Person.htm> (дата звернення: 02.02.2020).
106. Ясіновський Ю. Українська сакральна монодія: історія, тексти, музично-стильові наверствування : дис. ... д-ра мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 Вищий держ. музичний ін-т ім. М.Лисенка. Л., 1996. 42 с.
107. Apel W. Gregorian Chant. London: Indiana University Press, 1958. 529 p.
108. Atkinson Ch. De accentibus toni oritur nota quae dicitur neuma: Prosodic Accents, the Accent Theory, and the Paleofrankish Script Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1995/. P. 17–42.
109. Atkinson Ch. From «Vitium» to «Tonus acquisitus»: On the Evolution of the Notational Matrix of Medieval Chant. Cantus planus. – Budapest, 1990. P. 181–197.
110. Atkinson Ch. M.: „Harmonia” and the “Modi, quos abusive tonos dicimus”. Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, Bologna, 27 agosto – 1e settembre 1987 [ed. Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi and F. Alberto Gallo]. Bologna, 1989 P. 485–500.
111. Atkinson Ch. Tonus in the Carolingian era: a terminological Spannungsfeld. Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, ed. Michael Bernhard, Bayerische Akademie der Wissenschaften,

- Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15. Munich, 2001. P. 19–46.
112. Bailey T. The ambrosian alleluias. Leipzig, 1983. 156 p.
113. Bailey T., Merkley P. The Melodic Tradition of the Ambrosian Office Antiphons. Musicological Studies 50/2. Ottawa, 1990. 156 p.
114. Bain J. Hildegard of Bingen and musical reception: Cambridge university press, 2015. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=UFutCAAQBAJ&pg=PA183&lpg=PA183&dq=dom+pothier> (Last accessed: 02.02.2020).
115. Baumann M. Catholic Church Music Today (Is the contemporary composer still needed? Where are his possibilities – and his limits?) Crux et Cithara / [ed. and transl. by Robert A. Skeris]. – Altötting : Verlag Alfred Coppenrath, 1983. P. 86–90.
116. Bent D. and Pfau M. Hildegard of Bingen, in The New Grove Dictionary of Music and Musicians: New Edition, Macmillan Publishers, 2000, pp. 493–498.
117. Bernagiewicz R. Analiza chorału gregoriańskiego gatunki mszalnego Proprium. Lublin : Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 2013. 374 s.
118. Betteray D. Quomodo cantabimus canticum: Domini in terra aliena : Liqueszenzen als Schlüssel zur Textinterpretation, eine semiologische Untersuchung an Sankt-Gallen Quellen. Zürich – New York : Georg Olms, 2007. 285 s.
119. Boeckeler M. Hildegard von Bingen Wisse die Wege Deutsch Uebertrag. Salzburg: Otto Müller, 1954. 414 p.
120. Bohn P. Das liturgische Rezitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters. Leipzig, 1887. 378 s.
121. Bower C. The Grammatical Model of Musical Understanding in the Middle Ages in Hermeneutics and Medieval Culture [ed. Patrick J.

- Gallacher, Helen Damico]. Albany : State University of New York Press, 1989. 289 s.
122. Brightman F. Eastern Liturgies. Liturgies Eastern and Western. Oxford : The Clarendon press, 1896. – Volume I: Eastern Liturgies / [ed. by F. E. Brightman M. A.]. 603 s.
123. Bronarski L. Die Lieder der hl. Hildegard: Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1922, 49 s.
124. Cardine E. La corde récitative du 3eton psalmodique dans l'antique tradition sangallienne. Études grégoriennes I. – Paris, 1954. S. 47–52.
125. Cardine E. Neume. Études grégoriennes 10. – 1969. P. 13–28.
126. Cardine E. Semiologie grégorienne. Roma, 1968. 203 p.
127. Crocker R. "Medieval Chant" in the New Oxford History of Music II: Oxford University Press. 1990, 301 p.
128. Dabke R. The Hidden Scheme of the Virtues in Hildegard of Bingen's Ordo Virtutum: Parergon 23, № 1. 2006, pp. 11-46.
129. Davidson A. Another Manuscript of the Ordo Virtutum of Hildegard von Bingen. The Early Drama, Art, and Music Review 13. 1990, pp. 36-41.
130. Dendermonde – Sint-Pieters – en Paulusabdij – ms. 9 Article Stable URL: http://depot.lias.be/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE9129581 (Last accessed: 02.02.2020).
131. Deploige J. Hildegard de Bingen y su libro "Scivias". Ideología y conocimientos de una religiosa del siglo XII. Revista Chilena de Literatura, No. 55 (NOrdo Virtutum., 1999), 85-102. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/myaccess.library.utoronto.ca/stable/40344192> (Last accessed: 02.02.2020).
132. Der *Riesencodex* Hildegards von Bingen Article Stable URL: <https://www.hs-rm.de/de/service/hochschul-und-landesbibliothek/suchen->

- [finden/sondersammlungen/der-Riesencodex-hildegards-von-bingen/](#) (Last accessed: 02.02.2020).
133. Dronke P. Hildegard's inventions. Aspects of her language and imagery // Forms and imaginings: from Antiquity to the fifteenth century. Roma: Edizioni di storia e letteratura. 2007, pp. 271-292.
 134. Dronke P. Women Writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua to Marguerite Porete: Cambridge University Press, Cambridge. 1984. 352 p.
 135. Dronke P. The Composition of Hildegard's of Bingen's Symphonia: Symphonia Armonie Celestium Revelationumis Erudiri. 1969, pp. 381-393.
 136. Dronke P. The Beginnings of the Sequence, in The Medieval Poet and His World. Roma. 1984, pp. 115-144.
 137. Dutton M. Eat, Drink, and be Merry; the Eucharistic Spirituality of the Cistercian Fathers. Erudition at God's Service. Studies in Medieval Cistercian History, XI, edited by John R. Sommerfeldt, 1-31. Kalamazoo: Cistercian Publications, 1987.
 138. Eco U. Art and Beauty in the Middle Ages. New Haven: Yale University Press, 1986.
 139. Emerson J. A Poetry of Science. In Hildegard of Bingen: A Book of Essays, edited by Maud Burnett McInerney, 77-99. New York: Garland Pub, 1998.
 140. Escot P. Hildegard's Christianity: An Assimilation of Pagan and Ancient Classical Traditions. In Wisdom Which Encircles Circles: Papers on Hildegard of Bingen, edited by Audrey Ekdahl Davidson, 53-60. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1996.
 141. Fassler M. Talks about Hildegard of Bingen's cosmos. Article Stable URL: <https://youtu.be/qx20Tsm7XB4> (Last accessed: 02.02.2020).
 142. Fassler M. Angels and Ideas - Hildegard's Musical Hermeneutic as Found in Scivias and Reflected in O splendidissima gemma // Unversehrt

- und Unverletzt: Hildegards von Bingen Menschenbild und Kirchenverständnis Heute. Munster: Aschendorff Verlag GmbH & Co. KG. 2015, pp. 189-212.
143. Fassler M. Gothic Song, 2nd edition. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2011.
144. Fassler M. Music for the LOrdo Virtutum Feast: Hildegard of Bingen and the Song of Songs. In Resonant Witness: Conversations between Music and Theology, edited by Jeremy S. Begbie and Steven R. Guthrie, 355-381. Grand Rapids: Michigan, 2011.
145. Fassler M. Composer and Dramatist: Melodious Singing and the Freshness of Remorse. In Voice of the Living Light: Hildegard of Bingen and Her World, edited by Barbara Newman, 149-175. Berkeley: University of California Press, 1998.
146. Fassler M. Sermons, Symphonia Armonie Celestium Revelationumamentaries, and Early Sources for the Office in the Latin West: the Example of Advent. In The Divine Office in the Latin Middle Ages: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography. Written in Honor of Professor Ruth Steiner, edited by Margot E. Fassler and Rebecca A. Baltzrer, 567-607. Oxford: Oxford University Press, 2001.
147. Fassler M. Hildegard and the Dawn Song of Lauds: An Introduction to Benedictine Psalmody. In Psalms in Community: Jewish and Christian Textual, Liturgical, and Artistic Traditions, edited by Harold W. Attridge and Margot E. Fassler, 215-239. (Atlanta and Leiden: Society of Biblical Literature and Brill, 2003).
148. Fedorak D. Western European medieval monod analysis techniques // CAJAS T. ZhurgenOrdo Virtutum KazNAA / Central Asian journal of art studies, 2018, pp. 56-59.
149. Ferretti P. Estética gregoriana ossia tratto delle forme musicali del canto gregoriano. Roma. 1934. 152 p.

150. Flanagan S. *Hildegard of Bingen: A Visionary Life*. London: Routledge, 1998. 244 p.
151. Flynn W. *Ductus figuratus et subtilis: Rhetorical Interventions for Women in Two Twelfth-century Liturgies*. In *Rhetoric Beyond Words*, edited by Mary Carruthers, 250-280. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
152. Flynn W. *Medieval Music as Medieval Exegesis*. The Scarecrow Press: Lanham Maryland, 1999.
153. Flynn W. *Singing with Angels. Hildegard of Bingen's Representations of Celestial Music*. In *Conversations with Angels: Essays Towards a History of Spiritual Communication, 1100-1700*, edited by Joad Raymond, 203-229. Basingstoke [England]: Palgrave Macmillan, 2011.
154. Fraboschi A. *Bajo la Mirada de Hildegarda abadesa de Bingen*. Buenos Aires: Mino y Davila, 2010.
155. Fraboschi A. *Santa Hildegarda de Bingen: Doctora de la Iglesia*. Buenos Aires: Mino y Davila, 2012.
156. Führkötter A. *Hildegard von Bingen*. Salzburg: Otto Müller, 1979. 324 p.
157. Gongora M. *Feminea Forma and Virga: Two Images of Incarnation in Hildegard of Bingen's Symphonia*. In *The Voice of Silence: Women's Literacy in a Men's Church*, edited by T. de Hemptinne and M. E. Góngora Diaz, 23-36. Turnhout: Brepols, 2004.
158. Gossman E. *Hildegard of Bingen: Four Papers*. Toronto: Peregrina Publishing, 1998.
159. Giulio C., *Music of the Middle Ages I*, translated by Steven Botterill: Cambridge university Press. 1984. 88 p.
160. Grant B. *Five Liturgical Songs by Hildegard von Bingen (1098-1179)*: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5. 1980, 557-567 pp.

161. Guevin B. The Opus Dei: Source of Inspiration for a Benedictine Ethic. *Cistercian Studies Quarterly* 30, no. 4 (1995): 321-338.
162. Haldane J. Soul and Body. In *The Cambridge History of Medieval Philosophy*, edited by Robert Pasnau, 293-304. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
163. Hertzka G., Strehlow W. *Große HildegardßApotheke*. Korneuburg: Christiana-Verlag. 2005. 530 p.
164. Higley S. *Lingua Ignota*. British: Printed in the United States of America. 2007. 259 p.
165. Hildegards von Bingen. Liber simplicis medicinae' in the Mainz «Garden of Health» URL: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/OrdoVirtutum/pubmed/16095070> (Last accessed: 02.02.2020).
166. Hildegard of Bingen. *The Book of the Rewards of Life (Liber Vitae Meritorum)*. New York: Oxford University Press, 1997. URL: http://www.hildegardadebingen.com.ar/Meritorium_vitae.ht (Last accessed: 02.02.2020).
167. Holsinger B. *Music, Body and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
168. Holzaepfel J. "Aspects of Morality in the Music of the Middle Ages." *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters* 74 (1986): 41-49.
169. Hopkins J. Anselm of Canterbury. In *A Companion to Philosophy in the Middle Ages*, edited by Jorge Gracia and Timothy Noone, 138-151. Maldon, MA: Blackwell, 2003.
170. Hotchin J. Images and their Places: Hildegard of Bingen and her Communities. *Tjurunga: Australasian Benedictine Review* 49 (1996): 23-38.
171. Hotchin J. Female Religious Life and the Cura Monialium in Hirsau Monasticism, 1080 to 1150. In *Listen Daughter: The Speculum Virginum*

- and the Formation of Religious Women in the Middle Ages, edited by Constant Mews, 59-83. Basingstoke: Palgrave, 2001.
172. Howe J.-M. Epilogue: Cistercian Monastic Life/ Vows: A Vision. In *Peace Weavers: Medieval Religious Women Vol II*, edited by John A. Nichols and Lillian Thomas Shank, 365-371. Cistercian Publications Inc: Kalamazoo, 1987.
173. Hughes A. Style and Symbol. *Medieval Music: The Institute of Medieval Music*, Ottawa. 1989, pp. 800-1453.
174. Hughes A. *Medieval Music: The Sixth Liberal Art*. Toronto: University of Toronto Press, 1974.
175. Hughes A. *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to Their Organization and Terminology*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
176. Iversen G. *Ego Humilitatis, regina Virtutum: Poetic Language and Literary Structure in Hildegard of Bingen's Vision of the Virtues. The "Ordo Virtutum" of Hildegard of Bingen: Critical Studies* edited by Audrey Ekdahl Davidson 79-110. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1992.
177. Iversen G. *Realiser une vision. Le dernière vision de "Scivias" et le drame "Ordo Virtutum" de Hildegarde de Bingen: Revue de Musicologie*. 2000, pp. 37-63.
178. Jenni M. *Hildegard's Hymns to the Holy Spirit*. In *Wisdom Which Encircles Circles: Papers on Hildegard of Bingen*, edited by Audrey Ekdahl Davidson, 105-116. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1996.
179. Johansson Sh. "Herstory" as History, in *Liberating Women's History. Theoretical and Critical Essays*: Illinois University Press, Urbana-Chicago-London. 1976, pp. 400-430.
180. Jonsson R. *Medieval Music and Language: A Reconsideration of the Relationship*. *Studies in the History of Music* 1 (1983): 1-23.

181. Josselyn-Cranson H. Moderate psallendo: Musical Participation in Worship Among Gilbertine Nuns, *Plainsong and Medieval Music* 16 (2007): 173-186.
182. Joyce E. Speaking of Spiritual Matters: Visions and the Rhetoric of Reform in the *Liber visionum* of Otloh of St Emmeram. In *Manuscripts and Monastic Culture*, edited by Alison I. Beach, 69 -98. Turnhout: Brepols, 2007
183. Kemeny P. Peter Abelard: An Examination of His Doctrine of Original Sin. *The Journal of Religious History* 16 (1991): 374-386.
184. Kerby-Fulton K. Prophet and Reformer: Smoke in the Vineyard. In *Voice of the Living Light: Hildegard of Bingen and Her World*, edited by Barbara Newman, 70-90. Berkeley: University of California Press, 1998.
185. King-Lenzmeier A. *Hildegard of Bingen: An Integrated Vision*. Collegeville, Minn: Liturgical Press, 2001.
186. Kienzle B. and Travis A. Intertextuality in Hildegard's Works: Ezekiel and the Claim to Prophetic Authority: in Kienzle Stout and Ferzoco eds., *A Companion to Hildegard of Bingen*. 2014, pp. 137-162.
187. Klaper M. Hildegard von Bingen (1098–1179) New Historical URL: <http://books.google.com.ua/books?id=8vJu8gykYUEC&pg=PA14&lpg=PA14&dq=Klaper+%D0%9C.+Hildegard+von+Bingen&source=bl> (Last accessed: 02.02.2020).
188. Kruckenberg L. Neumatizing the Sequence: Special Performances of Sequences the Central Middle Ages. *Journal of the American Musicological Society* 59 (2006): 243-317.
189. Lackner B. The Liturgy of Early Citeaux. *Studies in Medieval Cistercian History*, edited by Basil Pennington, 1-34. Kalamazoo: Cistercian Publications, 1971.

190. Lightbourne, Ruth. The Question of Instruments and Dance in Hildegard of Bingen's Twelfth-Century Music Drama "Ordo Virtutum". *Parergon* 9, no. 2 (1991): 45-65.
191. Mahrt P. *Symphonia Armonie Celestium Revelationum* Music. Chant', in *A Performer's Guide to Medieval Music*, Ross W. Duffin, ed., Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis. 2000, pp. 1-22.
192. Martin J. Echoes in Hildegard's Songs of the Song of Songs. *Mystics Quarterly* 17, no.2 (1991): 71-78.
193. Mayne K. *Hildegard of Bingen and her Gospel Homilies: Speaking New Mysteries*. Brepols: Turnhout, 2009.159
194. Mayne K. Editor, with Debra L. Stoudt, and George Ferzoco. *A Companion to Hildegard of Bingen*. Leiden: E.J. Brill, 2014
195. McGrade M. Hildegard von Bingen. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*. 2d ed. Vol. 8. [Edited by Ludwig Finscher], Kassel, Germany: Bärenreiter. 2002. 11 p.
196. McGuire T. Medieval Aesthetic Principles in the Works of Hildegard of Bingen. In *Wisdom Which Encircles Circles: Papers on Hildegard of Bingen*, edited by Audrey Ekdahl Davidson, 71-80. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1996.
197. Mews C. Ed. *Speculum Virginum.*" Listen Daughter: The *Speculum Virginum* and the Formation of Religious Women in the Middle Ages. Basingstoke: Palgrave, 2001.
198. Mews C. Hildegard of Bingen: The Virgin, the Apocalypse, and the Exegetical Tradition." In *Wisdom Which Encircles Circles: Papers on Hildegard of Bingen*, edited by Audrey Ekdahl Davidson, 27-42. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1996.
199. Montenz L. "Le dinamiche dello "spiritus connectens": Hildegard von Bingen contro la lettura dualista del creato." *Benedictina* 53 no. 2 (2007): 405-432.

200. Muessig C. Learning and Mentoring in the Twelfth Century: Hildegard of Bingen and Herrad of Landsberg. *Medieval Monastic Education*, edited by George Ferzoco and Carolyn Muessig, 87-103. London: Leicester University Press, 2000.
201. Murdoch B. Theological Writing and Medieval German Literature: Some Bibliographical Comments. *Bulletin of the Modern language Society of Helsinki* 71 no. 1 (1970): 66-82.
202. Muschiol G. Time and Space: Liturgy and Rite in Female Monasteries of the Middle Ages. in *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, edited by Jeffrey F. Hamburger, Susan Marti and Dietlinde Hamburger, 191-206. New York: Columbia University Press, 2008.
203. Newman B. Divine Power Made Perfect in Weakness.” In *Peace Weavers: Medieval Religious Women Vol II*, edited by John A. Nichols and Lillian Thomas Shank, 103-122. Kalamazoo: Cistercian Publications Inc, 1987.
204. Newman B., Introduction to Saint Hildegard of Bingen: *Symphonia*, a Critical Edition of the «*Symphonia Armonie Celestium Revelationum*» [Symphony of the Harmony of Celestial Revelations], London: Cornell University Press, 1988. 28 p.
205. Newman B. *Sister of Wisdom: St. Hildegard’s Theology of the Feminine*: University of California Press, Berkeley. 1998, pp. 226-227
206. Newman B. The Vita S. Hildegardis and Mystical Hagiography.” In *Hildegard of Bingen: the context of her thought and art*, edited by Charles Burnett and Peter Dronke, 189-210. London: The Warburg Institute, School of Advanced Study, University of London, 1998.
207. Noiseux J. *Etudes gregoriennes, tome XLI. Dom Joseph Pothier et Hildegarde de Bingen*. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 2014. 225 p.

208. Ortiz M. "Algunos Aspectos Literarios en Symphonia de Hildegarda del Bingen." In *Conociendo a Hildegarda: la abadesa de Bingen y su tiempo*, edited by Azucena Adelina Fraboschi, 121-146. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica, 2003.
209. Parrish C. *The notation of medieval music*. New York: Norton, 1957. 228 p.
210. Pernoud R. *Hildegard of Bingen*. Translated by Paul Duggan. New York: Marlowe and Company, 1998.
211. Pernoud R. *The Preaching Peregrinations of a Twelfth Century Nun, ca. 1158-70*. In *Wisdom Which Encircles Circles: Papers on Hildegard of Bingen*, edited by Audrey Ekdahl Davidson, 15-26. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1996.
212. Petroff E. *Medieval Women's Visionary Literature*. Oxford University Press: Oxford, 1986.
213. Pfau M., *Hildegard von Bingen's Symphonia Armonie Celestium Revelationum: An Analysis of Musical Process, Modality, and Text-Music Relations* (Ph.D. dissertation: State university of New York at Stony Brook, 1990).
214. Pfau M., Morent S. *Hildegard von Bingen: Der Klang des Himmels (Europäische Komponistinnen)*: Böhlau-Verlag GmbH, 2005, 401 p.
215. Picon D. *La Conciencia como escriba: una escena de escritura interior en la obra de Hildegard de Bingen.* *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 123-137.
216. Posa C. *Keeping Vigil on the Edge: Three Models of Leadership in Monastic Women of the Middle Ages.* *Tjurunga: Australasian Benedictine Review* 62 (2002): 69-91.
217. Powell M. *The Speculum Virginum and the Audio-Visual Poetics of Women's Religious Instruction.* In *Listen Daughter: The Speculum*

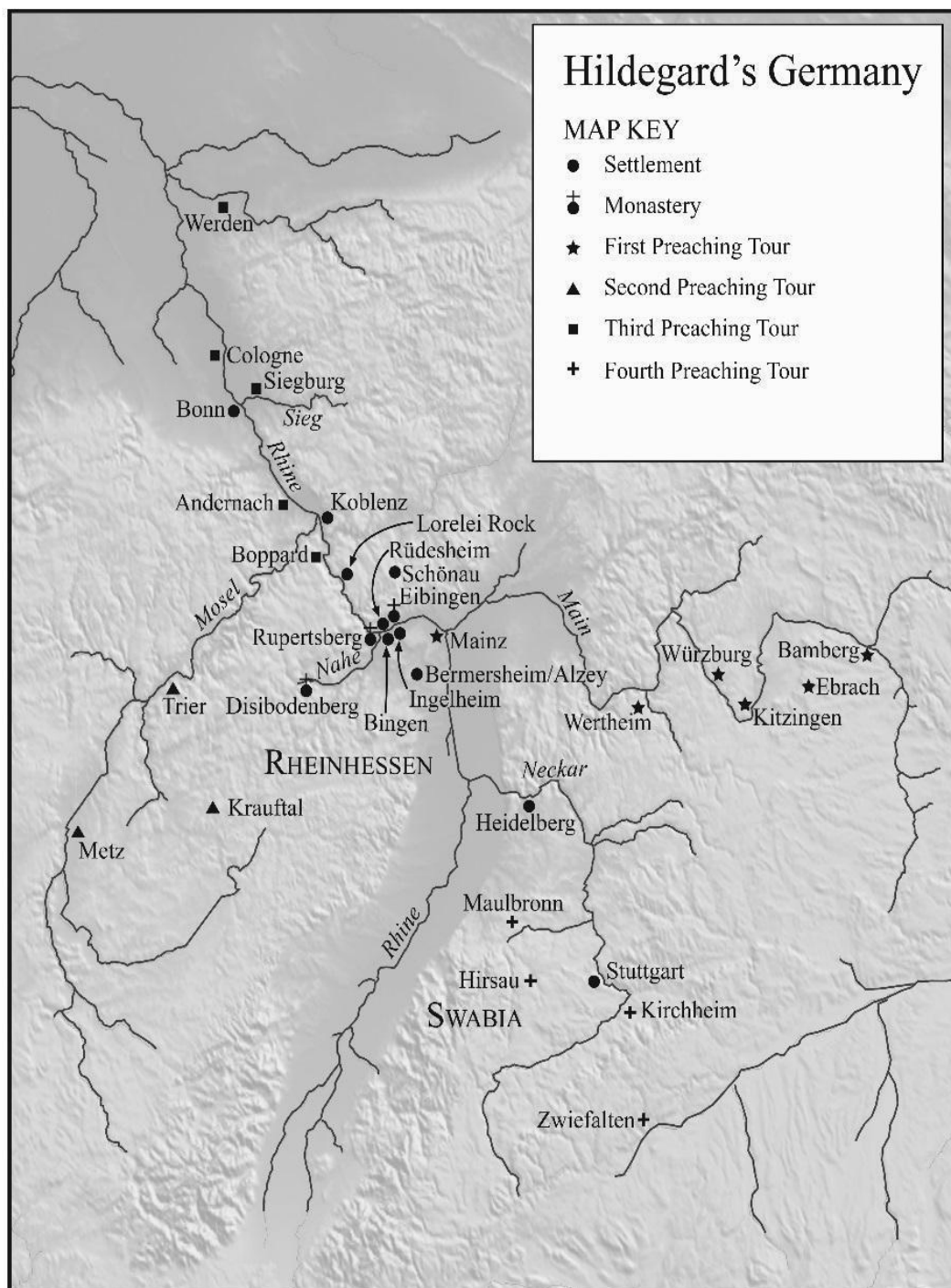
- Virginum and the Formation of Religious Women in the Middle Ages, edited by Constant Mews, 111-135. Basingstoke: Palgrave, 2001.
218. Rieth P. Hildegard von Bingen. Das Buch von dem inneren Wesen der verschiedenen Naturen in der Schöpfung Übersetz. Salzburg : Otto Müller, 1980. 320 s.
219. Sacks O. The Man Who Mistook His Wife for a Hat: And Other Clinical Tales. New York City: Simon & Schuster, 1985 (Reprinted 1998), 256 p.
220. Seay A. Music in the Medieval World. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
221. Schipperges H. The World of Hildegard of Bingen: Her Life, Times and Visions. Translated by John Cummings. Kent: Burns and Oates, 1998.
222. Schipperges H. Hildegard von Bingen Der Mensch in der Verantwortung Das Buch der Lebensverdienste Übersetz. Salzburg : Otto Müller, 1972. 319 p.
223. Schlager K. Die Sequenz als Lehrstück. Die Melodien der Hildegard von Bingen zwischen Inspiration und Redaktion: Geburtstag, Forster, Edeltraud, Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1997, pp. 296-312.
224. Schmidt M. "Hildegard's Care of Souls." In Wisdom Which Encircles Circles: Papers on Hildegard of Bingen, edited by Audrey Ekdahl Davidson, 43-52. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1996.
225. Schroeder-Sheker T. "The Use of Plucked-Stringed Instruments in Medieval Christian Mysticism." *Mystics Quarterly* 15 no. 3 (1989): 133-139.
226. Silvas A. Jutta & Hildegard: The Biographical Sources. Penn.: State Press, 1999. 326 p.
227. Sian B. "A Woman Speaks: Language and Self-Representation in Hildegard's Letters," in *Hildegard of Bingen: A Book of Essays*, edited by Maud Burnett McNerney, 3-24. New York: Garland Pub, 1998.

228. Slocum B. "The Harmony of Celestial Revelations: Hildegard's Theology of Music." In *Wisdom Which Encircles Circles: Papers on Hildegard of Bingen*, edited by Audrey Ekdahl Davidson, 81-92. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1996.
229. Stevens J. *The Musical Individuality of Hildegard's Songs: A Liturgical Shadowland*: The Warburg Institute, London, 1998, pp. 163-188.
230. Stuhlmeyer B. *Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung*. Olms: Hildesheim, 2003
231. Thomson R. "The Place of Germany in the Twelfth-Century Renaissance." In *Manuscripts and Monastic Culture: Reform and Renewal in Twelfth-Century Germany*, edited by Alison I. Beach, 19-42. Turnhout: Brepols, 2007.
232. Thorton B. *Zur Methaphysik der Musik. Der Ausdruckgehalt der Modi und die musikalischen Werke Hildegards von Bingen*: in *Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten: Geburtstag, Forster, Edeltraud, Herder, Freiburg-Basel-Wien*, 1997, pp. 313-333.
233. Thornton B. and Rosenwald L. *The voice. Poetics as Technique*: in *A Performer's Guide to Medieval Music*: Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2000, pp. 264-292.
234. Treitler L. and Jonsson R. *Medieval Music and Language: A Reconsideration of the Relationship*, in *Music and Language (Studies in the History of Music, 1)*: Broude Brothers. New York, 1983, pp. 1-23.
235. Treitler L. *From Ritual through Language to Music*: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2, 1982, pp. 109-23.
236. Van A. *Hildegardis Bingensis Epistularium, I (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 91)*: Turnhout, Brepols. 1991.

237. Van P. Hildegard of Bingen, *Symphonia Armonie Celestium Revelationum: Dendermonde St. Pieters and Paulusabdij*, MS Cod. 9, Peer, Alamire 1991.
238. Vauchez, André, R. B. Dobson, and Michael Lapidge, eds. *Encyclopedia of the Middle Ages*. Paris: Cerf, 2000.
239. Venarde, Bruce L. *Women's Monasticism and Medieval Society: Nunneries in France and England, 890-1215*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
240. Wagner, David L, ed. *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
241. Walker-Moskop M. Health and Cosmic Continuity: Hildegard of Bingen's Unique Concerns. *Mystics Quarterly* 11 no. 1 (1985): 19-25.
242. Weeks A. *German Mysticism from Hildegard of Bingen to Ludwig Wittgenstein: A Literary and Intellectual History*. Albany: State University of New York Press, 1993.
243. Werner E. *The philosophy and theory of music in Judaeo-Arabic Literature: Hebrew Union College Annual*, 1941.
244. Weissweiler E. *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. Berlin: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981. 402 p.
245. White D. The Musical World of Hildegard of Bingen. *College Music Symposium* 38 (1998): 6-16.
246. Wolbrink A. Women in the Premonstratensian Order of Northwestern Germany, 1120-1250. *The Catholic Historical Review* 89 (2003): 387-408.
247. Witt R. How to make a Saint: On Interpreting Hildegard of Bingen, *Early music* 26. 1998, pp. 479-485.

ДОДАТОК А

Картка життєдіяльності Гільдегарди Бінгенської



ДОДАТОК Б

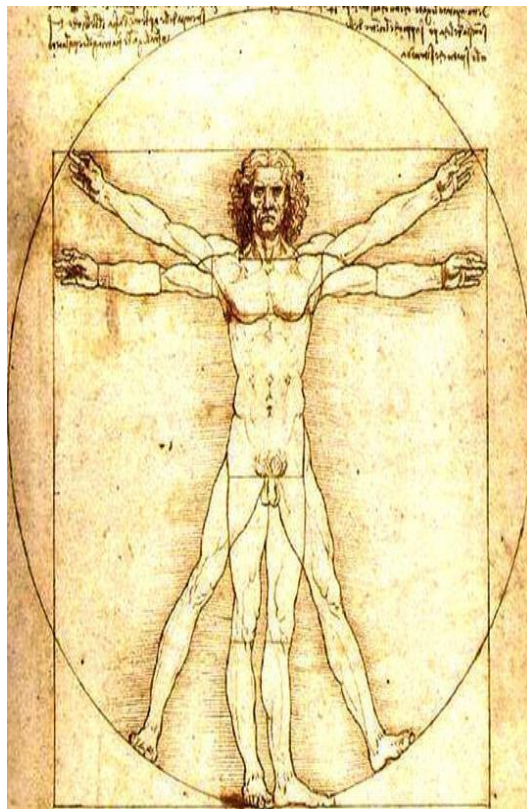
1. Малюнки, у яких відчутна ідея птоlemeївської системи:

а) Малюнок Гільдегарди Бінгенської з праці «Scivias»

б) малюнок Леонардо да Вінчі



а)

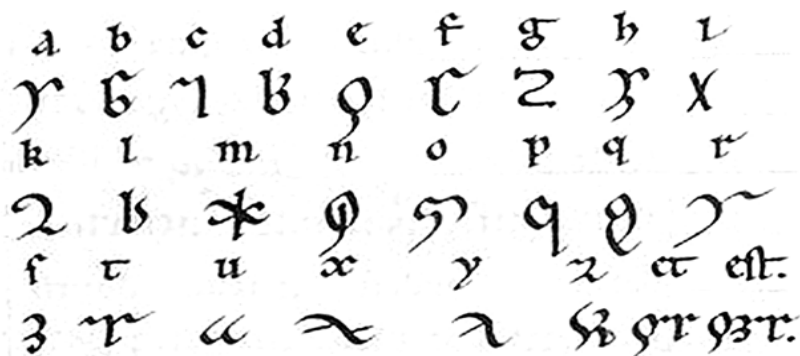


б)

ДОДАТОК В

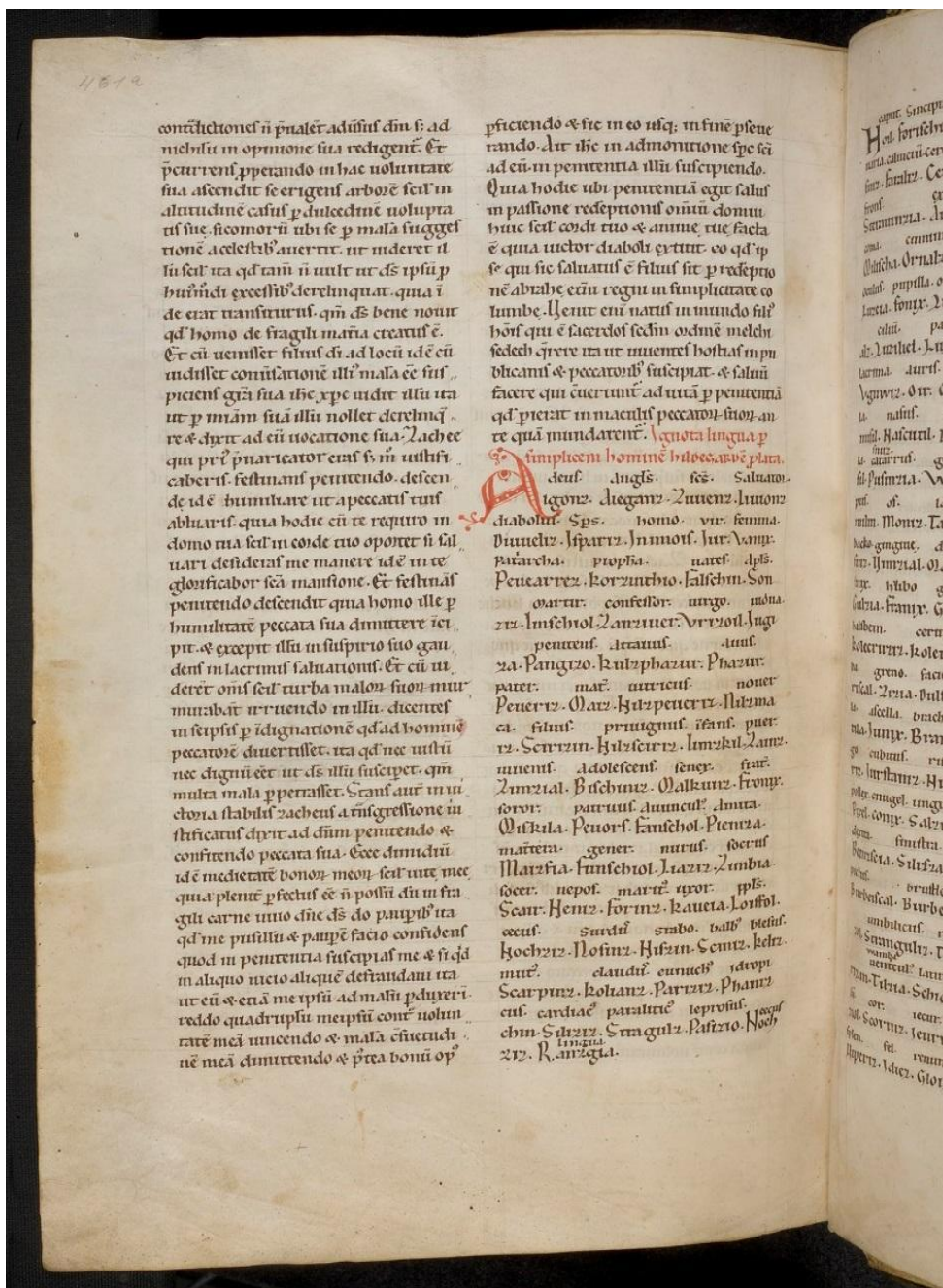
Алфавіт лінгвістичної винаходи Гільдегарди Бінгенської

Lingua ignota

Деякі розшифровані слова з *Lingua ignota* духовної тематики:

AIGONZ	БОГ
Aieganz	Ангел
Ziuienz	Святий
Liuienz	Спаситель
Diueliz	Диявол
Ispariz	Дух
Inimois	Людина
Vanix	Жінка
Iur	Чоловік
Peuearrez	Патриарх
Korzinthio	Пророк
Falschin	Провидець
Sonziz	Апостол
Imschiol	Мученик
Zanziuer	Сповідник
Vrizoil	Діва
Iugiza	Вдова
Pangizo	Грішник

Фрагмент створених слів мови *Lingua ignota*
з рукопису *Riesencodex*



4672

contlictiones n̄ p̄ualer̄ adūsus dñi s̄. ad
melius in op̄mione sua redigent. Et
p̄currer̄ p̄perando in hac uoluntate
sua ascendet se erigens arborē scilicet in
altitudine casus p̄ dulcedine uolupta
tis sue. sicut mor̄ n̄ ubi se p̄ mala suggesti
tionē a celestib̄ auer̄tir. ut uideret il
lu scilicet ita qd̄ tam̄ n̄ uult ut d̄s ipsū p̄
hūmilit̄ excessib̄ derelinquat. quia i
de erat transiurus. qm̄ d̄s bene nouit
qd̄ homo de fragili māria creatus ē.
Et cū uenisset filius d̄i ad locū idē cū
māster consultationē illi mala eē sus
picent̄ gr̄a sua ih̄s xpc̄ uidit illū ita
ut p̄ mām suā illū noller̄ derelinq̄.
re & dixit ad eū uocatione sua. Zachec
qui p̄r̄ p̄nicator erat s̄ in uultu
caber̄. festinans penitendo. descen
de idē humilitate ut a peccatis tuis
abluar̄. quia hodie cū te requiro in
domo tua scilicet in corde tuo oportet si sit
uari desideras me manere idē in te
glorificabor sc̄a mansione. Et festinas
penitendo descendit quia homo ille p̄
humilitatē peccata sua dimittere rei
pit. & excepit illū in suspirio suo gau
dent̄ in lacrimis saluationis. Et cū in
deret om̄s scilicet turba malon̄. sicut mur
murabat̄ irruendo in illū. dicentes
in scriptis p̄ indignationē qd̄ ad hominē
peccatorē diuertisset. ita qd̄ nec uultū
nec dignū eēt ut d̄s illū suscipet. qm̄
multa mala p̄perasset. Stans aut̄ in ui
ctoria stabili zachecus a transgressionē in
stificatus dixit ad dñm̄ penitendo &
confitendo peccata sua. Ecce dimidiū
idē mēditatē bonon̄ meon̄. scilicet uix mee
quia plene p̄fectus eē n̄ possū d̄i in fra
gili carne unio dñe d̄s do p̄cipib̄ ita
qd̄ me p̄uillū & p̄cipē facio confidens
quod in penitentiā suscipias me & si qd̄
in aliquo uicio aliquē defraudam ita
ut eū & etiā me ipsū ad massū p̄dixer̄. i
reddo quadruplū merp̄tū cont̄ uolun
tatē meā nuncendo & mala consuetudi
nē meā dimittendo & p̄tea bonū op̄

ficiendo & sic in eo usq; in fine p̄ene
rundo. At ih̄s in admonitione spe sc̄i
ad eū in penitentiā illū suscipiendo.
Quia hodie ubi penitentiā egit saluus
in passione redemptionis om̄nū domui
huic scilicet cordi tuo & anime tue facta
ē quia uictor diaboli exiit. eo qd̄ ip
se qui sic saluatus ē filius sit p̄ redēptio
nē abrahe eū regnū in simplicitate co
lumbę. Hec enī natus in mundo filius
hōis qui ē sacerdos sc̄dm̄ uictorē melch
sedech̄ q̄rere ita ut uiuentis hostias in pu
blicanis & peccatorib̄ suscipiat. & saluū
facere qui cūerunt ad uitā p̄ penitentiā
qd̄ p̄erat in maculis peccatorū suon̄. an
te quā mundarent̄. *Lingua ignota p̄*
simplicem hominē h̄d̄es. xpc̄. p̄. lara.
deus. anḡs. sc̄s. saluato.
legon̄. diegan̄. Lunen̄. Lunon̄
diabolus. Sps. homo. vir. femina.
Binnelz. Spariz. Inimol. Iur. Vamp.
Parcha. proph̄a. uat. Ipl̄.
Peuarerz. Korzuchio. Talschm. Son
uar̄. confessor. uirgo. mba.
zr. Imischol. Lanzuer. Vrzon. Jug
penent. acanul. aut.
za. Pangro. hutzphazur. Phazur.
pater. mat. uiricent. nouer.
Peuerz. Maz. Hutzpencerz. Natzma
ca. filius. priuignus. itant. puer.
rz. Scerrun. Hutzseurz. Imzku. Lame.
uuent. adolecent. teny. fear.
Lunzia. Bschimez. Wolkunz. frump.
foror. paruul. auuncul. amia.
Wizila. Peuor. kantschol. Pienza.
materna. gener. natus. d̄ent.
Marzia. kantschol. Laziz. Umbra.
geer. nepot. marit. uxor. p̄ps.
Sam. Henz. formz. kaueta. Lortfol.
ocul. surdū. stabo. uat. uictus.
Hochz. Notinz. Hufam. Semz. keltz.
mur. claudū. eunuch. idopi.
Scarpuz. hohanz. Paruz. Phanz.
cul. cardia. paralitic. leprosus.
chim. Saziz. Straguz. Puzio. Noct.
ziz. R. anzia.

capite. Sincipue
H. ost. fortisna
nata. caluici. cereb
froz. fozalz. Cer
froz.
Serruzza. Im
oma.
cannim
Walscha. Ormaz
uolus. pupilla. ou
Lazeta. fozuz. Lu
citi. paly
de. Uelhet. Lunz
Lazima. auris. o
Lazuz. Oz. Oz.
ta. natus. n
mili. Hiscunt. N
fuz.
Lazuz. g
fil. Puzza. W
puz. of. tal
mili. Muz. Tab
bado. gmgue. do
fuz. Huzial. Ol
fuz. hudo. gu
Lazuz. framz. G
labem. cernp
koleruz. kolerz
na. gno. facid
rifal. Zozia. Dilli
ta. sicella. uachu
nla. Lumpy. Bram
go. cabant. cut
rz. Lurhamz. Hil
paly. emgel. ungu
froz. comz. Saziz
dama. fuztra.
Puzica. Sufza.
fuz.
fuz. d̄ent.
fuz. d̄ent.
ambitcul. re
Sazuz. Lz. Tu
fuz.
fuz. Lz. Schict
fuz. Lz. Schict
fuz. Lz. Schict
fuz. Lz. Schict
fuz. Lz. Schict
fuz. Lz. Schict

Додаток Г

1. Приклад архітектурного «натхнення» Гільдегарди Бінгенської
«Kyrie» зі збірки «Symphonia Armonie Celestium Revelationum»

(рукопис *Riesencodex*):



2. Сучасна розшифровка «Kyrie» зі збірки «Symphonia Armonie
 Celestium Revelationum» Гільдегарди Бінгенської
 (Л. Нейфілд Томас)

841

Kyrie eleison

Δ Ky - ri - e Δ e

lei - son. Δ Chris - te

e - lei - son. Δ

Ky - ri - e Δ

e - lei - son. Δ

Ky - ri - e

Δ e

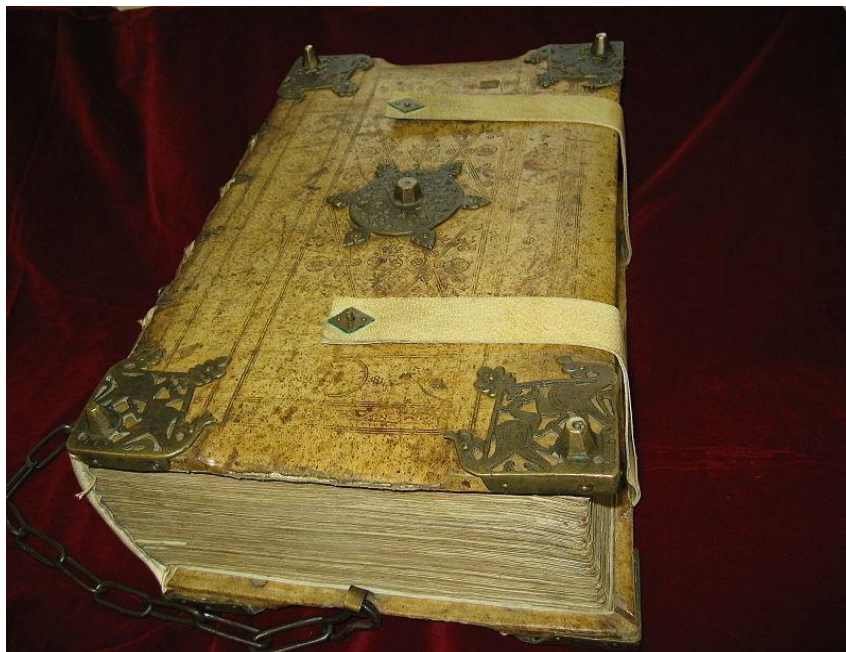
lei - son. Δ

Δ *optional bells*

Setting: Hildegard of Bingen (1098-1179);
 tr. Lisa Neufeld Thomas (b.1947)

Додаток Г

Riesencodex чи *Wiesbaden Codex*
(Wiesbaden, Hessische Landesbib. 2, ок. 1180-1190),
«Кодекс із ланцюгом» («Codex mit der Kette»)



Додаток Д

Приклад мессінської нотації

1890 - 1990
100 ans d'annuaire

LES PAGES BLANCHES

MOSELLE DÉCEMBRE 1990

Sanctum tu. uo. *off.* *off.* Sperant. *off.* Redime me de
Lus israhel... er om trib; angu... tino me... is.
iberator me us degentib; i rancidie ab *off.*
inurgentib; in me. exalta bis me au... ro in
quo eripies me do. mine. *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.*
dñs firmamentū meū refugium meū. *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.*
ca bo ce do mine quo nam in... *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.* *off.*

Annuaire Officiel
des Abonnés au Téléphone
Ordre Alphabétique

FRANCE
TELECOM

Додаток Є

Антифон Гільдегарди Бінгенської «O tu illustrata»
зі збірки «Harmonia cantilenis caelestes revelationes»
(сучасна розшифровка Б. Ломера)

O tu illustrata
Antiphon, R 466a-467

Composed by Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Loner

O tu il - lu - stra - ta

de di - vi - na cla - ri - ta - te

cla - ra vir - go Ma - ri - a

Ver - bo De - i

in - fu - sa

un - de ven - ter fu - us

flo - ru - it

de in - tro - i - tu

Spi - ri - tus De - i

qui in te

suf - - - - - fla - vit
 et in te
 ex - - - su - - - - - xit
 quod
 E - - - va ab - - - sta - lit
 in ab - sci - ci - o - ne pu - ri - ta - tis
 per con - trac - tam
 con - ta - gi - o - - - nem de
 sag - ges - - - ti - o - ne di - a - bo - li
 Tu mi - ra - bi - li - ter abs - con - di - sti in te

Додаток Ж

Антифон Гільдегарди Бінгенської «Quia ergo femina»
зі збірки «Harmonia cantilenis caelestes revelationes»
(сучасна розшифровка Б. Ломера)

Quia ergo femina
Antiphon D 156v, R 467

Composed by Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Lomer

Qui - a er - go fe - mi - na
mor - tem in - stru - xit
cla - ra vir - go
al - lam in - te - re - mit
et i - de - o est sum - ma be - ne - dic - ti - o
in fe - mi - ne - a for - ma
pre - om - ni cre - a - tu - ra
qui - a De - us fac - tus est ho - mo
in dul - cis - si - ma et be - a - ta
vir - gi - ne E u o u a e

Copyright by Beverly R. Lomer, 2014

Додаток 3


Респонсорій Гільдегарди Бінгенської «Favus distilans»
зі збірки «Harmonia cantilenis caelestes revelationes»
(сучасна розшифровка Д. Федорак)

Favus distilans


R 471a, Responsory

Composer: St. Hildegard of Bingen
Transcribed by Daria Fedorak


I



Fa - vu - s dis-ti - la - ns U - rsu-la vi-rgo fu - i - t




que - A - gnum De - i am-ple - cti de - si-de - ra - vi - t




Me - l e - t la - c su - b li - ngua - e - i - us


R



Qu - i - a po-mi-fe - rum ho - rtu - m et flo - res flo - ru - m

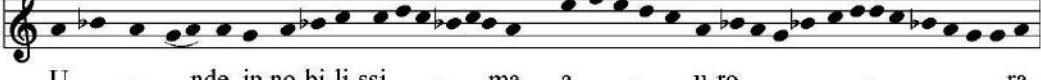


in tu - rba vi - rgi - num a-d se - co-lle - gi - t




i...

II

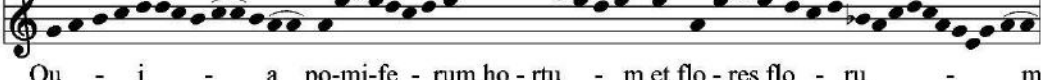


U - nde in no-bi-li-ssi - ma a - u-ro - ra



ga - u - de fi - li - a Si - o - n... o...

R



Qu - i - a po-mi-fe - rum ho - rtu - m et flo - res flo - ru - m

"Favus distilans" (ending)

The musical score consists of seven staves of music in a single system. Each staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that suggests a vocal line with a continuous melodic line and lyrics underneath. The lyrics are: "in turba virginum a-d se - colle - gi - t", "i...", "Glo - ri - a Pa - tri e - t Fi - li - o", "e - t Spi-ri - tu - i Sa - ncto... o...", "Qu - i - a po-mi-fe - rum ho - rtu - m et flo - res flo - ru - m", "in turba vi - rgi - num a-d se - colle - gi - t", and "i...".

in tu - rba vi - rgi - num a-d se - colle - gi - t

i...

III
Glo - ri - a Pa - tri e - t Fi - li - o

e - t Spi-ri - tu - i Sa - ncto... o...

R
Qu - i - a po-mi-fe - rum ho - rtu - m et flo - res flo - ru - m

in tu - rba vi - rgi - num a-d se - colle - gi - t

i...

Додаток И

1. Секвенція Гільдегарди Бінгенської «O ignis spiritus paracliti»
зі збірки «Harmonia cantilenis caelestes revelationes»
(сучасна розшифровка Б. Ломера)

O ignis Spiritus paracliti
D 158 r-v, R 473 Sequence Composer: St. Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Loner

O ignis Spiritus paracliti

vita vite omnium creature

sanctus es vivificando formas

Sanctus es ungen-do pe-ri-cu-lo-se

frac-tos sanctus es ter-gen-do

fe-ti-da vul-ne-ra

O spiraculum sancti-tatis

Klosterchor

o ig-nis ca-ri-ta-tis

o ig-nis ca-ri-ta-tis

o dul-cis gus-tus in pec-to-ri-bus

Et missing in D *Pressus liquesens in R*
Only in R

et in-fu-si-o car-di-um in bo-no o-do-re vir-tu-tum

O fons pu-ris-si-mus

in quo con-si-de-ra-tur

quod De-us a-li-e-nos

col-li-git et per-di-tos re-qui-rit

O lo-ri-ca vi-te et spes com-pa-gi-nis

mem-beo-rum om-ni-um

Quintus

et o - cin - ga - kar - ho - ne - sta - tis

et o cin - gu - lum ho - ne - sta - tis sal - va be - a - tos

Virga in R

Cus - to - di e - os qui car - ce - ra - ti sunt ab i - ni - mi - co

et sol - ve li - ga - tos

Only in R

quos di - vi - na vis sal - va - re vult

O it - ter for - tis - si - mum quod pe - ne - tra - vit om - ni - a

in al - tis - si - mis et in ter - re - nis

et in om - ni - bus a - bys - sis

tu om - nes com - po - nis et col - li - gis

De te nu - bes flu - unt e - ther vo - lat la - pi - des

hu - mo - rem ha - bent
 a - que ri - vu - los ed - du - cunt
Ritornelles
 et ter - ra vi - ri - di - ta - tem su - dat
Ritornelles
 Tu e - ti - am sem - per e - du - cis doc - tos
Ritornelles
 per in - spi - ra - ti - o - nem Sa - pi - en - ti - e
No b in R
 le - ti - fi - ca - tos
 Un - de laus ti - bi sit qui es so - mus lau - dis
G.G. pressas in R
 et gao - di - um vi - te spes et ho - nor for - tis - si - mus
Ritornelles
 dans pre - mi - a lu - cis
 dans pre - mi - a lu - cis

**2. Гимн Гільдегарди Бінгенської «Ave generosa»
зі збірки «Harmonia cantilenis cælestes revelationes»
(сучасна розшифровка Б. Ломера)**

Ave generosa
Гимн, D155v (Incomplete), R 474a
Composed by Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Loner

A - ve ge - ne - ro - sa glo - ri - o - sa et in - tac - ta
Only in R

pu - el - la tu pu - pil - la cas - ti - ta - tis

tu ma - te - ri - a sanc - ti - ta - tis

que De - o pla - cu - it
Only in R Cephalicus in R Cephalicus in R

Nam hec su - per - na in - fu - si - o in te fla - it

quod su - per - num Ver - bum in te car - nem in - du - it

Tu can - di - dum li - li - um quod De - us an - te om - nem cre - a - tur - am

Responsorio
in - spe - xit

Responsorio
in - spe - xit

Responsorio
O pul - cher - ri - ma et dul - cis - si - ma
O pul - cher - ri - ma et dul - cis - si - ma

quam val - de De - us in te de - lec - ta - ba - tur
 cum am - ple - xi - o - nem ca - lo - ris su - i in te po - su - it
 i - ta quod Fi - li - us ei - us de te lac - ta - tus est
 Ven - ter e - nim tu - us gau - di - um ha - bu - it
 cum om - nis ce - les - tis sym - pho - ni - a de te so - na - it
 qui - a vir - go Fi - li - um De - i por - tas - ti
 u - bo cris - ti - tas tu - a in De - o cla - ru - it
 Vis - ce - ra tu - a gau - di - um ha - bu - er - unt

Preces liquasans in R
Preces liquasans in R *Cephalicus in R* *Only in R*
Preces liquasans in R *Only in R*
Preces in R
Resplendet
Preces liquasans in R
Resplendet *Only in R*



Додаток I

Alleluia-вірш Гільдегарди Бінгенської «O virga mediatrix»

зі збірки «Harmonia cantilenis cælestes revelationes»

(сучасна розшифровка Б. Ломера)

O virga mediatrix

Alleluia R, 473a

Composed by Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Lomer

Al - le - lu - - - - - ia

O vir - - - - - ga

me - di - a - trix

sanc - ta vis - ce - ra tu - - - a

mor - - - tem su - pe - ra - ve - runt

et ven - ter tu - - - - us om - nes cre - a - tu - ras

il - lu - mi - na - - - - vit

in pul - chro flo - re de sua - vis - si - ma in - te - gri - ta - te

clau - - - si pu - do - ris tu - - - -

The image shows a musical score consisting of three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are connected by slurs, indicating a melodic line. The lyrics are positioned below the staves: 'i' is under the first staff, 'or' is under the second staff, and 'to' is under the third staff. The first staff has a final double bar line at the end.

Copyright by Beverly R. Lomer, 2014

Додаток I

1. Фотокопії рукопису літургійної драми «Ordo Virtutum» Гільдегарди Бінгенської



fructu altitudinis sapientie dei nullam amas.

felix **O**ubemer ueniam ad nos ut pbeatis in
 oscula cordis: **virtutes** **N**os debemus militare te
 cu o fili regis: **virtutes** **O**rganis labor et o du
 rum pondus qd habeo in uelle hui in te qd
 nimis graue michi e ante carne pugnare.
virtutes ad aiam illa.
Omnia uoluntate dei constituta et felix
 instrumentu quare ta flebilis es ante hoc
 qd ds contriuit in unguina natura tu debet
 inobis supare diabolu: **virtutes** **S**uccurrite
 mi adiuuando ut possim stare: **scientia di ad**
Vi de qd illud sit qd est induta filia saluatio
 nis et esto stabilis et nuqua cades: **infelix ma**
Onescio qd faciam aut u bi fugiam oue
 michi n possu pfiere hoc qd su induta certe
 illud uolo abicere: **virtutes** **O**mfelix conscientia
 o misera anima quare abscondit facie tuam

cora creatore tu o scia **di** **T**u nescis que
 uidet nec lapis ul lum qd te constituit: **aiam illa**
Oe ut creauit mundu n facio illi in uiriam
virtutes **strepitus diaboli ad aiam illa.**
 si uolo uti illo: **virtutes** **F**atue fatue qd pde i labora
 re respice mundu amplectere te magno honore.
virtutes: **O** Plangens uox e hec ma
 mi do lorif ach ach que da mi rabili me
 to ria in mirabili desiderio dei sur ipe
 i qua delectario carnis se latent abscondit
 heu heu ubi uoluntas crimina nesciunt et
 ubi desideriu hominis lasciuam fugit. luce
 luce ergo i his innocenti a que i pudore bo
 no integritatem n a misisti et que auaricia
 gutturis antiqui serpentis i bi non de
diabolus **Q**ue e hec potestas qd nullus sit p me
 uorat et dabo illi oia tu u ruf seqtib nich habes qd
 dare possis qa etia nos omis nesciunt qd fuit: **humilitas:**
Ego cu meis sodalib bene scio qd tu
 et ille antiquus dracho qui sup sumu uola
 re uoluiti sed ipse ds i abyslu pceit te

Suntutes.
Nos autem omis meritis habitamus. *humilitas.*

Ego humilitas regina uirtutum dico uenite

ad me uirtutes et emulam uos ad requiren-

dam pernam dignam et ad coronandum ipse

scutes. uirtutis se lucem. **O** gloriosa regina et sua

humilitas. uisissima mediatrix libere uenimus. **I**deo

karitas. dilectissime fili et tenet uos in regali talamo.

Ego karitas flos amabilis uenite ad me uir-

tutes et predicam uos in eam di da luce floris

ur ge. **O** dilectissime flos ardenti desiderio

currimus ad te. **E**go timor di uos felicitati

mas fili ad preparat ut inspicatur i cam in

uum qd n peccatis. **O** timor ualde uirtus

et nobis habemus enim pfectu studi um

Diabolus. **E**uge euge qd e tantu timor qd e tantu amor

nuqua ate se parari. **I**u e pugillator nu e re

Tu autem ex territus es *uirtutes.* p summu iudice quia inflatus supbia mer-

Obediencia.
fus est in ge hemmam. **E**go iudicia obe-

diencia uenite ad me pulcherrime filie et

reducam uos ad patriam et ad osentiu regis.

uirtutes. **O** dulcissima uocare nos daret i magno stu-

dio puenire ad te. **E**go fidelis speculu ure

uenerabilis filie uenite ad me et ostendo

nobis fontem salientem. **O** serena specula

tu habem fiduciam puenire ad ueru fonte

Spec. **E**go su dulcis conspectrix in uentis

o celi qua fallax tympor n decipit unde

uoi o tenebre non potestis me obnubilare.

scutes. **O** uiuent uita uos uisus consolatrix

tu mortifera mortis uincit uidente

oculo clausuram ce li apert. *Caritas.* **O** uir-

ginitas in regali thalamo stas o qua dul-

ciuar des in amplexibus regis cu te sol per

fulget ita qd nobilis flos tuus nuqua cadet

o ungo nobilis te nunquam inveniet umbra
 in cadente flore. **F**los campi cadit
 uen to pluuia spargit eum o unguim nraf
 tu pma nel in symphonis su p noru cui u
 unde et suauis flos qui nunquam a rescat
Inocentius Fugite o uel spurcial di aboli
Has te succurrent fugiem? **Contemp^o mun^o**
Ego contemp^o mundi su candor uite omi
 seia terre pegrinatio i multu laborib te
 dimitto o uirtutes uenite ad me et ascen
 damus ad fontem uite. **scilicet** **O** gloriosa
 domina tu sep^o habes certamina xpi omag
 na uirtus que mundu sculcas. unde etiam
 uictoriose in celo habitas. **1mo^o 2^o** **E**go
 aurea porta in celo fixa sum q^o p me transit
 nunquam amara perculantia i mente sua gust
 rabit. **scilicet** **O** filia regis tu sep^o et i amplexu

bus quos mundus fugit. oqua suauis e tua dilec
 tio in sumo deo. **E**go sum amariyx sim
 plicium moru qui turpia opa nescunt h sep^o
 in regē regū aspicio & amplector eum in honore
 altissimi mo. **scilicet** **O** tu angelica so cia ruel
 ualde or nata in regalibus nup^o ti is. **uerecundia**
Ego obtrēbio et tu go atq; conculco
 omis spurcial diaboli. **scilicet** **T**u et in edificatio
 ne celestis ierusalem flo reni in candidis liliis.
scilicet **O** qua amara e illa du ricia que n cedit
 i mentib^o misericordit^o dolori succurrens e go
 aute omib^o dolentibus manu porrigere no lo
scilicet **O** laudabilis mater pegrinoru tu sep^o
 erigis illos atq; ungit pampes et debiles.
victoria **E**go uicto ria uelox & fortis pug
 nariyx sum in lapide pugna serpente am
 ti qui con cul co. **scilicet** **O** dulcissima

bellatrix in torrente fonte qui absorbit lupum
 rapacem. o gloriosa coronata nos libere militam
pacientia
 tecum contra illusore hunc. **E**go discretio sum
 lux & dispensatrix omnium creaturarum i differen
 tia dei qui acta ase fugant placiuiam moru.
O pulcherrima mater qua dulcis & qua suauis es
pacientia
 qa nemo confundit in te. **E**go su colup
 na que molliri n pot qa fundamentum meu
deus
 in deo e. **O** firma que stat in cauerna petre &
 o gloriosa bellatrix que suffert omnia.
O filie israhel sub arbore suscitauit nos ds
 unde in hoc tempore reuolui in plantationis
 su e gaudere ergo filie syon. **H**eu heu
 nos uirtutes plangam & lugem qa omi dmi
Revela dicit penitentia uirtutes uiuocantur
 fugit uita. **O** vos regales uirtutes quam
 speciose & qua fulgentes estis i summo so le
 & qua dulcis e uestri mansio & ideo oue

michi qua a uobis fugi. **O** fugi me
 ne in ueni ad nos & de us suscipiet te. *ait illa*
Ach ach feruens dulcedo absorbit me in pec
 caris & ideo n. aua su uirtute. **N**oli ti
 mere nec fugere qa pastor bo nus querit
 ure pdita ouem suam. *ait illa* **N**unc e mi chi
 necesse ut suscipiatis me quo i uulnerib fredo
 quib. iniquis serpent me contaminant.
Currite ad nos & sequere uestigia il li i qb mi
 quam caelest i societate nostra & de us cura
ad uirtutes
 bit te. **P**enitentia. **E**go peccator q fugi uita
 plen uiscerib uenia ad uos ut pbeat michi
 scutu reseprio inf. **O** ru omi uirtute
 gine. o uos candida lila ipsi ai uita pur
 puia inclinate uos ad me qua peccata uo
 bu oculam & adunare me ut in sanguine
 filij dei possim fugere. **O** mnia su

grana esto robusta et induc te arma lucis:

ait illa Et ouera medicina humilitas p̄be
 michi auxilium q̄a supbia i multis uicis fre
 gur me multas cicatrices michi imponens n̄
 fugio ad te et ideo suscipe me: **humilitas**

Omnis uirtutes suscipit lugentē pecca
 torem insin cicatricibus p̄t̄ uulnera xpi
 q̄ p̄ducere eū ad me: **uirtutes** Volum̄ te re
 ducere et nolimus te deserere homis celestis
 milicia gaudet sup te ergo decet nos in
humilitas symphonia sonare. **O**misera filia uolo
 te amplecti quia magnus medicus dūa q̄ ama
 ra uulnera p̄t̄ te passus ē: **uirtutes** **O**mnis
 font quā magna ē suauitas tua qui faciem
 illor̄ uire n̄ amisisti s̄ acute p̄uicidisti quo
 modo eos de angelico casu abstraheret qui
 se estimabant illud habere re qd̄ n̄ haer sic

sta re unde gaude filia syon quia d̄s tibi mul
 tos reddidit q̄s serpens de te absci dere uoluit qui
 nunc in maiori luce fulgent quā prius illor̄ cū
diaboli **Q**ue est aut unde uenit tu amplexa
 ra et me et ego foras eduxite s̄ n̄ i
 sa fu illet. reuisione tua fundi me ego aut pugna
 ſmea deiciam te.

Ego om̄s uas meas malas esse **penitens anima**
 cognoui et ideo fugi atq̄ modo ante o illusor
 pugno contra te: **ait illa** **I**nde tu o regina
 humilitas tuo medicamine adiuua me.

humilitas ad uic **O** victoria que istū in celo
 su perasti cur te cum militibus tuis et om̄s
uirtutes **O** fortis
 ligare diabolum huic **victoria ad** **O** fortis
 simi q̄ gloriosissimi milites uenite et adiuua
 te me istum fallacē uincere: **ait** **O** dulcissima.

humilitas **L**igare ergo istum o uirtutes p̄dare
ait

O regina n̄a tibi parebimus q̄ p̄p̄ra
 tua in omnibus adimplebimus: **victoria**

Gaudere o socii quia antiquus serpens

ligatus est. **Venit.** Laus tibi xpe rex angelorum.

causati

In mente altissimi o satana caput tuum conculeta

in ymagine a forma dulcis miraculum co tui

ubi filius dei venit in mundum unde delectus

et in omnibus spoliis tuis et nunc gaudent

omnes qui habitant in caelis quia uenter tuus

Diabolus. Tu nescis quid uentris tua uenter

tua uenter est pulchra forma de uero supra

confusus est tui uenter peccatum quod de ista uenter opula peccatum

tu nescis quid sis.

Quomodo possit me hoc. Causati:

tangere quod tua suggestio possit per immundicia

in maestus unum uerum primum qui genus huma

num ad se congregat per uarietatem suam. **Venit.**

O deus quis es tu qui intermet ipso hoc

magnum consilium habuisti quod destrui

xit inferna lem haustum in publicanis et pec

catorebus quod non in deum in superbia bonitate

unde dixit. Laus sit tibi. **Venit.** Opae omni

potens extra fluit fons magno amore perduc

filios tuos in iudicium uenturum uelorum a

quarum ita ut et nos eos hoc modo perduc

amnis in caelestem ierusalem.

In principio omnis creaturae in iudicium in malo

florere floruerunt postea uindicta descendit

et uindicta uerum plator uidit et dixit hoc scio

et amens numerus non deum est plenitudo tu ergo parum

speculum aspice in corpore meo fatigatione sustineo

paruuli etiam mei deficiunt sunt memor esto.

quod plenitudo que in primo facta est restare non

debuisti et tunc inter habuisti quod oculis tuis non

quam cederet usque deum corpus meum uideret plenitudo

gemmarum nam me fatigat quod omnia membra mea in

uritione uadunt. Patet inde uulnera mei ostendit

do ergo non omnes homines genui non ad partem

urium flectite ut uobis manum suam por

rigat.

2. Сучасна розшифровка літургійної драми Гільдегарди Бінгенської

(Д. Федорак)

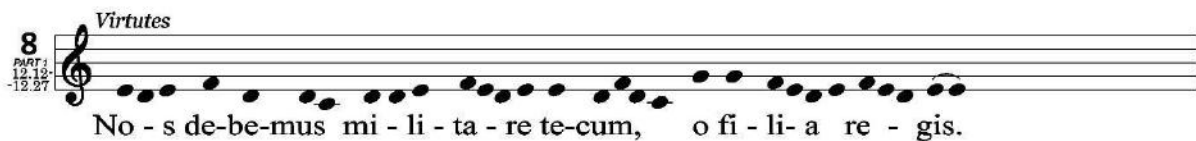
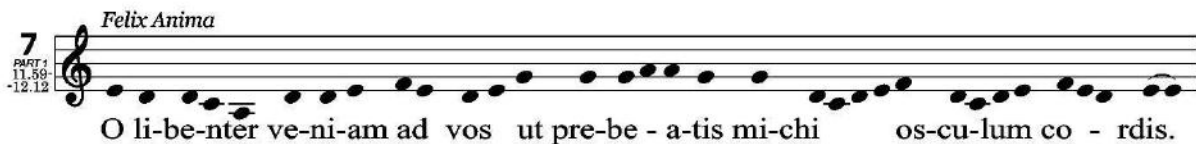
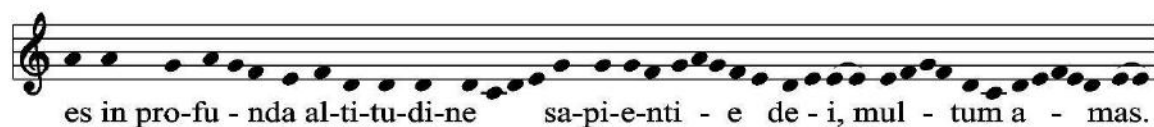
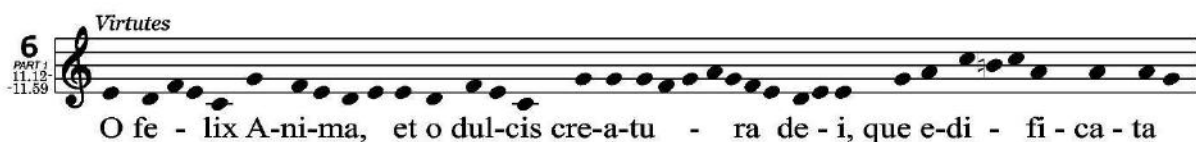
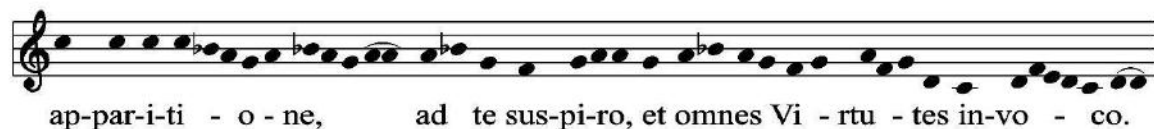
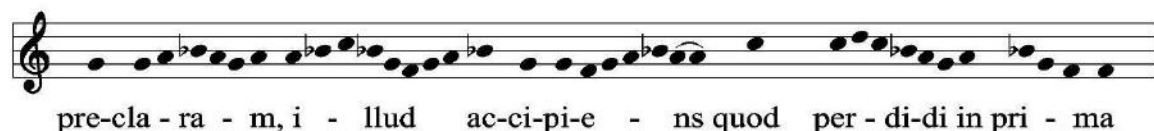
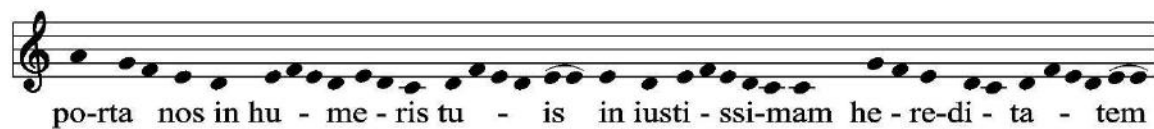
Ordo VirtutumComposer: St. Hildegard of Bingen
Transcribed by Daria Fedorak

1 *Patriarche et Prophete*
00:00 - 00:26
Qui sunt hi, qui ut nu - be - s?

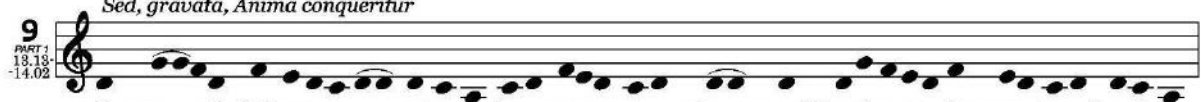
2 *Virtutes*
00:26 - 01:38
O an-ti-qui san - cti, quid ad - mi - ra - mi - ni in no - bi - s?
Ve - rbum de - i cla - re-sci - t in forma homi - nis,
et i-de-o fu - lge - mus cum i - llo, e - dica - ntes membra su - i
pu - l - chri co - rpo - ris.

3 *Patriarche et Prophete*
01:38 - 02:20
No - s sumus ra-di-ces et vo-s rami, fruc-tus vive-ntis o - cu - li,
et no-s u - mbra in i - llo fu - i - mus.

4 *Querela Animarum in carne positarum*
02:20 - 07:14
O - nos peregri - ne su-mus. Qu - i - d fe - ci - mus, ad pecca - ta
de - vi - ante - s? Fi - li - e Re - gis esse de - bu - i - mus,
sed in umbram pe - cca-to-rum ce-ci-di-mus. O vi - ve - ns sol,



9 *Sed, gravata, Anima conqueritur*
 PART 1
 13.19
 -14.02



O gra - vis labor, et o du - rum po - ndus quod ha-be-o in ves-to hu-i-us



vi - te, quia ni - mis gra-ve mi-chi est contra carnem pu - gna - re.

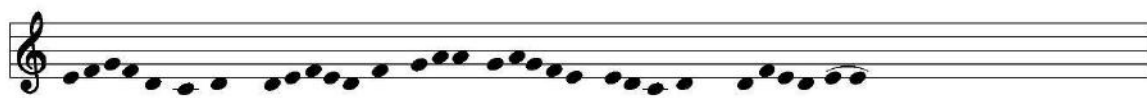
10 *Virtutes ad Animam illam*
 PART 1
 14.02
 -14.49



O A-ni - ma, volunta - te de - i constitu - ta, et o fe - lix ins-tru-me-ntum,



quare tam fle-bi-lis es co-ntra hoc quod de-us con-tri - vit in virginea na-tu-ra?



Tu debes in no-bis su-pe-ra-re di - a - bo - lum.

11 *Anima illa*
 PART 1
 14.49
 -15.06




Su - ccu - rri - te mi-chi, a-di-u-van-do, ut po - ssim sta - re!

12 *Scientia Dei ad Animam illam*
 PART 1
 15.06
 -15.31



Vi - de qu - id ill-ud sit quo es in-du - ta, fi-li - a sal-va-ti-o-nis



et es-to sta-bi - lis, et num-quam ca - des.

13 *Infelix, Anima*
 PART 1
 15.31
 -16.21



O nes-ci-o qui - d fa-ci-am, a-ut u - bi fu-gi-a - m! O ve mi-chi - , non



pos-sum perficere hoc quod sum in-du - ta. Ce - rte illud vo-lo a - bi-ce-re!

Virtutes

14
PART 1
16.21
-17.01

O in-fe-lix con-sci-en-ti - a, o mi-se-ra A - ni - ma, qua - re

ab-scon-dis fa - ci-em tu - am co-ram cre-a - to-re tu - o?

Scientia Dei

15
PART 1
17.01
-17.17

Tu ne - scis, nec vi - des, nec sa-pis i - llum qui te co - nsti-tu - it.

Anima illa

16
PART 1
17.17
-17.41

De - us cre-a-vit mun-dum: non fa-ci-o i - lli i - ni-u - ri - am

sed vo-lo u-ti i - llo!

Streptus Diaboli ad Animam illam

17
PART 1
17.66
-17.66

Fatue, fatue quid prodest tibi laborare?
Respice mundum, et amplectetur te magno honore.

Virtutes

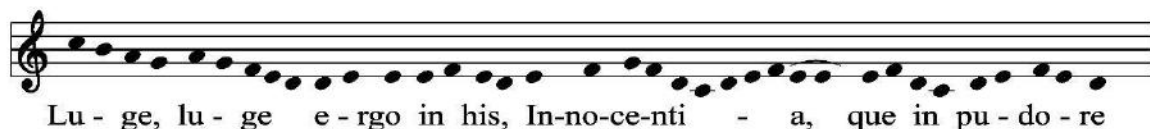
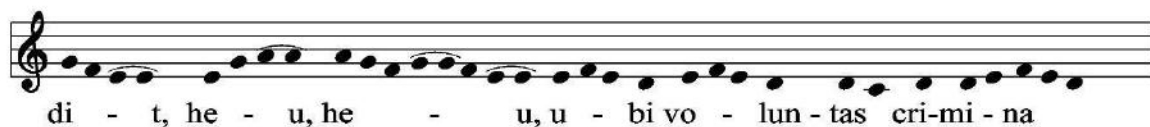
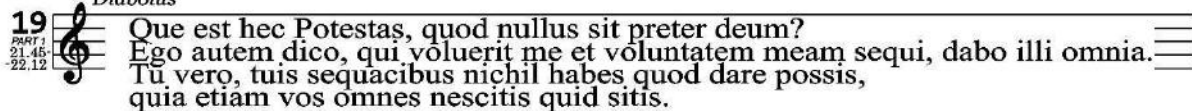
18
PART 1
18.06
-21.45

O plan-ge - ns vox est hec ma-xi - mi do - lo - ri - s!

A - ch, a - ch, que-dam mi - ra - bi - lis vi - cto-

ri - a in mi - ra - bi - li de-si-de-ri-o de - i su-

rre - xit, in qua de-le-cta-ti-o ca-mi-s se la - ten - ter a - bsco - n-

*Diabolus**Humilitas**Virtutes*

Humilitas

22
PART 1
24.52
-25.40

E - go, Hu-mi - li-tas, re-gi - na Vir - tu - tum, dico: venite ad me, Virtutes,
et e-nu-tri-am vos ad re-qui-ren-dam per - ditam dragmam et ad coronandum
in per-se-ve-ran-ti-a fe - li - cem.

Virtutes

23
PART 1
25.40
-25.68

O gloriosa regina, et O suavissima me-di-a-trix, li-be-nter ve-ni-mus.

Humilitas

24
PART 1
25.68
-26.22

I-de-o, di-le-ctis-si-me fi-li - e, te-ne-o vos in re-ga - li ta-la-mo.

Karitas

25
PART 1
26.22
-27.06

E - go Ka - ri - tas, flos a - ma - bi - lis - ve-ni-te ad me, Vir-tu - tes,
et pe-rdu-cam vos in ca - ndi - dam lu-cem flo-ris vi - rge.

Virtutes

26
PART 1
27.06
-27.36

O dilectissime flo - s, ardenti de-si-de-ri - o cu-rri-mu - s ad te.

Timor Dei

27
PART 1
27.35
-28.24

E-go Ti-mor De-i, vo - s felici - ssi-mas fi - li-a-s pre - pa - ro
ut i-nspi-ci - a - tis in de-um vi - vum et non pe-re - a - tis.

Virtutes

28
PART 1
28.24
-28.62

O Ti-mo - r, va-lde ū-ti-lis es no - bi - s: hā-be-mus e - ni - m
per-fec-tum stu-di - um nūm-quam a te se - pa - ra - ri.

Diabolus

29
PART 1
28.52
-29.13

Euge! euge! quis est tantus timor? et quis est tantus amor? Ubi est
pugnator, et ubi est remunerator? Vos nescitis quid colitis.

Virtutes

30
PART 1
29.13
-29.36

Tu autem e - xtterr-i-tus es per su-mmum iudicem, qu-ia, in-fla - tus
su - pe - rbi - a, me - rsus es in ge - he - nmam.

Obedientia

31
PART 1
29.36
-30.05

Ego lucida Obedi-e-nti - a veni-te ad me, pulcherrime fi-li-e, et re-du - cam vos
ad pa-tri - am et ad o-scu - lum re - gis.

Virtutes

32
PART 1
30.05
-30.26

O dulcissima vocatrix, nos de-cet in ma-gno stu-di - o pe-rve-ni-re ad te.

Fides

33
PART 1
30.26
-31.00

Ego Fi-des, spe-cu-lu - m vi - te: venerables fi-li-e, ve-ni-te a - d me
et o-sten-do vo - bis fo - ntem sa-li-e-ntem.

Virtutes

34
PART 1
31.00
-31.28

O se-re-na, spe-cu-la-ta, habemus fiduciam pe-rve-ni-re

ad ve - rum fo - ntem per te.

Spes

35
PART 1
31.28
-32.31

E - go su-m dul-ci - s con-spec-tri - x vi - ve - ntis o - cu - li,

quam fallax tor-po - r non de-ci - pi - t - un-de vo - s, o

te - ne - bre, non pō-te-stis me o-bnu-bi-la - re.

Virtutes

36
PART 1
32.31
-33.13

O vi - vens vi - ta, et o sua-vi - s con-so-lat-rix, tu mo-rti-fe-ra mo - rtis

vin-cis et vi-de - nte o-cu - lo cla - u-su-ram ce - li a - pe - ris.

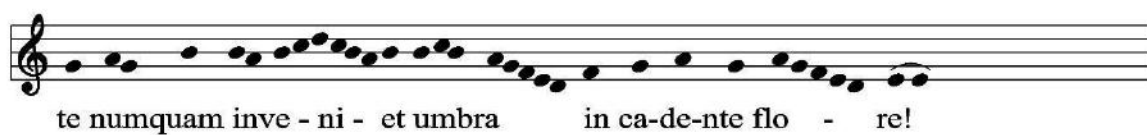
Castitas

37
PART 1
33.13
-34.48

O Virgini-tas, in rega-li tha-lamo stas. O quam dulciter a - rdes

in amplexibus re - gis, cum te so - l per-fu - lget i - ta quad

no-bi-lis flos tu - us num-quam ca - de - t. O vir-go no - bi - lis,



Virtutes

38
PART 1
34.48
-35.52

Flo - s ca - mpi ca - dit ve - nto, plu - vi-a spar-git



Innocentia

39
PART 1
35.52
-36.03

Fu - gi-te, o - ves, spu-rci-ci - a-s Di - a-bo - li!

Virtutes

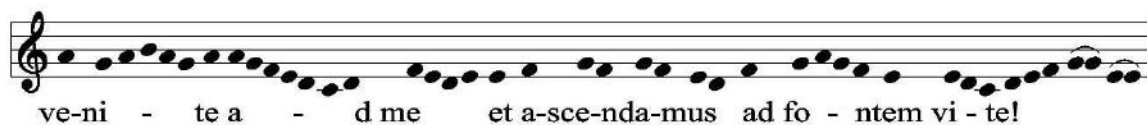
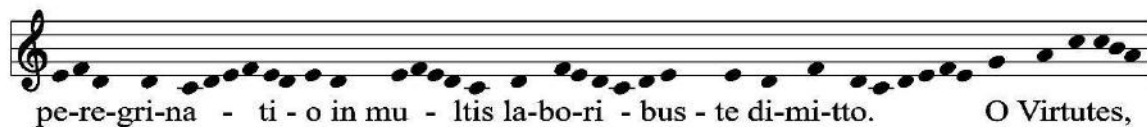
40
PART 1
36.03
-36.13

Ha-s te su-ccu-rren-te fu - gi - e - mus.

Contemptus Mundi

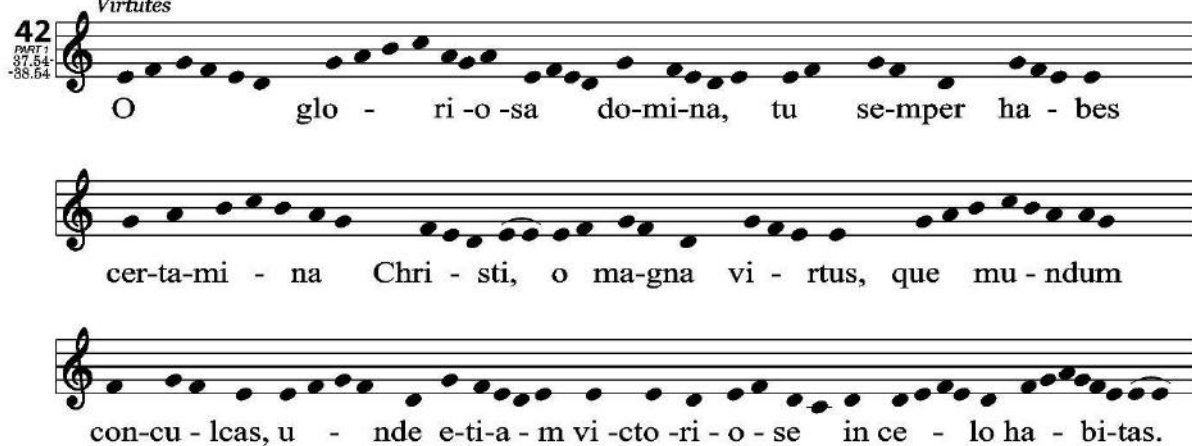
41
PART 1
36.13
-37.64

E - go, Contemptus Mu - ndi, sum ca-ndo - r vi - te. O mi-se-ra ter - re



Virtutes


42
PART 1
37.54
-38.54



O glo - ri - o - sa do - mi - na, tu se - mper ha - bes
cer - ta - mi - na Chri - sti, o ma - gna vi - rtus, que mu - ndum
con - cu - lcas, u - nde e - ti - a - m vi - cto - ri - o - se in ce - lo ha - bi - tas.

Amor Celestis

43
PART 1
38.54
-39.38



E - go au - re - a po - rta in co - lo fi - xa sum: qui per me transit numquam
a - ma - ram pe - tu - lan - ti - am in me - nte su - a gu - sta - bit.

Virtutes


44
PART 1
39.38
-40.13



O fi - li - a re - gis, tu se - mper es in am - ple - xi - bus quos
mu - ndus fu - git. O quam suavis e - st tu - a di - le - cti - o in su - mmo de - o!

Disciplina

45
PART 1
40.13
-40.54



E - go su - m a - ma - trix si - m - pli - ci - um mo - rum qui tu - rpi - a o - pe - ra
ne - sci - unt; sed semper in re - gum regem aspicio et amplector eum in
ho - no - re a - lti - ssi - mo.

Virtutes

46
PART 1
40.54
-41.28

O tu a-nge-li-ca so - ci - a, tu es va - lde

o - rnata in re-ga - li - bus nu - pti - is.

Verecundia

47
PART 1
41.29
-42.01

E - go o-bte-ne-bro et fu - go a-tqu-e co-ncu-lco

o - mnes spu - rci - ci - as Di - a - bo - li.

Virtutes

48
PART 1
42.01
-42.25

Tu es in e-di-fi-ca-ti-o-ne ce - le - stis I-e-ru-sa-lem, flo - rens

in ca-ndi-dis li - li - is.

Misericordia

49
PART 1
42.25
-43.24

O quam a-ma-ra est i - lla du - ri-ci - a que non ce-dit in me-nti - bus,

mi-se-ri-co-rdi - ter do - lo - ri su-ccu - rre - ns! E - go a-u-tem

o-mni-bus do - le-nti - bus ma - num po-rri-ge-re vo - lo.

Virtutes

50
PART 1
43.24
-44.00

O la-u-da-bi-lis ma - ter pe-re-gri-no - ru - m, tu sem-per e-ri-gis i-llos,

at-que u-ngis pa-u-pe-res e-t de-bi-les.

51 *Victoria*

E-go Vi-cto-ri-a ve-lox et fo-rtis pu-gna-trix

sum-in la-pi-de pu-gno, se-rpe-ntem a-nti-qu-um

co-ncu-lco.

52 *Virtutes*

O du-lci-ssi-ma be-lla-trix, in to-rre-nte fo-nte qui a-bso-rbu-it

lu-pu-m ra-pa-ce-m o glo-ri-o-sa co-ro-na-ta, nos li-be-nter mi-li-ta-mus

te-cum co-ntra i-l-lu-so-rem hunc.

53 *Discretio*

Ego Di-scre-ti-o su-m lux et dispensatrix omnium creaturarum,

i-ndi-ffe-re-nti-a de-i, quam A-dam a se fu-ga-vit

per la-sci-vi-a-m mo-rum.

54 *Virtutes*
PART 1
46.02
-46.42

O pu-lche-ri - ma ma - te - r, quam du-lcis et quam su-a-vis es,

qui-a ne - mo co-nfu-ndi-tur in te.

55 *Pacientia*
PART 1
46.42
-47.30

E-go su - m co-lu - mpna que mo - lli - ri non po-test, qui - a

fu-nda-men-tum me - um in de-o est.

56 *Virtutes*
PART 1
47.30
-48.31

O fi - rma que stas in ca-ver-na pe-tre, et o glo-ri- o - sa

be - lla - trix que su - ffers o - mni - a!

57 *Humilitas*
PART 1
48.31
-49.17

O fi-li-e I-sra - he - l, sub a - rbo - re su-sci - ta - vit

vos de - us, u - nde in hoc te-mpo-re re-co-rda-mi - ni

plan-ta-ti-o-nis sa - e. Ga - ū - de - te e - rgo,

fi - li - e Sy - on!

Virtutes

58
PART 2
14.26
-15.11

He - u, he - u, nos Vi - rtu - tes pla - nga - mus et

lu - ge - a - mus, qui - a o - vis do - mi - ni fu - git vi - tam!

Querela Anime penitentis et Virtutes invocantis

59
PART 2
15.11
-16.07

O vos re - ga - les Vi - rtu - tes, qu - am spe - ci - o - se

et qu - am fu - lge - ntes e - stis in su - mmo so - le, et qu - am

du - lcis est ve - stra ma - nsi - o - et i - de - o,

o ve mi - chi , qui - a a vo - bis fu - gi.

Virtutes

60
PART 2
16.07
-17.01

O fu - gi - ti - ve, ve - ni, ve - ni a - d no - s,

et de - us su - sci - pi - et te.

Anima illa

61
PART 2
17.01
-17.29

Ach! a - ch! fe - rvens du - lce - do a - bsor - bu - it me in

pe - cca - tis, et i - de - o non a - u - sa sum i - ntra - re .

Virtutes

62
PART 2
17.29
-17.67

No - li ti - me - re ne - c

fu - ge - re, qui - a pa - stor bo - nus

que - rit in te pe - rdi - tam o - vem su - am.

Anima illa

63
PART 2
17.57
-18.39

Nunc est mi - chi ne - ce - sse ut su - sci-

pi - a - ti - s me, quō - ni - am in vu - lne - ri - bus

fe - te - o qui - bus a - nti - qu - us se - rpens

me con - ta - mi - na - vi - t.

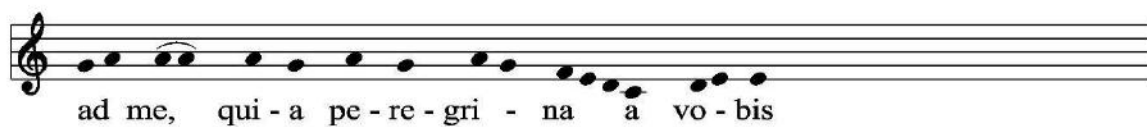
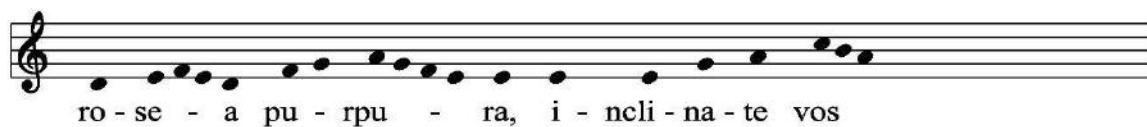
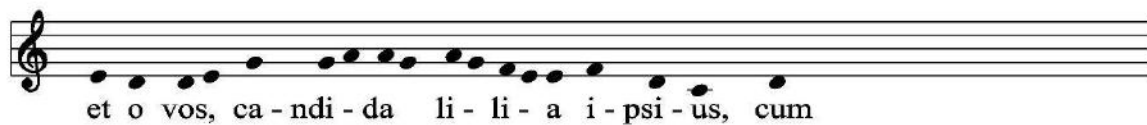
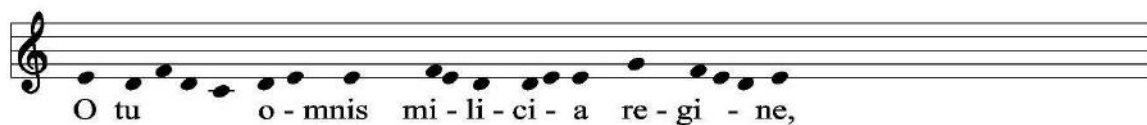
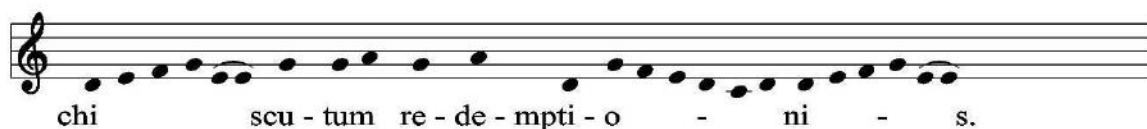
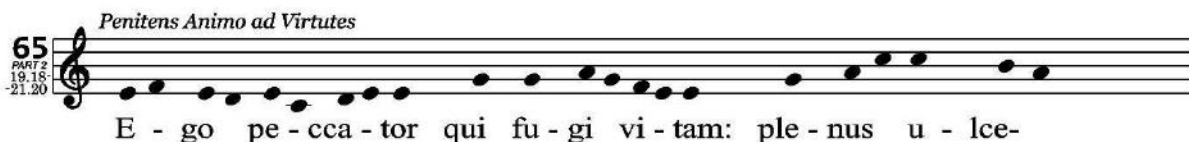
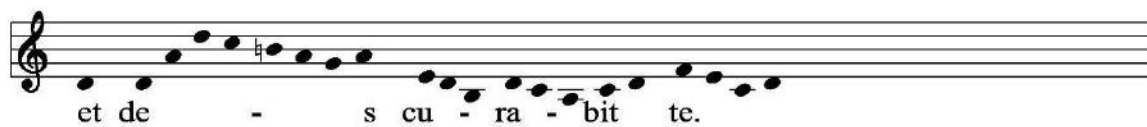
Virtutes

64
PART 2
18.39
-19.18

Cu - rre ad nō - s, et se - que - re

ve - sti - gi - a i - lla in qui - bus num - quam

ca - des in so - ci - e - ta - te no - stra ,



Virtutes

66
PART 2
21.20
-21.46

O A - ni - ma fu - gi - ti - va, e - sto

ro - bu - sta, et i - ndu - e te a - rma lu - cis.

Anima illa

67
PART 2
21.45
-22.02

Et o ve - ra me - di - ci - na, Hu - mi - li - tas,

pre - be mi - chi a - u - xi - li - u - m,

qui - a su - per - bi - a in mu - ltis vi - ci - is

fre - gi - t me, mul - tas ci - ca - tri - ces mi - chi

i - mpo - nens. Nunc fu - gi - o ad te ,

et i - de - o su - sci - pe me.

Humilitas

68
PART 2
22.52
-23.29

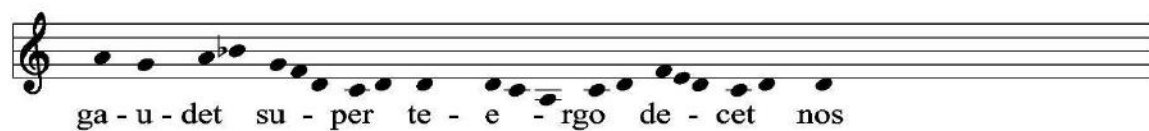
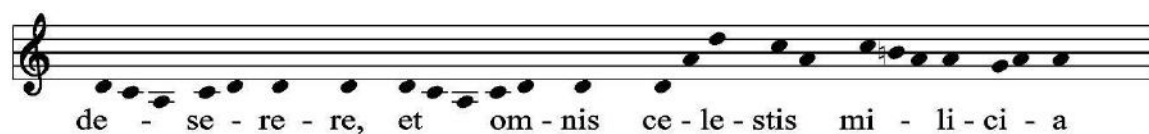
O o - mnes Vi - rtu - tes, su - sci - pi - te lu - ge - ntem

pe - cca - to - rem, in su - is ci - ca - tri - ci - bus, pro - pter



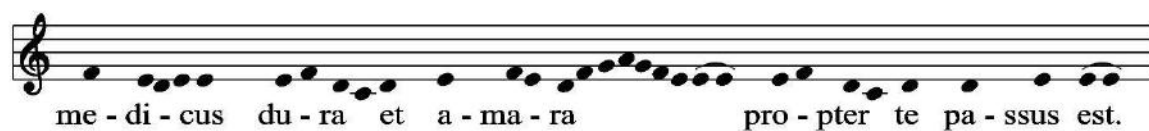
69 *Virtutes*
PART 2
23.29
-24.04

Vo - lu - mus te re - du - ce - re et no - lu - mus te



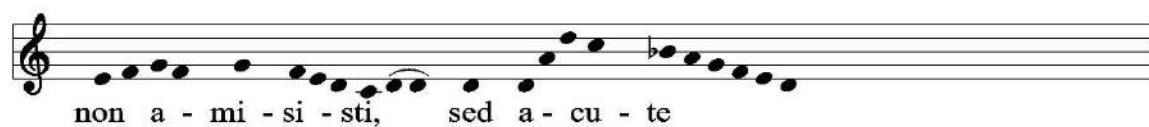
70 *Humilitas*
PART 2
24.04
-24.45

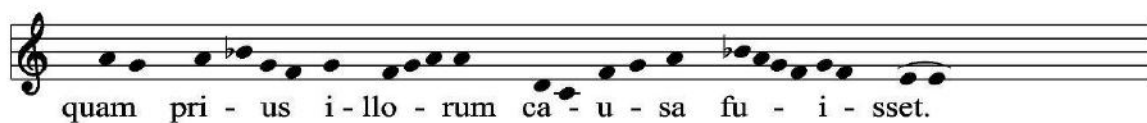
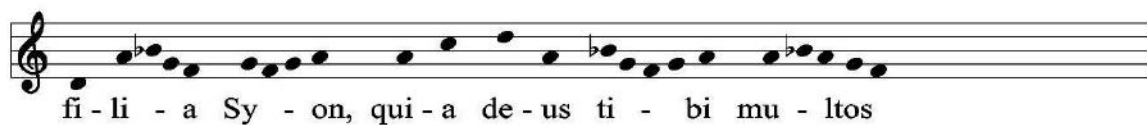
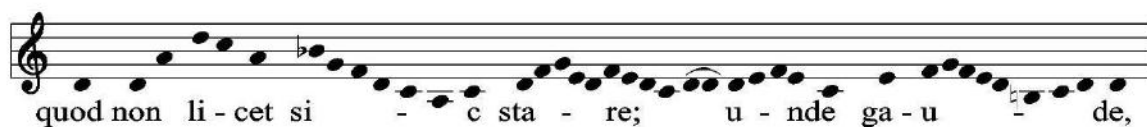
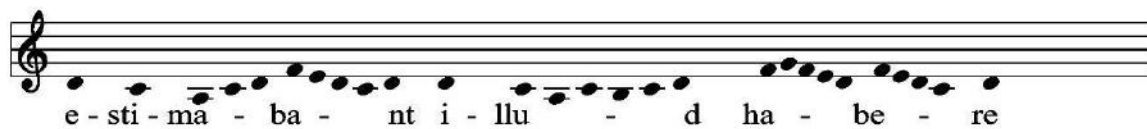
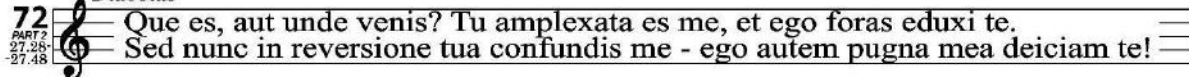
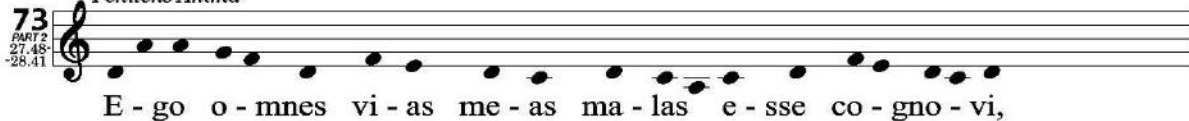
O mi - se - ra fi - li - a, vo - lo te a - mple - cti, qui - a ma - gnus

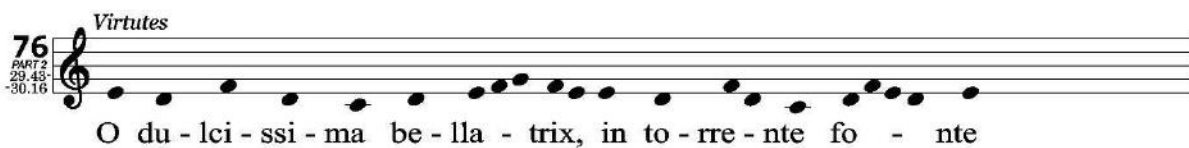
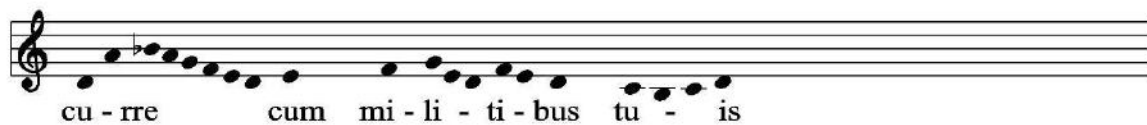
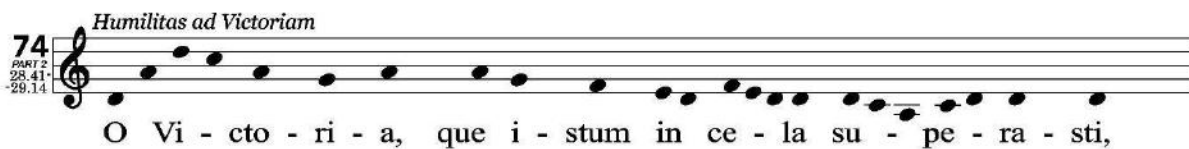
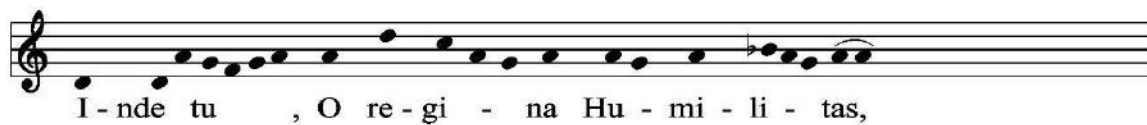
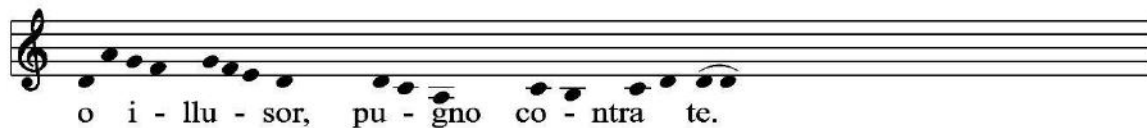


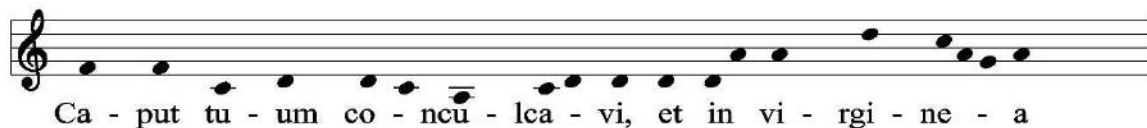
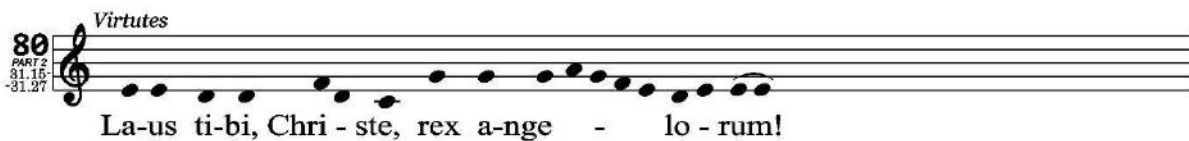
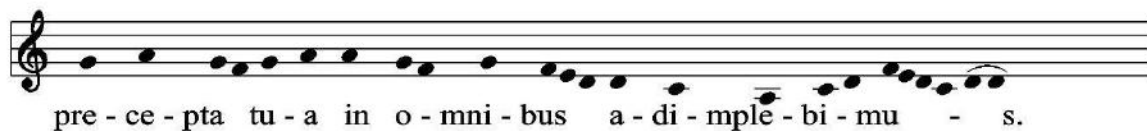
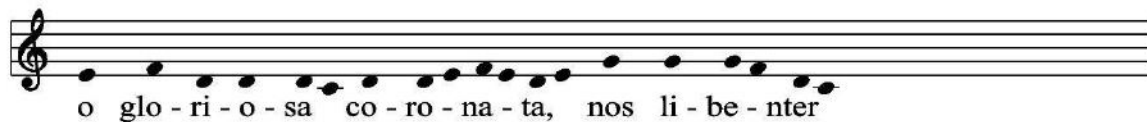
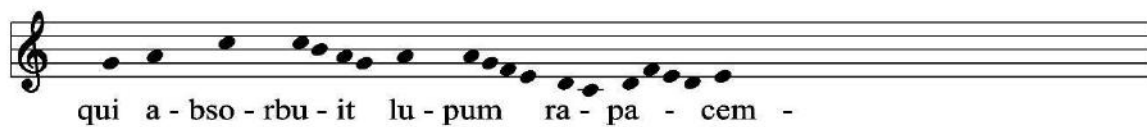
71 *Virtutes*
PART 2
24.45
-27.28

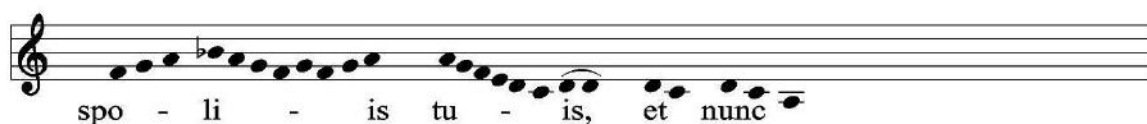
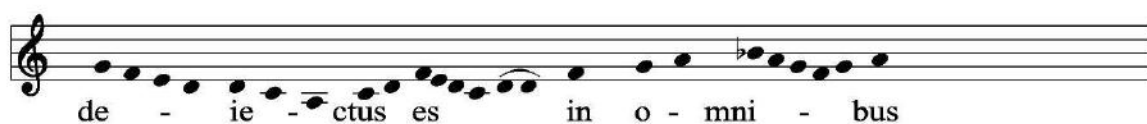
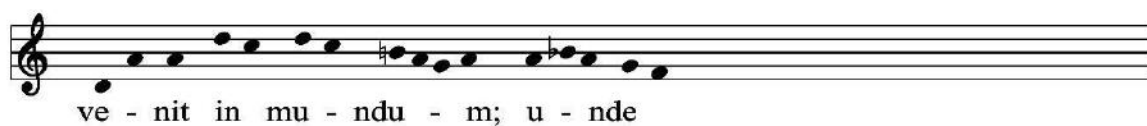
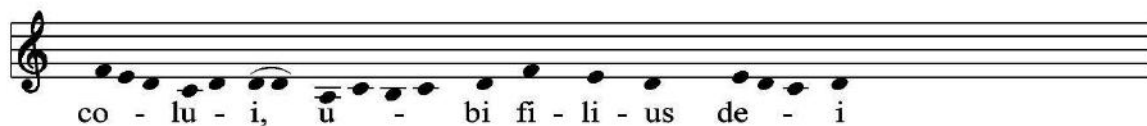
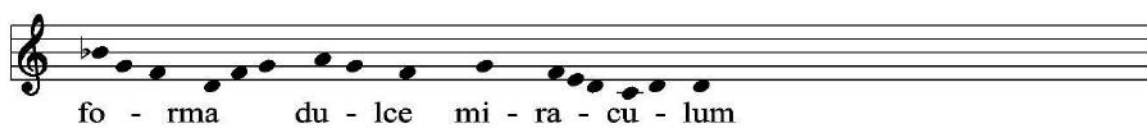
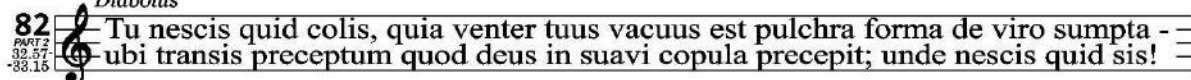
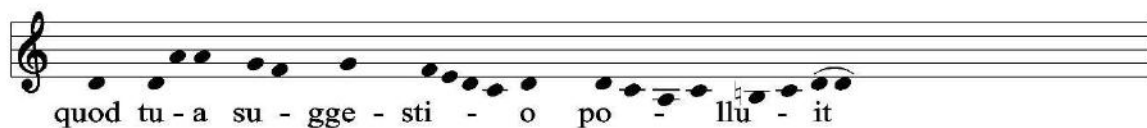
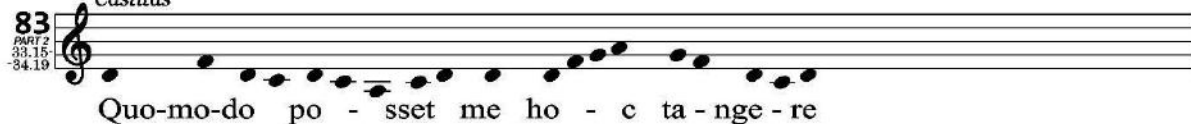
O vi - vens fons, qu - am ma - gna est su - a - vi - tas

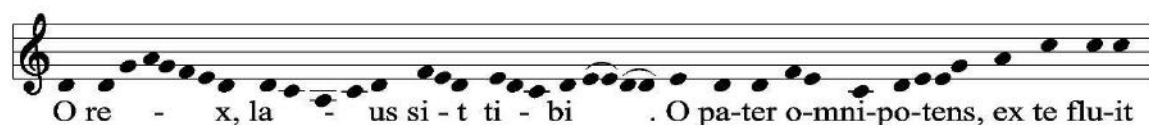
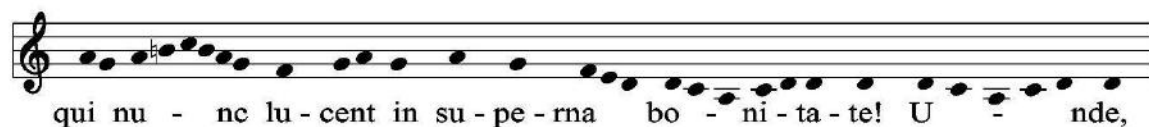
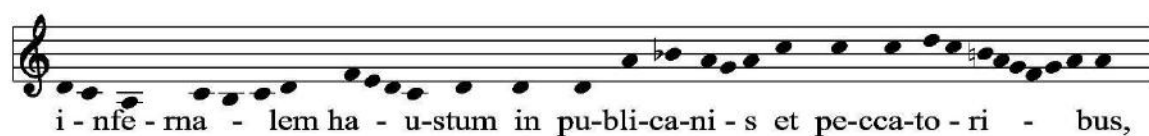
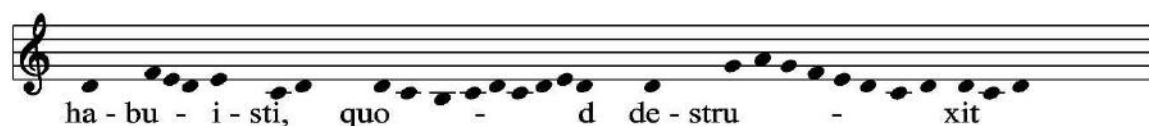
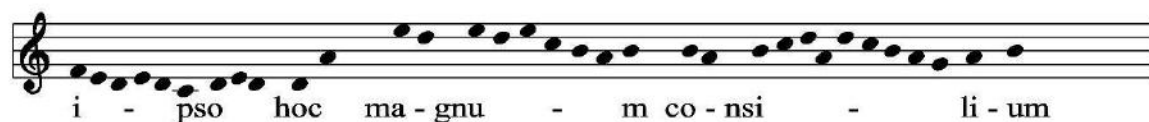
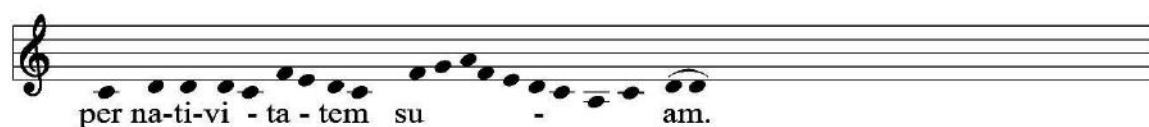
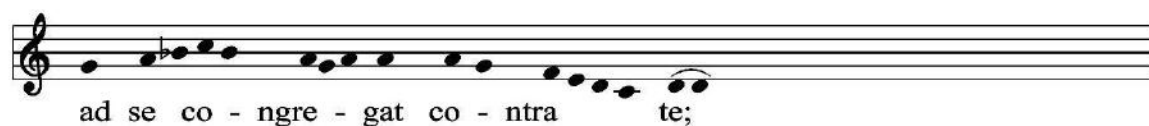
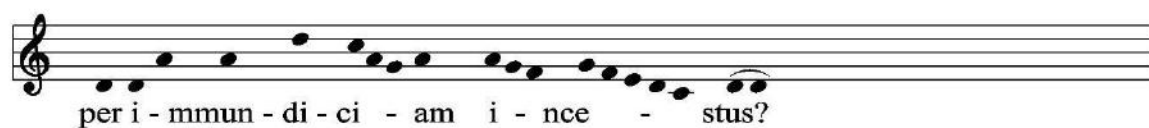


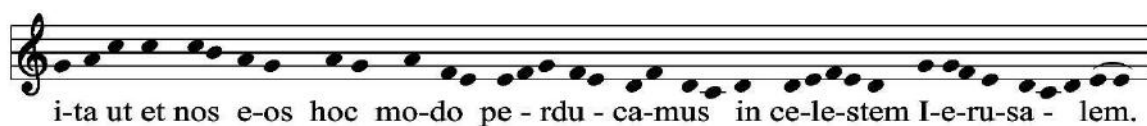
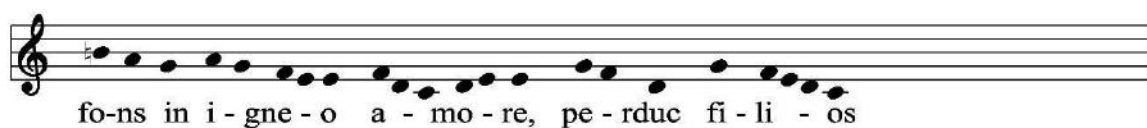
*Diabolus**Penitens Anima*





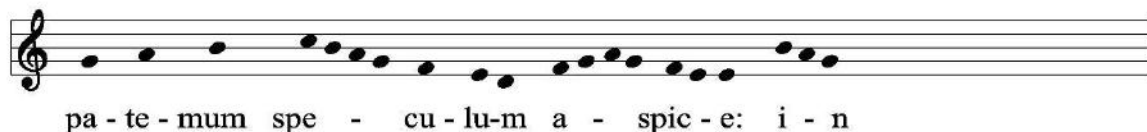
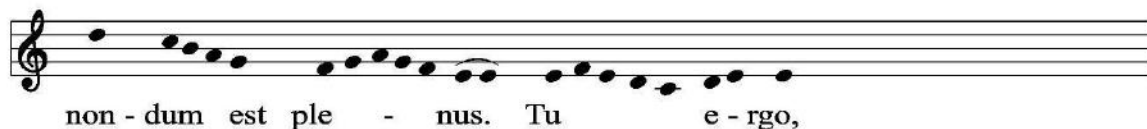
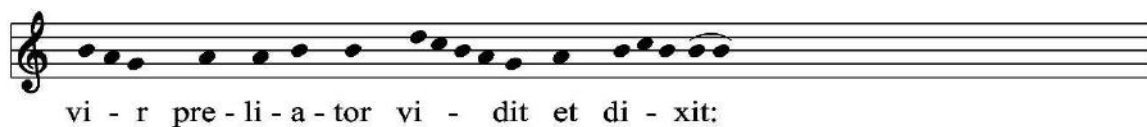
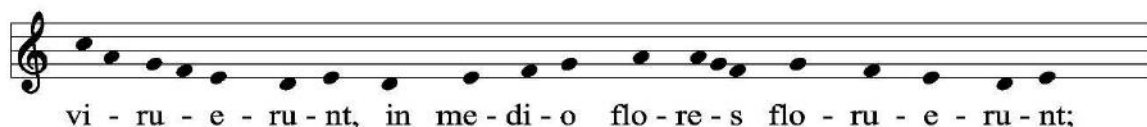
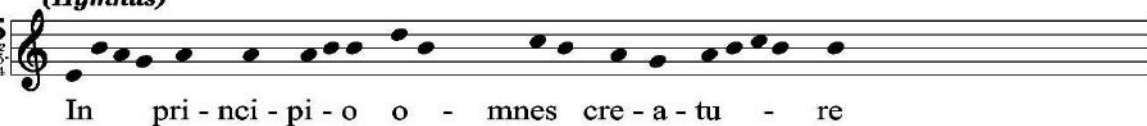
*Diabolus**Castitas*





(Hymnus)

85
PART 2
36-35
-40,34



co - rpo - re me - o fa - ti - ga - ti - o - ne - m su - sti - ne - o ,
 pa - r - vu - li e - ti - am me - i de - fi - ci - unt.

Nu - nc me - mor e - sto , quo - d ple - ni - tu - do
 que in pri - mo fa - cta est a - re - sce - re no - n de - bu - it,
 et tunc te ha - bu - i - sti quod o - cu - lus tu - us
 nu - mquam ce - de - ret u - sque du - m co - rpus me - um
 vi - de - res ple - num ge - mma - rum. Na - m me fa - ti - gat quod o - mni - a me - mbra
 me - a in i - rri - si - o - nem va - dunt. Pa - ter, vi - de, vu - lne - ra me - a ti - bi o - ste - ndo.
 E - rgo nu - nc, o - mnes ho - mi - nes, ge - nu - a ve - stra ad pa - trem ve - strum fle - cti - te,
 u - t vo - bi - s ma - num su - am po - rri - gat.

3. Текст літургійної драми «**Ordo Virtutum**»

(у перекладі Д. Федорак та А. Панченко)

1.	Patriarche et Prophete Qui sunt hi, qui ut nubes?	Патриархи и Пророки Кто это здесь, как облака плывет?
2.	Virtutes O antiqui sancti, quid admiramini in nobis? Verbum dei clarescit in forma hominis, et ideo fulgemus cum illo, edificantes membra sui pulchri corporis.	Добродетели О, святейшие, что заставляет восхищаться нами? Слова Господни и впредь живут у душе людской и потому сияем вместе мы, и создаем прекраснейшую плоть.
3.	Patriarche et prophete Nos sumus radices et vos rami, fructus viventis oculi, et nos umbra in illo fuimus.	Патриархи и Пророки Мы - корни, а вы ветви: Плоды Всевидящего Ока, А мы лишь тенью Его были.
4.	Querela Animarum in carne positarum O nos peregrine sumus. Quid fecimus, ad peccata deviantes? Filie Regis esse debuimus, sed in umbram peccatorum cecidimus. O vivens sol, porta nos in humeris tuis in iustissimam hereditatem quam in Adam perdidimus! O rex regum, in tuo prelio pugnamus.	Плач заключенных у тело душ Мы изгнанники! Что, согрешив, наделали?! Было детьми Всевышнего уготовано стать нам, Но тьма греха пленила. О Господи, верни нас на праведную землю, на ту, что из-за отца Адама потеряли! О Царь царей, мы за тебя и пасть готовы.
5.	Felix Anima O dulcis divinitas, et o suavis vita, in qua perferam vestem preclaram, illud accipiens quod perdidit in prima apparitione, ad te suspiro, et omnes Virtutes invoco.	Жизнерадостная душа Божественная и сладостная жизнь, что роскошное одеяние мне уготовала, верни все утраченное при моем существовании, Ведь так молю тебя и все добродетели заклинаю.
6.	Virtutes O felix Anima, et o dulcis creatura dei, que edificata es in profunda altitudine sapientie dei, multum amas.	Добродетели Счастливая душа, Божье сотворенье, Вершина мудрости Господней, твоя любовь чрезмерна!
7.	Felix Anima O libenter veniam ad vos ut prebeatis michi osculum cordis.	Жизнерадостная душа О, позволь приблизиться к тебе и получить тот поцелуй, что прямо с сердца льется.
8.	Virtutes Nos debemus militare tecum, o filia regis.	Добродетели Дитя Всевышнего, бороться с тобою наш долг.
9.	Sed, gravata, Anima conqueritur O gravis labor, et o durum pondus quod habeo in vesto huius vite, quia nimis grave michi est contra carnem pugnare.	Душа грустнеет За что же этот тяжкий крест Мне жизнью уготован, Сражаться с плотью Нет трудней задачи.
10.	Virtutes ad Animam illam	Добродетели (к душе)

	O Anima, voluntate dei constituta, et o felix instrumentum, quare tam flebilis es contra hoc quod deus contrivit in virginea natura? Tu debes in nobis superare diabolum.	Была орудием у Господневых руках ты по Его велению сотворена, К чему печалиться, ведь всё рожденье Девы искупило? И дьявола чрез нас поправить твоя задача.
11.	Anima illa Succurrite michi, adiuvando, ut possim stare!	Душа Спеши, дабы мне устоять помочь!
12.	Scientia Dei ad Animam illam Vide quid illud sit quo es induta, filia salvationis et esto stabilis, et numquam cades.	Божье Знание (к душе) О, дочь спасения, Созерцай убор, что носишь; Пасть не дано тебе, коль веришь крепко в Бога.
13.	Infelix, Anima O nescio quid faciam, aut ubi fugiam! O ve michi, non possum perficere hoc quod sum induta. Certe illud volo abicere!	Душа, с грустью О, что мне делать и куда податься я не знаю! Горе воплотилось во мне! И плоть, что я наделена, Совсем мне не подходит. Желаю сбросить это одеянье.
14.	Virtutes O infelix conscientia, o misera Anima, quare abscondis faciem tuam coram creatore tuo?	Добродетели О, жалкая душа! Что за чудовищная мысль! Зачем ты прячешь облик пред Создателем своим?
15.	Scientia Dei Tu nescis, nec vides, nec sapis illum qui te constituit.	Божье Знание Не дано узнать, увидеть и понять, того, кто тебя создал!
16.	Anima illa Deus creavit mundum: non facio illi iniuriam sed volo uti illo!	Душа Бог создал мир: Им насладиться жажду, и зла я не творю.
17.	Streptus Diaboli ad Animam illam Fatue, fatue quid prodest tibi laborare? Respice mundum, et amplectetur te magno honore.	Дьявол (кричит Душе) Глупая, что бремя праведности даст тебе? Ты лик свой к миру обрати И на вершину славы вознесешься
18.	Virtutes O plangens vox est hec maximi doloris! Ach, ach, quedam mirabilis victoria in mirabili desiderio dei surrexit, in qua delectatio camis se latenter abscondit, heu, heu, ubi voluntas crimina nescivit et ubi desiderium hominis lasciviam fugit. Luge, luge ergo in his, Innocentia, que in pudore bono integritatem non amisisti, et que avariciam gutturis antiqui serpentis ibi non devorasti.	Добродетели О этот глас, исполненный бескрайней скорби! Чрез жажду Бога вошла на трон победа, но в поисках пути, любовь ушла из плоти - уввы, уввы - туда, где нет понятия вины, греха, где лишь желание и похоть. Скорби, скорби, Невинность, лишь ты не потеряла добродетель и алчность Змия не уничтожила тебя!
19.	Diabolum Que est hec Potestas,	Дьявол Кто не может сильнее Бога стать,

	quod nullus sit preter deum? Ego autem dico, qui voluerit me et voluntatem meam sequi, dabo illi omnia. Tu vero, tuis sequacibus nichil habes quod dare possis, quia etiam vos omnes nescitis quid sitis.	разве могуч? Последуешь за мной, исполнив мою волю, - получишь все. Вот ты, смирение, что можешь предложить? Само ведь ты ничтожно!
20.	Humilitas Ego cum meis sodalibus bene scio quod tu es ille antiquus dracho qui super summum volare voluisti - sed ipse deus in abyssum proiecit te.	Смирение Мои соратники и я прекрасно знаем, что ты в пучину ада свергнут был, стремясь подняться выше, чем Создатель. О, подлый змий, губитель для Адама.
21.	Virtutes Nos autem omnes in excelsis habitamus.	Добродетели И все мы около Творца донине пребываем.
22.	Humilitas Ego, Humilitas, regina Virtutum, dico: venite ad me, Virtutes, et enutriam vos ad requirendam perditam dragmam et ad coronandum in perseverantia felicem.	Смирение Я, Смирение, царица Добродетелей, клянусь вам: Потерянную драхму со мной всегда найдете, И за блаженное упорство на небеса взойдете.
23.	Virtutes O gloriosa regina, et O suavissima mediatrix, libenter venimus.	Добродетели О, прекраснейшая королева, наш милосердный покровитель, С радостью последуем мы за тобой.
24.	Humilitas Ideo, dilectissime filie, teneo vos in regali talamo.	Смирение Поэтому, возлюбленные дети, Уготовала место я для вас в обители небесной.
25.	Karitas Ego Karitas, flos amabilis - venite ad me, Virtutes, et perducam vos in candidam lucem floris virge.	Любовь Я, Любовь, мать милосердия. Следуйте за мной, и поведу вас К свету Истины и искупленья.
26.	Virtutes O dilectissime flos, ardenti desiderio currimus ad te.	Добродетели С стремлением горящим пойдем мы за тобой, о цвет Господень.
27.	Timor Dei Timor Dei, vos felicissimas filis preparo ut inspiciatis in deum vivum et non pereatis.	Божий Страх Увидеть лик Живого Бога Я помогу вам, о лучшие из дочерей.
28.	Virtutes O Timor, valde utilis es nobis: habemus enim perfectum studium numquam a te separari.	Добродетели О Божий Страх, ты нас всегда спасаешь! Не расставаться никогда с тобой мечтаем!
29.	Diabolus Euge! euge! quis est tantus timor? et quis est tantus amor? Ubi est pugnator, et ubi est remunerator? Vos nescitis quid colitis.	Дьявол Браво!Браво! Да кто же этот Божий Страх, зовущийся великим? А кто могучая Любовь? И где же ваш Создатель-благодетель? Вымолитесь у слепую!

30.	Virtutes Tu autem exterritus es per summum iudicem, quia, inflatus superbia, mersus es in gehennam.	Добродетели Не ты ли сам Судьею ужаснулся, Когда, исполненный гордыни, низвергнут у бездну ада был?
31.	Obedientia Ego lucida Obedientia - venite ad me, pulcherrime filie, et reducam vos ad patriam et ad osculum regis.	Покорность Я чистая Покорность, Коль по моей дороге вы пойдете, Сумеете вкусить плоды Прекраснейшего Сада.
32.	Virtutes O dulcissima vocatrix, nos decet in magno studio pervenire ad te.	Добродетели Блаженная покорность, с тобою рядом стремимся мы идти.
33.	Fides Ego Fides, speculum vite: venerables filie, venite ad me et ostendo vobis fontem salientem.	Вера Я Вера, отражение жизни. Приглядитесь и цвет весны я покажу
34.	Virtutes O serena, speculata, habemus fiduciam pervenire ad verum fontem per te.	Добродетель О мира зеркало, мы истину в тебе постичь готовы.
35.	Spes Ego sum dulcis conspectrix viventis oculi, quam fallax torpor non decipit - unde vos, o tenebre, non potestis me obnubilare.	Надежда Меня, помощника Всевидящего Ока, никто своим бездействием не обманет И тьма не скроет ничего от пристального взгляда моего.
36.	Virtutes O vivens vita, et o suavis consolatrix, tu mortifera mortis vincis et vidente oculo clausuram celi aperis.	Добродетели Жизнь вечная, милосердный утешитель, Ты укротила смерть, Открой же, всемогущая, пред нами врата рая.
37.	Castitas O Virginitas, in regali thalamo stas. O quam dulciter ardes in amplexibus regis, cum te sol perfulget ita quad nobilis flos tuus numquam cadet. O virgo nobilis, te numquam inveniet umbra in cadente flore!	Целомудрие Остаешься ты, о девство, у числе невест Христа. Свечение в его объятьях получая, ты увядание свое не встретишь никогда.
38.	Virtutes Flos campi cadit vento, pluvia spargit eum. O Virginitas, tu permanes in symphoniis supernorum civium: unde es suavis flos qui numquam aresces	Добродетели Качает ветер цветок на лугу, а дождь его поливает, Как и ты в согласии с небом живешь, и потому никогда не завянет.
39.	Innocentia Fugite, Ordo Virtutum, spurcias Diaboli!	Скромность Из когтей Дьявола бегите, овцы!
40.	Virtutes Has te succurrente fugiemus.	Добродетели Приди на помощь, и не оцарапает грех нас.

41.	<p style="text-align: center;">Contemptus Mundi</p> <p>Ego, Contemptus Mundi, sum candor vite. O misera terre peregrinatio in multis laboribus - te dimitto. O Virtutes, venite ad me et ascendamus ad fontem vite!</p>	<p style="text-align: center;">Отрешенность</p> <p>Я мира отрешенность, Небесной Жизни торжество. Отвергаю я мирское бытие, исполненное дьявольских капканов. Добродетели, взойдем у Господень Город!</p>
42.	<p style="text-align: center;">Virtutes</p> <p>O gloriosa domina, tu semper habes certamina Christi, o magna virtus, que mundum conculcas, unde etiam victoriose in celo habitas.</p>	<p style="text-align: center;">Добродетели</p> <p>Величественная госпожа, всегда сражаешься ты за Христа, И топчешь грешный мир. За это удостоена победно восседать на небе!</p>
43.	<p style="text-align: center;">Amor Celestis</p> <p>Ego aurea porta in colo fixa sum: qui per me transit numquam amaram petulantiam in mente sua gustabit.</p>	<p style="text-align: center;">Божественная Любовь</p> <p>Я - золотые врата Рая. Кто чрез меня пройдет, горя и печали не познает.</p>
44.	<p style="text-align: center;">Virtutes</p> <p>O filia regis, tu semper es in amplexibus quos mundus fugit. O quam suavis est tua dilectio in summo deo!</p>	<p style="text-align: center;">Добродетели</p> <p>О дочь Царя Могущего, тебя Он крепко у своих объятьях бережет. И сам исполнен безгранично Он тобою.</p>
45.	<p style="text-align: center;">Disciplina</p> <p>Ego sum amatrix simplicium morum qui turpia opera nesciunt; sed semper in regum regem aspicio et amplector eum in honore altissimo.</p>	<p style="text-align: center;">Наставление</p> <p>Любитель я чистосердечных, лишенных Дьявола поступков. Всегда иду вслед за Царем Царей и с трепетом стою в Его трона.</p>
46.	<p style="text-align: center;">Virtutes</p> <p>O tu angelica socia, tu es valde ornata in regalibus nuptiis.</p>	<p style="text-align: center;">Добродетели</p> <p>Как прекрасно украшен к венчанью небесному ты, О, спутник Бога ангельский!</p>
47.	<p style="text-align: center;">Verecundia</p> <p>Ego obtenebro et fugo atque conculco omnes spurcias Diaboli.</p>	<p style="text-align: center;">Скромность</p> <p>Всю мерзость Дьявола скрываю, и прогоняю и топчу.</p>
48.	<p style="text-align: center;">Virtutes</p> <p>Tu es in edificatione celestis Ierusalem, florens in candidis liliis.</p>	<p style="text-align: center;">Добродетели</p> <p>О, цветущая среди благоуханных лилий, основа тыюснов небесного Иерусалима.</p>
49.	<p style="text-align: center;">Misericordia</p> <p>O quam amara est illa duricia que non cedit in mentibus, misericorditer dolori succurrens! Ego autem omnibus dolentibus manum porrigere volo.</p>	<p style="text-align: center;">Милосердие</p> <p>Как тяжело же той душе, что покаяния не знает, И отпущение грехов не получает! Но всем, кто страждет, подам я руку милости свою.</p>
50.	<p style="text-align: center;">Virtutes</p> <p>O laudabilis mater peregrinorum, tu semper erigis illos, atque ungis pauperes et debiles.</p>	<p style="text-align: center;">Добродетели</p> <p>Всегда даешь нагим одеянье, больным исцеленье, О достойнейшая мать.</p>
51.	<p style="text-align: center;">Victoria</p>	<p style="text-align: center;">Победа</p>

	Ego Victoria velox et fortis pugnatrix sum - in lapide pugno, serpentem antiquum conculco.	Зовут меня - Победой, Воюю стойко, храбро, И Змея-искусителя своим клинком сражаю.
52.	Virtutes O dulcissima bellatrix, in torrente fonte qui absorbit lupum rapacem - o gloriosa coronata, nos libenter militamus tecum contra illusorem hunc.	Добродетели Милосердная заступница, Ты волка подлого пылающей пучиной поглотила, За это ты славою увенчана, а мы Уперед на бой против Предателя идти готовы!
53.	Discretio Ego Discretio sum lux et dispensatrix omnium creaturarum, <i>indifferentia</i> dei, quam Adam a se fugavit per lasciviam morum.	Благоразумие Я - Благоразумие, сокровище для всех живущих, То беспристрастье Божье, которое Адам собственноручно уничтожил.
54.	Virtutes O pulcherrima mater, quam dulcis et quam suavis es, quia nemo confunditur in te.	Добродетели Прекраснейшая, ты так нежна и ласкова, С тобой никто не вкусит грех.
55.	Pacientia Ego sum columpna que molliri non potest, quia fundamentum meum in deo est.	Терпение Нерушим мой оплот, ведь на Всевышнего опирается он.
56.	Virtutes O firma que stas in caverna petre, et o gloriosa bellatrix que suffers omnia!	Добродетели Вера твоя тверда, как сталь, О, преданнейший соратник Бога. Усе пережить и стерпеть можешь ты безусловно.
57.	Humilitas O filie Israhel, sub arbore suscitavit vos deus, unde in hoc tempore recordamini plantationis sae. Gaudete ergo, filie Syon!	Смирение Израилеви дети, Отец растил нас от Сотворения времен; Так вспомним, кто же наш Создатель И возликуем, дочери горы Сион!
58.	Virtutes Heu, heu, nos Virtutes plangamus et lugeamus, quia Ordo Virtutum domini fugit vitam!	Добродетели Веселиться, увы, нам сейчас не час, А стенать - заблудшее дитя от жизни убежало!
59.	Querela Anime penitentis et Virtutes invocantis O vos regales Virtutes, quam speciose et quam fulgentes estis in summo sole, et quam dulcis est vestra mansio - et ideo, o ve michi, quia a vobis fugi.	Плач кающейся души (призывает к Добродетелям) Небесные сестры- Добродетели, Ваш божественный свет прорывает тьму, А райская обитель поражает глаз. Горе мне! Зачем покинула я вас?
60.	Virtutes O fugitive, veni, veni ad nos, et deus suscipiet te.	Добродетели Вернись, вернись, ты к нам, беглянка! И Милосердный воскресит тебя.
61.	Anima illa Ach! ach!	Душа Ложная сладость греха

	fervens dulcedo absorbit me in peccatis, et ideo non ausa sum intrare.	меня соблазнила, Не смею я войти у ворота рая.
62.	Virtutes Noli timere nec fugere, quia pastor bonus querit in te perditam Ordo Virtutumem suam.	Добродетели Не бойся или уходи, Но знай, что Он, заботливый Пастух, хочет найти в тебе свою заблудшую овцу.
63.	Anima illa Nunc est michi necesse ut suscipiatis me, quoniam in vulneribus feteo quibus antiquus serpens me contaminavit.	Душа Протяните руки тогда мне, исцелите гниющие те раны, что змей лукавый нанес мне!
64.	Virtutes Curre ad nos, et sequere vestigia illa in quibus numquam cades in societate nostra, et des curabit te.	Добродетели Бегикнам! Ступай по нашим ты следам, и не утратишь праведной дороги, и к исцелению придешь.
65.	Penitens Animo ad Virtutes Ego peccator qui fugi vitam: plenus ulceribus veniam ad vos, ut prebeatis michi scutum redemptionis. O tu omnis milicia regine, et o vos, candida lilia ipsius, cum rosea purpura, inclinate vos ad me, quia peregrina a vobis exulavi, et adiuvate me, ut in sanguine filii dei possim surgere.	Кающаяся Душа (к Добродетелям) Язвами укрытая вас навещу, поможете мне встретить искупление? Молю, о благодатные, свой взор ко мне направьте, хоть и изгнанник я. Поддержите, рабу ничтожную, чтоб плоть и кровь дано мне снова было обрести.
66.	Virtutes O Anima fugitiva, esto robusta, et indue te arma lucis.	Добродетели Будь смелою, Душа, ведь Свет тебе поможет!
67.	Anima illa Et o vera medicina, Humilitas, prebe michi auxilium, quia superbia in multis viciis fregit me, multas cicatrices michi imponens. Nunc fugio ad te, et ido suscipe me.	Душа Смирение - единственное исцеленье, подай ты руку помощи, в борьбе с гордыней, не выпускающей меня из цепких лап. Прими меня, тебя я заклинаю!
68.	Humilitas O omnes Virtutes, suscipite lugentem peccatorem, in suis cicatricibus, propter vulnera Christi, et perducite eum ad me.	Смирение Сестры-Добродетели, ради Христа, ведите грешницу скорбящую ко мне, залечим ее раны.
69.	Virtutes Volumus te reducere et nolumus te deserere, et omnis celestis milicia gaudet super te - ergo decet nos in symphonia sonare.	Добродетели Мы тебе поможет в этом, и не покинем никогда, Усе слуги Господа мы, ликуем за тебя, Позволь исполнить нам небесные напевы.
70.	Humilitas O misera filia, volo te amplecti, quia magnus medicus dura et amara propter te passus est.	Смирение Хочу тебя обнять, несчастное дитя, Ведь наш Спаситель за вас, о грешные, У жертву себя на кресте принес.
71.	Virtutes O vivens fons, quam magna est suavitas tua, qui facienn istorum in te non	Добродетели Как милосердно сердце твое, о дочь Отца!

	amisisti, sed acute previdisti quomodo eos de angelico casu abstraheres qui se estimabant illud habere quod non licet sic stare; unde gaude, filia Syon, quia deus tibi multos reddit quos serpens de te abscidere voluit, qui nunc in maiori luce fulgent quam prius illorum causa fuisset.	Не покинула заклиняющих тебя, не отвернулась, Но ведь ты могла предвидеть и предотвратить их, словно тьмы ангела, паденье, Кто мнил из себя Бога Всемогущего, не имея кроме гордыни разом ничего. Да возрадуйся, о дитя Сиона, Ведь Вседержитель вернул те души, что Змей лукавый захватить хотел. И посмотри на свет, что из души их льется, Как ярк и прекрасен он!
72.	Diabolus Que es, aut unde venis? Tu amplexata es me, et ego foras eduxi te. Sed nunc in reversione tua confundis me - ego autem pugna mea deiciam te!	Дьявол Ты кто такая, откуда ты пришла? Совсем недавно друзьями неразлучными мы были, а сейчас предаешь и убегаешь от меня. Когда-нибудь поймаю я тебя и гневу моему не будет края.
73.	Penitens Anima Ego omnes vias meas malas esse cognOrdo Virtutum, et ideo fugi a te. Modo autem, o illusor, pugno contra te. Inde tu, O regina Humilitas, tuo medicamine adiuva me!	Кающаяся душа Наш путь с тобою злом наполнен был, теперь я это понимаю, и без оглядки убегаю. С тобою, лжец, бороться буду. О мать Смирение, свое плечо ты мне подставь.
74.	Humilitas ad Victoriam O Victoria, que istum in cela superasti, curre cum militibus tuis et omnes ligate Diabolum hunc!	Смирение (к Победе) Сестра Победа, тебе уж зло однажды с небес низвергнуть довелось, Так созови свою ты армию опять и Люцифера вместе одолейте.
75.	Victoria ad Virtutes O fortissimi et gloriosissimi milites, venite, et adiuva me istum fallacem vincere.	Победа (к Добродетелям) О могучие и славные воители, придите, Врага рода человеческого свергнуть помогите!
76.	Virtutes O dulcissima bellatrix, in torrente fonte qui absorbit lupum rapacem - o gloriosa coronata, nos libenter militamus tecum contra illusorem hunc.	Добродетели Милосердная заступница, Ты волка подлого пылающей пучиной поглотила, За это ты славою увенчана, а мы Уперед на бой против Предателя идти готовы!
77.	Humilitas Ligate ergo istum, o Virtutes preclare!	Смирение Хватайте же его, божественные Добродетели!
78.	Virtutes O regina nostra, tibi parebimus, et precepta tua in omnibus adimplebimus.	Добродетели Мы подчиняемся тебе, о Царица Твое желание – закон.
79.	Victoria	Победа Ликуйте, сестры,

	Gaudete, a socii, quia antiquus serpens ligatus est!	Змей лукавый побежден!
80.	Virtutes Laus tibi, Christe, rex angelorum!	Добродетели Молитесь Христу, Владыке ангелов!
81.	Castitas In mente altissimi o Satana, Caput tuum conculcavi, et in virginea forma dulce miraculum colui, ubi filius dei venit in mundum; unde deiectus es in omnibus spoliis tuis, et nunc gaudeant omnes qui habitant in celis, quia venter tuus confusus est.	Целомудрие Во имя Всевышнего, я сокрушаю тебя, Сатана, чрез Деву непорочную явила чудо я, и Сын Господень на землю низошел. Со все украденным тебя Он в бегство обратил. Торжествуем небесные творенья, ведь враг поверженный у ног наших лежит.
82.	Diabolus Tu nescis quid colis, quia venter tuus vacuus est pulchra forma de viro sumpta - ubi transis preceptum quod deus in suavi copula precepit; unde nescis quid sis!	Дьявол Кого порождаешь - не знаешь, ведь крайне плоти мужчины лишена . И этим попираешь ты вельенье Бога, предписанное для свершения акта любви. Посему, не знаешь кто ты.
83.	Castitas Quomodo posset me hoc tangere quod tua suggestio polluit per immundiciam incestus? Unum virum protuli, qui genus humanum ad se congregat contra te; per nativitatem suam.	Целомудрие Как могут твои слова меня обидеть, когда в них столько грязи и разврата? Одного лишь я когда-то породила, и Он своим Рождением твою власть над человеком погубил!
84.	Virtutes O deus, quis es tu, qui in temet ipso hoc magnum consilium habuisti, quod destruxit infernalem haustum in publicanis et peccatoribus, qui nunc lucent in superna bonitate! Unde, O rex, laus sit tibi. O pater omnipotens, ex te fluit fons in igneo amore, perduc filios tuos in rectum ventum velorum aquarum, ita ut et nos eos hoc modo perducamus in celestem Ierusalem.	Добродетели О Отче, ты тот, чье слово адский яд из мытаря и грешника забрало, с небес сияет твоя доброта. Величайший из Царей позволь тебя воспеть! Ты - неиссякаемый источник всепобеждающей любви. Направь детей своих земных на путь Ты истины, а мы их поведем этой дорогой, что приведет у небесный Иерусалим.
85.	(Hymnus) In principio omnes creature viruerunt, in medio flores floruerunt; postea viriditas descendit. Et istud vir preliator vidit et dixit: Hoc scio, sed aureus numerus nondum est plenus. Tu ergo, patemum speculum aspice: in corpore meo fatigationem sustineo, parvuli etiam mei deficiunt. Nunc memor esto, quod plenitudo que in primo facta est arescere non debuit, et tunc te habuisti quod oculus tuus numquam cederet usque dum corpus meum videres	(Церковный гимн) В начале все зелено в саду Господнем было, В середине все цело, А позже - зелень потускнела, Увидел это Воин и сказал: «Я знаю это, но золотое число еще не полно. Загляни тогда ты в зеркало Отца - твою плоть, что все мученья переносит. И помни, богатство созданное Богом

	<p>plenum gemmarum. Nam me fatigat quod omnia membra mea in irrisiōnem vadunt. Pater, vide, vulnera mea tibi ostendo.</p> <p><i>Ergo nunc, omnes homines, genua vestra ad patrem vestrum flectite, ut vobis manum suam porrigat.</i></p>	<p>в начале всех времен Иссякнуть не должно! Затем Господь решил, что Око Его всевидящее не обманет никогда Но увидев, что тело мое камнями драгоценными украшено - усомнился. А я душу свою для осмеянья открывать устал! Смотри, Отец, на раны кровооточащие мои!»</p> <p><i>Преклони колени пред Отцом своим, народ, Он руку благодатную протянет!</i></p>
--	--	---

Додаток К

Малюнки Д. Федорак, створені у стилі Гільдегарди Бінгенської, які ілюструють зміст прологу драми «Ordo Virtutum» та її головну ідею





Додаток Л

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Доронкина Д. Святая Хильдегарда Бингенская: религиозно-философское, медицинское, литературное и музыкальное наследие. Київське музикознавство / Зб. наук.праць. – Вип.46. — Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2013. – С. 132-139
2. Доронкина Д. «Структурный анализ средневековой монодии и проблемы ее “дешифровки” (на примере хорала “Favus distilans” Хильдегарды Бингенской)» Київське музикознавство / Зб. наук.праць. – Вип.54. — Київ : Київський інститут музики ім. Р. М., 2016. – С. 3-13
3. Доронкина Д. «Жанровая специфика антифона у творчестве Хильдегарды Бингенской» Київське музикознавство / Зб. наук.праць. – Вип.56. — Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. — С. 12-23
4. Федорак Д. «Жанрова система «Symphonia Armonie Celestium Revelationum» Хильдегарды Бингенської в контексті середньовічної літургійної монодії»// Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Зб. наук.праць. – Вип.47. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. — С. 44-57
5. Fedorak D. «Western European medieval monod analysis techniques» [Методы анализа западно-европейской монодии]. Central Asian Journal of Art Studies / T. ZhurgenOrdo Virtutum Kazakh National Academy of Arts. Almaty, 2018. № 3. P. 56–61.
6. Федорак Д. В. Музична творчість Гильдегарды Бингенської в аспекті феномену авторського стилю // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XIX–XX / Харків. нац. ун-т

мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова,
ред. Ю. П. Величко. Харків, ХНУМ, 2020. С. 312-331.

**Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено
на таких конференціях:**

- «Молоді музикознавці» (Київ, 09. 01. – 11. 01. 2013)
- «Музиконавчі студії» (Львів, 12. 02 – 13. 02. 2014)
- «Актуальні проблеми музичного й театрального мистецтва» (Харків,
ХНУМ імені І. П. Котляревського, 11. 02. 2016);
- «Молоді музикознавці» (Київ, КІМ імені Р. М. Глієра 08. 01. –
10. 01. 2016)
- «Молоді музикознавці» (Київ, КІМ імені Р. М. Глієра 09. 01. –
11. 01. 2017);
- «Феномен авторства в музичній творчості» (Київ, НМАУ імені П. І.
Чайковського, 31. 03 – 01.04. 2018).