



# СЕКВЕНЦИЯ

Авторы: С. Н. Лебедев

СЕКВЕНЦИЯ (позднелатинское *sequentia* – последование, от лат. *sequens* – следующий), 1) [текстомузыкальная форма](#) и литургический жанр в традиционной службе Римско-католической церкви (до реформ 2-го Ватиканского собора). Входила в состав проприя мессы (после [аллилуйи](#); во время постов и в заупокойной мессе – после [тракта](#)). Текст латинский, свободно сочинённый (см. в ст. [Гимнография](#)), по содержанию – свободный парафраз сюжетов и мотивов Священного Писания. Способ распева текста силлабический, с минимальными [невматическими](#) распевами.

Ранние С., относящиеся к 9–11 вв., написаны ритмической прозой (отсюда их другое историческое название – *prosaе*); авторы – [Ноткер Заука](#), [Фульберт Шартрский](#), [Герман из Райхенау](#). С 12 в. тексты С. представляют собой силлабо-тонические стихи, большей частью хореические; авторы – [Адам Сен-Викторский](#) и многие анонимы.

	строфа 1	строфа 2	строфа 3	строфа 4	строфа 5	строфа 6
стих:	a1 a2 a3	b1 b2 b3	c1 c2 c3	d1 d2 d3	e1 e2 e3	f1 f2 f3
музык:	A	A	B	B	C	C

1. Типовая схема корреляции музыки и текста в поздней строфической секвенции

Для позднейшей С. характерны 3-строчные строфы (терцеты), число строф не нормировано (до 20 и более). В строфе рифмуются обычно первые два стиха (как в С. «*Veni Sancte Spiritus*», «*Lauda Sion*»), реже — все три стиха (как в «*Dies irae*»). Каждый из трёх стихов строфы распевается на свою музыку. Музыка каждой второй строфы из двух точно повторяет музыку первой. Двойное повторение отделов музыкальной формы и общая для двух соседних терцетов рифма (в третьей строке) придаёт целому вид структуры высшего порядка, состоящей из текстомузыкальных «метастроф». Схему типичной корреляции текста и музыки в поздней строфической С. см. в примере 1.

К середине 16 в. число текстов С. достигало приблизительно 5 тыс., мелодий было значительно меньше (вследствие широкого применения [контрафактуры](#)). [Триденский собор](#) ограничил число С. четырьмя, в 1727 к ним добавлена С. [Stabat Mater](#). Четыре из пяти С. (кроме ранней «*Victimae paschali [laudes immolent Christiani]*» – «Пасхальной жертве [возносят хвалы христиане]», предполагаемый автор текста – Випо Бургундский) относятся к строфическим, это «*Veni Sancte Spiritus*» («Приди, Дух Святой», текст Стефана Лангтона), «*Lauda Sion [Salvatore]*» («Хвали, Сион [Спасителя]», текст [Фомы Аквинского](#)), [Dies irae](#) и *Stabat Mater* (указаны в примерном порядке их возникновения).

Тексты многих С. опубликованы в фундаментальной серии «*Analecta hymnica medii aevi*» (т. 1–55; 1886–1922). Мелодии в большинстве поныне не опубликованы.



2. Пример гармонической

2) Последовательное повторение мелодической фразы и/или гармонического оборота на другой высоте; приём техники музыкальной композиции. Каждое полное проведение секвенцируемого оборота именуется «звеном секвенции». С. систематизируют по типу

секвенции (трёхзвенной, точной, хроматической, нисходящей, с квартовым шагом). Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Фрагмент.

секвенцируемого оборота (мелодические, гармонические, мелодико-гармонические); по количеству звеньев (двухзвенные, трёхзвенные и т. д.); по направлению высотного смещения (восходящие и нисходящие); по интервалу смещения («шаг секвенции»: постоянный – например, на целый тон, непостоянный – на разные интервалы); по степени точности при повторе (точные, иначе называемые «транспонирующими», и неточные);

по интервальному роду (диатонические и хроматические); по качеству замкнутости в тональном ладу (немодулирующие, иначе называемые «однотональными», и модулирующие).

С. является частью важнейшего процесса гармонии – развёртывания лада во времени, создаёт в восприятии эффект динамического обновления музыки. При этом чрезмерное количество звеньев С. (больше трёх) создаёт прямо противоположный эффект механического повторения и обычно связано с неизобретательностью композитора. Многозвенные диатонические С., обильно применяемые в популярной и эстрадной музыке, среди западных музыкантов-профессионалов получили иронические названия «Розалия» (по итальянской популярной песенке «Rosalia, mia cara») и «сапожная заплатка» (нем. Schusterfleck).

С. как техника композиции отмечается уже в григорианском хорале (трёхзвенная С. в большом респонсории утрени Великого четверга «Una hora», на слове «Judaeis»), в средневековой полифонии (органумы Нотр-Дам школы, светская итальянская музыка арс нова), в мотетах и мессах композиторов нидерландской школы (у А. Бюна, Я. Обрехта, Жоскена Дебре и др.). С 16 в., с развитием инструментальной музыки и внедрением генерал-баса, значение С. постепенно возрастало. В эпоху барокко С. стала одним из любимых композиционных приёмов (у А. Вивальди, Г. Ф. Генделя и др.). С. встречаются у композиторов венской классической школы, у романтиков (часто у Р. Вагнера, П. И. Чайковского). Композиторы-новаторы 20 в. (в том числе авангардисты), выступавшие против «банальностей» романтической музыки, намеренно избегали секвенцирования.

## Литература

Лит.: Crocker R. The Sequence // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade. Bern; Münch., 1973; Crocker R. The early medieval sequence. Berkeley, 1977; Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. 2-е изд. СПб. [и др.], 2003.