

УДК 7893

<https://doi.org/10.36906/NVSU-2021/07/44>

Кузякина Т. И, Колмаков С.А

БУ «Нижевартовский социально-гуманитарный колледж»

г. Нижневартовск, Россия, tat600@mail.ru

ИСТОКИ ДУХОВНОСТИ В МУЗЫКЕ

Аннотация. В статье освещается вопрос зарождения европейской и русской музыки. Начало было положено богослужебной музыкой, начиная с григорианского хорала в истории европейской музыки и основным типом русского богослужебного пения – знаменным распевом. Именно богослужебная музыка явилась истоком барочной, классической, романтической музыки.

Ключевые слова: григорианский хорал, знаменное пение, антифонная псалмодия, безлинейная нотация, культ Слова-Логоса, партесное пение, русский духовный концерт, cantusfirmus.

В историко-музыковедческой литературе постсоветского периода все чаще встречается мнение о том, что именно богослужебная музыка явилась истоком появившейся позднее европейской «высокой» — барочной, классической, романтической – музыки. У Медушевского В. В. — это основной тезис: «У церковной и светской явилась истоком та же музыка – разные функции, но (должен быть) одинаковый дух» [6, с. 153]. Параллельно с богослужебной музыкой развивавшаяся народная музыкальная культура также сыграла существенную роль в обогащении высокой музыки на отдельных этапах ее развития и в определенных отношениях, например, в появлении певческого многоголосия, из которого позднее выросла инструментальная полифония.

Богослужебная музыка органически связана со Словом в церковной службе. Как отмечает А. Б. Ковалев, это «...пение неразрывно связано со словесным началом богослужения, включающим в себя молитву, поучение, назидание, прошение, хваление, славословие, повествование о событиях празднуемого дня» [4, с. 89].

В истории европейской (в широком смысле слова, не исключая Руси-России) традиции богослужебная музыка наиболее аутентично представлена григорианским хоралом и основным типом русского богослужебного пения — знаменным распевом. И то, и другое являются монодией, пением в унисон. В процессе развития знаков знаменной нотации на ее основе возникли варианты — путевой и демественный распевы. Историко-музыковедческих трудов исторического плана, содержащих анализ двух этих церковно-богослужебных феноменов достаточно, чтобы слишком не погружаться в конкретику. По Руси-России это работы И.В. Кошминой, Е.Г. Мещериной, Е.В. Николаевой, десяти томная «История русской музыки» и многие другие.

В Западной Европе в VIII– IX вв. окончательно сложился стиль богослужебного пения, названный «григорианским» — в честь папы Григория I (595-605). Григорианское церковное пение (лат. *cantus planus* — буквально «плавный» распев) — литургическая монодия римско-католической церкви. «Григорианское пение содействовало укреплению духовной «гегемонии» католической церкви и объединению ее вокруг папского престола. Оно опиралось на традиции многовекового развития культовой музыки. <...> Язык... был латинским... Источником текстов ... служила Библия <...> Около 9 века на основе григорианского пения возникают первые ранние формы культового многоголосия – органум и дискант» [7, с. 65, 67]. Использовались в пении исключительно мужские голоса и невменная система нотации. В целом для григорианского пения характерны строгость, сдержанность мелодики, подчинение ее тексту. Во всех случаях преобладают плавные, постепенные ходы голоса: движение голоса вверх тотчас же уравнивается последующим нисхождением и наоборот. Ритмика была свободной и полностью зависела от текста, заимствованного из Библии. «Григорианское пение строго диатонично: любой из напевов отвечает одному из 8 церковных, или средневековых ладов» [8, с. 66].

В.К. Суханцева пишет: «Григорианский хорал – одно из наиболее отчетливых воплощений этой модели, внесший в ее эстетику религиозно-идеологические черты своего времени; унификация чувственности, ее коллективная однозначность требовали отрешенного, неизменного звучания. Неизменного потому, что изменение есть время; бесконечность «потустороннего» мира во времени не нуждалась. Мелодические линии григорианского хорала дугообразны и воздушны. Эстетика звучания «снимает» прекрасное на уровне возвышенного и колоссального. Музыка как бы повторяет линии соборных сводов, оставляя человека «внизу» не как участника, а как благоговейного свидетеля происходящего таинства» аскетической отрешенности от всего земного, внести в них дух мистического созерцания и религиозного экстаза [10, с. 32].

Развитые формы григорианского пения представлены так называемой антифонной псалмодией, в которой используется чередование двух хоров [8, с. 66]. Полного развития григорианское пение достигло в мессе — главной и наиболее целостной в музыкальном отношении форме ежедневного богослужебного пения.

В дальнейшей его эволюции многоголосие постепенно вытеснило григорианский хорал. В XII-XV веках исходный параллельный (двухголосный) органум развился в трех- и четырехголосный дискант. О происхождении полифонии в музыкознании имеют место давние дискуссии. В. К. Суханцева, например, как и некоторые другие историки европейской музыки, отмечает ее народные истоки: «...в недрах народного художественного сознания, в самой обыденно-музыкальной практике зарождалась полифония <...> Полифоническое искусство складывалось как стихийная форма музыкального изъяснения народа, медленно и с трудом завоевывая право на существование в официальной музыкальной культуре» [10, с. 32].

Нельзя не отметить также, что в католической церкви на протяжении веков довольно рано заимствованный из Византии и усовершенствованный орган оставался единственным

допущенным инструментом, значительно позже появились струнные, и уже в XVII веке, в эпоху барокко, в церковный обиход вошло и чисто инструментальное произведение для струнных — *sonata della chiesa*. В этот период нередко в мессу включали чисто инструментальные, нередко светского происхождения, композиции для органа или струнных ансамблей, вводили сольное ариозно-речитативное пение, то есть уходило все дальше от собственно церковной, центрированной на Слове, музыки. Наблюдался неуклонный процесс нарастания, собственно музыкальной составляющей богослужебного пения. Начиная с XI-XIII вв. новые мелодические элементы, проникавшие в григорианский хорал, видоизменяли его, расшатывая сложившиеся каноны церковного пения (мензуральная ритмика, применение несовершенных консонансов, диссонансов). Так что в вековой борьбе исходному григорианскому направлению, в конце концов, пришлось уступить полифонии.

А сейчас обратимся в сопоставительном с григорианикой плане к отечественной православной богослужебной традиции. Христианские песнопения, пришедшие на Русь из Византии с принятием христианства, восходят своими истоками к древнейшим музыкальным культурам Египта, Сирии, Иудеи, Греции. Такая глубокая историческая традиция культового пения была одним из важнейших факторов, обусловивших столь почетное место песнопения в христианском богослужении. «Знаменный распев – основной вид древнерусского церковного пения. Название происходит от старославянского слова “знамя”, то есть знак ... представлял собой монодию, исполнявшуюся в унисон; лишь на позднейших этапах его развития ... в нем появляются элементы многоголосия» [9, с. 465-466].

Как считает Е.В. Николаева, за формулировками «...стоит понимание “знака”, “знамени”, “знамения” ... как некоего процесса, предполагающего постижение его символического смысла. <...> При таком понимании слова “знамя” знаменный распев предстает как особого рода система, открывающаяся верующим по мере постижения ими ее духовного смысла» [9, с. 25]. Очевидно, что главенствующее значение приобретает смысл Слова, а музыкальное начало отходит на второй план. Знаменное пение отражало такие свойства православной церкви как духовное единство, святость, соборность, верность апостольскому учению. Е. В. Николаева пишет: «Отношение к богослужебному пению было как к пению “божественному” по своему происхождению и внутреннему смыслу» [9, с. 9]. Народная музыкальная культура, в которой вокальное и инструментальное начала были органично связаны с пляской, называлась «игрой» и резко противопоставлялась церковному пению. Однако музыковедами, историками музыки неоднократно отмечалось, что они имели общее музыкальное мышление, общую интонационную основу, метроритмику, что оказало положительное влияние на знаменное пение [9, с. 9].

Как пишет В.К. Суханцева, «в раннехристианской музыке формируется единый тип мелоса, ритмический строй которого тяготеет к организации больших звуковых единств. В этих звучащих пространствах создается особый, унифицированный строй чувствования, не предполагающий моментов ценностного схватывания, не требующий сопоставления, различения при восприятии музыкальных событий. В музыке складывается модель бесконечного, равномерно пульсирующего времени, абсолютной временной симметрии» [9,

10, с. 32]. По мысли протоиерея Б. Николаева, «знаменный распев... является музыкально-звуковым символом Русской Православной Церкви» [9, с. 23]. Знаменная система пения представляла собой систему богослужебных песнопений с безлинейной нотацией, выстроенную в соответствии с особым сакральным ритмом жизни Русской Православной Церкви. Для В. Ф. Одоевского «знаменное пение, “объединяющее богословие, философию, графику, этику и собственно музыкальное вокальное искусство”, олицетворяло... синтез человеческого знания, единство науки, искусства и религии на высшей ступени их развития» [7, с. 10].

По мнению Т. Ф. Владышевской, «для чтения нараспев, являющегося ...протожанром древнерусского церковно-певческого искусства, это была система погласиц. Так называлась мелодическая формула-архетип, которая соответствовала одной строке текста и бралась за основу его распева. Многократно повторяясь лишь с незначительными изменениями, она выступала в качестве интонационной модели, по которой распевался данный текст (погласицы, близкие к псалмодии, и погласицы рассказного типа) <...> Разные распевы одного и того же текста находились как бы в одном “эмоционально-смысловом поле”, но каждый из них был неповторим по своей духовной наполненности» [9, с. 31, 33]. Знаменное пение *«предполагает особое духовное состояние поющего, в основе которого лежит православная вера <...> особая православно ориентированная духовная устремленность певческого звучания, особая образно-эмоциональная “просветленность”, ... особое качество хорового звучания церковного хора как звучания соборного»* [9, с. 36-37]. *К подобному исполнению «певец приходил через особую духовную сонастроенность на определенное качество певческого звучания», чему способствовали такие знаки как Параклит и Крыж* [9, с. 41].

Особое значение имеет сама запись знаменного пения. По мысли Е. В. Николаевой, «запись богослужебного пения можно сравнить с особого рода партитурой, в которой ... прописана не только и не столько технологическая сторона музыки, сколько сторона духовная. Это – как бы “партитура духовных чувств” ... духовность музыкальной письменности проявляется... на уровне отдельного знака – как “внутренняя” духовная наполненность... на уровне конкретного богослужебного песнопения <...> на уровне понимания процесса певческого интонирования в целом – как “живого”, чутко откликающегося на каждое движение души» [9, с. 61, 62].

Е.Г. Мещерина в своей работе отмечает, что терминология в системе знаменного распева «выявляется ... в контексте рассмотрения такой фундаментальной характеристики древнерусского церковного пения как культ Слова-Логоса <...> Культ слова оказал влияние и на формирование исполнительского канона, выдвинув главным требованием “разумность” пения <...> Строение знаменного пения фиксировало такое “сцепление” звука и чувства, такие сокровенные глубины человеческой психики и связей интонации голоса и нюансов эмоциональной жизни, которые вряд ли доступны современной музыке» [7, с. 137].

К середине XVII столетия в связи с наметившейся тенденцией европеизации страны изменение ценностных приоритетов в древнерусской певческой культуре стало совершенно

явным: с введением многоголосного партесного пения происходит достаточно четко выраженная переориентация богослужебного пения, заключающаяся в усилении роли музыкального начала. При таком подходе духовное начало отходит на второй план. Широкое распространение получила форма цикла «Службы Божьей», пронизанная тональным, интонационным и гармоническим единством. Она стала предвестником будущих богослужебных циклов. Распространился и хоровой концерт — жанр полифункциональный: это и кульминационная часть литургии, и украшение государственной церемонии, и жанр светского музицирования. Для хорового концерта традиционные тексты псалмов служили общей эмоционально-образной основой. Хоровой концерт — жанр барочный, предполагавший патетику, контрастность структуры с преобладанием богато развитой полифонии. В творчестве Д. Бортнянского этот идеал сменяется стилем, сочетающим строгую красоту классицизма с интонационной мягкостью национальной лирики. Масштабные и эффектные, они первыми вошли в концертно-исполнительскую практику, затмив более скромные, одночастные литургические хоры.

В отличие от западноевропейского, русский духовный концерт, в соответствии с традициями богослужения, не предполагал инструментального сопровождения. Классические образцы сочинений этого жанра во второй половине XVIII века создали Максим Березовский и Дмитрий Бортнянский: это крупное по масштабам хоровое сочинение с контрастными приемами изложения, с сопоставлением 3-х или 4-х разнохарактерных частей. Новый взлет интереса музыкантов, композиторов и публики к богослужебной, духовной музыке в России связан с расцветом блистательного искусства Синодального хора, когда на рубеже XIX и XX веков (примерно два десятилетия) возникла новая российская школа творцов-композиторов церковной музыки, за которой закрепилось нейтральное название «Новое направление». Глубокий его анализ представила М.П. Рахманова в десятитомной «Истории русской музыки» [3, с. 392-456]. Предтечами направления являются П.И. Чайковский и Н.А. Римский-Корсаков. А самые известные в ряду его представителей (список можно расширить) — основатель направления, директор Синодального училища С.В. Смоленский; А.Т. Гречанинов, Вик. Калинников, А.Д. Кастальский, Н.И. Компанейский, П.Г. и А.Г. Чесноковы и, конечно, С.В. Рахманинов. Направление объединяло композиторов и музыкальных деятелей Москвы и Петербурга.

М.П. Рахманова отмечает: «"Идеальным" стилем, максимально воплощающим идею Нового направления в ее первичном виде, можно считать стиль А. Д. Кастальского, главного деятеля движения, оказавшего в той или иной степени влияние практически на всех других авторов, вплоть до Рахманинова (особенно в его Всенощном бдении). Принципиально важно, что духовно-музыкальное творчество Кастальского, будучи вполне самобытным, совершенно не выпадало из высокого богослужебного строя...» [3, с. 436-437]. Таким образом, можно констатировать, что в два предреволюционных десятилетия духовная музыка в России стала все чаще выходить за стены храма, превращаясь из комментатора обрядовых действий в могучее средство духовно-эстетического воспитания широкого круга людей.

Однако сравним григорианский хорал со знаменным пением. И то, и другое определяются культом Слова-Логоса — как *носителя того духовного начала, которое и должно просветлять души верующих*. Закрепленный канон свод имеющих духовный смысл интонаций молитвенных слов и их сочетаний оказывал возвышающее, духовное воздействие, и одновременно осуществлялось глубокое эмоциональное воздействие на слушателей. Знаменное крюковое письмо содержало тончайшие выразительные интонации, одухотворяло как исполнителя, так и слушателя. Коренное отличие русских напевов состоит в изумительном богатстве, свободе и разнообразии ритма и своеобразном голосоведении. «Именно попевочный принцип организации музыкальной ткани создает энергетическую мощь, особое энергетическое поле древнерусских распевов» [7, с. 157]. Отношение к богослужебному пению было как к пению «божественному» по своему происхождению и внутреннему смыслу. В отличие от западноевропейского, русское богослужебное пение не предполагало инструментального сопровождения. Но и в григорианском хорале музыка (орган) следовала за Словом. Григорианский хорал также обладал мощной силой воздействия на чувства и сознание верующих. «Музыка должна была служить средством приобщения к вечности <...>. В раннехристианской музыке формируется единый тип мелоса, ритмический строй которого тяготеет к организации больших звуковых единств» [10, с. 32]. Совершенно очевидно также типологическое тождество этих двух типов богослужебного пения: и в том, и в другом на Олимпе находятся не чувства и эмоции, а Слово Божье, Смысл. Но различие есть, и оно весьма существенное. На Руси богослужение осуществлялось на славянском языке, в основном понятном верующим. Во всех же католических храмах на протяжении веков главное, каждодневное богослужение (месса) проходило на латыни, которую новокрещенные язычники по всей Европе, естественно, не знали, так же как постепенно забывали латынь и итальянцы. Из этого обстоятельства вытекают два вывода-следствия. Первое. Вокальное и музыкальное мастерство клира должно было преодолевать этот, на первый взгляд, непреодолимый барьер. Без мощного воздействия на паству органа эта задача была невыполнима. Поэтому «органное гудение», которое не прижилось на Руси, в католических храмах не то, что уместно, оно было абсолютно необходимо как возбудитель и транслятор необходимого душевно-духовного состояния верующих. И второе. Чтобы выполнять роль передатчика верующим смыслов Слова — Священного Писания и молитв, — мелодическая изощренность богослужебного пения должна была стоять на недостижимой высоте, требовала от музыкально одаренного клира, певчих почти невозможного. Так оно и было, что подтверждают, в частности, восторженные оценки «григорианики» (именно с точки зрения мелодического материала) композитором — В.И. Мартыновым.

В эпоху Ренессанса духовное начало в европейской музыке наиболее ярко оказалось выражено в наследии творившего в Риме XVI в. Джованни Пьерлуиджи да Палестрины» (ок. 1525-1594) — итальянского композитора, главы римской полифонической школы. Обучался он в Риме под руководством одного из мастеров Нидерландской школы. Европейская полифония исследована достаточно основательно в отечественной музыкальной науке.

Начальный ее этап освещен в работе Ю.К. Евдокимовой, выполненной в русле школы В.В. Протопопова [2]. Палестрина поднял духовную полифонию асаpella на небывалую высоту. По заявленной в данной работе концептуальной схеме, его творчество, несмотря на эпоху Возрождения с его пантеизмом и антропоцентризмом, «открытием человека» как самостоятельной реальности, наряду с Богом и тварным Миром, относится к музыке «эйдетической». Содержательно это прослеживается и в фундаментальной работе Т.Н. Ливановой, выполненной в традиции советского музыкознания, и подчеркивающей в возрожденческой музыке, как и искусстве в целом, прежде всего новую чувственность – новые яркие эмоции, переживания, чувства.

В.К. Суханцева, характеризуя творчество композитора, пишет: «Мир Палестрины бестелесен, бессобытиен и внеличностен. И это в том же Риме, где поражает психологизмом Рафаэль и сокрушает масштабами художественных событий и титанизмом видения Микеланджело!» [10, с. 34]. А сама Т.Н. Ливанова отмечает: «Развертывание многоголосной ткани произведения отличается у него удивительной ровностью, уравновешенностью, своего рода выдержкой на определенном эмоциональном уровне. Композитор стремится как можно реже нарушать достигнутое равновесие» [5, с. 239]. Нельзя не привести также замечание В. В. Медушевского о «сладчайшей имитационной полифонии Палестрины»: «Струение линий, сплетающихся друг с другом и омывающих чистотой сердце, необыкновенно прекрасно, рождает мысль об ангельских силах, славящих любовь Божию» [6, с. 156].

По мысли Т.Н. Ливановой: «Внеличностное и личное в композиторском творчестве оказываются неразрывно переплетенными, что, так или иначе, проявляется в характере образности <...> Это отнюдь не лирический монолог (как бывало тогда даже в многоголосных мадригалах), не драматический хор, а именно моление – вдохновенное, настойчивое, разрастающееся — о милосердии. Для него естественны именно данные средства выразительности, именно эта внеличная строгость в ограничении экспрессии» [6, с. 244, 246].

Опора на григорианский хорал и технику *cantus firmus*'a, совокупность полифонических приемов, чередование имитационного изложения с чисто аккордовым» [5, с. 248]. Нередко в своих сочинениях Палестрина прибегает к симметрии (месса «*Aeterna Christimunera*»), по мысли Е. Вязковой, «для выражения идеи вечности <...> Вероятно, в каждом произведении великого мастера смысл – обязательный компонент: это “внемзыкальное” ассоциативное содержание влияет на композицию во всех ее проявлениях» [1, с. 6].

Искусство Палестрины, идущее к ясности, пластичности, с классической зрелостью выражено в строго ограниченных рамках хоровой духовной музыки. Созданную им церковную музыку отличают чистота и духовная возвышенность чувств. Ливанова фиксирует источник этого обстоятельства: «Очень многое из того, что характерно для стилистики и формообразования в мессах Палестрины, остается существенным и для его мотетов:

Палестрина не совсем вписывается в традиционное в советский период толкование философии и эстетики Возрождения. Оно состоит в том, что Возрождение вырабатывает

новое в сравнении со Средневековьем представление о гармонии, основанное на особом понимании природы и человека. Если Средневековье видело в гармонии простой отпечаток идеального, творческого начала, божественной красоты, то в эстетическом сознании эпохи Возрождения гармония выступает, прежде всего, как развитие творческих потенций самой природы, как диалектическое единство телесного и духовного, идеального и материального. Философской основой этой эстетической концепции был пантеизм. Пантеистическая философия Возрождения увидела в природе творческое, деятельное начало.

Трактовка творчества Палестрины в советском музыкознании заключалась в том, что, в отличие от григорианского хора, его религиозная по содержанию, благозвучно-величавая музыка отразила вместе с тем черты гуманистического мировоззрения и светского музыкального искусства эпохи Возрождения. *Структура музыкального процесса обрела человеческое качество*, а значит, давала ему право наслаждаться музыкально-прекрасным вне рамок религиозного экстаза. Для музыкального искусства гуманизм означал, прежде всего, углубление в чувства человека, признание за ними новой эстетической ценности.

Конечно, любые оценки масштабных художественно-эстетических феноменов всегда в значительной мере субъективны, но живое чувство музыкального восприятия Палестрины свидетельствует в пользу преобладающей духовной природы творчества замечательного композитора-полифониста эпохи Ренессанса. Таким образом, духовная церковная музыка дала основы развития европейской и русской классической музыки.

Литература

1. Вязкова Е.О смысле в полифонической музыке / Е. Вязкова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. №3. С. 3-19.
2. Евдокимова Ю.К. История полифонии. Вып. 1: Многоголосие средневековья. X-XIV вв. М.: Музыка, 1983. 454 с.
3. История русской музыки: в 10 т. / редколл.: Ю. В. Келдыш и др. М.: Музыка, 2004. Т. 10Б. 1071 с.
4. Ковалев А. Б. Авторское духовно-музыкальное произведение: специфика жанра // Обсерватория культуры. 2015. №5. С. 89-93.
5. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
6. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. М.: Композитор, 2014. 632 с.
7. Мещерина Е.Г. Музыкальная культура средневековой Руси. М.: Канон+, 2008. 320 с.
8. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. 958 с.
9. Николаева Е.В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X-середина XVII столетия. М.: ВЛАДОС, 2003. 208 с.
10. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре // Вопросы культурологии. 2005. №10. С. 28-34.