

ДУХОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

CHURCH-SINGING CULTURE: HISTORY AND MODERNITY

Ю. В. Булавинцева

Церковная музыкальная традиция: обновление vs канон

Аннотация

Проблема секуляризации церковной музыки и реконструкции её традиций входит в одну из областей исследования современного музыковедения. Полемика о том, должна ли трансформироваться сакральная музыка в процессе своего развития или нужно вернуть её назад к традиционным истокам, по-прежнему актуальна и в наши дни. В рамках статьи не ставится задача фундаментального исследования этой проблемы, а лишь предпринимается попытка выявить причины появления этого феномена, понять дуалистичность его природы. Акцент сделан на положительных и отрицательных сторонах двух составляющих этого явления. Тесно спаянная с обрядовой стороной Церкви традиция во все времена выступала в качестве «оберега» сакральной музыки, сохраняла её уникальность и автономность. Происходившие же в недрах традиции обновления приносили в культовую музыкальную сферу определённые прогрессивные изменения, расширяя, таким образом, её жанровый диапазон и отчасти приближая её к эстетике современного слушателя.

Ключевые слова: церковная музыка, традиция, обновление, реконструкция, секуляризация, канон, культовые жанры.

Y. V. Bulavintseva

Church Music Tradition: Renewal vs Canon

Summary

The problem of the secularization of church music and the reconstruction of its traditions is one of the areas of research in modern musicology. The debate about whether sacred music should be transformed in the process of its development or whether it should be brought back to its traditional origins is still relevant today. The article attempts to identify the reasons for the appearance of this phenomenon, and understand the duality of its nature. The emphasis is placed on the positive and negative sides of the two components of this phenomenon. Closely fused with the ceremonial side of the Church, the tradition has always acted as a «talismán» of sacred music, preserving its uniqueness and autonomy. The updates that took place in the depths of the tradition brought certain progressive changes to the cult music sphere, thus expanding its genre range and partly bringing it closer to the aesthetics of the modern listener.

Keywords: church music, tradition, renewal, reconstruction, secularization, canon, cult genres.

УДК 783.072.3
ББК 85.3

Статья поступила: 30.05.2021.

Церковная музыка христиан — постоянный объект научных исследований в области музыковедения и культурологии. Круг изучаемых вопросов весьма обширен, учитывая, что многовековая музыкальная культура христиан насчитывает огромное количество образцов, начиная с древних песнопений и заканчивая сочинениями современных авторов. Постоянные дискуссии вызывают критерии отбора духовных сочинений для исполнения в храме во время богослужения. Выявление причин трансформации музыкальной традиции, исследование проблемы соотношения стабильных и мобильных частей её основного корпуса остаются наиболее актуальными направлениями в этой области научного поиска.

В разные периоды развития церковной музыки не только в клирических кругах, но и в светских сообществах находились сторонники её возврата к аутентичным формам исполнительства. Подчёркивалась уникальность древних песнопений, их тесная связь с культом. Выступающие против таких жёстких рамок церковного канона отмечали необходимость преобразований в сакральной музыке, которые, по их мнению, должны были способствовать её прогрессивному развитию в дальнейшем.

Уже в период раннего христианства песнопения сопровождали процесс священного действия, в дальнейшем музыка заняла своё прочное место в литургической практике христиан. Таким образом, наличие самого музыкального оформления богослужения — это устойчивая многовековая традиция. Соединяя в себе диахроническое и синхроническое начала, музыка несёт информацию прошлого, настоящего и будущего. Это характерно и для культовой музыки, которая всегда была «живым организмом», способным, сохраняя в себе черты ушедших эпох, заимствовать стилевые элементы нового времени. В подходах к музыкальному оформлению бого-

служений в традиции восточной и западной ветви христианства есть как точки соприкосновения, так и принципиальные отличия. Более консервативной в этом отношении всегда была Русская православная церковь. Так, например, на протяжении многих веков она была сторонником стиля *a cappella*, традиция которого уходит своими корнями к песнопениям ранних христиан. Человеческий голос и теперь остаётся единственным «божественным инструментом», звучание которого допустимо в стенах православного храма. Несмотря на то, что в разные периоды в западноевропейских церквях также отстаивали прерогативу пения *a cappella*, орган и другие инструменты со временем прочно вошли в музыкальную католическую культуру и закрепились в ней уже на уровне традиции.

Неоспоримым с точки зрения Западной и Восточной церкви всегда оставалось главенствующее положение литургического текста в богослужении (первоочерёдность «слова Божия»). Предметом беспокойства священнослужителей разных христианских конфессий был процесс секуляризации сакральной музыки, в связи с чем в разные исторические периоды поднимались вопросы, связанные с возрождением утраченных элементов традиции, принимались меры по её защите от влияния извне. Однако попытки отстоять канон сталкивались с постоянным стремлением композиторов изменить музыкальное оформление богослужения, обогатив его новыми исполнительскими приёмами и средствами выразительности.

Как известно, уже в эпоху Возрождения западноевропейские композиторы стали привносить в культовые сочинения своё личностное видение и авторскую трактовку. Это далеко не всегда находило положительный отклик у служителей церкви, убеждённых в том, что музыка должна быть лишь сопровождением священного действия, а её эмоциональная составляющая не может отвлекать прихожан от его главного акта — молитвы. Опасения вызывали и отношение авторов к

каноническому тексту, и допускаемая некоторыми из них фривольность звучания культовых сочинений. Всё это разрушало изначальную взаимосвязь слова, музыки и культа и одним из способов, регулирующих рамки допустимого, стали церковные предписания и постановления (буллы). Так, в 1545 году во время Вселенского собора Римско-католической церкви был установлен «кодекс законов», сыгравший значительную роль в регламентировании западноевропейской церковной музыки этого периода. Декрет Тридентского собора призвал исключить из храмовой музыки всё то, что вело бы к её обмирщению, лишая её благочестивого, «божественного начала». Неоднозначным было и отношение к полифонии. Сторонники её сохранения в церковной музыке утверждали, что полифонические сочинения положительно влияют на атмосферу богослужения, «...вселяя в прихожан чувства благости и являются для того „приятным орудием“» [7. С. 234]. Противники акцентировали внимание на излишней перегруженности полифонической фактуры, провоцирующей невнятное произношение сакрального текста. После долгих дискуссий был найден компромисс — церковные сочинения *a cappella*, в которых элементы полифонии гармонично сочетались с хоральным (аккордовым) складом изложения, а силлабический принцип распева обеспечивал понимание литургического текста. Принято считать, что одним из образчиков новой музыки для церкви стали сочинения великого Палестрины, в которых строгая возвышенность удачно сочеталась с глубиной лирики и музыкальной выразительностью. Однако такой стиль был более характерен для римской школы. В Венеции, в Соборе Св. Марка, царил совсем иной принцип музыкального оформления богослужений. Это был концертный стиль многохорной музыки. Яркий, контрастный и динамичный, как жизнь самой Венеции, он был наполнен эффектами пространственной полифонии и элементами театрализации. Таким образом, в эпоху Ренессанса в итальянской культовой музыке уже существовали разные традиции: строгий стиль

a cappella с характерными для него принципами мотетного письма и более свободный концертный стиль, предполагающий соревнование разных тембров, составов голосов и инструментов.

Как правило, в западноевропейской культуре новые элементы, входя в церковную традицию, проходили путь «естественного отбора», и затем либо оставались в ней, либо отвергались навсегда. Иные примеры можно вспомнить в истории русской православной культуры, когда перемены были радикальными и подчас насаждались насильственным путём. Один из них связан с периодом церковных реформ патриарха Никона и ожесточённой борьбой сторонников старых и устоявшихся веками традиций с нововведениями. Коснувшаяся разных аспектов богослужебной практики и церковных догматов реформа значительно повлияла на церковно-клиросное пение, которое уже сложилось к этому времени на Руси как определённый музыкально-культурный пласт и имело свои национальные характеристики и художественные формы. На место древнего церковно-певческого искусства, в основе своей монодийного, в православную музыкальную культуру усиленно внедрялись пришедшие с Запада многоголосное партесное пение и нотная пятилинейная система звукозаписи. Столкновение двух чуждых друг другу сфер заключалось не только в смене форм исполнения песнопения и изменении графического отражения звукозаписи (крюки-ноты). Оно происходило на уровне идентификации русской национальной певческой традиции, неразрывно связанной с православной церковью и культурным кодом самого народа, что во многом и объясняло столь конфликтный характер происходящего. По мнению приверженцев старых традиций, замена крюковой записи на пятилинейную нотацию также способствовала разрыву внутренней связи древнего напева с богослужебным текстом. Кажущиеся со стороны устаревшими и примитивными церковные напевы с характерной для них несимметричностью несли в себе «...определённое творчество,

не лишённое художественной свободы и даже искусства импровизации (например, пение „на подобен“) <...>, противопоставление нотной нотации явилось столкновением принципиально разных концепций слышания и фиксации музыкального процесса. На Руси становление новых идей и нового стиля происходило внутри церковной культуры и воспринималось как прививка инородного, противостоящего исконно русскому, освящённому древним обычаям» [3. С. 57]. Не углубляясь в анализ положительных и отрицательных сторон икононовской реформы, которая, как известно, привела к расколу и многолетнему противостоянию сторонников преобразований и приверженцев старой веры, можно отметить, что всё происходящее заметно отразилось на облике музыкального оформления русских православных богослужений. Постепенно в храмах стало господствовать партесное пение, а прежняя исполнительская традиция сохранялась в певческой практике отдельных монастырей или старообрядческих общин, не желающих изменять традициям прошлого, и в связи с этим подвергавшимся гонениям со стороны официальной Церкви. Однако всё то, что считалось чужеродным и яростно отвергалось, со временем начинало вживаться в православную музыкальную культуру и закрепляться в ней уже на уровне традиции.

В Европе на рубеже XVII–XVIII столетий всё ярче стала наблюдаться тенденция к обмирщению культовых жанров. *Missa, Requiem, Stabat Mater, Te Deum* и другие стали постепенно утрачивать свою прикладную функцию, и, сблизившись с музыкой светской, вышли за рамки церковного канона, получив в творчестве композиторов XVIII столетия иную трактовку. Споры о том, какой должна быть истинная церковная музыка, стали возникать не только в кликальных, но и светских кругах. Интересны в этом смысле диалоги в одном из эссе¹ Э. Т. А. Гофмана, в которых некоторые композиторы XVIII века обвинялись в «излишней суетности», присущей их церковным сочинениям, а также постоянном стремлении

писать их «по оперной выкройке», «щеголяя эффектами». При этом, отдавая предпочтение сочинениям старых мастеров «...по одной их простоте и строго выдержанной святости стиля», всё же отмечалось возможное использование в культовой музыке и некоторых новых современных приёмов, если композитор «...сумеет даже при этом фигурном направлении» <...> и искусной инструментовке создать настоящую, достойную церкви музыку». В качестве примера достойной музыки церкви приводится реквием В. А. Моцарта, который являет собой, по мнению автора эссе, одновременно «романтическую и святую музыку, вылившуюся из души художника» [4. С. 316].

В романтическую эпоху процесс секуляризации культовых жанров в Европе достиг своего апогея. Как ответная реакция на происходящее начинает «вызревать» контртенение, приверженцы которого призывают вернуть культовую музыку к её аутентичным формам². Ретроспекция, как явление, достаточно ярко проявится уже во второй половине XIX столетия, когда в творчестве композиторов-романтиков всё чаще станут наблюдаться попытки выстраивания стиливого диалога с прошлым. Наряду с новаторскими подходами авторы начнут обращать свой взгляд к ушедшим эпохам: Возрождение, барокко, классицизм. В дальнейшем это будет связано с пассаизмом (от фр. *passé* — прошлое), направлением, которое станет характерным для таких западноевропейских композиторов, как К. Сенс-Санс, Э. Сати, С. Франк и другие. Однако следует заметить, что сознательная апелляция к прошлому не всегда объяснялась одним лишь желанием авторов возродить утраченные традиции. В некоторых случаях такая потребность была вызвана всё тем же стремлением найти в старинных забытых формах свежие приёмы работы с музыкальным материалом. Возврат к традициям прошлого был продекларирован также композитором В. д'Энди и его сподвижниками. *Shcola cantorum*, созданная ими в 1894 году в Париже, провозглашала возврат к «стилевой чистоте» исполнительских традиций (Возрождения, барокко), где культо-

вая музыка также не осталась за рамками интроспекции, а григорианский хорал и многие произведения Палестрины вновь были выдвинуты в качестве образцов истинной и величественной музыки Церкви.

Русские композиторы XIX столетия также были охвачены идеей возрождения традиций, проявив неподдельный интерес к образцам церковно-певческого искусства древней Руси. Наиболее ярко это отмечалось у композиторов Новой московской школы, которые нацелились на глубокое изучение и реконструкцию церковной музыки прошлого. Как известно, наиболее ярким представителем этого направления был С. В. Смоленский, который, как и его единомышленники А. Кастальский, А. Гречанинов, П. Чесноков и другие, изучали старинные церковно-певческие рукописи, гармонизовали древние напевы и старались использовать их фрагменты в своих авторских сочинениях.

В XX столетии борьба за «очищение» культовой музыки и сохранение её традиций проявилась в разных формах. В 1903 году появляется *Motu proprio* Пия X, который содержит в себе некий «кодекс законов сакральной музыки». В нём понтифик призывал вновь вернуть церковную музыку к её более ранним историческим образцам³ и категорически исключал внедрение в сферу католической литургии каких-либо элементов светской музыки. Григорианский хорал и образцы строгого письма римской школы вновь были выдвинуты в качестве образчика истинной церковной музыки, так как именно они призваны пробуждать в прихожанах «...расположенность принимать плоды благодати, свойственные совершению священных тайн» [9. С. 6]. В своём послании Пий X также накладывал определённые ограничения на звучание духовой группы оркестра, возвращаясь к традициям сольного и хорового пения в сопровождении органа.

Россия XX века переживала сложный период, связанный с радикальными переменами, возникшими в политической, экономической и культурной сферах страны. События, произошедшие в первой половине столетия, тра-

гически отразились на судьбе Православной церкви. Новое советское государство, с его идеологией атеизма, на долгие годы предало забвению многие сочинения русской православной музыки, их значительная часть впоследствии была безвозвратно утеряна. Тем более ценным представлялся труд тех, кто в советской стране (как правило, это были музыковеды-медиевисты) занимался изучением уцелевших образцов древнерусского литургического пения, исследовал в архивах и отдельных храмах до-революционные сборники богослужебных певческих книг. Исследования такого рода помогли сохранить, а в дальнейшем и восстановить по крупницам элементы древней музыкальной традиции.

Только в конце XX столетия наступившее в России «потепление» в отношении к религии смогло вновь пробудить интерес к православной музыкальной культуре. Многие композиторы рубежа XX–XXI веков с большим вдохновением приступили к изучению литургических текстов, но их авторские замыслы и способы претворения текста Священного Писания в музыку были подчас абсолютно различны. Многие обращались к нему скорее как к первоисточнику, улавливая в тексте лишь образно-смысловую строй своих будущих произведений. Н. С. Гуляницкая в своей книге «Поэтика музыкальной композиции» упоминает о том, что возрождение церковной музыки в конце XX века происходило скорее «...в концертных жанрах на теологические темы, нежели в жанрах церковно-клиросных» [5. С. 11]. Достаточно часто авторы выбирали для себя форму свободной композиции. Круг образов и сюжетов целого ряда композиторов (Н. Ведерников, С. Трубачёв, Г. Свиридов, В. Успенский, А. Шнитке, Н. Сидельников, Н. Каретников, В. Рябов, В. Мартынов и другие) скорее был обращён к «...мировоззренческим основаниям бытия, к вопросам о смысле земного пути человека, к нравственным устоям жизни». Сложные по своей драматургии, они затрагивали «...сферу трансцендентного, сакрального, приобщение к которому было связано с восхожде-

нием к миру высокой духовности, к пониманию подлинной глубинной сути человеческого естества» [10. С. 11]. Будучи духовными по сути, большинство этих сочинений не были соотнесены с чинопоследованием богослужения и не соответствовали определённым требованиям написания церковно-клиросной музыки.

Возвращение к корням древнерусского церковно-певческого искусства стало более характерным для практики отдельных монастырей или общин старообрядцев, которые по-прежнему берегли и передавали певческую традицию средневековой Руси. Интерес в этом смысле представляет опыт реконструкции церковно-певческой традиции в Александро-Невском Ново-Тихвинском женском монастыре, где осуществляется возрождение древнерусских певческих традиций с их последовательным «вживанием» в современную богослужебную практику этой обители. Монахинями монастыря проделана «...огромная работа по подбору репертуара, расшифровке и озвучиванию старинных рукописей, в том числе старообрядческого происхождения» [8. С. 113]. Такие примеры не единичны. К ним также можно отнести и богослужебную практику Данилова монастыря, который ещё в дореволюционный период имел большой музыкальный репертуар и свои традиции, например, пение с прихожанами молебна и Панихиды, возрождение демественного и строчного пения, исполнение по крюковой записи знаменного роспева. Все они постепенно возрождаются теперь в стенах этой обители. Интерес к старинным исполнительским традициям русской православной церкви проявили и многие хоровые коллективы, в репертуар которых стали включаться образцы древнерусского и обиходного пения.

Диалектика борьбы за обновление и возвращение церковной музыки назад, к строгим канонам наблюдается практически на всём пути её развития, как в России, так и в Европе. Постоянное стремление вперёд, к новому почти всегда сопряжено с последующим скачком назад, к традиции прошлого. Тесно спаянная с обрядовой стороной, музыка Церкви всегда по-

могала прихожанам глубже проникать в божественную суть священного действия, и традиция в этом смысле всегда выступала в роли её «оберега». Постоянная борьба за «очищение» сакральной музыки давала возможность отстоять её уникальность и изначальное прикладное назначение, сохранить в самых разных исторических условиях её автономность, занять в мировой музыкальной культуре свою определённую нишу. Несмотря на это, традиция церковной музыки никогда не была костной, не становилась «сводом предустановленных правил» на все времена. На протяжении длительного пути развития она тоже подвергалась изменениям, регулировалось соотношение стабильных и мобильных частей её основного корпуса. Процесс «вживания» одних и «отторжения» других элементов музыкальной традиции с разной интенсивностью происходил на протяжении нескольких веков и был характерен как для западной, так и для восточной ветви христианства. «Одни элементы традиции, просуществовав какой-то определённый период, исчезали, не вписываясь в рамки церковных канонов, другие прочно закреплялись в ней на уровне сигнификатов, третьи оставались неизменными всегда, сохраняя, таким образом, наиболее древние формы исполнительства» [1. С. 166]. В этом смысле музыкальную церковную традицию скорее следует рассматривать как восходящую спираль, где на каждом «витке» её развития происходили какие-то изменения. В свою очередь происходящие в недрах традиции обновления, так или иначе, привносили в культовую музыку прогрессивные изменения. Ряд новых элементов, вошедших и закрепившихся впоследствии уже на уровне традиции, помог церковной музыке расширять её жанровый диапазон, уход от жёстких рамок древнего канона сделал её более разнообразной, отчасти приблизив к эстетике современного слушателя.

Примечания

- ¹ Гофман Э. Т. А. Церковная музыка, старая и новая // Серапионовы братья / пер. А. Соколовского. — Минск, 1994 — Т. 1., ч. 2. — С. 315–321.
- ² В этой связи необходимо отметить, что обиходная жанровая модель оставалась в строгих рамках церковного обряда, то есть в одном пространстве стали сосуществовать обиходная модель и её художественная трансформация.
- ³ *Motu proprio tra le sollecitudini* верховного понтифика Пия X о церковной музыке (от 22 ноября 1903 г.) <https://canticumnovum.ru/index.php/materialy/dokumenty/file/243-moto-proprio> (пер. П. Сахарова) (дата обращения: 28.02.2021).

Список литературы

References

1. Булавинцева Ю. В. Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи. Дис. ... канд. искусств. — Нижний Новгород, 2009. — 190 с. [*Bulavinceva Ju. V. Rekonstrukcija tradicij v rekvieme romanticheskoj jepohi. Dis. ... kand. iskusstv. — Nizhnij Novgorod, 2009. — 190 s.*].
2. Варараева И. М. Певческое искусство московского Данилова монастыря. Дис. ... канд. искусств. — М., 2017. — 241 с. [*Vararaeva I. M. Pevchesкое iskusstvo moskovskogo Danilova monastyrja. Dis. ... kand. iskusstv. — M., 2017. — 241 s.*].
3. Воробьёва Н. В. Духовный аспект реформы богослужебного пения русской православной церкви в середине XVII столетия // Омский научный вестник. — Омск, 2001. — С. 54–57 [*Vorob'eva N. V. Duhovnyj aspekt reformy bogoslužebnogo penija russkoj pravoslavnoj cerkvi v seredine XVII stoletija // Omskij nauchnyj vestnik. — Omsk, 2001. — S. 54–57*].
4. Гофман Э. Т. А. Церковная музыка, старая и новая // Серапионовы братья / пер. А. Соколовского. — Минск, 1994. — Т. 1., ч. 2. — С. 315–321 [*Gofman Je. T. A. Cerkovnaja muzyka, staraja i novaja // Serapionovy brat'ja / perev. A. Sokolovskogo. — Minsk, 1994. — T. 1., ch. 2. — S. 315–321*].
5. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 432 с. [*Guljanickaja N. S. Pojetika muzykal'noj kompozicii. Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka. — M.: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. — 432 s.*].
6. Ерёмченко Г. А. Пассеизм в музыкальной культуре Франции // Обсерватория культуры. — М., 2019. — № 15 (2). — С. 171–182 [*Eremenko G. A. Passeizm v muzykal'noj kul'ture Francii // Observatorija kul'tury. — M., 2019. — № 15 (2). — S. 171–182*].
7. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник в 2 т. Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1983. — 696 с. [*Livanova T. N. Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda: Uchebnik v 2 t. T. 1. Po XVIII vek. — 2-e izd., pererab. i dop. — M.: Muzyka, 1983. — 696 s.*].
8. Михеева А. А. Опыт реконструкции древнерусской церковно-певческой традиции на примере Александро-Невского Ново-Тихвинского женского монастыря // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. — Екатеринбург, 2019. — № 2 (26). — С. 109–123 [*Miheeva A. A. Opyt rekonstrukcii drevnerusskoj cerkovno-pevcheskoj tradicii na primere Aleksandro-Nevskogo Novo-Tihvinskogo zhenskogo monastyrja // Vestnik Ekaterinburgskoj duhovnoj seminarii. — Ekaterinburg, 2019. — № 2 (26). — S. 109–123*].
9. *Motu proprio tra le sollecitudini* верховного понтифика Пия X о церковной музыке (от 22 ноября 1903 г.) (рус. пер. П. Сахарова) [электронный ресурс]. — URL: <https://canticumnovum.ru> (дата обращения: 04.03.2021) [*Motu proprio tra le sollecitudini verhovnogo pontifika Pija X o cerkovnoj muzyke (ot 22 nojabrja 1903 g.) (rus. per. P. Saharova) [jelektronnyj resurs]. — URL: https://canticumnovum.ru (data obrashhenija: 04.03.2021)*].
10. Труханова А. Г. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века: опыт типологического исследования. Дис. ... канд. иск. — Саратов, 2006. — 212 с. [*Truhanova A. G. Duhovnaja tematika v russkoj horovoj muzyke konca XX veka: opyt tipologičeskogo issledovanija. Dis. ... kand. isk. — Saratov, 2006. — 212 s.*].