



УДК 7.01; 783.2

СЕКУЛЯРИЗАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ XVIII В.

Д.А. ЦЫПЛАКОВ¹
С.М. ЦЫПЛАКОВА²

*¹Новосибирский
государственный
университет*

*²Новосибирский государственный
педагогический университет*

e-mail: nikitina_1973@mail.ru

В статье рассматриваются с теоретической и историко-культурной точки зрения влияние светской музыки на русскую духовно-музыкальную культуру, анализируются особенности новационных процессов в церковно-певческой традиции в России XVIII в.

Ключевые слова: секуляризация, новация, традиция, знаменный распев, партесное пение.

Секуляризационные процессы в Европе начались с отъема монастырских и церковных владений, т.е. происходила передача земель, зданий и другой собственности из церковного ведения в ведение государства или частных лиц. Однако термин секуляризация имеет устойчивую традицию использования его не только в указанном узком смысле как юридически-правового термина, но и в широком смысле. В широком смысле секуляризация понимается как процесс обмирщения, возникновения светского общества. Сам термин происходит от позднелатинского *saecularis* — мирской, временный, первое значение — вековой, столетний¹. Соответственно, понятие секуляризации с мировоззренческой богословской и философской точки зрения включает в себя не только чисто юридически-правовой, но прежде всего мировоззренчески-идейный аспект². Секуляризация как термин в общественном дискурсе характеризуется прежде всего трансформацией вечных религиозно-идеальных понятий, ценностей в ценности и понятия временные, принадлежащие этому миру, миру земному. В этом аспекте хотелось бы проследить один из аспектов этого процесса секуляризации, охватившего Россию в XVIII в. начиная прежде всего с петровских реформ, аспект духовно-музыкальной культуры, ядром которого было церковное пение.

В средневековой Европе в области музыки долгое время доминировало церковное искусство, одной из высших форм ее развития стал григорианский хорал: унисонное католическое пение, аналогом которого в православных странах было византийское одноголосие с гармонической поддержкой и унисонное знаменное пение на Руси. В духовной музыке воплотилось представление о двух взаимосвязанных мирах: мира земного и мира небесного. Унисонное одноголосное пение выражало идею средневекового христианского миропонимания: идею единения земного и небесного. В хоровом исполнении личное проникновение в смысл слова растворяется в коллективном чувстве, объединяя поющих людей в «соборную» общность. Так, церковная музыкальная культура выражала идеационный характер средневековой культуры³, отражающей действительность, но усматривающей за ней сверхреальность, небесный мир.

¹ Происхождение термина восходит к библейскому противопоставлению вечности Бога и временности мира. «Бог живет во свете неприступном», — эти слова ап. Павла (1 Тим. 6:16) указывают как раз на трансцендентный вневременный характер того, что относится к божественному бытию в библейском сознании. Напротив, «мир сей» есть мир временный. Прежде него, по выражению свт. Василия Великого (Кесарийского), было некое состояние вне- и пре-временное: «еще ранее бытия мира было некоторое состояние приличное премирным силам, превышшее времени, вечное, присно продолжающееся». Блаженный Августин противопоставляет этот мир — вечности Бога и говорит, что «самое время есть творение, а потому и оно имеет начало и отнюдь не совечно Творцу».

² Кокс Х. Мирской град: секуляризация и урбанизация в теологическом аспекте. М.: «Восточная литература», 1995 г. — С.34.

³ Сорокин П. А. Социокультурная динамика и эволюционизм // Американская социологическая мысль: Тексты / Под. ред. В.И. Добренкова. — М.: Изд. Международного ун-та Бизнеса и Управления, 1996. — С.380.



Соединение средневековой духовности со светским гуманистическим началом породило стиль барокко, который характеризовался новым типом мышления. Основные черты стиля барокко — состязательность и дуализм, сопоставление контрастов, эмоциональность, красочная декоративность.

Переоценка ценностных ориентиров, пересмотр роли пения в богослужбной практике, смена анонимности авторства композиторским творчеством, когда акцент с единства переходит на индивидуальность, приводит к поиску новых художественных методов и форм, в которых отражаются новые взгляды на мир. В церковную музыку проникают мирские мотивы, происходит переход от относительной фиксации условных знаков-символов на зафиксированную высотно-ритмическую запись нотными знаками, — все это является результатом пересмотра традиционных взглядов на мир, на человека в мире и, как следствие, сказывается на музыкальной культуре в целом, которая отражает духовное состояние человека и общества.

К XVII в. в европейской музыке уже складываются устойчивые светские жанры и европейская, а в особенности итальянская музыка становится по своему духу светской: главной целью музыки становится внешняя эмоциональная выразительность, церковные произведения по своей форме и сути мало отличаются от оперной музыки. В католических храмах место григорианского хора прочно заняло партесное многоголосное пение.

Было бы, однако, слишком упрощенным провести грань секуляризации духовной музыки по внешнему признаку одноголосия и многоголосия. В XVI — начале XVII вв. в русской духовной музыкальной культуре появляется достаточно необычное явление, основанное на знаменном распеве: строчное многоголосное пение. Имя распевщика Василия Рогова связывают с первым церковным многоголосием. Характерной особенностью этого пения было двух-трехголосие, записанное знаменами в два-три ряда над текстом. Голоса записывались разными цветами (красным и черным). Главный голос, пусть, был основной строчкой многоголосия, пел каноническую мелодию. Он помещался в середине и обрамлялся «верхом» и «низом». Строчное пение характеризовалось параллелизмом интервалов (кварт, квинт), линейностью голосоведения, возникновением диссонансирующих созвучий. Трострочное пение очень трудно поддается расшифровке. Оно не было многоголосием в полном смысле этого слова. Это были «первые ростки» и они не расценивались как отступление от одноголосной традиции. В трострочном пении нашла свое отражение идея «многообразия в единстве» и мыслилась как образ ангелоподобного пения. Есть мнения, что на рождение трострочного пения оказала влияние икона «Троица» Андрея Рублева⁴.

Если бы трострочное пение окрепло и укрепилось, то возможно из недр русской духовной музыкальной культуры развилось национальное многоголосное пение, не похожее на западное.

Однако, широкое распространение в середине XVII века западного партесного пения заглушило развитие строчного многоголосного пения. Оно положило начало пению по западному музыкальному образцу, которое продолжило свое развитие в XVIII веке.

Восемнадцатый век в России назван веком Просвещения. Это был век смены мировоззренческих ориентиров русского общества, которые сказались на всех областях культурной жизни. Коснулось, это, и русской музыки, особенно русской духовной музыки.

В XVIII веке стал очевиден отход от средневекового христианского к светскому мировоззрению. В эпоху Просвещения в противоположность органично слитному религиозно-художественному восприятию мира, приходит дуалистическое мировоззрение, разделяющее светскую культуру от церковной. В эмоциональном плане секуляризованные партесные произведения ярко выражают всю палитру чувств человека. Переживаемые эмоции в музыкальном плане как бы «выливаются» на всеобщее обозрение. Стремительное развитие жанров светской музыкальной культуры, вокальной (опера, песни), инструментальной, влияют на духовную музыкальную культуру и способствуют появлению новых форм в хоровом творчестве.

Истоки трансформации традиции русской духовной музыки прослеживаются с XVII в., когда западное музыкальное мышление внедряется в традиционную область рус-

⁴ Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. — М.: Искусство, 1993 г. — С.211-215.



ской духовной музыкальной культуры. Происходит пересечение двух разных музыкальных систем и мировоззрений. В результате новационные процессы в русской духовной музыке приобретают характер отхода от музыкально-канонического мышления, тесно связанного с богослужебным строем церковного пения. В XVIII веке процесс секуляризации в русской духовной музыке идет полным ходом. Партесное пение с особенной мощью начинает проникать в Россию в результате культурных преобразований, проводимых Петром I. Эти процессы требуют особой рефлексии. Как отмечал А. М. Панченко: «Петровские реформы преследуют две цели — это европеизация и секуляризация. Поэтому Петр I сохраняет и приумножает цивилизационные элементы (поэзию, мажорно-минорную музыку, театр, регулярную школу)»⁵.

Естественно, что и в область русской духовной музыки проникает светское мироощущение. Секуляризация церковной музыки вызывает неоднозначную реакцию в обществе. В многочисленных дискуссиях поднимаются вопросы об искусстве, о его роли в жизни человека, о храмовой музыке. В Москве появляются певчие украинцы, которые поют тенорами. Пение по партиям приводит к дифференциации голосов. Вместо однородных тембров ставка делается на разнородные тембры и их конфигурацию. С развитием партесного пения тембральные сочетания хоровых голосов становятся все разнообразнее.

Партесные произведения выходят за рамки богослужения. Они могут исполняться самостоятельно. Тексты используются композиторами канонические, но распределяются по всему музыкальному материалу свободно. Канонический текст уступает главенствующее место музыкальному материалу и подстраивается под него. Выход церковной музыки за рамки богослужения явился результатом, возникшим на основе изменения взглядов общества на роль церковной музыки.

В дальнейшем своем развитии в партесном пении складывается новый жанр — партесный хоровой духовный концерт. Он продолжает сочетать в себе религиозное и светское начала. Главные теоретические законы духовного концерта были разработаны теоретиком партесного стиля украинцем Николаем Дилецким в его работе «Идея грамматики мусикийской» (русское издание 1679г).

«При Федоре Алексеевиче для церковного пения приглашен был из Польши «иноземец» Н. П. Дилецкий. Он управлял хором Г. Д. Строганова и он же вводит в оборот теорию и опыт «творцов пения римской церкви». Дилецкий создал в Москве «западническую» школу»⁶.

Н. П. Дилецким рассматриваются принципы и методы сочинения партесных произведений. Его труд стал, по сути, учебным пособием по сочинительству партеса. Понятие музыки у Дилецкого существенно отличается от традиционного древнерусского понятия пения. «Что такое музыка?», — пишет автор: «Музыка — это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселие, или сокрушение, или плач»⁷. Будучи воспитанником польских музыкантов Яна Зюска, Николая Замаревица, Н. Дилецкий рассматривает музыку в европейской версии теории аффектов, в которой цель музыки — приводить душу в эмоциональное движение.

Теоретическое обоснование музыкального искусства как аффективного, находит свое подтверждение в музыкальной практике. Новацией в русском партесном хоровом концерте стала передача музыкально-выразительными средствами состояния активности, которое выразилось в открытом воплощении радости с энергичными, плясовыми ритмами или печальными интонациями. Такая полярность эмоционального плана присуща эстетике барокко. Происхождением своим партесный концерт был связан с Италией (XVI–XVII вв). Композиторы венецианской школы Андреа и Джованни Габриэли создали инструментальный концерт. Дальнейшее развитие концерт получил в польской композиторской школе. Потом через Украину и Беларусь концерт проникает в русские земли. Русская музыкальная традиция преобразовала концерт в чисто хоровой, вокальный жанр, что соответствовало, а капелльному характеру духовной музыки.

⁵ Панченко А. М. «Церковная реформа и культура петровской эпохи» //XVIII в. – СПб, 1991. Сб. 17. – С. 3-16.

⁶ Кокс Х. Мирской град: секуляризация и урбанизация в теологическом аспекте. М.: Восточная литература, 1995. – С.142.

⁷ Там же.



Эмоциональной опорой хоровому концерту послужила русско-украинская музыкальная народная культура. Западные истоки сказываются в музыкальном построении концерта. Это трехчастная музыкальная форма, где голосоведение хоровых партий проявляется как «состязание» голосов.

Текстами хоровых концертов становятся псалмы, кондаки, тропари, а также светские тексты. Канонические тексты воплощаются концертными художественно-выразительными средствами, используются двухдольные и трехдольные размеры. Использование музыкальных размеров является новацией для русской духовной музыки (в древнерусских распевах понятия размера не существовало). Тексты используются свободно, с повторениями слов ради образно-музыкального воплощения («многожды едину речь поют»), перенос ударений ради художественного приема, хотя в целом правильность ударений (просодии) соблюдается.

Эмоции радости и грусти находят свое выражение в мажорно-минорном ладах, о чем говорится в «Музыкальной грамматике» Н. Дилецкого.

Европейскими новшествами в русском хоровом концерте становятся паузы, повторение слов (например, восемь раз подряд повторяется слово «гром» в концерте «Божественный гром»), виртуозные мелодические украшения, иногда инструментальные вкрапления. Пример — звучание фанфары в начале концерта В. Титова «Златокованную трубу». Появляются обозначения динамических оттенков в партитурах партесных произведений. Ремаркой «тихо» отмечено слово «тайнообразующе» в «Херувимской» Калашникова. В сущности, остается церковным по духу остается только текст псалмов, на который пишутся духовные концерты, музыкальное же наполнение основывается на западных средствах музыкальной выразительности, в точности на итальянских.

В XVIII веке западную музыку, в главной степени итальянскую считают в России эталоном, образцом для подражания и восхищения. Видимо это так и было. Для русской музыкальной культуры, которая изначально была глубоко вокальна и мелодична, так как выросла из знаменного распева, итальянские мелодии были в чем-то сродни русской душе. Итальянская музыка в первую очередь в великосветском обществе была оценена очень высоко. Такова была особенность развития русского общества в XVIII в., что все западное тогда рассматривалось как априорно лучше, чем свое собственное, а отечественная традиция как неразвитое и отсталое. Данная особенность послужила причиной того, что в XVIII веке итальянская музыкальная культура беспрепятственно проникала во все области русской культуры.

Особенной популярностью пользовались итальянские композиторы, которые приезжали работать в Россию. Композиторы работали в разных областях русской музыкальной культуры и являлись творцами и светских, и церковных сочинений. Следствием этого явилось проникновение инструментальной, оперной, вокально-камерной музыки в хоровую духовную музыку.

Итальянские композиторы, Б. Галуппи, Дж. Сартти сочиняли для православной службы свои произведения, однако, будучи представителями другой культурной среды, они трактовали церковные произведения как светские сочинения, используя музыкальные средства, которые подходили скорее к оперному искусству, чем к церковному.

В оперной манере работал Дж. Сартти, сочинявший произведения для православной службы и оставивший немало учеников. Его сочинения «Радуйтесь людие», «Ныне силы небесныя» служили долгое время образцом для подражания. Однако композитор, как это принято в католической традиции, считал духовный концерт за светское произведение, отчего и концерты у него отличаются светской выразительностью и эмоциональностью.

На протяжении XVIII века, у итальянских композиторов талантливые русские музыканты обучались правилам западной гармонии, композиции, музыкальным формам.

XVIII в. — это творчество не только приглашенных западных музыкантов, но также творчество русских композиторов: С. Березовского, Д. Бортнянского, а также менее заметных композиторов П. Соколова, Ф. Диц и др. В их сочинениях партесная музыка приобрела новое более глубокое духовное измерение.

Березовского по праву можно считать основоположником «высокого барокко» в русской духовной музыке. Шедевром этого стиля стал сохранившийся концерт «Не отвержи мене во время старости», созданный примерно в 1760 год на текст 70-го псалма.



Расцветом русского духовного концерта являются 90-е годы XVIII ст. Это зрелые духовные концерты Д. Бортнянского, С. Дегтярева, И. Козловского, А. Веделя. Русский духовный концерт вбирает в себя интонации, близкие романсовой лирике (пример, концерты А. Веделя). Ведется разработка полифонических приемов письма. В творчестве Бортнянского русский классический концерт достиг наивысшей точки своего развития. Сочинения Бортнянского были очень популярны, их исполняли в храмах, на великосветских приемах, в усадьбах.

Вместе с тем, партесная музыка приходит во все большее противоречие с церковным канонам. Секулярное мировоззрение, которое было изначально заложено в его основу, русским духовным композиторами XVIII в. преодолеть не удалось, несмотря на то, что самые известные из них начинали понимать, какое бесценное мелодическое богатство содержит в себе древнерусское церковное певческое искусство. По этому поводу Д. Бортнянский изложил свои взгляды в «Проекте об отпечатании древнего российского кружкового пения». Ценность этого проекта в том, что при всеобщем увлечении западной музыкой, Бортнянский указывает на источник, национально оформившийся, семь веков используемый в певческой практике России и имевший огромное воспитательное и эстетическое значение для духовного образования русского общества.

Таким образом, особенность новационного процесса в русской духовной музыкальной культуре заключается в том, что новации должны встраиваться в ритуально-канонические структуры. Поэтому новации, отражающие секулярное мировоззрение, приходят в противоречие с богослужебным канонам. И как следствие устойчивость богослужебного канона продуцирует синтез традиции и новации, соответствующих мировоззренческим основам идеационного характера культуры.

Партесное пение к концу XVIII столетия претендует на статус традиции. Противоречие партесной традиции и богослужебного канона вызвало потребность приведения музыкальных форм и мелодического содержания духовного пения в соответствие с мировоззренческой основой богослужения. Происходящие в XIX веке мировоззренческие сдвиги в русском обществе вызывают к жизни поиск культурной самоидентификации («возврат к корням»), который предопределил обращение к древнерусской певческой традиции в рамках синтеза традиций и новаций в духовно-музыкальной культуре.

Список литературы

1. Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993 г. – 256 с
2. Кокс Х. Мирской град: секуляризация и урбанизация в теологическом аспекте. М.: «Восточная литература», 1995 г. – 261 с.
3. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. Сост. текстов А. И. Рогова. – М.: Музыка, 1973. – 244 с
4. Панченко А. М. «Церковная реформа и культура петровской эпохи» //XVIII в. – СПб, 1991. Сб. 17. С. 3-16.
5. Сорокин П. А. Социокультурная динамика и эволюционизм // Американская социологическая мысль: Тексты /Под. ред. В.И. Добренкова. – М.: Изд. Международного ун-та Бизнеса и Управления, 1996. С. 372 – 392.

SECULAR PROCESSES IN THE RUSSIAN CHURCH SINGING TRADITION IN THE XVIII CENTURY

D.A. TSYPLAKOV¹⁾
S.M. TSYPLAKOVA²⁾

The article investigates the influence of secular music on the Russian musical culture and analyzes the features of innovation processes in the church singing tradition in Russia of the XVIII century.

¹⁾ *Novosibirsk State University*

Key words: secularization, innovation, tradition, “znamenny” chant, polyphony singing.

²⁾ *Novosibirsk State Pedagogical University*

e-mail: nikitina_1973@mail.ru