

Цыплаков Дмитрий Анатольевич, Цыплакова Светлана Михайловна

ЗЕМНОЕ И НЕБЕСНОЕ: ЭТАПЫ СЕКУЛЯРИЗАЦИИ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

В статье с теоретической и историко-культурной точки зрения рассматривается влияние светской музыки на русскую духовно-музыкальную культуру, анализируются особенности новационных процессов в церковно-певческой традиции в России XVIII в. Эксплицируется степень допустимости и причина привлечения музыкальных заимствований из западноевропейской культуры в русскую духовную музыкальную культуру.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/5-4/53.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 5 (11): в 4-х ч. Ч. IV. С. 204-207. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/5-4/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7.01; 783.2

В статье с теоретической и историко-культурной точки зрения рассматривается влияние светской музыки на русскую духовно-музыкальную культуру, анализируются особенности новационных процессов в церковно-певческой традиции в России XVIII в. Эксплицируется степень допустимости и причина привлечения музыкальных заимствований из западноевропейской культуры в русскую духовную музыкальную культуру.

Ключевые слова и фразы: секуляризация; новация; традиция; знаменный распев; партесное пение.

Дмитрий Анатольевич Цыплаков, к. филос. н., доцент

Кафедра философии

Новосибирский государственный университет

tsypl@ngs.ru

Светлана Михайловна Цыплакова, кандидат культурологии

Кафедра социально-культурной и библиотечной деятельности

Новосибирский государственный педагогический университет

nikitina_1973@mail.ru

ЗЕМНОЕ И НЕБЕСНОЕ: ЭТАПЫ СЕКУЛЯРИЗАЦИИ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ®

Процесс секуляризации западноевропейского и российского общества начался с отъема монастырских и церковных владений, но в широком смысле секуляризацией называют и процесс обмирщения, возникновения светского общества. Это правомерно, поскольку сам термин происходит от позднелатинского *saecularis* - мирской, временный, первое значение - вековой, столетний. То есть понятие секуляризации с мировоззренческой богословской и философской точек зрения включает в себя не только чисто юридически-правовой, но, прежде всего, мировоззренческо-идейный аспект [2, с. 34]. Под секуляризацией в общесоциальном дискурсе понимается трансформация вечных религиозно-идеальных понятий, ценностей в ценности и понятия временные, принадлежащие этому миру, миру земному. В этом контексте хотелось бы проследить один из аспектов секуляризации, охватившей Россию в XVIII в., начиная, прежде всего, с петровских реформ: аспект духовно-музыкальной культуры, ядром которой 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 были византийское одногласие с гармонической поддержкой и унисонное знаменное пение на Руси. В духовной музыке воплотилось представление о двух взаимосвязанных мирах: мире земном и мире небесном. Унисонное одногласное 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 культуры [5, с. 380], отражающей действительность, но усматривающей за ней сверхреальность, небесный мир.

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 богослужебной практике, смена анонимности авторства композиторским творчеством, когда акцент с коллективного творчества переходит на индивидуальное, 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 (знамен) на фиксированную высотноритмическую 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 веку в европейской культуре складываются устойчивые светские жанры, и европейская, а в особенности итальянская, музыка становится по своему духу светской: то есть главной целью музыки полагается внешняя эмоциональная выразительность. Церковные произведения в этот период 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 одногласия и многогласия. В XVI - начале XVII вв. в русской духовной музыкальной культуре появляется достаточно необычное явление, основанное на знаменном распеве: строчное многоголосное пение. Характерной особенностью этого пения было двух-трехголосие, записанное знаменами в два-три ряда над текстом. Голоса записывались разными цветами (красным и черным). «Путь» (главный голос) 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 диссонирующих созвучий. Троестрочное 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 одногласной традиции. В троестрочном пении нашла свое отражение идея «многообразия в единстве» и мыслилась как образ ангелоподобного пения. Есть мнения, что на рождение троестрочного пения оказала влияние икона «Троица» Андрея Рублева [1, с. 211-215]. С первым церковным многоголосием связывают имя распевщика Василия Рогова.

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

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

Истоки трансформации традиции русской духовной музыки прослеживаются с середины XVII в., когда западное музыкальное мышление внедряется в традиционную область русской духовной музыкальной культуры. Происходит пересечение двух разных музыкальных систем и мировоззрений. В результате новационные процессы в русской духовной музыке приобретают характер изменения музыкально-канонического мышления, тесно связанного с богослужебным строем церковного пения.

В XVII в. 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)» [4, с. 3-16].

Естественно, что и в область русской духовной музыки проникает светское мироощущение. Но секуляризация церковной музыки вызывает неоднозначную реакцию в обществе. В многочисленных дискуссиях поднимаются вопросы об искусстве, о его роли в жизни человека, о храмовой музыке. Но остановить секуляризацию русской духовной музыки не представляется возможным.

В Москве появляются певчие украинцы, которые поют тенорами. Пение по партиям приводит к дифференциации голосов. Вместо однородных тембров в знаменном распеве 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.

Результатом того, что церковная музыка начала звучать не только в храме на богослужении, явилось развитие нового для русской духовной музыки жанра - партесного хорового духовного концерта, который сочетал 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 1679 г.).

«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» [2, с. 142].

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» [Там же]. 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 выражалось в открытом воплощении радости с энергичными, плясовыми ритмами или печальными интонациями. Такая полнота 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 акапельному характеру духовной музыки.

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 «соствязание» 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 распевках понятия размера не существовало). Тексты используются свободно, с повторениями слов ради образно-музыкального воплощения («многажды едину речь поют»), перенос ударений ради художественного приема, хотя в целом правильность ударений (просодии) соблюдается.

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

Европейским новшеством в русском хоровом концерте становятся паузы, повторение слов (например, восемь раз подряд произносится 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 только текст псалмов, на который пишутся духовные концерты, музыкальное же наполнение основывается на западных средствах музыкальной выразительности, в точности - на итальянских.

В XVIII в. отход от средневекового христианского к светскому мировоззрению стал очевиден. В эпоху Просвещения в противоположность органично слитному религиозно-художественному восприятию мира приходит дуалистическое мировоззрение, отделяющее 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 - влияет на духовную музыкальную культуру и способствует появлению новых форм в хоровом творчестве.

В XVIII в. 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 лучшее, чем свое собственное, а отечественная традиция - как неразвитое и отсталое. Данная особенность послужила причиной того, что в XVIII в. 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 в. 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 М. Березовского, Д. Бортнянского, а также менее заметных - П. Соколова, Ф. Дица и др. В их сочинениях партесная музыка приобрела новое, более глубокое, духовное измерение.

М. С. 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 году на текст 70-го псалма.

Расцветом русского духовного концерта являются 90-е годы XVIII в. 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 канонem. Секулярное мировоззрение, которое было изначально заложено в его основу, русским духовным композиторам 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 русского крюкового 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, светская европейская музыкальная культура оказывает с середины XVII в. сильное влияние на русскую духовную музыку. В результате на первом этапе секуляризации в русской духовной музыке исчезает нарождавшаяся собственная традиция многоголосия и происходит постепенное вытеснение ее светской партесной традицией, происходит переход от знаменной к линейной европейской нотации. На втором этапе (XVIII в.) доминируют итальянские музыкальные образцы, создаются новые жанры (духовный концерт), сочетающие в себе черты светского и духовного начал. Однако так как духовная музыка неразрывно связана с богослужебным канонизмом, то преобладание светского в духовном не могло не вызвать внутренний культурный конфликт. В результате церковные композиторы уже в конце XVIII в. начали поиски путей синтеза знаменного и партесного пения, которые завершились созданием в XIX в. оригинальной русской школы церковной музыки, что, однако, является самостоятельной темой, которая требует раскрытия в отдельной публикации.

Список литературы

1. Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М.: Искусство, 1993. 256 с.
2. Кокс Х. Мирской град: секуляризация и урбанизация в теологическом аспекте. М.: Восточная литература, 1995. 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 век. СПб., 1991. Сб. 17. С. 3-16.
5. Сорокин П. А. Социокультурная динамика и эволюционизм // Американская социологическая мысль / под. ред. В. И. Добренкова. М.: Изд-во Международного ун-та бизнеса и управления, 1996. С. 372-392.

EARTHLY AND HEAVENLY: RUSSIAN SPIRITUAL MUSIC SECULARIZATION STAGES

Dmitrii Anatol'evich Tsyplakov, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Department of Philosophy
Novosibirsk State University
tsypl@ngs.ru

Svetlana Mikhailovna Tsyplakova, Ph. D. in Culturology
Department of Social-Cultural and Library Activity
Novosibirsk State Pedagogical University
nikitina_1973@mail.ru

The authors consider secular music influence on Russian spiritual-musical culture from theoretical and historical-cultural points of view, analyze innovative processes peculiarities in church-singing tradition in Russia of the XVIIIth century and explicate admissibility degree and the reason of attracting musical adoptions from West-European culture to Russian spiritual musical culture.

Key words and phrases: secularization; innovation; tradition; first Russian chants; part singing.

УДК 37(09)

В статье на материалах Нижнего Поволжья выясняется степень влияния обществоведческих дисциплин на формирование политических идеалов учащейся молодежи. Отражена специфика реализации текущих задач социалистического строительства (оборона страны, антирелигиозное и интернациональное воспитание) посредством общественно-политического воспитания детей в 20-х - начале 30-х гг. XX века.

Ключевые слова и фразы: обществоведческое образование; «новый человек»; антирелигиозное воспитание; интернациональное воспитание; коллективизм.

Татьяна Вячеславовна Чемоданова, к.и.н.
Отделение среднего общего образования
Астраханский государственный университет
tatyana250179@mail.ru

ПОЛИТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩЕЙСЯ МОЛОДЕЖИ В СИСТЕМЕ ШКОЛЬНОГО ОБЩЕСТВОВЕДЕНИЯ В 1920-Х - НАЧАЛЕ 1930-Х ГГ.®

Октябрьская революция 1917 г. наряду с радикальными преобразованиями в сфере народного образования в целом принесла и иной взгляд на человека как проводника социальных реформ. Выступая на III съезде РКСМ в октябре 1920 г., В. И. Ленин констатировал, что «задачей всей жизни» молодого поколения