

Д. В. ЩИРИН

**ФОРМИРОВАНИЕ ВОСПРИЯТИЯ
ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Монография

Санкт-Петербург
2016

Печатается по рекомендации
ученого совета
института музыки, театра и хореографии
РГПУ им.А.И.Герцена

УДК [780.8:780.616.432]:378

ББК 85.315.42 – 7р

Щ 87

Щирин Д.В.

доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой фортепиано
Санкт-Петербургского государственного института культуры;
профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки
института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена

Рецензенты:

Аврамкова И.С.

Засл.работник культуры РФ, доктор педагогических наук, профессор
заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки,
директор института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена

Осипова И.В..

Засл.арт.РФ, профессор,
заведующая кафедрой концертмейстерского искусства
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского,

Щирин Д.В. Формирование восприятия духовной музыки в классе фортепиано. Монография / Д. В. Щирин. – СПб. : Изд-во «КультИнформПресс», 2016. – 166с.

ISBN 978-5-8392-0616-8

Монография посвящена развитию восприятия духовной музыки в классе фортепиано. Работа обращена к широкому кругу читателей – преподавателей, студентов, заинтересованных в расширении музыкального кругозора и формировании восприятия различных жанров и направлений светской и церковной музыки.

Может быть использована в качестве вспомогательного материала в учебном процессе высших и средних учебных заведений при изучении духовной музыки.

ISBN 978-5-8392-0616

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», 2016

© Щирин Дмитрий Валентинович

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Введение • Introduction	5
1. О МЕТОДОЛОГИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ИССЛЕДОВАНИЮ • ON THE METHODOLOGICAL APPROACH TO THE STUDY.....	7
2. О РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ • ON RUSSIAN SACRED MUSIC	13
2.1. Богослужбная музыка на первом этапе ее становления • Liturgical music at the first stage of its formation	13
2.2. О становлении богослужбного пения на Руси • On the development of liturgical singing in Russia.....	30
2.3. Духовная музыка и композиторское творчество • Sacred Music and composer creativity.....	48
3. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ • PEDAGOGICAL ASPECTS OF PERCEPTION OF SACRED MUSIC.....	74
3.1. О музыкальном восприятии как информационном взаимодействии. О классификации духовной музыки по сложности восприятия •	

	Music perception as an information interaction. On the categorization of sacred music by the complexity of perception.....	74
3.2.	Некоторые аспекты изучения русской духовной музыки в классе фортепиано • Some aspects of the study of Russian sacred music in a piano class.....	94
3.3.	К вопросу об изучении литургических произведений в педагогическом процессе в классе фортепиано (на материале сугубых, малых и просительных ектений русских композиторов рубежа XIX-XX веков) • On the question of the study of liturgical works in the pedagogical process in a piano class (in the material of small and Litany of Supplication by Russian composers of the nineteenth and twentieth centuries).....	107
3.4.	Об изучении современной духовной музыки в классе фортепиано • About the study of a modern sacred music in a piano class	127
3.5.	О системе и системности в восприятии музыкального текста • About the system and consistency in the perception of musical text.....	136
	Заключение • Conclusion.....	145
	Список используемой литературы • Bibliography....	149

Введение

Данная работа представляет собой продолжение исследования, начатого нами более 20 лет назад¹. В связи с этим в данной монографии частично используются материалы, посвященные названной теме, опубликованные нами ранее. Анализируя педагогические аспекты восприятия музыки на протяжении многих лет, мы обнаружили, что влияние духовной музыки на активизацию музыкального восприятия в процессе формирования музыкальной культуры, а тем более влияние духовной музыки на формирование музыкального восприятия, на понимание единства и взаимосвязи религиозной и светской духовности в классе фортепиано тема недостаточно исследованная, хотя и очень актуальная в современных условиях. В соответствии с этим предметом настоящего исследования является процесс становления русской духовной музыки как фактор гармонизации микро- и макромира учащихся в классе фортепиано.

В конце XX – начале XXI века произошел некоторый качественный сдвиг в анализе накопленных фактов. В настоящее время наиболее важным является не собирание нового фактологического материала, а осмысление имеющегося. Для выявления особенностей восприятия нами рассмотрен процесс становления и развития русской духовной музыки, сопоставлены источники и теоретические концепции. Методологической основой нашей работы являются труды Н. Ф. Федорова, В. И. Вернадского, Л. А. Чижевского. Анализ теологических аспектов выполнен по трудам В. И. Мар-

¹Щирин Д. В. Педагогика формирования музыкальной культуры различных групп населения в условиях досуга. Автореф. дисс. ... канд. пед. наук. – СПб., 1992.; Дадашев В. А., Щирин Д. В. Информационное поле музыки и музыкальная педагогика. – СПб., 1994.; Русская духовная музыка. Педагогические аспекты восприятия. – СПб. : СПбГУКИ, 1999. – 114 с.; Педагогика восприятия духовной музыки (монография).. – СПб. : СПбГУКИ; Астерион, 2007; Духовная музыка в педагогическом процессе вуза (учеб. пособие). – СПбГУКИ. – СПб. : Астерион, 2008 и др.

тынова, Л. Н. Романова, Е. В. Герцмана, а также таких богословов как архиепископ Филарет, архимандрит Киприан (Керн) и другие. Для рассмотрения особенностей музыкальной ткани христианской музыки изучены нотные материалы и аудиозаписи песнопений литургии, а также труды Н. Гуляницкой, Ф. А. Еременко, Л. В. Александровой.

В нашем исследовании и педагогической работе мы опираемся на следующие главные концепции:

1. Единство микро- и макромира.
2. Наличие ноосферы и эмосферы, созданных творческой деятельностью человека и взаимосвязь их с внутренним миром человека посредством музыки.
3. Влияние духовной музыки на гармонизацию духовного мира человека.

В данной работе из всего многообразия музыкальных форм и жанров христианской духовной музыки, принадлежащих как разным конфессиям, так и всей музыкальной культуре в целом, мы взяли только одно направление – русскую духовную музыку. Мы считаем, что становление современного музыканта – профессионала, формирование его кругозора и музыкального мышления не может состояться без адекватного восприятия именно этой музыки.

Каждая попытка рассмотреть новую проблему имеет определенную долю гипотетичности. Высказываемые нами подходы к решаемой проблеме, тоже, вероятно, не бесспорны. Однако, как показывает практика, они работают. Главная задача нашей работы – привлечение внимания специалистов в области педагогики и психологии к этой проблеме, активизация творческого мышления педагогов-практиков, способствующая поиску новых путей взаимосвязи светской и религиозной духовности. К более конкретным задачам относятся:

- 1) рассмотрение путей формирования современной богослужебной музыки как связующего звена микро- и макрокосмоса,
- 2) изучение вопроса о доступности восприятию христианской духовной музыки,

- 3) выявление особенностей взаимосвязи традиционной богослужбной музыки и современного композиторского творчества в сфере духовной музыки и возможностей изучения ее в классе фортепиано.

О МЕТОДОЛОГИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ИССЛЕДОВАНИЮ

В настоящее время человечество вступило в такую фазу, когда накопленное множество фактов подводит науку к пределам дискретизации и детерминации почти во всех областях. В такой ситуации на первый план выходит изучение интегральной сущности явлений.

Европейская культура отличается интеллектуальностью и технической оснащенностью. Исторически сложилось так, что из всего спектра духовных возможностей человека в основном использовался один – мыслящий разум. Эта сконцентрированность на одном аспекте дала возможность сделать технический прорыв, но следствием его стал душевный разлад как в личностном, так и в общественном сознании. Великие мыслители постигали интегральную сущность вещей, используя интуитивный канал в качестве основного для постижения информации. Но человечеству свойственно забывать старые знания как только они не укладываются в стереотип мышления очередной социальной структуры.

О наличии земнокосмической взаимосвязи задолго до А. Л. Чижевского, основателя космобиологии, писал Н. Ф. Федоров. Ученые спорят по ряду идей Федорова, но тем не менее они не отвергают его главную концепцию: единство микро- и макрокосмоса и нравственность как главную связующую этого единства. Активно-эволюционная мысль ученого выдвинула идею “органического” прогресса в противоположность техническому. “Путь машинной цивилизации, необходимый для ее определенного периода, ... по большому счету считал тупиковым, мысля радикальное преобразование телесного состава человека, обретающего свободу и мощь

без технических “протезов”². Он не представлял себе космических преобразований без внутренней, психофизиологической регуляции человека. Такая неразделенность подтверждена и современными научными подходами и, в частности, знаменитым “антропным” принципом. Суть его в следующем. Мир не был бы таким, каков он есть, не будь в нем наблюдателя, то есть чувствующего человека. Если бы какая-то элементарная частица сместилась, сместились бы и параметры всего мира – не появились бы ни жизнь, ни сознание. Следовательно, существует тесная корреляция между миром и человеком. Это подтверждает мысль о человеке как микрокосмосе. Поэтому главное требование – “соотнесенность” микро- и макрокосмоса³. Нельзя усовершенствовать мир в отрыве от человека и человека в отрыве от мира. В противном случае неизбежен кризис как экологический, так и нравственный. Вершиной регуляции природы у Федорова является исполнение “завета Христа – Сына Божия и вместе Сына Человеческого”⁴. Сегодняшнее прочтение этого тезиса дает сам Федоров. В конце прошлого века, ожидая наступление нового, философ подводил итоги старой эпохе. Усвоив дарвинизм как последнее слово науки своего времени, этот век “признал борьбу законным делом” и привел к полному искажению христианства, “завет которого заключается в соединении небесного с земным, божественного с человеческим”⁵. Федоров религиозен, но антиутопичен: несовершенство мира он видит в одновременном несовершенстве вещей этого мира и человека. Одним из главных постулатов учения является добровольность, по которому внесение в природу воли и ума есть решение библейских заповедей, то есть альтернатива пассивно апокалиптическому сознанию, утверждающемуся религиозно или безрелигиозно, индивидуально или массово в наши дни. Если в наши дни человечество хочет выжить, то должно по-новому осознать свое положение во Вселенной. Сейчас не только ученые заметили, что в ответ на озверелое человеко-

² Федоров Н. Ф. Собрание сочинений в 4-х т., Т.1 – М., 1995. – С.19.

³ Указ.соч. – С.19.

⁴ Указ.соч. – С.19.

⁵ Указ.соч.- С.93 – 94.

убийство природа отвечает то землетрясениями, то лавинами. Христианский взгляд на природу можно понять в свете уже называвшегося антропного принципа: находясь в полной корреляции с природой, человек имеет ее такой, какую заслуживает. Нельзя забывать главную ценность планетарного порядка, очерченную Федоровым: человек должен осознать свое “религиозно-эволюционное предназначение”⁶.

В. И. Вернадский, рассматривая преобразующую деятельность человека, создающего “вторую природу”, делает вывод, что в настоящее время происходит процесс превращения верхней оболочки планеты, занятой живым веществом, то есть биосферы, в новое геологическое состояние – ноосферу. Ноосфера по В. И. Вернадскому – это “земная оболочка, регулируемая разумом”⁷. Характерно, что концепцию ноосферы сформулировали почти одновременно три ученых: В. И. Вернадский, Тейяр де Шарден и Е. ле Руа. Философ ле Руа формировал свою концепцию, опираясь на работы своего учителя Бергсона. Тейяр подходил к проблеме, главным образом как антрополог, занимающийся закономерностями планетарной эволюции живых организмов и человека. Однако, и Тейяр, и ле Руа в 1922–23 годах слушали лекции В. И. Вернадского в Сорбонне по проблемам, которые сформировались затем в учение о ноосфере. Термин “ноосфера” Вернадский принимает в середине 30-х гг. XX века. В основу учения о биосфере, а затем и о ноосфере ученым были положены следующие главные компоненты: 1 – геологические явления – это явления планетарные, свойственные всем планетам; 2 – существование начала жизни, как концепции вошедшей в науку из религиозно-философских исканий. Биосфера по Вернадскому – это “область земной коры, занятая трансформаторами, переводящими космические излучения в действенную земную энергию”⁸. Космические излучения, идущие от всех небесных тел проникают в биосферу. Человечество все вместе

⁶ Указ.соч. – С.33.

⁷ Мочалов И. И. В. И. Вернадский – человек и мыслитель. – М., 1970. – С.136.

⁸ Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. – М., 1989. – С.14.

взятое составляет ничтожно малую часть массы вещества всей планеты. Мощь человечества связана не с его материей, а с его разумом. Человечество становится мощной геологической силой и перед ним встает вопрос о перестройке биосферы в интересах человечества, как единого целого. Это новое состояние биосферы и есть ноосфера. Для совершенствования ноосферы необходимо как расширение умственного и художественного кругозора, так и улучшение материальной обеспеченности. Умственный кругозор связан с познанием наук, “художественный – изящные искусства, поэзия, музыка, живопись, и даже религия – ... мир идеалов”⁹. Таким образом, в учении В. И. Вернадского о ноосфере планетарными силами выступают наука, культура и религия. О первых двух компонентах ученый говорит как о решающих.

Рассматривая же религиозность, ученый анализирует два латинских понятия “religio” и “re-ligo”¹⁰. Первое содержит значительно более глубокие корни, чем это принято считать. Второе, означающее связывать, обвивать, выводит на основополагающий момент в науке – “связь” и соответственно к важнейшим ее категориям “единства” и “системности”. У Вернадского была не абстрактная религия, а религия как “существующая душа человека и человечества”. Для Вернадского важны оба понятия: религио и ре-лиго, в совокупности которых выражается чувство планетарной, космической связи всего со всем. И. И. Мочалов, исследователь философско-религиозной концепции Вернадского, выделяет в ней три части: первая относится ко все более распространяющейся в ученом мире неконфессиональной духовности, которая не связана с конкретным религиозным направлением; вторая – космическая духовность, космическая религиозность; третья – ноосфера и ноосферная цивилизация.

Можно спорить о соотношении этих видов религиозности. Нам представляется, что каждая последующая включает в себя предыдущую. Вернадский определил четыре пути познания истины:

⁹ Указ.соч. – С.153.

¹⁰ Мочалов И. И. В. И. Вернадский и религия. – М., 1991.

наука, философия, искусство, религия. Помня о значении слова “ре-лиго”, все четыре пути должны рассматриваться одновременно, во взаимодействии и взаимопроникновении.

Разрабатывая теорию ноосферы, В. И. Вернадский ввел понятие эколого-экономического мониторинга. Однако, к этому понятию необходимо добавить и социальный мониторинг. Никто не станет отрицать, что результат коллективного разума зависит от социальных явлений. Социальный мониторинг включает в себя решение таких проблем как личность, мораль, культура, религия, то есть то, что подтверждает известную поговорку “Не хлебом единым жив человек”. Смыслообразующий момент в жизни людей заключен преимущественно в духовной жизни и деятельности. В духовной деятельности формируются высшие интересы, осуществляется все то, что характеризует человеческую деятельность как духовно ценную. Социальный мониторинг включает уровень общественного сознания, степень его развития и многообразие форм. Философская теория духовной жизни и деятельности разработана недостаточно, существует определенный дефицит философских идей, которые резко диссонируют с возрастающим значением духовного фактора. Существенное изменение в духовной жизни современной России возникает в связи с обращением значительного числа населения к церкви.

Духовная деятельность наряду с другими включает в себя художественно-творческую и религиозно – культовую. В связи с такой постановкой вопроса встает другой философский аспект – наличие эмосферы. Эмосфера – это энергия эмоций. В. Г. Ражников, исследователь эмосферы, говорит, что она образуется из “культурной” эмоциональной энергии множества людей¹¹. Эмосфера не может представлять собой нечто застывшее. По мнению авторов этой теории, эмосфера представляет собой гигантский аккумулятор, который набирает энергию в период эмоционального подъема, а затем отдает ее в период эмоционального спада.

¹¹ Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М., 1989.

Анализируя теорию о ноосфере Вернадского и об эмосфере Ражникова, мы приходим к выводу, что их нельзя рассматривать изолированно. Если ноосфера – это результат энергии разума, а эмосфера – энергии эмоций, то следует признать, что вторая находится в соподчиненном отношении к первой. Встает вопрос о направленности их действия. В определенные периоды их векторы могут совпадать и тогда эмосфера усиливает ноосферу. Но в определенные периоды взрывы эмоций могут действовать в противоположном ноосфере направлении, и тогда действие будет разрушающим. Регулятором этих процессов должен стать уровень общественного сознания, социальный мониторинг общества.

Нам представляется, что с теорией ноосферы вплотную должен рассматриваться вопрос о направленности информационных потоков. Ученые до сих пор не пришли к единому мнению по определению понятия “информация”. В связи с нашим исследованием наиболее точным представляется определение, данное Г. Г. Воробьевым: “Информация – это философская категория, рассматриваемая наряду с такими, как пространство, время, материя. В самом общем виде информацию можно рассматривать как сообщение, то есть форму связи между источником, передающим сообщение и приемником, ее принимающим”¹².

Важными потоками, формирующими эмосферу и ноосферу, являются потоки, создаваемые религиозными сообществами и культовой музыкой. Не анализируя в данной работе интенсивность и качество энергетических информационных потоков, создаваемых различными религиями, в данной работе мы рассматриваем только христианскую русскую духовную музыку во взаимосвязи с христианской религией, восприятие информационного поля этой музыки и его влияние на активизацию музыкального восприятия музыки академических жанров и формирование музыкальной культуры.

¹² Воробьев Г. Г. Информационная культура управленческого труда. – М., 1971.

2. РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА

2.1. Богослужбная музыка на первом этапе ее становления

Каждая музыкально-теоретическая система бытует в определенной культурно-исторической формации. В соответствии с характером расположения различают античную совершенную, средневековую модальную, модально-гармоническую, тонально-гармоническую музыкально-теоретические системы и некоторые стили двадцатого века¹³.

Модели–эталоны, определенные с позиций взаимосвязи музыкальных тонов, находятся в основе “фигур музыкальной логики”¹⁴. Структура и содержательный смысл этих фигур отшлифовывались в ходе их многократной повторяемости в музыке целой культурно-исторической эпохи. В средние века сложились музыкально-риторические модели-эталоны.

Если структурно-логические модели разделить на модели соотношения и модели качества, подразумевая под первыми строгую структурность, а под вторыми комплекс признаков, опирающихся на выразительность ладо-гармонических средств, то богослужбная музыка относится к первой группе, а музыка для концертного исполнения – ко второй. Мелодический рисунок музыкально-риторических фигур литургической музыки концентрирует черты знака, символа при нивелировании эмоционального начала. Однако это не означает неподвижности. Взаимозаменяемость элементов музыкальной ткани допускает отбор подобных, но иных признаков в области тембра и фонических эффектов, что образует новое специфическое звучание. Очевидно, со времен невменной записи допускались эквивалентные варианты исполнения. Неизменным оставалось одно – психологические моменты в “интер-

¹³ Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве. – Новосибирск, 1995. – С.5.

¹⁴ Указ.соч. – С.6.

претации” музыки. Подобная “упорядоченность” литургической музыки “восходит к всеобщим законам упорядоченности явлений планетарного масштаба”¹⁵. Сложившийся порядок вызывает такое следование тонов, которое обеспечивает их перемещение и эквивалентную взаимозаменяемость. В. И. Мартынов в работе “История богослужебного пения” пишет, что музыкальный закон есть, прежде всего, закон материальный. Он проявляется в виде определенного физического порядка. Осмысление этого закона приписывается Пифагору. Суть его сводится к пониманию связи между высотой звука, длиной звучащей струны и определенным числом. Из этого вытекает возможность математического вычисления звукового интервала посредством деления струны на части. Например, октава с делениями 2:1, квинта – 3:2, кварта – 4:3. Для нас существенно то, что эти пропорции одинаково присущи как звучащей струне, так и строению космоса, “отчего музыкальный порядок, будучи тождественен космическому мироустройству, проявляется в особой “мировой музыке” – *musica mundana*..., так как орбиты отдельных планет соответствуют длине струн, образующих консонирующее созвучие, то и вращение небесных тел порождает гармонию сфер”¹⁶.

Строго установленный порядок следования тонов и жесткая регламентация их перемещения свойственны недостаточно развитым музыкальным системам.

В раннехристианский период произошла трансформация накопленной системы выразительных средств в области звуковысотной организации, композиционной техники, “сведение жанрового многообразия к формам, идущим от иудаизма, но в новом христианском освещении”¹⁷. Закономерности античной музыки восходили к системе космогонических представлений, что отражалось в “соответствии музыкально(интервально)-межпланетных

¹⁵ Указ.соч. – С.70.

¹⁶ Мартынов В. И. История богослужебного пения. Учебное пособие. – М., 1994. - 28.

¹⁷ Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве. – Новосибирск, 1995. – С.153.

пропорциях и в структурно-этической сущности античной совершенной системы”¹⁸. Раннее христианство переосмыслило космологический порядок антиков в порядок, идущий от Бога. При этом понятийная система синтезировалась с ветхозаветным мироощущением, а неоплатонические идеи упорядоченности продолжали развивать рациональный план.

История богослужебного пения берет начало от двух родственных групп людей: потомков Сифа – сифитов и Каина – каитов. Эти две группы – отражение разных философских течений во взглядах на грехопадение и желание обрести райское состояние. Сифиты пошли по пути покаяния, признания Господа, аскетизма. Каиты – по пути создания рая на земле. Отсюда пошли два взгляда на богослужебную музыку. По первому – к богослужебной музыке относят песнопения, содержащие в себе ортодоксальное учение, при этом музыкальная ткань не должна отвлекать от объекта поклонения. По второму – допустимы отклонения от аскетической музыкальной ткани. Это – приближение к музыкальному искусству.

В. И. Мартынов (преподаватель духовной академии) в статье “О различии понятий богослужебного пения и музыки в священном писании” говорит: “Сложилась парадоксальная ситуация, когда древнерусскую систему богослужебного пения рассматривают как область музыкального искусства. Между тем, древнерусское пение – это явление противоположное музыкальному искусству”¹⁹. Он утверждает, что жители глухих деревень России вплоть до XVII века пением считали только пение в церкви, а любое другое пение обозначали термином “играть песнь”. Мартынов пишет, что сущность различия пения церковного и не церковного имеется в Священном Писании, в котором указывается конкретный момент появления Божественной песни и момент, когда появились первые на земле музыкальные звуки. Первая песнь, обращенная к Богу, была

¹⁸ Указ.соч. – С.148.

¹⁹ Мартынов В. И. Методы изучения старинной музыки // Московская государственная консерватория. Сборник научных трудов. – М., 1996. – С.6.

пропета пророком Моисеем, после того как он с израильтянами, избежав плена, перешел Чермное море. Первому виду пения соответствует определенный ситуативный и духовный уровень, которому соответствовали потомки Сифа. На обратный путь встали потомки Каина. Они занялись строительством материальной цивилизации. Библия гласит, что в седьмом колене от Каина рождается Иувала – отец всех играющих на гусях и свирелях. Для устранения голода телесного человек изобрел орудия труда и с их помощью насыщает себя. Для устранения голода духовного он изобрел музыкальные инструменты, звуки которых обладают уникальной способностью воздействовать на душу и создавать иллюзию утраченного рая.

Вопрос о времени создания и авторстве богослужебных песен изучался многими исследователями. Нам представляется, что в наиболее систематизированном виде этот вопрос изложен в книге архиепископа Филарета “Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви”²⁰. Он делит всю историю создания богослужебных песен на три периода:

- 1) священные песнопения до 626 г., т. е. до появления иконоборства;
- 2) от времени иконоборства до патриарха Фотия, т. е. 627 – 860 гг.;
- 3) песнопения после патриарха Фотия: 867 – 1664 г.

Время после 1664 г. архиепископ Филарет не рассматривает.

Именно к первому периоду относится история становления Литургии. “Шел 790 год от основания Рима. ... Полноправным правителем всего Римского востока оставался Луций Вителлий. ... Это он послал Понтия Пилата в Рим, чтобы снятый с должности прокуратор Иудеи оправдался за действия, слухи о которых дошли до столицы. ... К тому времени многие иудеи, бежавшие несколько лет тому назад из Иерусалима, собрались в сирийском городе Ан-

²⁰ Архиепископ Филарет. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. – Сергиев Посад, 1995.

тиохии. ...Потом здесь и появился апостол Варнава. ... Целый год собирались они в церкви и учили немалое число людей, и ученики в Антиохии первый раз стали называться Христианами”²¹. Агап или вечер любви появился именно в это время. Христиане, выполняя один из важнейших заветов Христа, совершали Евхаристию, причащались Телу и Крови Спасителя. Это был начальный этап христианского богослужения. Но вскоре агапы превратились в ужины с обильной едой, что послужило причиной отделения от них Евхаристии. Она была присоединена к утренним богослужениям. Публичное богослужение совершаемое христианами, называют литургией.

На первом этапе своего становления христианское богослужение многое заимствовало от ветхозаветного. Певческая практика состояла из двух частей: храмового пения, совершавшегося наподобие тому, как это было в храме Иерусалимском, и домашнего пения христианских собраний. Это было продолжением службы в особых условиях. Здесь не было специальных певцов и поэтому преобладало ипофонное пение, при котором один поет, а остальные повторяют последнюю строку.

До настоящего времени сохранилось очень мало материалов о литургии первого периода, особенно первых четырех столетий. Этому способствовало несколько причин. Главная из них – отсутствие строго установленных обрядов. В разных местностях богослужение выполнялось по-разному. Учредителем литургии считается первый Иерусалимский епископ – святой Иаков, хотя он не оставил ее в письменном виде. В V веке диакон Евфалий разделил текст Евангелия на краткие стихи и чтение их должно было приближаться к пению. В отличие от иудейской традиции, которая знала только духовные песни, основными жанрами христианского пения стали псалмы и духовные гимны. Общественные гимны предлагают наставления и содержат “истину Христову”²². Ниже приведены слова одного из первых общественных гимнов:

²¹ Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета. – М., 1996. - С.23.

²² Указ.соч. – С.23.

Если с Ним умерли, с Ним и оживем,
Если терпим, то и царствовать будем с Ним
Если отречемся, и он отречется от нас.
Если мы не верны, Он пребывает верен
Отречься себе не может.

К песням времен апостольских относятся так же:

1. Малое славословие: “Слава Отцу и Сыну и Св. Духу”. Исследователи относят ее ко II веку.
2. Молитвенное пение “Господи помилуй”. Оно вошло в употребление еще при апостолах.
3. Молитва “Отче наш” употреблялась при всяком богослужении и читалась в 3, 6 и 9 часов.
4. “Свят, Свят, Свят Господь Саваоф: исполнь небо и земля славы Его”. Златоуст считает, что уже во II веке эта песнь входила в состав Литургии.
5. “Аллилуйя”. Она всегда считалась песнью херувимской и почиталась как одна из самых торжественных. Эта песня звучала и в Иудейской церкви. Заключительная “Аллилуйя” восклицалась всем народом. Затем она перешла в новую службу.
6. “Гимн утренний” или “Хвала родившемуся Спасителю мира”. Так называется песня в Александрийском списке Греческой Библии. Преподобный Александр, начальник обители “Неусыпающих” установил петь ее 77 раз в сутки.
7. В Иудейской церкви известны так же гимны “отцев”: песнь Израиля, воспетая на берегу Черного моря; песнь Анны, матери Самуиловой; обличительная песнь Моисеева и самая хвалебная песнь израильского народа – песнь Иона, Аввакума и трех вавилонских друзей Даниила. Эти песни были приняты св. И. Дамаскиным за основание для ирмосов, введенных им в каноны. Они поются в утреннее богослужение Великого поста. Александрийский список Греческой Библии содержит перечень этих песен.

Это были ветхозаветные песни, принесенные в Христианскую Церковь. К новозаветным песням этого периода относятся две главные: к Богородице и к праведнику Симеону.

Первая песнь “Мария, Матерь Сына Божия” вошла в состав богослужения до IV века и, как это подтверждает Александрийский список, не только в греческих, но и в других церквях: Коптских, Яковитских, Армянских. Это первая песнь христианского времени. Вторая – о Симеоне. Он был первым из священников, кто понял миссию еще не родившегося Христа. Иосиф и Мария удивлялись тому, что говорил Симеон о младенце Иисусе. К этому периоду относится введение в церквях антифонного пения. Его приписывают Игнатию Богоносцу (49 – 107 гг.). “Разделив хор на две половины, установил петь псалмы Давидовы попеременно, и это началось в Антиохии”. Однако наиболее важные молитвы, например “Отче Наш”, пели “симфонно”. Игнатий установил такое пение вследствие “видения”²³. В IV веке антифонное пение употреблялось в Египте, Ливии, Палестине, Аравии, Сирии.

У современных исследователей обнаруживается различное мнение в отношении структуры Литургии этого периода. Так Е. В. Герцман в крупном исследовании “Гимн у истоков Нового Завета” пишет, что богослужение состояло из 4-х основных этапов: вначале прихожане слушали чтение отрывков из Святого Писания, затем епископ произносил проповедь, содержание которой было связано с только что прослушанным фрагментом, затем участники молились и затем совершалась евхаристия. Места песнопениям в этом перечне нет. Однако согласно Филарету ²⁴ Игустин – философ, мученик, близкий к апостолам по духу и времени, в 166 году составил книгу песнопений. Но эта книга не дошла до нас, как и множество божественных песен. Во времена язычников христианские богослужения проводились тайно, книги прятались, так как неистовые язычники и иконоборцы истребляли их. Подтверждает

²³ Архиепископ Филарет. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. – Сергиев Посад, 1995. - С.45.

²⁴ Указ.соч.

наличие песнопений в Литургии того времени деятельность другого “отца” церкви того времени – Климента (скончался около 210 г.). Он не только составил три книги под названием “Наставник”, но и написал “Хвалебный гимн”, который можно петь по-клиросно, как установил петь св. Игнатий Богоносец. За этим гимном следует молитва из 28 шестистопных ямбов. Ее начало: “И я тебе, наставник добрый, приношу венец молитв”, показывает, что гимн – это песнь церковная. Климент говорил, что “в пении надобно употреблять гармонии скромные и целомудренные... Хроматические гармонии должны быть предоставлены бесстыдной дерзости”²⁵. Однако, несмотря на жестокие гонения, христианская религия расширяет свое влияние и в 313 году император Константин объявляет ее равной со всеми религиями империи.

Ко времени Константина Великого христианское богослужбное пение представляет собой разветвленную систему. Оно имеет:

- 1) различные типы песнопений и принципы пения,
- 2) основы устава,
- 3) концепцию богослужбного пения, в котором человек выступает как проводник духа святого.

С этих пор религиозные обряды принимают более пышный характер. Музыка, как одному из ведущих элементов богослужения, придается серьезное значение. В этом плане необходимо остановиться на деятельности св. Афанасия и особенно св. Ефрема Сирского.

Св. Афанасий – архиепископ Александрийский, по словам Григория Богослова, представлял собой “око вселенной..., столп веры и церкви”²⁶. Он ввел пение “особого рода”: петь псалмы мирно и читать их нараспев. Св.Ефрема Сирского называют “Учителем Церкви Вселенской по сочинениям своим”. Св. Ефрем по существу создал первый церковный хор. “Он собрал обетных дев и научил пению попеременному (по клиросам)...Он как отец и дух ликоначальствующий стоял среди них, назначал им разные

²⁵ Указ.соч. – С. 62.

²⁶ Указ.соч. – С.73.

песни... пока наконец весь город начал собираться к нему”²⁷. Сириане приписывают ему 12000 духовных песен, в том числе 27 гимнов на Рождество Христово, 52 гимна о церкви, 56 гимнов против ересей, 87 гимнов о вере и т.д.

Появление большого числа литургической литературы заставило пользоваться певческой книгой, а возникновение новых мелодий – отстранило паству от пения. Создалась ситуация не соответствующая аскетизму христианской веры. К этому времени народ стал скучать за длинными молитвами древней литургии. Св. Василий устранил зло, составив “Краткий чин вечери Господней”. Эта литургия затем получила название литургии “Богоносного Василия”. Седьмой Вселенский собор утверждает, что уже в 6-ом веке Литургия св. Василия стала всеобщей в богослужении восточных церквей, а затем и у славян. Кроме Греческой и Константинопольской известна Александрийская литургия св. Василия в переводе на греческий и коптской языки. При св. Василии все больше использовалось антифонное пение.

К этому же периоду относится деятельность Григория Назианского, патриарха Константинопольского (1391г.). Филарет называет его “подвижническим святым вселенским учителем”. Работы Григория Назианского изданы в двух томах и хранятся в Парижской библиотеке. Он составил духовные песни для литургии разных праздничных дней: на Рождество Христово, на Крещение, на Пасху, на Пятидесятницу. Особенность литургии св. Григория и в том, что он впервые вознес ее к лицу Бога Сына. Литургии всех предшествующих времен возносились к Богу Отцу.

Особая личность этого периода – св. Иоанн Златоуст (347 – 407 гг.). Никто из служителей религии не оставил столько трудов, как Златоуст. Он известен и как превосходный толкователь Писания, и как оратор, и как священник, исключительно любящий свою паству. Златоуст составил литургию, которая в IX веке была переведена на славянский язык. Для облегчения службы он сократил существовавшую до него греческую литургию. Он вводит клиры.

²⁷ Указ.соч. – С.85.

Клирики исполняли пение, написанное “особо”. В 398 году Константинополь подвергается сильнейшему землетрясению. Всю ночь Златоуст совершает крестные ходы с псалмопением, от которых, как он говорил, “воздух становится свят”. Именно с тех пор в практику богослужений вошли всенощные службы.

В этот же период были составлены песни св. Кириллом – “Богородице Дево радуйся”, св. Проклом – “Святый Боже, Святый Крепкий, Святый бессмертный помилуй нас”. В 510 году было введено пение “Символа веры”. Таким образом, все основные песни литургии сложились на первом этапе формирования литургии, до периода иконоборства. В этот сложный для христианства период христианская церковь вошла достаточно сильной. Христиане искренне верили, что земное богослужение является отражением небесного. Следовательно, и песнопения звучащие во время литургии, являются общими и для земных и для небесных сфер. Воодушевленные своим пониманием великих свершений Творца, и так же своей причастностью к истине, “христиане не могли не верить, что весь существующий макрокосмос действует как и они, заодно с ними”²⁸.

История церковного песнетворчества и песнопевцев знает несколько периодизаций. Три из них предложены выдающимися исследователями этого процесса Архимандритом Киприаном, Митрополитом Московским Филаретом (предложенная им периодизация приведена ранее) и преподавателем духовной академии Мартыновым. Эти периодизации исторического пути становления церковных песнопений не противоречат друг другу. Они рассматривают процесс с разных позиций. У Киприана и Филарета подход скорее музыковедческий. У Мартынова – охватывает этапы развития православия и становления Руси. В нашем исследовании важны оба направления анализа, так как они неразрывно связаны друг с другом. По Киприану история православного церковного пения и богослужебной музыки делится на три периода:

²⁸ Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета. – М., 1996. - С.222.

- 1) подготовительный, включающий в себя первые четыре века;
- 2) расцвет церковной поэзии в V – VII вв.;
- 3) период преобладания канонов, простирающийся с VIII века и до настоящего времени.

Первый период. Корни православной церковной поэзии уходят в иудейское христианское богослужение. Псалмический и вообще библейский песенный материал занимает важнейшее место в современной литургии. Весь пафос ветхого завета был принят христианами. Письменных памятников церковной поэзии этого времени практически нет. Однако, в Первом послании к Коринфянам св. Климента имеется вдохновенный гимн, обращенный к Богу. На Соборе 787 года был прочитан гимн “Слова Иудея и Христианина”, ведущее свое происхождение от времен первохристианских. Это гимн, по преданию, был воспет Христом перед страданиями. Свидетельства о гимнах имеются у Климента Александрийского, св. Григория Неокессарийского. “Одним из древнейших гимнов христианского песнетворчества, до нас дошедшим в записанном виде и до днесь в церкви употребляющимся, является известное “Свете Тихий”²⁹.

К этому периоду относится деятельность св. Григория Богослова. Он писал много бесед и посланий, составлял поэтические произведения. Это был богослов – поэт. Ряд его фраз Дамаскин позднее включил в свои каноны.

В этот же период работает св. Ефрем Сирин. Ему приписывают 27 гимнов в честь Богоматери, 52 гимна о Церкви и 87 о Вере. Произведения этого периода “мало содержат в себе догматических идей и отвлеченных построений, как это будет иметь место в последующие эпохи. Гонения и связанные с этим мученические подвиги только способствовали такому настроению литургического творчества”³⁰.

²⁹ Архимандрит Киприан (Керн). Литургика. Гимнография и эротология. – М., 1997. – С.67.

³⁰ Указ.соч. – С.69.

Второй период характеризуется появлением плеяды имен, внесших существенный вклад в формирование христианской литургии. Это Анатолий, Софроний, Сергей. Особое место занимает Роман Сладкопевец, давший миру особый вид творчества в виде кондаков. Этот тип творчества повлиял на всю последующую историю культуры, но не удержался на практике. Роман был слишком изыскан. Как указывают исследователи литургического творчества (Скабалланович, Крумбахер и др.) в этот период велико влияние еретической поэзии³¹. Однако одновременно с ними создавали свои произведения православные поэты, искавшие новые пути. Второе важное обстоятельство этого периода – развитие монашества. Оно появилось еще в первый период, но именно сейчас оно стало крупной силой, которая оказывает скорее тормозящее воздействие на развитие культуры, чем созидательное. Среди ведущих имен этого периода следует отметить императора Юстиниана, Романа Сладкопевца и патриарха Сергия Константинопольского.

Юстиниан остался в истории как автор гимна “Единородный сыне и Слове Божий” (по преданию). Этот гимн поется на всех литургиях византийского типа и в будни, и в малые и великие праздники.

Роман Сладкопевец считается “величайшим поэтом византийского времени”³². Исследователи творческого пути Романа Сладкопевца называют его судьбу трагичной. Создатель нового направления в христианском богослужебном песнопении, поэт и композитор изысканных и вдохновенных кондаков, он был практически забыт. Исследуя творчество Романа, проф. Миркович говорил: “Его песнопения – совершенство богослужебных песен: он пластичен, содержателен и способен своим полетом поднять душу слушателей, а глубиной ощущения и возвышенностью языка он далеко превосходит всех других поэтов. Греческая церковная поэзия нашла в нем свое совершенство”³³. Однако, заслуга Романа не только в этом. Являясь прекрасным музыкантом, он одним из

³¹ Указ.соч. – С.70.

³² Указ.соч. – С. 73.

³³ Указ.соч. – С.75.

первых соединил в своем творчестве законы стихосложения и музыкальные мелодические правила. Новый тип музыки богослужения – каноны был предназначен для менее требовательной публики и вскоре приобрел широчайшее распространение, вытеснив собой все остальные.

Третий период характеризуется преобладанием канонов. Появившись только в VIII веке, каноны, тем не менее, тесно связаны с библейскими песнями. Первым начал составлять каноны св. Андрей Критский. В этом периоде различаются три школы церковного песнопения: Савваитов, Студитов и Итало-греков. Естественно, есть и плеяда имен, творчество которых столь самобытно, что их трудно отнести к одной из школ.

Первый тип песнетворчества связан с монастырем св. Саввы Иерусалимского. Эта школа создает каноны на великие праздники и праздничные стихиры. Второй – связан со знаменитой в истории Византии обителью преп. Федора Студита в Константинополе, известного борьбой за иконопечатание. Эта школа представлена аскетико-моральными песнопениями. Третья школа сформировалась из представителей спасавшихся от преследования иконоборческих императоров и сгруппировавшихся преимущественно около Сиракуз.

Главным именем в школе Савваитов считают Андрея Критского (650 – 726 гг.), которому принадлежит Великий канон, осмогласные стихиры на Рождество Христово, Воздвижение, Сретенье и многое другое. К этому же периоду относится деятельность св. Космы, перу которого принадлежат каноны на Успенье Богородицы, на Рождество Христово, Богоявление и канон на Вход Господень в Иерусалим. Многие из перечисленного эти два песнопителя сочиняли вместе.

К этой же школе относится св. Иоанн Дамаскин († 745 г.). Он не менее знаменит, чем Андрей Критский. Если Андрей был перво-создателем направления, то Иоанн написал значительно больше. Отличительная черта канонов Дамаскина – свобода в изложении мыслей. Он отдалается от библейских тем и часто заимствует сюжеты из произведений Григория Богослова. Св. Иоанн Дамаскин –

любитель классической поэзии. Он пишет в форме ямба, очень витиевато.

Школа Студитов дала такие имена, как игумен Студийского монастыря преп. Федор († 826 г.), Иосиф Студит, брат Федора и Киприан Студит, писавший главным образом стихиры.

Итало-греческая школа знаменита такими именами, как епископ Сиракузский Георгий и Иосиф Песнописец. Иосифа относят к гимнографам, так как он писал только слова, приспособлявая их к существующему музыкальному напеву. Им написано более 200 церковных песнопений.

Из приведенного анализа основных этапов становления христианского богослужения можно сделать вывод об общем направлении развития. За примитивными формами отдельных песнопений приходит эпоха “большого цветения”³⁴, а затем – упрощения и упадка.

Подведя итог развития богослужебной музыки на первом этапе ее становления и переходя к следующим, более сложным, рассмотрим содержательную сторону основных терминов литургического действия.

Мы считаем, что знание истории становления различных жанров богослужебной музыки способствует пониманию исполняемых и изучаемых духовных произведений. Это является существенной составляющей частью формирования как музыкальной, так и общей культуры.

Христианство приняло греческий термин “литургия” для обозначения общественного богослужения вообще. Подход к науке о богослужении обращает главное внимание на внутреннее содержание богослужебного материала, а он содержится преимущественно в богослужебных песнопениях и гимнографии. Изучение гимнографии невозможно без исторической перспективы и в первую очередь необходимо определиться с содержанием основных терминов. Основой музыкального материала литургии явля-

³⁴ Указ.соч. – С.85.

ется поэтический и назидательный текст Священного Писания как Ветхого, так и Нового Заветов.

Так как христианство родилось в иудейской среде, то связь с Иерусалимским храмом и синагогами не разрывалась и по существу остается не нарушенной и до сих пор. Все христианское богослужение пронизано ветхозаветным материалом. В литургию вошли целые песни и отдельные стихи псалмов, слова пророчеств и ветхозаветные образы. “Библейские песни” распеваются рядом с христианскими канонами. Даже новозаветная евхаристия пронизана молитвами ветхозаветного происхождения.

Одной из важнейших основ православного музыкального творчества являются **псалмы**. Архимандрит Киприан пишет, что подмена их всяким другим гимнографическим материалом “является преступлением против элементарного эстетического чувства. Не все написанное церковными писателями позднейшего времени превосходит эти жемчужины всечеловеческой поэзии. Псалтырь никогда не прекращала употребляться в христианской литургии”. Псалтырь состоит из 150 псалмов и разделяется на 20 частей³⁵, называемых кафизмами.

Второй основой христианской литургии являются **библейские песни**. К ним относятся гимны, воспеты ветхозаветными пророками и праведниками по поводу самых важных событий в их жизни и жизни Израиля.

Антифоны – это способ песенного исполнения на два хора, которые поют попеременно, чередуясь. Происхождение этого способа древнегреческое. Ввел антифонное пение в церкви Игнатий Богоносец, затем Василий Великий ввел попеременное пение в 375 г. На западе это пение ввел в церковь папа Дамас. В 386 г. св. Амвросий вводит его в Милане, в Константинополе – Иоанн Златоуст. Следовательно, уже в первые века христианства антифонное пение было распространено “во всех частях вселенной”, оно украшает и православное, и римско-католическое богослужение.

³⁵ Указ.соч. – С.23.

Ипакой – одно из древнейших церковных песнопений и древнейший гимнографический термин истории христианства. В переводе с греческого означает прислушиваться, отвечать, откликаться.

Тропарь – древнейшее песнопение, с которого началась христианская гимнография. Это – короткий стих, как восклицание. В переводе с греческого означает “победный знак”. Тропарь – песнопение не взятое из священного Писания и, как у римо-католиков, тропарь – это гимн. Другой смысл этого слова – “образец”. У древних эллинов способ пения, “лад” назывался “тророс”.

Кондак в теперешнем понимании – это небольшое песнопение из одной – двух строф. В этом смысле он похож на тропарь. Однако, до появления канона, он представлял собой развернутое поэтическое произведение постепенно развивающее одну общую тему. Происхождение кондаков связывается с именем преп. Романа Сладкопевца. Его кондаки представляли собой сложно построенную богословскую поэму. Содержание кондаков не связано с заранее данной темой и позволяет автору раскрыть свое дарование, богословствуя в стихах. Постепенно, по мере вхождения в обиход канона с уже заранее заданными рамками для каждой песни, кондак был совершенно вытеснен.

Стихира – песнопение, написанное стихотворным размером. Древние стихиры были сравнительно коротки. Со временем их размер возрастает, что проявляется особенно в русских произведениях. В современном богослужении только по стихире на “Господи воззвах” может быть в зависимости от важности праздника 6, 8 или 10 стихов. Последняя стихира в этом ряду носит особое название “догматика” или просто “догмата”. Считается, что их автор св. Иоанн Дамаскин. Из названия следует, что это храмовое исповедание христианских догм.

Канон – это наиболее поздний облик византийского песнопения. В своем объеме и формах он сложился в VIII – IX вв. Канон представляет собой переплетение ветхозаветных гимнов и христианских песнопений. Каноны быстро вытеснили кондаки, заняв первое место в богослужебной деятельности. Канон включил в себя 10 из 12 песен, записанных в Библии. Эти песни расположены по-

чти в хронологическом порядке: песнь Моисеева, песнь Анны, Исайи, Аввакума, Ионы, трех отроков, Богородицы, Захарии. Автор канона должен выразить верность библейскому содержанию и прославление празднуемого события. Если при написании кондаков автор свободен в создании образа, то при написании канона автор связан девятью библейскими сюжетами: переход через Черное море, обличением иудеев пророком Аввакумом и т. д. Основоположником этого вида богослужебной поэзии считают св. Андрея Критского (650 – 726 гг.)³⁶.

Рассматривая содержание основных составляющих музыкального содержания литургии, необходимо остановиться на составе канона. Современный канон состоит из следующих частей:

Девять песен. Каждая составлена из ирмоса, тропарей, катавасии. Авторы церковных песнопений были одновременно и поэтами и композиторами. Авторам необходимо было выдержать свои поэтические творения в строгом соответствии с правилами метрики и ударения. В единстве должны были находиться количество слогов, их длина и мелодия. Ирмос является известным образцом единения метрики и мелодии для всей песни, для всех ее тропарей. Тропари – это строфы данной песни, которые приспосабливаются и по метрике, и по мелодии к своему ирмосу. Каноны, переведенные с греческого, к сожалению, обычно теряют эту связь. Катавасия – это заключительный ирмос, когда оба хора сходят со своих возвышений, выстраиваются в середине зала и поют вместе.

Акростих – характерная отличительная особенность канонов, важный элемент для определения авторства канона и времени его создания. Это техническое украшение канона, позволяющее из начальных букв ирмосов и тропарей определить имя автора и празднуемое событие.

Заканчивая рассмотрение становления “общехристианской” богослужебной музыки, а также появление и развитие основных ее жанров, мы переходим к становлению и развитию духовной музыки на Руси. Мы считаем, что знание истоков становления бого-

³⁶ Указ.соч. – С.42.

служебных жанров, так же как и знание основных “установок” Отцов Церкви в отношении литургической музыки будет способствовать более глубокому пониманию и воплощению этих жанров в литургической музыке более поздних исторических эпох.

2.2. О становлении богослужебного пения на Руси

Возникновение русского богослужебного пения тесно связано со становлением русского монашества и духовной деятельностью подвижников Киевских пещер во главе с первоустроителями монашеской жизни на Руси преп. Антонием и Феодосием. В соответствии с этим положением, высказанным В. И. Мартыновым в работе “История богослужебного пения”, можно выделить 3 периода:

1. От крещения Руси и становления монашества до монгольского нашествия, т. е. с XI по XIII вв. – период становления литургии.

2. От монгольского нашествия до XVIII века – период расцвета национальных черт богослужебного пения.

3. С XVIII века – период притеснения монашества, богослужебного песнопения, затем нового возрождения.

Пятый век в жизни церкви характеризуется двумя главными признаками. Первый – усиленная деятельность по утверждению православной догматики. Эта деятельность была вызвана появлением и распространением еретических учений. Второй – работа по отбору музыки, “которой должно существовать и развиваться впредь”³⁷.

В период с V по VIII век сформировалось осмогласие в качестве незыблемой церковно-музыкальной системы. В IV – V вв. Западная Церковь установила у себя пение на 4 “голоса”: дорийский, фри-

³⁷ О церковном пении. Сборник статей. Составитель О. В. Лада. – М., 1997. - С.46.

гийский, лидийский и миксолидийский, но только в диатоническом роде. Это пение было введено епископом Амвросием. К началу VII века западное или амвросианское пение расширилось в своем содержании и постепенно превратилось в осмогласие путем прибавления четырех побочных ладов к первым, названным выше. Принятие такого пения относят ко времени папы Григория Великого. В восточных церквях так же было принято осмогласное пение, но в некоторых местностях сохранялись и хроматические лады.

Осмогласие как закон церковного пения получило подтверждение в Октоихе св. Иоанна Дамаскина только в середине VIII века. Отличительной чертой творчества Иоанна Дамаскина является сравнительная краткость его канонов в отличие от других авторов, например от св. Андрея. И. Дамаскин не писал тропари для всех стихов библейской песни, а ограничивался двумя-тремя тропарями. Наиболее знаменитыми являются его каноны на Рождество, Богоявление и на Пятидесятницу, написанные ямбическим триметром, что приближает их к древним образцам греческой поэзии. Составленный Иоанном Дамаскиным Октоих содержит в себе собрание воскресных стихир, тропарей и канонов. Некоторые из них написаны различными песнотворцами, но основная часть – самим Иоанном. Все собранные в Октоихе стихир, тропари и каноны разделены на восемь частей в соответствии с установленным церковью числом певческих гласов или ладов. Следовательно, Октоих можно рассматривать с двух позиций: с одной – это сборник христианской поэзии, с другой – первый опыт изложения осмогласия. Трудно переоценить значение его работы. Стихотворный материал накапливался с первых лет христианства, его необходимо было упорядочить. Еще большего упорядочения и обработки требовали разрозненные тексты. И в возрасте 60 лет, после освобождения от обета молчания, Иоанн начал писать “во славу Божию”. Он написал службу на Святую Пасху, 64 канона, составил Октоих. Первые стихир каждого гласа и первые тропари он написал с нотными знаками (крюками) поверх текста. Они являлись образцом для исполнения следующих стихир и тропарей. Это по существу было началом пения “по подобнам”. Понятие

“глас” относится к звукоряду. Гласы различаются по структуре, то есть в них различно расположение тонов и полутонов. Главным признаком гласа служат господствующие звуки, то есть те, на которые глас чаще других возвращается и те, которые звучат в конце мелодии. Второй признак – тоника лада, основной звук проходящий через всю мелодию. При богослужении основной тон главного звука певца солиста поддерживается тихим пением, либо хоров левого и правого клиросов, либо паствой. При таком пении допускается творчество напева при соблюдении правил в отношении объема звукоряда и чередовании тонов, ему свойственного, а также звуков: основного, господствующего и конечного. Но именно эти правила обеспечивают и устойчивость мелодических оборотов. Отсюда глас как мелодия является образцом, подобием для распевания всех текстов, относящихся к данному гласу. Такая практика и привела к формированию русского осмогласия, которое ограждало от произвола в пении. Оно же обеспечивало узнаваемость каждого гласа-звукоряда, сохраняя постоянство типа.

Период с VIII по X век характерен тем, что восточные и западные церкви разошлись в своем понимании роли церковной музыки и, как следствие, каждая стала развивать специфическое для нее направление богослужебной музыки. До этого времени и Западная, и Восточная Церкви в музыкальном оформлении богослужения опирались на три заповеди: строгая вокальность пения, только мелодическое содержание музыкального текста и осмогласие как главный принцип церковного пения. Естественно, сами мелодии были разные, но все они подчинялись закону осмогласия, зафиксированного в Октоихе Иоанна Дамаскина и Антифонарии Папы Григория Великого.

К VIII веку Западная Церковь начинает искать новые пути в области церковной музыки, отступая понемногу от принятых ранее правил. Она выходит в сферу мирской, светской музыки, закладывая основы будущего блестящего европейского искусства. Западные церкви, стараясь придать богослужению больше блеска, отходят от строгой вокальности и вводят орган как инструментальное сопровождение богослужения. Исключительно мелодическое со-

держание музыкального текста понемногу заменяется полифонией. Техника контрапункта постепенно заменила чисто мелодическое пение, т. е. одnogолосие. Орган как украшение храма и поддержка хора, многоголосие, при котором лишь один голос исполнял церковную мелодию, а другие – мелодии, присоединенные к ней, привели к развитию высочайшего искусства полифонии. Осмогласие на западе с развитием полифонии потеряло свое значение. Таким образом, в Западных церквях богослужбная музыка приобрела черты искусства. Контрапункт стал не менее важным, чем слово. Одно это в то время могло послужить причиной разрыва между Западной и Восточной Церковью, для которой за исключением коротких отрезков времени слово было главным элементом литургии. Законы осмогласия привели к тому, что церковно-богослужбное пение упорядочилось, пение стало общепонятным, но “не лишенным изящества”³⁸. Высокая культура пения и музыки позволила сравнительно быстро распространиться нотному письму, пока еще крюковому, разработанному Ефремом Сириным и узаконенного в Октоихе Иоанном Дамаскиным.

К моменту крещения Руси в 988 году при князе Владимире Русь имела текстовый материал на все службы в переводе на славянский язык, осмогласные напевы в крюковой записи, способы и виды одиночного и хорового пения и его мелодическую основу и главное – собственные взгляды на задачи церковного пения.

Для русского богослужбного пения, появившегося на Руси сразу после крещения, решающей была триада: “глас – попевка – невма”. Именно она составляла духовную и конструктивную основу пришедшего к нам из Византии системы богослужбного пения. Каждый компонент этой системы немислим без других. Осмогласие, центонная техника и невменная нотация – обязательные элементы русского богослужбного пения.

³⁸ О церковном пении. Сборник статей. Составитель О. В. Лада. – М., 1997. – С.59.

На Руси система песнопений греческой церкви была ограничена восемью гласами: 1 – самый простой и важный, 2 – нежный и трогательный, 3 – твердый, 4 – быстрый и радостный, 5 – унылый, 6 – печальный, 7 – мужественный, 8 – плачевный. Такой аскетизм становится особенно впечатляющим при сравнении: “у сирян число гласов доходит до 257”³⁹. Аскетизм русской церкви требовал осмогласие как пункт обязательного исполнения. Но осмогласие есть и мелодическая форма в виде круга, образуемого повторением осмогласных столпов на протяжении года. Через движение гласовых мелодий человеческая душа совершает тоже движение. Так богословие превращается в конкретную мелодическую форму.

Впервые осмогласие появилось в IV веке. Уже Роман Сладкопевец составлял кондаки на 8 гласов. Окончательно формирование осмогласия завершено Иоанном Дамаскиным. В ранней христианской и византийской гимнографии не гамма служила основой композиции, а группа формул, совокупность которых составляла материал каждого гласа. Глас, понимаемый подобным образом, сближается с понятием “ном”⁴⁰. Ном – это ряд мелодических моделей, закрепленных за определенной богослужебной ситуацией или текстом, что позволяет безошибочно узнавать сакральный образ.

Строение каждого гласа, состоящего из определенного количества мелодических формул, приводит к особой форме построения мелодии. Эта форма называется центонной (от латинского – лоскут). Мелодия складывается из отдельных “блоков”, из ранее канонизированных оборотов, называемых на Руси “попевками”. Возможность комбинирования их выявляет огромное архитектурное разнообразие мелодий при едином интонационном облике. Эта центонная техника вызвана строгими аскетическими правилами Русской церкви. Как считает В. И. Мартынов, это –

³⁹ Архиепископ Филарет. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. – Сергиев Посад, 1995. – С.88.

⁴⁰ Мартынов В. И. История богослужебного пения. Учебное пособие. – М., 1994. – С.52.

способ “подключения индивидуального личного опыта к опыту всей Церкви, заключенному в данном случае во всем объеме мелодического фонда, пребывание в теле Церкви и присоединение себя к Единому Вечному Корню Жизни”⁴¹.

Центонная техника требует особого способа фиксации. Греческая теория разработала способ нотирования с помощью букв в разном положении. Обычно поставленные, перевернутые или поставленные на бок буквы фиксировали высоту звука, длительность, хроматическое повышение или понижение. Однако христиане не приняли эту систему по той причине, что греческая нотация фиксировала физические параметры, но не духовное состояние. Христианская мысль изобрела другой способ нотации в виде невменной системы. Ее происхождение, очевидно, связано с жестикulyацией, со способностью воспроизведения мелодического рисунка с помощью движений рук и пальцев. Невменный знак передает сущность интонирования, но не дает точного указания на высоту и продолжительность звука. Узнать их можно было только на основе личного опыта, путем общения с поющими учителями, при условии полного послушания. Следовательно, отличительной особенностью христианской богослужебной музыки на Руси является одновременное сосуществование трех элементов: осмогласие, центонная техника и невменная нотация. Если один из элементов отсутствует, то есть только “музыка, звучащая в церкви”. Однако реалии жизни размывают четкость этой позиции. С появлением множества мелодических вариантов для одного и того же текста, с появлением неканонических мелодических рисунков и способов точной фиксации высоты и продолжительности звука размывается общая теория богослужебного пения. С общей закономерностью и исключением из нее приходится считаться при анализе отдельных этапов становления христианской литургии.

⁴¹ Архиепископ Филарет. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. – Сергиев Посад, 1995. – С.53.

Первый период занимает отрезок времени от крещения Руси и становления монашества до монгольского нашествия, то есть с XI по XIII век включительно. Основным материальным источником для изучения развития и становления богослужебного пения этого периода являются певческие книги. Однако, невменная письменность этого периода сегодня еще практически не читается. На основе исследований в области палеографии сделан вывод, что в XI – XIII вв. были не просто заложены, но и получили значительное развитие главные принципы формирования русской певческой письменности и основного элемента богослужебной музыки – осмогласия. В. И. Мартынов предполагает, что в Киеве отцы – служители Софийского собора или Киево-Печерской лавры сформировали некий общий русский центр, в котором вырабатывались общие правила построения литургии, правила, которые затем распространялись по всей Руси. В некоторых из сохранившихся до сегодняшнего времени 30 – 40 певческих рукописях, обнаруживаются признаки, характерные для новгородского пения. Это позволяет сделать предположение, что подобным центром мог быть и Новгород. Чин литургии этого времени следовал порядку, установленному Великой церковью Святой Софии Константинопольской. По этому порядку читались только молитвы и возглашения священника и диакона. Все остальное время занимала песенная утренняя или песенная вечерняя. Четко выражалось наличие “песенных последований”⁴². В песенное последование входят три антифона, пение псалмов с припевами и отсутствие канона. Однако такой чин богослужения на Руси удержался недолго. Преп. Феодосий в соответствии с уставом Студийского монастыря ввел канон, как обязательный элемент богослужебного пения. Это оказало решающее влияние на дальнейшее формирование мелодического характера богослужебной музыки. Еще у древних греков было три главных рода тонов: 1 – диатонический, 2 – энгармонический, 3 –

⁴² Мартынов В. И. История богослужебного пения. Учебное пособие. – М., 1994. – С.105.

хроматический. Св. Иоанн Дамаскин из трех тонов музыки выбрал два – диатонический и хроматический. В зависимости от положения полутона в диатоническом тетраорде между крайними звуками различают дорийский, лидийский и фригийский тетраорда и соответствующие им лады. Именно эти лады легли в основу богослужебной музыки. Этот выбор соответствует христианскому аскетизму, осторожности, проявляемой по отношению к мелодиям, бытующим в светской жизни. Исследователь христианской музыки Л. Н. Романов⁴³ приводит выдержки из “Поучения Даниила, Митрополита Всея Руси”. В этом поучении наряду с другими раскрывается взгляд митрополита на привязанность церкви к элементам народной культуры. Играния и плясания скоморохов и плясунов Даниил приравнивает к языческим увеселениям и называет “дьявольскими позорищами”⁴⁴. Настоятельно предлагалось преследовать и искоренять все, что напоминало язычество. Особенно это касалось музыки и пения, то есть мира эмоций. Нетерпимость церкви к любому проникновению в богослужение элементов из народной или светской жизни объясняется ее мировоззренческим принципом. Еще с апостольских времен, когда реальностью воспринималось ангельское пение, утверждалась идея единения с Богом через пение. Следовательно, церковь и прихожане должны быть потомками сифитов, отвергающих все мирское в противовес потомкам Каина. Отцы церкви проявляли нетерпимость не только к музыкальному искусству, но и ко всем формам, которые не укладывались в рамки утвержденного канона.

Требование подчинения музыки богослужебному слову установило жесткое правило, по которому хоровая партия не должна выходить за пределы нотного стана. Это исключало использование дополнительных линий на нотномосце. По взглядам церковных “музыковедов” хроматизм вызывал слишком острое чувственное воздействие и потому не мог применяться в музыке, призывающей к смирению духа. Отсюда правилами сочинения музыки запрещалось

⁴³ Романов Л. Н. Музыкальное искусство и православие. – Л., 1989.

⁴⁴ Указ.соч. – С.42.

лось использование ходов на увеличенные секунды, уменьшенные септимы и другие интервалы, порожденные хроматизмом. Это ограничение надолго остановило развитие музыкальных выразительных средств, что, прежде всего, привело к установлению системы гексахорда и исключению тритонов. Весь звукоряд оказался искусственно разделенным на гексахорды, вместо деления, продиктованного самой природой. Тем не менее, христианское пение, имевшее на Руси византийские корни, стало основой, на которой появилось профессиональное музыкальное искусство России.

Второй этап развития богослужбной музыки на Руси, начавшийся с XIV века представляет собой уникальный период. Татаро-монгольские орды опустошили не только русскую землю, но и душу русского человека. Надолго остановилось культурное строительство Руси. Но уже в XIV веке появляются элементы возрождения, центром которого стала Москва. Очевидно, поэтому период развития русской культуры с XIV по XVII век называют “московским”⁴⁵. В 1355 г. Вселенский Патриарх Филофей благословляет преподобного Сергия мощеносным крестом. С этого периода считается перемещение духовного центра из Константинополя в Москву. С этого периода начинается расцвет монашеской жизни на Руси. Обновление коснулось и богослужбного пения и богослужбной музыки, так как и то, и другое – “некая функция аскетического подвига”⁴⁶. В XV веке Студийский устав был заменен Иерусалимским. Это вызвало целую реформу в богослужбном пении, так как изменило мелодический состав песнопений. Предполагается⁴⁷, что в Троице-Сергиевой лавре появились ранние формы знаменного распева, который в XV веке превращается в единую мелодическую систему, обладающую сакральным ритмом. Именно в этот период сформированы принципы крюкового письма, типы певческих книг, мелодические формы конкретных песнопений. Характерно, что с этого периода Русь встает на собственный путь

⁴⁵ Мартынов В. И. История богослужбного пения. Учебное пособие. – М., 1994. – С.106.

⁴⁶ Указ.соч. – С.107.

⁴⁷ Указ.соч.

разработки богослужебной музыки. Если западные страны идут по линии развития структур, то Россия – по линии присоединения новых структур к уже действующим. По существу продолжается линия центонной формы на более совершенном уровне. Продолжается политика, направленная в первую очередь, на узнаваемость музыкальных фрагментов и их соединения с сакральными образами. К XV –XVI вв. относят появление типично русской богослужебной музыки в виде путевого, демественного и большого знаменного распева. Это – христианское пение для особых служб. Эти распевы выполнялись не произвольно, а подчиняясь строгому закону. Они формировали определенную “сверхсистему”⁴⁸ или чин распева. “Сущность этого чина заключается в воссоздании священного вселенского православного ритма бытия и в освящении этим сакральным ритмом бытия каждой отдельной души”⁴⁹. В этом проявилась особая миссия Руси. Только она могла подняться до постановки такой задачи. Не каждая певческая система могла поставить задачу вселенского масштаба. В 1589 г. произошло утверждение патриаршества. Это способствовало пониманию концепции “Москва – третий Рим” и привело к появлению киевского, греческого, болгарского распева. Московская церковь совершала литургию за весь православный мир от своего лица.

Второй период становления богослужебной музыки отличается исключительной противоречивостью, которая проявлялась в двух аспектах:

1. Противоречие между требованиями церкви и восприятием этих требований простым народом.
2. Противоречие между аскетизмом церковного действия и стремлением высшего общества к театрализации.

Рассмотрим эти противоречия.

Со времен Иоанна Златоуста обострились противоречия первого типа. Естественно, что отцы церкви стремятся как можно дольше объяснять пастве идеи веры в Бога. У паствы же тот священник пользуется большим уважением, чья служба короче, так

⁴⁸ Указ.соч. – С.108.

⁴⁹ Указ.соч. – С.108.

как в этом случае говорят о близости священника народу. Поэтому священнослужители, стараясь привлечь прихожан к себе, настолько сократили длительность служб, что зачастую превратили их в формальный акт. Это не могло не отразиться на процессе богослужебного пения. Многоголосие как способ проведения службы оказалось несостоятельным. Протопоп Аввакум писал: “А где неединогласно пение – там какое последование слово разумно бывает? Последние наперед поют, а передние позади. Лесть сию молитву я перед богом вменяю: того ради так говорят, чтобы из церкви скорее выйти”⁵⁰. Подобное положение дел обсуждалось на Стоглавом соборе. Для сохранения ортодоксальной функции церкви было решено сузить объем пения, заменив его чтением. Однако в практике богослужения этого периода мало что изменилось, “Произошла остановка развития самой попевки как основы знаменного пения. Тем самым определился и конец всего знаменного распева. Началось разложение его как русской официальной государственной музыкальной системы”.

Второе противоречие этого периода проявилось несколько позднее, чем рассмотренное выше. Суть его в том, что в церковное богослужение вошли элементы театральности. Целый ряд обрядовых событий таких, например, как Шествие на осяти и Пещное действо могли осуществляться только при участии царя и патриарха. Активное царское участие в литургии – отличительная черта Московского периода. Известно, что Иоанн Грозный сам ставил две дошедшие до нашего времени службы и пел на клиросе. Царь Алексей Михайлович получил профессиональное певческое образование. Царица Софья переписывала певческие книги. Петр I, находясь на богомолье в Соловецком монастыре, пел басовые партии. Эта традиция восходит к пророку Давиду. Таким образом, церковь и система богослужения Московской Руси связала между собой отдаленные исторические события.

⁵⁰ Цит. по: Романов Л. Н. Музыкальное искусство и православие. – Л., 1989. – С.60.

В XVII веке партесное пение получило столь широкую популярность во всех слоях общества, что в 1652 г. царь Алексей Михайлович вызвал из киевского монастыря одиннадцать певчих во главе с Тернопольским, который в те времена считался лучшим специалистом гармонического пения. С поощрения церковных кругов и духовенства партесное пение становится ведущей музыкальной формой православного пения. Можно полагать, что с этого периода начинают активно развиваться две линии церковной музыки:

1. Культурная музыка, направленная на утверждение ортодоксальных идей. Это аскетическая по музыкальной ткани музыка, в которой слово выходит на первое место.

2. Эстетически богатая, театральная музыка, призванная привлекать народ в церковь своей красотой, “музыкальностью”. Она либо полностью строится на западно-европейской теории музыки, либо вплетает ее в древнерусские напевы. Однако, это уже не культовые, а концертные произведения, которые перестают быть богослужебным пением, а становятся духовной музыкой.

Наличие двух противоположных тенденций коснулось и теории богослужебной музыки. Основополагающим моментом в этой теории является логическая связь ритмических рисунков музыкальных и текстовых строк. Для знаменного, путевого и деме-ственного распево-в характерны несимметричность ритмических форм. Но в соответствии с западно-европейской теорией музыки был введен квадратный ритм для гармонизации знаменных напевов. В результате образовывались “искусственные” молитвы, в которых отдельные слога и слова повторялись несколько раз подряд только для того, чтобы поместиться в определенное число тактов. Создавалась искусственная связь между человеком, молитвой и Богом, нарушался закон числа, необходимый для этой связи. Одновременно с вторжением в культовую практику партесного пения усиливалась тенденция исполнения духовных произведений в домашних собраниях. Это явилось началом домашних духовных концертов.

Окончание второго периода в истории русского богослужебного пения подготавливалось всем ходом XVII века, но только с приходом XVIII в. можно говорить о глубине и серьезности кризиса этого рода деятельности. Реформаторская деятельность Петра I значительно подорвала не просто принципы богослужения, но и устои Церкви. Упразднив патриаршество, Петр поколебал концепцию “Москва – третий Рим”. Россия потеряла центр притяжения, нарушилась связь с макромиром. Перенесение столицы из Москвы в Петербург оторвало духовную мысль от главных святынь России. В богослужебной практике обнаружилось почти полное разрушение “чина распева” как целостной мелодической системы, характеризующей духовную миссию Москвы. Однако самым серьезным ударом было закрытие значительной части монастырей, их притеснение и ревизия самой идеи монашества при Екатерине Второй. Правители, не понимавшие сущности русской души и миссии русского народа считали варварскими и простонародными сами понятия монашества и благочестия, аскетизма и всеобщей мольбы. Расцветшее партесное пение почти полностью вытеснило древнерусскую певческую школу. Литургия в ее полном значении вытесняется мелодической “музыкой для церкви”, концертом под куполом храма. Столь же серьезны изменения в теории богослужебной музыки. Вместо неразмеченного ритма появляется ритм кубический, вместо невменной записи и центонной техники – линейная нотация и композиторская техника. “В результате всего этого пение в Русской Православной Церкви перестало быть истинным образцом ангельского пения, а превратилось в более или менее удачное подобие оперным и концертным образцам западной музыки⁵¹. Этот процесс породил плеяду русских композиторов, ставших гордостью России, но погубил на период с конца XVII до середины XVIII веков русское православное пение, сделал возможным саму постановку вопроса об отрыве России от макромира. Произошел резкий духовный сдвиг. Стал меняться менталитет, изменилась богослужебное пение, превратив-

⁵¹ Мартынов В. И. История богослужебного пения. Учебное пособие. – М., 1994. – С.110.

шись в духовную музыку. Сейчас сложно сказать что первично, что вторично. Но изменившемуся менталитету стало соответствовать изменившееся пение в церкви. Этот же процесс, но в гораздо более тяжелой форме повторился в 1917 году.

В середине XVIII века на арену духовной истории выходят две выдающиеся личности: преп. Паисий Величковский и митрополит Петербургский преосвященный Гавриил. Преподобный Паисий возродил учение о духовной молитве, как способе связи человека с богом, микромира с макромиром. Переведенное Паисием и изданное митрополитом Петербургским “Добротолюбие” послужило возрождению монашества. Именно Паисий был устройтелем монастырей на Афоне. Его ученики и последователи возобновляют принципы старчества в Александро-Невской лавре, в Оптиной пустыни, на Валааме и во многих других обителях. Естественно, что возрождение монашества и старчества вызывает воскрешение принципов старого богослужебного распева. Оно не касается всей России, но складываются распевы отдельных монастырей таких как Соловецкий, Валаамский, Киево-Печорской лавры, Оптиной пустыни, Глинской пустыни и др. Противоречивость этого периода состояла в том, что большинство регентов, от которых зависела судьба современного богослужебного пения “не прислушивались к монастырскому певческому опыту XIX века и не знали трудов православных иерархов и иереев, всю жизнь посвятивших изучению древнерусского пения. Именно эта тенденция унаследована и современными клирошанами, живущими как бы в мире, в котором еще не началась деятельность старца Паисия”⁵².

Завершая исторический аспект становления литургического пения на Руси, можно сделать следующие развернутые выводы.

1. Русское певческое искусство имеет древние традиции. Основой его на протяжении почти восьми столетий являлось знаменное пение – хоровое пение в унисон. Как и древнерусская живопись, на раннем этапе своего становления, русская литургическая музыка основывалась на “общехристи-

⁵² Указ.соч. – С.112.

анских”, в частности, на византийских образцах. С принятием христианства у Византии была взята и торжественность обряда богослужения. Были переведены на русский язык византийские литургические тексты, сохранены в общих чертах и напевы песнопений, которые по своей простоте приближались к псалмодии, то есть пению нараспев. Усвоены были также и принципы нотации: над текстом проставлялись значки, указывающие направление движения мелодии. Нотация была приблизительной, знаки (по древнеславянски – “знамена”), проставленные над текстом, не показывали точной высоты и длительности звучащей ноты. Условность знаменной нотации позволяла русским распевщикам, пользуясь византийской записью, творчески ее видоизменять. Процесс “обрусения” византийских мелодий был длительным и постепенным. Он привел к тому, что в знаменных мелодиях исчезло все чуждое характеру русского пения, появились интонации и обороты близкие исполнителям, их восприятию и пониманию сакрального смысла и роли литургического пения. В разных местностях складывались свои певческие традиции. Киевские, новгородские, псковские, тверские, московские распевщики, обмениваясь опытом, обогащали местные традиции, создавая таким образом национальные самобытные черты русского литургического пения.

2. Основой знаменного пения была строго разработанная ладовая система – осмогласие. Древние лады или “гласы” состояли из характерной попевки – диатонического мотива, включавшего три – четыре звука, и заключительной мелодической фигуры. Каждый из восьми гласов приурочивался к определенной неделе церковного календаря, во время которой знаменные мелодии пелись только на этот глас. По окончании восьминедельного цикла, когда все гласы были распеты, неизменный порядок повторялся. Система осмогласия обеспечивала не только стилистическое единство литургического пения на протяжении нескольких веков, она обеспечивала константность восприятия сакральной информации во взаимосвязи с особен-

ностями музыкального “оформления” этой информации. Сочиняя мелодию на основе ладовой попевки, допускалось увеличение или сокращение длительности нот, при опевании опорных тонов мелодии можно было использовать синкопы, секвентное развитие попевок или отдельных интонаций. Таким образом, из короткого ладового мотива рождалась мелодия, которая, в свою очередь, подвергалась интенсивной разработке. Мелодиям знаменного распева свойственна большая широта дыхания и метро-ритмическая свобода, которая не поддается точному расчету, что связано с русской манерой пения. В развертывании музыкальной фразы почти физически ощущается дыхание поющих – от первоначального импульса через расцветание в бесконечных вариантах попевок к выдоху, “увяданию” в конце мелодии. Процесс эволюции знаменного пения проходил очень медленно, однако дошедшие до нас образцы сохраняют черты разных эпох, разного времени их создания. Так напевы XII – XIV веков отличается строгий, сдержанный характер. Ограниченный диапазон древнего лада подчеркивает суровость колорита, что способствует компактности и единообразию звучания хора. К этому периоду относят Погласицы с псалмом.

3. В XV – XVI веках ладовые попевки оставались основой мелодического развития знаменного пения, однако в этот период знаменный распев получал более богатую вариационную разработку. Множество вариантов напева могли нанизываться один на другой, придавая знаменному стилю размах и гибкость. В числе первых образцов богослужебного пения этого периода можно назвать Степенны. Их тексты написаны византийским гимнографом Федором Студитом. Содержание его степенн – мольбы о прощении грехов, созерцательные, аскетические настроения. К этому же времени относятся Блаженны. Сюжетом блаженн служит эпизод из Евангелия о разбойнике, распятом на кресте вместе с Иисусом и раскаявшемся.

4. Порой наивысшего расцвета знаменного пения явился XVI век. В это время появились первые признаки кри-

зиса этой эпохи: прекратилась дальнейшая эволюция собственно знаменного пения, хотя выразительные возможности продолжали развиваться в появившихся в это время новых распевах. Так, особенно в праздничных богослужениях, распространился демественный распев. Этот распев сохранил основные стиливые признаки знаменного пения, однако в качестве попевочного материала в него вошли интонационные обороты народной песни, что, с одной стороны, делает его более музыкально сложным и красочным, а с другой стороны расширяет возможности восприятия информационного поля слушателями – участниками литургического действия.

5. В XVII веке появляются “греческий” и “болгарский” распевы, родиной которых, очевидно, были юго-западные районы России. Ладовая устойчивость мелодики, упрощение и плавность мелодического контура являются общими для XVII века. Настоящим шедевром литургической музыки этого столетия можно назвать стихиру “Тебе поем”. Сюжетом является плач Иосифа над телом снятого с креста Иисуса Христа. Солнце “узревшее мраком облегалешя, и земля страхом колебалешя” составляют трагический фон для безутешного горя Иосифа, рыдания которого переданы средствами музыки. К этому же времени относится прекрасная мелодия XVII века – “Иже херувимы”, которая показывает новое, что появилось в одноголосном литургическом пении в эту эпоху: развитый семиступенный лад, запоминающийся мелодический образ, который возвращается несколько раз в разных вариантах, форма, близкая к куплетной.

6. Первые упоминания о церковном многоголосии относятся к XVI веку, хотя, вероятно, в примитивных формах оно существовало и раньше. С 1551 года церковные власти официально разрешают многоголосные песнопения в Московском государстве. Полифонические произведения XVI века испытывают воздействие практики народного многоголосия: “расщепление” голосов, их перекрещивание, перенесение отдельных голосов на октаву вверх. Церковное многоголосие, или

строчное пение, чаще всего двух- или трехголосное. Основная мелодия звучит в среднем голосе. Помимо строчного пения существовало, по-видимому, и путевое троестрочное пение – оригинальное направление, не имеющее аналогий и впоследствии исчезнувшее из музыкального быта. Особенностью его является абсолютная свобода голосоведения, контрастное движение мелодических линий. Этому направлению характерна жесткость звучания, когда кроме секунд, обычных в музыке этого рода, часто слышны комплексы, состоящие из двух секунд, звучащих одновременно.

Для анализа особенностей информационного поля христианской богослужебной музыки обратимся к принципиальной особенности ее звуковой строки. Мы считаем, что именно особенность структуры духовной музыки определяет специфику ее восприятия и способствует расширению сферы музыкального восприятия и содействует таким образом формированию музыкальной культуры.

Различают два понятия: 1 – звукоряд музыки и 2 – звукоряд строки. Звукоряд музыки считается статическим, звукоряд строки – динамическим, так как в самом понятии строки заложена процессуальность. Под строкой подразумевается “дление”, то есть произнесение текста на одном звуковысотном уровне. Сам звуковысотный уровень меняется при переходе от одного гласа к другому. Переходные звуковысотные уровни формируются выше и ниже строки. Эти уровни отмечались при помощи основных знамен и их модификаций. “Различные знамена и их модификации обозначают не ступени звукоряда, но ступания по ступеням”⁵³. Таким образом, музыкальный звукоряд – это ряд звуков или физических объектов. Звукоряд строки – ряд переходов от звука к звуку. Он отвечает не на вопрос “что”, а на вопрос “как”: “мало повыше”, “паки повыше”⁵⁴. Применяя термины физики, можно сделать вывод, что музыкальный звукоряд характеризует корпускулярную природу мелодии, а

⁵³ Мартынов В. И. История богослужебного пения. Учебное пособие. – М., 1994. – С.120.

⁵⁴ Указ.соч. – С.120.

звукоряд строки относится к волновой теории. В музыкальном звукоряде мелодия состоит из отдельных нот, а звукоряд строки – из динамики интонаций, он передает сущность процесса интонирования.

Мартынов выделяет еще один момент, позволяющий рассматривать христианскую богослужебную музыку как средство общения с макромиром. Музыкальный звукоряд имеет семь ступеней и каждый восьмой звук повторяет первый. Эта семиступенность восходит к астрологическому принципу семи планет. “Русский обиходный звукоряд есть звукоряд трехступенный, в котором каждый четвертый звук представляет собой повторение первого, и эта триступенность есть отражение принципа троичности”⁵⁵.

В этот период на Руси произошло становление основных принципов богослужебной музыки. Именно она лежит в основе интонационной системы и культуры восприятия информационного поля христианской духовной музыки. В последующие исторические эпохи возникали многие новые школы духовного песнетворчества, но именно к истокам, заложенным в этот период возвращались композиторы, стремящиеся не только передать дух русского церковного пения, но и почувствовать в музыке свое единение со святынями и привести в гармонию с макрокосмосом свой внутренний, духовный мир.

2.3. Духовная музыка и композиторское творчество

В одной из бесед Иоанн Златоуст сказал, что “ничто так не возвышает и не окрыляет душу, не отрешает ее от земли, не избавляет от уз тела, не располагает любомудрствовать и презирать все житейское, как согласное пение и стройно поставленная божественная песнь”. Можно сомневаться в точности выражения Зла-

⁵⁵ Указ.соч. – С.126.

тоуста в воздействии именно “божественной песни”. Здесь у человека верующего и не верующего свой взгляд. Во всем остальном – о музыкальном воздействии на человека, о влиянии музыки на весь микро- и макромир – точнее сказать трудно. Музыканты и философы всех времен говорят о благотворном влиянии на людей и о высоком достоинстве музыки. Мир звуков, прекрасный и гармоничный облагораживает чувства, возвышает над обыденным и низким. Музыка может передать “возвышенные и святые чувства, нередко не находящиеся в языке человеческого соответственных себе слов и выражений”. Это – мнение священнослужителя, протоиерея Вознесенского, человека из среды, в которой нередко оспаривается значимость музыки в богослужебном процессе.

С религиозных позиций музыка, пение и речь служат средством для выражения богопочитания. В священном писании говорится о поющих ликах и хорах. В ветхозаветной церкви религиозное пение и музыка были усвоены пророками. Девять пророческих песен послужили образцами для составления новозаветных песен канона. Употребление музыки и пения в христианской церкви было установлено исходя из следующих причин:

1. Церковное пение является лучшим средством для отвлечения от мирских забот и удовольствий.
2. Чтение Библии нараспев и собственно пение богослужебных текстов “увеличивает в слушателях расположение к Слову Божию”. По мнению Отцов Церкви пение усиливает готовность воспринимать полезное содержание канона.
3. Церковное пение помогает прихожанам усваивать старославянский язык и заучивать молитвы и песнопения.
4. Общественная литургия располагает людей к единомыслию. Общественное пение исполняется как совокупное действие многих людей, оно служит выражением общих мыслей и общего настроения.

Наряду с другими составляющими в богослужебное пение входят песни духовные, которые являются экспромтами или импровизациями. В период раннего христианства импровизация имела большое значение. Каждый кто мог начинал песнословить

“от Святого Писания или от своего ума” . Именно импровизация была практически основным способом существования ранних разновидностей литургического действия в Европе. Бог воспевался и в канонизированных напевах, и под воздействием непосредственного религиозного вдохновения участников общины. Именно мгновенное экстатическое воздействие пения общины имел в виду св. Иоанн Златоуст, когда писал, что “человек, увлекшись мелодией, с радостью откажется от еды, от питья, от сна”. В апостольские времена церковь разрешала каждой местности использовать те мелодии, которые в данной местности считались наиболее пригодными. Девизом раннего христианства в области музыки была свобода и терпимость. Все подчинялось одной цели – выжить в условиях гонения и приобщить к вере возможно большее число людей.

После объявления в VI веке императором Константином Великим христианства в качестве господствующей религии, изменился характер богослужения. Все приняло торжественный характер. Простота была заменена богатым убранством и золототкаными одеждами служителей церкви. Происходила медленная, но планомерная борьба Рима и Константинополя “за вытеснение местных богослужебных текстов и обычаев столичными”. Однако, даже в новых условиях при постепенном становлении григорианской традиции, отвечавшей целям унификации, богослужебный обряд сам по себе не исключал импровизации. Например, музыка проприума (разделов мессы, изменяющихся в соответствии с церковным календарем) предполагала и некоторую вариантность мелодий и, соответственно, мгновенное творчество певцов, способных реагировать на непредвиденные изменения в ходе ритуала. В этих условиях они пользовались навыками импровизации и орнаментального повторения, усвоенного ими во время “общения” с музыкальной культурой той или иной местности. Однако при общности основ богослужебного ритуала, можно говорить и “о давней общности принципов литургического пения на Западе и на Востоке христианского мира”. Одним из примеров такой общности являются вокализы на последнем слоге слова “аллилуйя”, которые

можно назвать примером юбилейной импровизаторской традиции. Тенденция к уменьшению роли импровизации в богослужебном процессе привела к увеличению значения письменного сочинения напевов и усложнению самого чина богослужения. Это заставило перейти от общенародного пения к пению специально обученных певцов, которые образовали отдельные хоры правого и левого клиросов. Рост количества песнопений привел к необходимости появления певческих книг. С принятием Октоиха и исключительно диатонического рода гласов, возможности импровизации в богослужебном процессе несколько ограничились, но не исчезли. Следуя правилам, изложенным в Октоихе, мелодия не может покидать своего лада, но может расширяться до объема в полторы октавы. Необходимость “спевания” участников хора привела, с одной стороны, к большему профессионализму в исполнении, с другой – к утере первоначальной спонтанности, искренности и простоты. В условиях последующей тотальной регламентации (особенно с появлением пятилинейной нотации) – жанр духовной песни остался едва ли не единственным прибежищем свободного славословия и спонтанного творчества в условиях православной церкви. Духовные песни составляются самими христианами “по вдохновению духа благодати”. Они – “плод собственного духа христианина и всецело проникнуты духом благодати и истины Христовой”.

Вопрос о церковной музыке с самого начала был постоянной заботой Отцов Церкви. Из всех ладов предпочтение отдавалось диатоническому, за ним – хроматическому. Только диатонический строй, по мнению Церкви, давал мелодии стройные и “целомудренные”. По словам Климента Александрийского “гармонические мелодии должны быть предоставлены бесстыдной дерзости”. Однако, уже в IV веке Церковь заняла совершенно определенную позицию относительно церковной музыки. Она должна стать только обрамлением слова, ей предназначалось второстепенное значение, применяться может только диатонизм и ограниченное количество ладов.

Главный тезис оформления христианского богослужения заключается в том, что музыка в литургии – не самостоятельное искусство. Каждое литургическое действие содержит три ступени: 1 – молитва дьякона и народа, 2 – благословение священника, 3 – песнопение всех прихожан. Эти ступени связаны единым замыслом и придают стройность всему процессу. В литургии музыка подчинена смыслу конкретного священнодействия, самой идее богослужения. Она должна содействовать созданию особой духовной атмосферы в момент общения человека с Богом. Содержание конкретных псалмов определяет программу музыки. В этом одно из главных отличий традиционного христианского богослужения. В дохристианские времена музыка являлась фоном для ритуального действия. В настоящее время в некоторых современных западных церквях инструментальная импровизация также может служить фоном для богослужебного ритуала (например, в Церкви Христа), но в большинстве традиционных западных церквей наличие органа – инструмента, ведущего музыкальное оформление богослужения, придает христианскому ритуалу черты концертности. Православная же церковь не принимает не только наличие музыкального инструмента в церкви, но и любую музыку, способную приковать к себе внимание прихожан. Именно по этой причине некоторые деятели христианской церкви убеждены в пагубности пения во время литургии. “Противники богослужебного пения создали целую систему аргументации, чтобы доказать всему миру абсолютную ненужность пения”. Особый акцент делается на словах апостола Павла, призывающего воспевать “в сердцах ваших Господу”. Однако, действие музыки на слушателя столь многогранно, что она осталась в литургии. Для этого есть несколько причин, которые приобрели особое значение в процессе возрастания роли профессионального композиторского творчества в сфере православной духовной музыки.

Во-первых, хорошее пение значительно быстрее и сильнее, чем обычная речь оказывает влияние на слушателя, обостряя религиозное чувство, направляя его на смысловую сторону действия. Музыкально озвученные образы значительно ярче речевых, что со-

крашает время переключения от мирских забот к литургическому процессу.

Во-вторых, просвещенные деятели церкви всегда понимали, что христианство неотделимо от культуры. Любой разрыв между ними будет искусственным и нанесет обеим непоправимый вред. Искусство неотделимо от религии, так как между ними есть объединяющий фактор – высокая духовность. Несмотря на это отцы церкви никогда не допускали, чтобы сила и яркость музыки преобладали над силой и яркостью слова. Безликая линия музыки также не годилась, так как не привлекала внимания и не отвлекала от мирской суеты. Литургическая музыка призвана выполнять основную функцию – помочь проникнуть в тайны исполнявшегося текста. Она должна содействовать взаимодействию эмоционального и рационального начал, обеспечивая первенство рационального. Следовательно, для оформления литургического текста музыка должна использовать простые средства, помогающие воспринимать его. По способности озвучивать богослужебные тексты и по естественности первое место занимает человеческий голос. Но, по мнению отцов церкви, в его звучании недопустимы необычные интонации и мелодические обороты, яркие звуковые динамические вспышки, ритмические отступления от плавного движения.

Наконец, в-третьих, христианское пение должно выполнять роль магнита для людей еще не пришедших к вере. Не следует отвергать и того, что люди, приходящие в храм, первоначально ради слушания хорошей музыки в хорошем исполнении, постепенно проникнут в суть богослужебного процесса и почувствуют свое единение с макромиром. Иоанн Златоуст говорил: “Ничто так не поднимает душу, не дает ей крылья, не освобождает ее от земли, не выпускает ее на волю из темницы тела, не учит ее любить мудрость ... как согласная мелодия и священная песня, сочиненная гармонично”.

Для нас же самым важным в изучении и исполнении духовной музыки является то, что исследуя богослужебную музыку, мы способствуем формированию более широкого взгляда на явления духовной культуры. Это происходит благодаря исполнению му-

зыкальных произведений, принадлежащих разным историческим эпохам, постижению особенностей музыкального языка и способов воплощения его “в материале”. Особое значение для понимания смысла исполняемых произведений, имеет знакомство с историческими “корнями” того или иного жанра духовной музыки, путями его становления. Таким образом, мы расширяем возможности восприятия музыкальной речи как несущей духовный и эмоциональный смысл и способствуем формированию музыкальной и общей культуры.

Продолжая рассматривать особенности музыкального строя литургии и различных жанров, характеризующих особенности музыкального языка богослужебного пения, остановимся на роли речитатива, а затем рассмотрим основные “вехи” в становлении литургии как богослужебного и музыкального жанра в творчестве русских композиторов начиная с середины XVII века.

В богослужении речитатив имеет существенное значение. Им пользуются при произнесении молитв для выделения наиболее важной мысли, при чтении псалмов для создания “поющей формы”, при особо важных восклицаниях священника или диакона, при чтении фрагментов Священного Писания для привлечения повышенного внимания прихожан. При речитативе ритмическое движение приобретает особую упругость и четкость, что приковывает внимание. Для речитативного пения используется простейшая мелодическая формула, нередко состоящая всего из нескольких звуков. Такая мелодия не самоцель, она не несет индивидуальной музыкальной идеи, но она украшает текст, создавая ритмическую стройность.

Распространенный тип литургического речитатива – двухчленная форма. Это речитируемый тон и небольшая мелодическая каденция. Первый использовался для певческого провозглашения текста. Он распространяется на большие тексты в определенной ритмической последовательности или свободно. Каденция должна выделить завершение текста или важнейшей мысли.

Дальнейшее направление развития литургического пения было определено конструктивными схемами партесного пения. Отход от

“триады” церковного пения, с точки зрения приверженцев традиционного “знаменного” музыкального мышления, превратил христианскую музыку в музыку, написанную на богослужебные тексты. По их мнению все средства, используемые партесным пением, относятся к физическому, но не духовному миру. Линейная нотация показывает параметры высоты и продолжительности звука, квадратная ритмика связана только с физическим движением, мажор и минор не увязываются с пением, где главным является слово. В противовес этому технические основы и конструктивные старые средства богослужебной музыки целиком связаны со структурой богослужения: мелодическое осмогласие определяется делением богослужебных текстов на восемь гласов, иерархия в музыке определяется наличием различных разрядов служб.

С середины XVII века начал происходить серьезный разрыв между содержанием богослужения и его музыкальным сопровождением. Появились композиторы, “для которых славянский богослужебный текст выписывался латинскими буквами”. Иногда такие композиторы сначала писали музыку, а потом подбирали под нее текст. Такая несовместимость музыки и текста характерна почти для всего раннего композиторского творчества. В числе композиторов этого направления можно назвать Н. Дилецкого, Н. Бавькина, В. Виноградова, Ф. Редрикова. Главная черта богослужебного творчества этих композиторов – “польско-русская интерпретация венецианского концертного стиля. Со временем западная направленность еще более усугубилась массовым приглашением в Россию итальянских капельмейстеров. Первым итальянским капельмейстером при дворе был Арайя, приглашенный императрицей Анной Иоанновной в 1735 году и руководивший придворной музыкальной жизнью 35 лет. После него – капельмейстер Галуппи, первым писавший на славянские тексты духовные концерты в итальянском стиле. В Петербурге в этот период работают в разное время Мартини, Сальери, Чимароза и многие другие. По поводу их творчества писали: “Ни одно духовно-музыкальное произведение иностранных капельмейстеров не признавалось в свое время, не признается и ныне произведением истинно художественным, классическим в

музыкальном смысле. Ни одно также произведение их не оказывается совершенным и назидательным в церковном смысле”.

В этот же период появилось значительное число профессиональных хоров, содержащихся митрополитами, архиепископами, появились хоры частных меценатов – Разумовского, Шереметьева и др. Наивысшего развития итальянский концертный стиль духовной музыки достиг в период деятельности Дмитрия Бортнянского (1752 – 1825). Практически он был первым композитором, начавшим поиски новых путей русской богослужебной музыки. В 1770 г. Д. Бортнянский впервые соединил Киевский и Греческий распевы в “Немецкой обедне”. Но это было не механическое соединение, а синтез оригинала и авторского начала. Он оставил без изменений напев “Дева здесь”, значительно изменил и добавил свой материал в тему “Ангел вопиаше”, ключевые мотивы оригинала “Чертог Твой” становятся основой вариационного развития. В настоящее время Д. Бортнянский считается одним из “классиков” русской духовной музыки как в России, так и за рубежом. Его произведения изучаются и исполняются. Мы уделяем большое внимание его творчеству и в научной, и в педагогической работе. Однако его творчество вызывало критику и со стороны церковных иерархов, и со стороны русских композиторов. Так П. И. Чайковский, редактируя сочинения Бортнянского для музыкального издательства Юргенсона, писал: “ты и не оказываешь искусству большой услуги, издавая его полное собрание, ... в его творениях все гладко, чисто, мило, но однообразно, как степь Херсонской губернии”.

В этот же период работают А. Ведель, С. Дехтерев, М. Березовский, С. Давыдов. Однако именно стиль их творчества также вызывает жесткую критику со стороны деятелей Русской Церкви и современников – музыкантов. Однако их произведения поются на богослужениях современной православной церкви и они прошли испытание временем. А в восприятии их музыки современниками, наверное, сказываются общие закономерности музыкального восприятия, когда необходимо более длительное время для принятия и понимания современниками новой музыки.

К несколько более позднему периоду относятся произведения П. Турчанинова (1779–1856). Свое музыкальное образование он начал в народном училище, продолжил у Дж. Сартти и завершил у А. Веделя. Турчанинов был регентом разных церковных хоров. В 1803 году он был посвящен в сан священника, вскоре занял место регента митрополичьего хора в Петербурге. Основу композиторской деятельности протоирея П. Турчанинова образуют обработки древних напевов. Он обратился в комиссию духовных училищ с просьбой об издании его собственных переработок. В решении этого вопроса участвовали Митрополит Московский Филарет (Дроздов) и Митрополит Киевский Евгений (Болховитинов). Мнения этих церковных деятелей несколько разошлись в отношении представленных рукописей. Филарет нашел, что Турчанинов не сохранил древних напевов, Евгений – что автор верно использовал обиходные напевы, а его сокращения и “украшения” вполне допустимы. Тем не менее, и он решил, что Турчанинову не удалось выработать гармонический язык, соответствующий особенностям мелодики и ладовой структуры древних распевов. В настоящее время музыкальные переложения П. Турчанинова пользуются особым уважением за свою близость к подлинным обиходным мелодиям. Его произведения исполняются за богослужением во всех русских православных храмах: это “Задостойники” на двенадцатые праздники. “Херувимская” № 5, большинство песнопений из служб “Страстной седмицы”. Из них особенно замечательны трипеснец “К Тебе утреннюю”, “Вечери Твоя тайная”, стихира “Тебе одеющегося”, тропарь “Благообразный Иосиф”, ирмосы “Волною морскою”, “Да молчит всякая плоть”, “Воскресни Боже, Суди земли” и воскресные тропари – “Воскрес из гроба” и “Днесь спасение”.

В числе композиторов церковной музыки этого периода необходимо назвать П. Воротникова (1804–1876) и Г. Ломакина (1812–1885). П. Воротников подготовил “Обиход нотного церковного пения”, взяв за основу “Круг простого церковного пения” и переработал его из двухголосного в четырехголосное исполнение. Г. Ломакин делает переложение “Октоиха нотного пения знамен-

ного распева”, где полностью сохраняет мелодии, заимствованные из “Октоиха” Синодального издания.

После Бортнянского путь развития русской духовной музыки вступил в качественно иную фазу со своими подъемами и спадами. Значительный вклад в развитие церковной музыки внес В. Ф. Одоевский. В своей музыковедческой и композиторской деятельности он опирался на русский музыкальный трактат XVII века “Ключ Тихона Макарьевского”, русскую книгу XVII века “Краткие ирмологические правила”, написанную епископом Феоктистом (Мочульским) и западное учение о гармонии И. Альбрехтсберга. По Одоевскому в церковной музыке верхним голосам должен вторить посредством терции басовый голос, который подводится к терции “по инстинкту, который врожден русскому человеку”.

В. Ф. Одоевский оказал большое влияние на дальнейшее развитие русской духовной музыки и как композитор и, прежде всего, как общественный деятель.

Создание нового строгого стиля церковной музыки, в котором, по словам В. Ф. Одоевского, “сохранена каждая нота Синодских изданий” принадлежит Н. В. Пютулову. В период 1864-1873 он переложил почти весь круг песнопений православной церкви: Литургию, Всенощное бдение, песнопения Панихиды, Великого поста, Страстной недели.

С начала XIX века русское церковное композиторское творчество группируется вокруг двух композиторских школ: петербургской и московской. Петербургская представлена творчеством таких композиторов как А. Львов (1798 – 1870), М. Виноградов (1810 – 1888), Г. Ломакин (1812 – 1885), Г. Львовский (1830 – 1894). Музыка этой школы отличалась приверженностью к венско-немецким образцам, преобладали свободные сочинения для солистов, дуэтов и трио.

Московская школа резко отличалась от петербургской. В ней отразились традиции, сложившиеся веками в православной Руси. Это направление возглавлялось С. Смоленским (1848 – 1909), который был во главе Синодального училища. В московскую школу входили также А. Кастальский (1856 – 1926), П. Чесноков (1877 –

1944), А. Гречанинов (1864 – 1956), свящ. Дм. Аллеманов (1867 – 1918), С. Рахманинов (1873 – 1943). Всех этих композиторов объединяло стремление вернуться к истинно русским, национальным истокам богослужебной музыки. Система воспитания и церковное образование формировали мироощущение композиторов. Музыкальное мышление ведущих композиторов эпохи не могло остаться в стороне от церковной музыки. Еще до партесного пения столкнулись интересы ортодоксальности и эстетичности. В рассматриваемый период они особенно обострились.

Родоначальником нового направления в русской церковной музыке, создателем чисто русского хорового стиля считается А. Д. Кастальский. Вся деятельность его началась и протекала в Московском Синодальном училище и хоре, который в Москве являлся центром хоровой культуры. Композитором написано более четырехсот произведений для церковного пения. Звучность в хоровых партитурах поражает разнообразием светотеней и богатством красок. Повсеместно исполняются “Обиход церковного пения”, “С нами Бог”, “Многолетие”, “Благослови, душе моя”, “Великое славословие”, икос “Сам един еси бессмертный”.

Одной из крупнейших фигур русской хоровой культуры является П. Г. Чесноков, вся деятельность которого – исполнительская, композиторская и педагогическая – разрывалась в Москве. П. Г. Чесноков родился под Москвой, в семье церковного регента. Музыкальное воспитание началось с пяти лет в церковном хоре, где отец его был регентом. По окончании Московского Синодального училища с золотой медалью, в 1913 году Чесноков поступил в Московскую консерваторию, которую окончил в 1917 году с серебряной медалью. Как композитор Чесноков пользовался широкой известностью. Во всех его церковных произведениях ярко выражен основной смысл православных богослужебных песнопений – это свет и радость, что является основой всего православного богослужения. Произведения П. Г. Чеснокова составляют золотой фонд церковных музыкальных произведений. Это – “Благослови, душе моя, Господа” (на Всенощной), “Хвалите имя Господне”,

“Великое славословие”, “Литургия № 2”, “Да исправится молитва моя”, “Ангел вопияше” и многие другие.

Однако, по мнению служителей церкви, профессиональный светский композитор не может создать истинно богослужбное произведение. Так, архиепископ Харьковский Амвросий в статье, посвященной исполнению Литургии П. И. Чайковского писал, что “песнопения Божественной литургии были взяты г. Чайковским только в виде материала для его музыкального вдохновения, ... были для него только поводом приложить к ним свой талант; это было либретто для его духовной оперы”.

“Литургия св. И. Златоуста для четырехголосного смешанного хора” П. И. Чайковского была впервые исполнена в декабре 1880 г. в Москве на духовном концерте, организованном Русским музыкальным обществом. Именно место исполнения вызвало особые нападки духовенства, которое никогда не допускало исполнения молитвенных слов, таинств евхаристии вне храмовых стен. Гениальная личность Чайковского не могла не отразиться в “Литургии”, а именно это не допускается в богослужбной музыке. Проявление личности отвергается отцами церкви. Несмотря на холодный прием “Литургии” в 1882 году П. И. Чайковский пишет “Всенощное бдение”. Это произведение резко отличается от “Литургии” уже тем, что здесь нет свободной композиции, а строго выдержан принцип следования за ходом богослужения и церковных песнопений.

Двойственное положение в истории богослужбной музыки занимает и С. В. Рахманинов. Он постоянно обращался к народному мелосу. Древнерусская музыка, мелодии знаменных распевов слышны во всем его творчестве. Однако, несмотря на это, по мнению служителей церкви, его хоровые циклы “Литургия св. И. Златоуста” и “Всенощная” полны противоречий. Оказалось, что Рахманинов не знает порядка богослужения, несмотря на свое религиозное воспитание. Ритуальные тексты оказались неверно истолкованы, церковные каноны не выдержаны. Поэтому, естественна критика деятелей церкви в адрес “Литургии” и “Всенощной”. При их создании С. В. Рахманинова, как нам кажется, волновала в ос-

новном музыкально-художественная сторона, а не их культовое значение. Эти произведения не укладываются в рамки чисто прикладной богослужебной музыки. Осмысливая богослужебные тексты, Рахманинов создает не музыкальное оформление литургического действия, а целостное, законченное многочастное хоровое произведение типа хоровой оратории.

В конце XIX – начале XX века православное богослужебное пение приняло официальный характер. Среди русских композиторов возникает стремление возродить забытые формы и высокие традиции древнерусского певческого искусства. В основе этого движения лежала идея, высказанная М. И. Глинкой, затем развитая В. Ф. Одоевским о родственности старинных церковных напевов древнейшим формам народного русского пения. Поэтому с конца XIX века стали предприниматься попытки обновить интонационную сферу церковного пения, освободиться от укоренившейся рутинности и “за счет обращения к “исконно” русским истокам” . Особенно настойчиво пропагандировал эту идею С. В. Смоленский. Практическое же ее осуществление принадлежит А. Д. Кастальскому.

Особое место занимает духовная музыка и в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. В 1880 году состоялась его встреча с К. П. Победоносцевым, обер-прокурором Святейшего Синода по делу гармонизации Обихода церковного пения. С этого момента Римский-Корсаков “заболел” церковной тематикой. Всенощное бдение древних распевов – сохранившаяся часть гармонизации Обихода. Если П. И. Чайковский писал “Литургию” с позиций собственного понимания богослужения, то Римский-Корсаков начал с тщательного изучения богослужебного Чина и певческой музыки, особенно сочинений Феофана, жившего в Донском монастыре в середине XIX века. Феофан не писал музыки “от себя”. Он только делал переложения существующих церковных напевов. Римский-Корсаков также работал с первичным церковно-певческим материалом очень точно и осторожно, но включал этот материал не в музыку для церкви, а в музыку для театрального или концертного исполнения. Такова “обиходная” тема в симфонической поэме

“Садко”, знаменный распев в “Псковитянке”, христианское пение в “Ночи перед Рождеством”, пение акафиста, антифонное пение в “Сказании о невидимом граде Китеже”, увертюра “Светлый праздник” на темы Обихода. Н. А. Римскому-Корсакову принадлежит 38 духовных песнопений, в том числе 23 переложения древних распевов.

Е. Левашов, анализируя процесс становления русской духовной музыки с 1825 по 1917 год, делит ее на четыре группы. К первой группе относятся “шедевры”: “Херувимская песнь” Глинки, “Свыше пророцы” Балакирева, “10 переложений из Обихода” Лядова, “Всенощное бдение” Рахманинова, “Литургию Святого Иоанна Златоуста” Чайковского, стихиры Кастальского, “Апостольский запричастный стих” Ипполитова-Иванова. Во вторую группу он включает сочинения, “по-новому оттеняющие художественный облик композитора”. Это – “Ангел вопиаше” Мусоргского, “Хвалите Господа с небес” Глазунова, экзапостиллярии Н. Голованова. В третью группу входят произведения, “сыгравшие важную роль в истории церковного искусства или в сконцентрированном виде представляющие определенную творческую тенденцию”. Сюда можно отнести “Ирмологий” А. Львова, “Обиход” Бахметьева, “Пение на венчание” С. Панченко, “Повседневные молитвы” Д. Яичкова. К четвертой группе относятся все оставшиеся произведения, “хотя бы и мало интересные сами по себе”. Можно спорить об основаниях этой классификации, но бесспорно одно: произведения первой группы должны получить всесторонний анализ не только с музыковедческих или церковно-культурных позиций, но и с позиций восприятия их информационной значимости.

Период с 1825 года по 1917 можно условно разделить на четыре этапа :

1. 1825 – 1857 (до смерти М. И. Глинки),
2. 1857 – 1887 (до издания “Литургии” П. И. Чайковского),
3. 1887 – 1895 (до “Исторического духовного концерта”),
4. 1895 – 1917 (до Октябрьской революции).

Первый этап характеризуется интенсивной деятельностью таких представителей в области духовной музыки как П. Турча-

нинов, Ф. Львов, А. Львов, Г. Ломакин, П. Воротников, А. Алябьев, М. Глинка. В этом созвездии имен следует особо выделить М. И. Глинку. Культурное наследие композитора невелико. Это пять про-изведений, изданных после его смерти: “Боже сил”, “С неба услыши”, “Херувимская”, песнопения “Ектении первой”, и молитва “Да исправится”. Однако, по мнению Е. Левашова, истоки главных тенденций развития русской духовной музыки 1825 – 1917 годов можно найти в творчестве М. И. Глинки. Мысли великого композитора о русском церковном пении были восприняты В. Ф. Одоевским и зафиксированы В. В. Стасовым. В этих пяти произведениях отразились черты как петербургской, так и московской церковнопевческой традиции. Для петербургской школы характерны сдержанность, холодноватость, монументальность. Такова “Херувимская” М. И. Глинки. В молитве “Да исправится” Глинка предвосхищает многие принципы московской школы. Здесь наметилась линия, продолженная позднее С. В. Смоленским и А. Д. Кастаньским и нашедшая законченное воплощение в “Приидите поклонимся” С. В. Рахманинова.

Второй этап характерен спадом в создании духовной музыки. В эти годы тон задают чиновники Придворной певческой капеллы и Синодальной канцелярии.

Третий этап – период подъема. В это время в жанре духовной музыки работают М. А. Балакирев, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков. В это же время в Москву приезжает Смоленский и становится во главе Синодального училища и кафедры истории духовного пения Московской консерватории.

Четвертый этап – это период расцвета. “На рубеже XIX – XX веков и позднее создаются десятки превосходных новаторских произведений, среди которых несколько истинных шедевров”.

Отношение церкви к музыкальному сопровождению богослужений постоянно изменяется. В те периоды общественной жизни, когда церковь занимала господствующее положение, основным критерием в подборе музыки являлась необходимость сохранения идеологического воздействия и, следовательно, музыкального сопровождения. В ходе исторического развития,

когда значительные слои населения отошли от церкви, приходилось несколько изменять внешний вид обрядов, придавая им пышность. Именно в этот период используется музыка самых выдающихся представителей русской музыкальной культуры: М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, П. Г. Чеснокова. При этом церковные иерархи понимают, что вводя в обиход высокохудожественную музыку, они снижают воздействие религиозного начала всего богослужебного процесса. Пытаясь выйти из создавшегося положения, отцы церкви все чаще приходят к выводу о необходимости возрождения простого пения на основе народных мелосов, то есть к пению, проповеднические достоинства которого были проверены веками. Положение церкви заставляет ее почти одинаково относиться и к традиционным музыкальным образцам, и к произведениям русской музыкальной классики, и к современным произведениям. Но предпочтительным все же остается утверждение простого обиходного репертуара.

Проблема восприятия современной христианской духовной музыки многогранна. Она находится на стыке нескольких наук: философии, психологии, теологии, музыковедения, исполнительского искусства. Рассмотрим некоторые теоретические вопросы, такие как метод, стиль, особенности композиционной системы и их отражение в современной христианской музыке. В эстетике и музыковедении существуют расхождения применительно к самим понятиям “метод” и “стиль”. Как показывают исследования М. Михайлова, “в определении понятия метода одно положение бесспорно: категория метода подразумевает принципы эстетического познания и отображения действительности, способ видения мира и типизации жизненных явлений, соотношение объективного и субъективного начал и т. д., то есть принадлежит к общему кругу гносеологических и общественно-идеологических факторов творчества” . Некоторые авторы считают, что о творческом методе и стиле следует говорить вместе, так как эти категории неразрывны (Л. Раабен). Мы соглашаемся с позицией Михайлова, что любое музыкальное течение, в том числе и современную христианскую

музыку, можно рассматривать и как метод, и как стиль. Представление о нерасторжимости понятий метода и стиля отражает специфику нашего исследования. Однако мы учитываем, что данные понятия лежат в разных плоскостях анализа художественного творчества и художественного развития. “Метод” означает закономерности процесса созидания, “стиль” – закономерности структуры самих музыкальных произведений или иначе: “метод” – это система принципов, управляющих композитором, а “стиль” – определенная система форм, в которые закрепляются результаты творчества.

Творческий метод современной христианской музыки образует способы и средства превращения старинной модели в современный образ и, следовательно, этот метод основывается на использовании и модификации стилистических и жанровых моделей музыкального христианского искусства разных эпох. В творческом методе современной христианской музыки, как в любом искусстве, прослеживается диалектика индивидуального и общего, что позволяет говорить и о методе отдельного композитора, и о методе всего направления. В творчестве отдельного композитора, входящего в данное направление, осуществляется индивидуализация общих предпосылок метода через некоторые содержательные и формальные элементы. Поэтому для изучения характерных черт метода в целом, необходим акцент на индивидуальном творчестве. Раскрывая взаимосвязь между индивидуальным и общим, можно сформулировать следующие общие положения и для индивидуального творчества, и для направления в целом. Это:

1. Способ познания действительности.
2. Способ претворения жизненной действительности в образную музыкальную ткань.
3. Способ ценностной интерпретации.
4. Способ построения системы знаков, в которых закрепляется и передается музыкальная информация.

Анализируя стиль современной христианской музыки необходимо, в первую очередь, отметить сложность и разнообразие музыкального языка современных композиторов, часто парадок-

сальное сочетание традиций и новаторства. Можно говорить о наличии нескольких параллельных течений и о пестроте творческих манер.

По стилистическим приемам эту музыку можно разделить на три группы:

1. Произведения, написанные полностью в “старом стиле”.
2. Произведения, сочетающие каноны старого стиля и новый музыкальный язык.
3. Произведения, написанные исключительно в новых стилях изложения.

Для произведений, созданных в современную эпоху характерны: использование стилистических особенностей предыдущих эпох, то есть целенаправленная переработка эпохально далеких музыкальных традиций при использовании современного музыкального языка и преимущественная ориентация на вокальное исполнение. В современной христианской музыке переплетается двуединый процесс: сочетание современного языка с его более архаическими интонациями и “старого” музыкального языка с логикой развития современного. Эта кажущаяся парадоксальность музыкальной логики составляет главную особенность современной христианской музыки. Эта музыка не может существовать без корней, восходящих к началу христианства и одновременно не развиваясь в духе нового времени.

В названном плане характерна “Симфония псалмов” И. Стравинского. Это – не литургическое произведение. Псалмы вдохновляли множество композиторов самых разных христианских конфессий и используются в богослужениях практически всех христианских церквей. И. Стравинский отобрал 3 “ортодоксальных” псалма: 38, 39, 150. Первый – обращение грешника к небесному милосердию. Второй – благодарность за полученную милость. Третий – гимн и слава всевышнему. Первоначально симфония сочинялась на русский текст, однако позднее Стравинский перешел на латинский вариант. “Симфония псалмов” – трехчастный цикл с большим контрапунктическим развитием. Своеобразен состав оркестра – без скрипок, альтов и кларнетов, но с двумя ро-

ляями, звучащими аскетично и сухо. В первой части хор поет почти непрерывно ровными длительностями, аскетично и бесстрастно, что придает музыке архаичное, “католическое” звучание. Вторая часть открывается пасторальной “полифонической симфонией” духовых. Хор излагает вторую тему, которая также полифонична. Затем обе темы соединяются в грандиозную двойную фугу. В начале третьей части хор звучит органно, торжественно. Самая впечатляющая часть симфонии – Аллегро третьей части, где как бы разрывается суровое католическое “благолепие” эмоциональным взрывом человеческих чувств. Таким образом, “Симфонию псалмов” И. Ф. Стравинского можно рассматривать как яркий пример современной музыки, написанной на духовный сюжет с очень ярким, современным музыкальным языком, но не связанной с литургическим действием и предназначенной только для концертного исполнения.

В настоящее время также работает целая плеяда композиторов, создающих произведения в области духовной музыки. Один из них – Владислав Успенский.

В. Успенский с раннего детства воспитывался на церковной музыке. Он пел в церковном хоре и, не зная нот, выучивал на слух свою партию. Это были произведения Чеснокова, Бортнянского, Архангельского, а на Пасху и Рождество исполнялись фрагменты из служб С. В. Рахманинова и П. И. Чайковского. Идеология советского общества долгое время не позволяла В. Успенскому заниматься духовной музыкой. Только став известным композитором, он с конца 60-х годов пишет ряд произведений, в которых открыто звучат молитвенные интонации. Это – “Музыка для струнных и ударных” (1966 г.), “Музыка для струнных, голоса, арфы, рояля и ударных” (1977 г.), “Посвящение” (1987 г.). Затем следует хоровая “Литургия”. Он обращается к тексту молитв, но отбирает их произвольно, не сообразуясь с ритуалом. В концерте для хора с оркестром “Господи, воззвах к тебе” В. Успенский не придерживается традиционного толкования молитв. Основное для него – театральность и роскошь звучания, передающие общий настрой и композиторское восприятие сакральных текстов. В первой молитве

“Господи, воззвах к тебе” звучит надежда, волнения разрозненных голосов прослушиваются в следующих молитвах: “Спаси, Господи, и помилуй”, “Заповеди”, “Молитва о прощении”. Только в последней молитве “Научи молиться и любить” появляются свет и мир. Их сопровождают женское соло, прозрачный голос челесты и звон колоколов. Все представляет собой прекрасный церковный концерт.

До написания “Литургии” появляется “Всенощное бдение”. Содержание этого произведения не совсем соответствует его названию, так как термин “бдение” подразумевает наличие церковного ритуала. Однако, цикл Успенского, как и по Уставу, состоит из двух частей: “Великой вечерни” и “Утрени”. “Великая вечерня” написана на текст Ветхого завета. Здесь как бы раскрывается история христианской церкви. Звучит призыв к молитве, прославление Создателя, непорочной жизни, обращение к Господу за помощью. Композитор в этом разделе использовал один из лучших древних гимнов “Свете тихий”. Весь комплекс молитв, изложенных в мелодическом интонировании, подчеркивает общечеловеческий смысл. Во второй части “Всенощной” – “Утрени” иносказательно передаются события Нового Завета. Шестопсалмие отражает основные идеи Псалтыри: от радости при виде Спасителя до скорби о заблудшей душе. Самая светлая часть “Утрени” – “Полиелей” – это призыв к благословию. В “Утрени” В. Успенский сохранил традиционный смысл молитвенного обряда.

Идеи и принципы, сложившиеся в работе над “Всенощной”, позволили композитору подойти к написанию Литургии. В основе “Божественной литургии” – тон православных песнопений. Это придает ей характер торжественный и спокойно уверенный. Однако в ряде мест дается авторская трактовка, не соответствующая общепринятой в христианском богослужении. Так вместо торжественности в “Херувимской” звучит лиричность, вместо убедительности молитвы “Символ веры”, излишняя темпераментность. Это в очередной раз подчеркивает двойственность духовной музыки В. Успенского, написанной на ветхо- и новозаветные тексты. Она подчеркивает личностное начало и ставит музыку выше слова,

что противоречит ортодоксальному взгляду на христианскую духовную музыку.

Любое произведение, использующее религиозный сюжет, как отправную точку для развития образа, может пониматься как воплощение религиозного начала. Однако произведение формируется в соответствии со взглядами художника, его мировоззрением, его пониманием сюжета. Большое влияние оказывают так же социально-культурные ориентиры эпохи, в которой жил и творил художник. Эти факторы во многом определяют и “степень духовности” произведения, его возможность вывести сознание слушателя за пределы обыденного. Талантливый автор, находясь в состоянии творческого подъема, вдохновения может воспринять информацию извне и “закодировать” ее в музыкальных знаках таким образом, чтобы последующие поколения, обладая необходимыми знаниями и складом психики, могли войти в необходимый информационный энергетический поток и воспринять заложенную информацию.

Отличительная особенность духовной музыки – собранность, возвышенность, спокойствие духа. Именно такой склад позволяет слушателям не отвлекаться на посторонние впечатления, а воспринимать ее как воплощение духовной информации, приводящий в гармонию микро- и макромир.

Кроме того, мы уделяем столь пристальное внимание духовной музыке, ее истории в связи с тем, что богослужбная музыка является своеобразным “стержнем”, пронизывающим всю европейскую историю музыки. Понимая особенности воплощения духовной информации “в материале” в зависимости от эпохи, можно понять несколько быстрее и другие музыкальные произведения тех или иных музыкальных стилей, школ и направлений.

Подойдя вплотную к проблеме духовной музыки, необходимо определить ее характерные признаки. Современное церковное богослужение характеризуется аскетичностью музыкального оформления. Известно, что в периоды, когда усиливается вера народа в Спасителя, церковь вступает в “строгую” фазу, в которой первенство отдается слову. Думается, что именно такая фаза характеризует настоящий этап развития христианства в России. По-

этому профессиональные композиторы практически лишаются возможности писать музыку для церкви. Ведущим жанром духовной музыки становится духовно-концертная. Определяя черты современной духовной музыки, Н. Гуляницкая в работе “Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных произведений” называет совокупность трех признаков: жанровая стилистика, интонационно-тематическая основа, техника композиции. С позиции присутствия этих трех признаков в современной духовной музыке наметились две тенденции:

1) “нестилизованное подражание” (термин Д. С. Лихачева), т. е. заимствование элементов формы и традиционно канонических черт старой системы христианской музыки,

2) “вплетение” традиционных черт христианской музыки в собственное творчество путем их переработки и изменения.

К композиторам первого направления относятся С. Трубачев, К. Волков, Ю. Буцко и более молодые – В. Пожидаев, А. Ларин. Для произведений С. Трубачева характерны три основных черты, отличающие современную духовную музыку: тексты Священного писания (например, “Похвала любви” – текст Послания Апостола Павла), ритмо-интонационные приемы древнего распева. К композиторам второго направления можно отнести Н. Каретникова, В. Мартынова, Н. Кондорфа. В произведении Н. Каретникова “8 духовных песнопений памяти Б. Пастернака” с одной стороны, выдерживаются строгие церковные заповеди в виде закономерностей строчной формы, вытекающие из структуры литургического текста, а с другой – полное отступление от этих правил, так как автор помещает литургическое содержание в современную звуковысотную систему. В 1992 г. Н. Кондорф заканчивает Квартет – произведение очень неординарное по сочетанию замысла и средств их воплощения. Ядром Квартета является текст, взятый из православной панихиды, которая своими смысловыми корнями уходит во времена написания тропарей и кондаков. Композитору не нужен полный текст церковнославянской службы, он выбирает основные строки песнопений. Но крайне интересны установки автора в отношении способа их произнесения. Вспомним, что в древних

службах разрешалось каждому участнику петь так, как он может в привычном для каждого регистре, в привычной бытовой манере говорить. Именно этот стиль хочет создать Н. Кондорф. В авторских примечаниях к партитуре указывается, что текст следует произносить только шепотом в удобном для каждого исполнителя среднем регистре. Соответственно поставленной задаче разрабатывается и ритм произведения. Здесь нет квадратного ритма. Стилю Квартета присуща “несимметричность” древних писаний, которая воплощена в принципах современной композиции. В звуковысотности, как и в ритме, проявляется связь прошлого и настоящего. Обнаруживаются одновременно и попевочная интонация, похожая на древний знаменный распев, и современная “тон – структура”. Результат парадоксален: минимум звуковысотных средств, умещающихся в диатоническую шкалу, и избранный попевочный круг порождают максимум фонической варибельности”

Выдающееся место в сфере создания современной духовной музыки принадлежит В. Мартынову. Особенности его композиторской деятельности можно проследить на таких произведениях как “Плач пророка Иеремии” и “Missa rossica”. Первое произведение написано на текст Ветхого завета. В музыке – сочетание музыкального языка, присущего различным эпохам, с преобладанием интонаций строчного пения и церковного чтения со свойственным ему речитативной манерой. В основу текста Мессы положено “Откровение Иоанна Богослова”. Однако композитор перерабатывает его: Откровение содержит 22 главы, Месса – 16 частей. В. Мартынов “сжимает” изложение событий в Откровении, но строго выдерживает их последовательность. Месса начинается изображением картин небесного богослужения и завершается показом картин Царства небесного. В музыке – возвышенность и блаженство. Между ними – видение Бога, Агнца; снятие Агнцем семи печатей; видение семи всадников и данных им семи труб, возвещающих о будущих бедствиях; видение семи знамений, как борьбы добра и зла; видение знамения на небе; видение и падение Вавилона; тысячелетнее царство святых и новые земля и небо. Таким

образом, перед слушателями проходит четкая композиция с объединяющим ее движением вверх к чистоте и Свету. Месса находится в полном соответствии с концепцией “Москва – третий Рим”, хотя месса – это форма католического богослужения. Мартынов как бы предлагает объединить все вероисповедания и сделать религию всеобщей, вселенской. В основу музыкальной формы положена идея круга, то есть идея всечеловеческой вечности. Она достигается чисто музыкальными методами: антифонное расположение хоров, каноническая имитация, расширяющая звуковысотность партий, изменение плотности фактуры. Пение по подобнам было отличительной чертой русского церковного пения на протяжении нескольких веков. Мартынов не только включает подобен “Доме Евфрафов, граде святый”, но и делает его центром всей композиции. *Missa Rossica* приближается к литургии, исполняемой в храме не только достаточной близостью текстов, но и способом оформления звука. В Мессе обнаруживается и речитативность, и церковный звукоряд с уменьшенной октавой, и диатонизм попевочного склада. Созданию атмосферы древнерусской музыки способствует терцовый фонизм. Однако, наряду с этими чисто православными приемами музыкального оформления литургии в Мессе, на первом плане остается композиторское мастерство и индивидуальность автора, превалирование музыкально-художественных средств над словесно-текстовыми.

Изучая, исполняя современные музыкальные произведения, принадлежащие сфере духовной музыки, мы постоянно сталкиваемся с использованием и преломлением традиционных жанров христианского богослужения. Для адекватного восприятия современных духовных произведений необходимо не только знание истоков становления жанров богослужебной музыки и понимание смысла богослужебных текстов. Существенным является и знание особенностей современного музыкального языка. Без восприятия всей сферы духовной музыки, понимания “что” хотел сказать автор или исполнитель и “как” он это сделал нельзя быть не только профессиональным музыкантом, но и вообще современной гармоничной личностью.

3. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

3.1. О музыкальном восприятии как информационном взаимодействии. О классификации духовной музыки по сложности восприятия.

Основным побудительным мотивом, заставившим нас обратиться к духовной музыке, является понимание того, что, с одной стороны, становление личности музыканта невозможно без знания и адекватного восприятия этой музыки и, с другой стороны, восприятие этой музыки сложно и не исчерпывается привычными категориями. Восприятие богослужебной музыки не исчерпывается категориями только эстетического или эмоционального. Присутствует третья категория, воздействие которой на слушателя схоже с воздействием иконы на зрителя. Доктор исторических наук Б. Сапунов, исследуя воздействие иконы, отмечал наличие феноменов “с какими-то загадочными воздействиями на глубинные процессы нашей психики, которые плохо поддаются традиционному анализу. Исследования проводились с применением скоростной киносъемки и было установлено, что “что-то (биополе) исходит от самой иконы и человек воспринимает его...”⁵⁶.

Любая теория базируется на экспериментальных данных и логических заключениях. Относительность теории проявляется в том, что с накоплением новых знаний границы законов и закономерностей расширяются. Нередко возникает неприязненное отношение к новому, вызванное подсознательно действующим инстинктом самосохранения, попыткой защититься от возможного дискомфорта. Именно с этих позиций можно рассмотреть всю массу слушателей. Одна его часть – религиозная – воспринимает не эстетическую сторону духовной музыки, а ее информационную сущность, только затем – эмоциональную. Для нерелигиозных людей богослужебная музыка – это вид искусства со всеми категориями логики, эстетики

⁵⁶ Сапунов Б. Есть ли биополе икон? // “Аномалия” № 19 – 20 (33 – 34), 1992.

и своей эмоциональной сферой. В соответствии с этим мы и попытаемся рассмотреть вопросы, связанные с восприятием духовной музыки. Прежде всего, необходимо определить смысл категории “информация” в процессе восприятия музыки.

Обычно этим термином пользуются для решения чисто практических задач, но с появлением теории информации положение стало изменяться. Норберт Винер писал, что “информация – это обозначение содержания, полученного из внешнего мира, в процессе нашего приспособления к нему и приспособления к нему наших чувств”. Человек не создает информационную структуру, а только учится ее прочитывать⁵⁷. Существует несколько мировоззренческих и философских интерпретаций категории “интерпретация”. Нам наиболее близко определение, сформулированное Г. Г. Воробьевым и приведенное нами также ранее: “Информация – это философская категория, рассматриваемая наряду с такими, как пространство, время, материя. В самом общем виде информацию можно представить как сообщение, то есть форму связи между источником, передающим сообщение, и приемником, ее принимающим”⁵⁸.

Важный момент в понимании природы восприятия духовной музыки – признание информации равноценной категориям вещество и энергия. Любые произведения искусства воспринимаются разными людьми по-разному. Это происходит из-за бесконечности информационного потока и из-за различной подготовленностью к восприятию ее каждым индивидом. М. Л. Перепелицын в работе “Философский камень” пишет: “Энергия в Космосе распределяется по потокам, так называемым “резонансным частотам и человек и Вселенная представляют из себя единый мировой процесс вечного движения и обмена информацией”⁵⁹.

⁵⁷ Перепелицын М. Л. Философский камень. – М., 1990. – С.14.

⁵⁸ Воробьев Г. Г. Информационная культура управленческого труда. – М., 1971.

⁵⁹ Перепелицын М. Л. Философский камень. – М., 1990. – С.12.

Существуют определенные приемы, позволяющие подключиться к невидимым энергетическим частотам для получения информации через ритуальные действия, молитвы, заговоры и многое другое. Знахари, шаманы, а также некоторые священнослужители оказываются способными, через мобилизацию своих внутренних возможностей, подключиться к энергетическим полям. Просто верующий человек подключается к тому информационному потоку, который, как ему кажется, он разобрал, вслушивается в него, пытаясь понять скрытый смысл. Он воспринимает образ, логику развития и информацию, которую услышал в музыке молитвы. Основной музыкальной информации выступает эмоциональное начало. Информация, содержащаяся в музыке, группируется таким образом, чтобы настроить реципиента на определенную эмоциональную волну. Музыкальные информационные сигналы обладают огромной емкостью, что позволяет им быть одновременно и предельно индивидуальными, и всеобъемлющими. Элементарный носитель информации – музыкальная информация. Именно поэтому главная забота служителей церкви в отношении музыкального сопровождения литургического действия – это узнаваемость мелодии, несущей определенный сакральный смысл. Комплекс информационных сигналов образует информационное поле. Каждый реципиент выбирает из этого поля то, что он в состоянии воспринять, а это зависит и от способности подключиться к информационной волне, и от информационной насыщенности музыки. Природа человека такова, что если он на чем-то сосредотачивает свое внимание, то он как бы связывает свое биополе с биополем объекта внимания. Это является основным условием “считывания” информации.

Для углубленного анализа вопроса о восприятии духовной музыки необходимо классифицировать исследуемое явление. Особенность нашей классификации заключается в том, чтобы согласовать уровни сложности духовной музыки для восприятия и возможности восприятия ее различными группами людей и, в первую очередь, верующими и неверующими. Основания класси-

фикации устанавливались в соответствии с изложенными взглядами на процесс восприятия музыкальной информации.

Классификация – это раскрытие внутренне необходимой связи между классифицируемыми предметами, явлениями и распределение их по классам, группам, родам. Классификация может быть формальной и содержательной. Формальная классификация строится на основании сходства предметов в пределах каждой группы. При этом противопоставляются сходство и несходство, тождество и различия. Содержательная классификация рассматривает эти моменты в единстве, что позволяет учитывать не только сходство между единицами, образующими самостоятельную группу, но и любые отношения между единицами, которые могут иметь даже взаимоисключающие признаки. Эта классификация выражает момент различия, изменения классифицируемых единиц, последовательный порядок усложнения от простого к сложному, от низшего к высшему в соответствии с процессом развития. В содержательной классификации главным является не проведение четких линий между группами, а раскрытие переходов между ними, связывающих областей, в которых единицы объединяются несколькими признаками, присущими нескольким группам. Классификация музыкальных произведений – дело очень сложное, а духовной музыки – вдвойне сложное. А. Н. Сохор в работе “Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы” писал, что некоторые музыковеды вообще отказываются от классификации жанра, так как ее нельзя выполнить, не смешав жанр и форму. Например, романс может быть лирическим, эпическим, вальсом, мазуркой. Следовательно, в основу классификации должно быть положено жизненное предназначение музыки и обстановка для ее исполнения⁶⁰. С этих позиций выделяются две совокупности: 1 – музыка, предназначенная для слушания (исполнитель и слушатель – разные лица), 2 – музыка для массового исполнения (исполнитель и слушатель – одно лицо). Первый род музыки немецкий музыковед

⁶⁰ Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. – М., 1971. – С.295.

Бесселер назвал “преподносимой”. Она делится на театральную и концертную. Второй род музыки он назвал “обиходной”. В нее входит массово-бытовая и культово-обрядовая музыка.

Таким образом, в качестве первого основания классификации духовной музыки можно принять обстановку ее исполнения и все дальнейшее исследование проводить для двух разных групп:

1. Духовная музыка, исполняемая при богослужении.
2. Духовная музыка в концертном исполнении.

Духовная музыка, исполняемая при богослужении. Восприятие информационного поля богослужебных песнопений во многом определяется их текстом, смысловой стороной, которая в значительной степени зависит от эпохи их создания. Наибольшее собрание певческих рукописей, доступных светскому человеку, находится в библиотеке Академии наук.

Первые рукописи поступили в Библиотеку Академии наук в 1763 году и относятся к XI – XII векам. Сложный процесс становления музыкального искусства проявился в создании новых певческих стилей. Один из них сформировался непосредственно из знаменного распева. Это малый и большой знаменный распевы. Малый или Стихарирь с дополнениями включает в себя Стихарирь “Дьячье око” и стихиры Михаилу и Федору Черниговским, Сергию Радонежскому, Савватию Соловецкому, Покрову Богородицы, Зосиме и Савватию Соловецким, Стихиры евангельские, Стихиры постной и цветной Триодей, Стихиры воскресные, Антифоны на восемь гласов и др.

Большой распев содержит рассмотренные выше стихиры с дополнениями, а также Стихарь XII века на праздники с сентября по август и Стихиры святым, в том числе Борису и Глебу.

В XIV веке проявляется новое качество в изложении песнопений: если до этого времени они фиксировались в основном одним распевом, то начиная с XIV столетия можно обнаружить несколько музыкальных версий, то есть “многораспевность”. Как самостоятельные, обладающие соответствующими им формами нотации, сформировались демественный и путевой распевы. Демественный изложен в сборниках, датированных XVI – XVII веком. Это:

1. Сборник 1530 – 1540 гг., включающий в себя: Октоих; Стихаришь месячный, в том числе стихиры Сергию Радонежскому, Покрову Богородицы, Борису и Глебу; Подобны, антифоны, богородичны, самогласны на 8 гласов; Светильны воскресные и стихиры евангельские; Канон Пасхе; Величания на господские, богородичные праздники и святым: Алексею митрополиту Москвы и князю Владимиру; Служба Страстям Господним, Песнопения обиходные и великопостные.

2. Сборник 1580 – 1590 гг., включающий в себя: Песнопения Всенощного бдения; Богородичны и крестобогородичны дневные, подобники и самогласны на 8 гласов; Стихиры восточные; Прокимны; Праздники; Стихиры Николаю Чудотворцу, великомученику Дмитрию; Величания господским и богородичным праздникам и святым Федору, Давиду и Константину Ярославским, Михаилу Черниговскому, Петру – митрополиту Московскому; Литургия Иоанна Златоуста; Великопостные песнопения; Песнопения из Чина задравной чаши царю Федору Иоанновичу и другие.

3. Сборник, датированный 1640 г. Его содержание: Обиход, величания кн. Владимиру, Знамению иконы Богородицы во Пскове. Покрову Богородицы, Петру митрополиту Московскому, Алексею митрополиту Московскому, Константину, Михаилу и Давиду Муромским; Чины: погребения, венчания; Стихиры: Покрову Богородицы явлению иконы Богородицы Казанской; Постная и Цветная Триоди; Светильны, богородичны и стихиры евангельские; Трезвонны – стихиры – славники на весь год, в том числе трем святителям Московским, Варлааму Хутынскому, Никону Радонежскому, Александру Невскому, Петру и Алексею митрополитам Московским и др.

Путевой распев широко бытовал в XVI – первой половине XVII вв. “Путем” были распеты не только отдельные песнопения, но и целые певческие книги. К ним относятся: рассмотренные выше сборники 1530 – 1540 гг., 1580 – 1590 гг. и 1640 г., а также Стихаришь с дополнениями 1589 – 1598 гг. и сборник, датированный 1630 г. Стихаришь с дополнениями включает в себя: Стихиры на весь год, в том числе Зосиме и Савватию Соловецким, Иоанну

Новгородскому, Знамению иконы Богородицы во Пскове, Сергию Радонежскому, Покрову Богородицы, Никону Радонежскому, Александру Невскому, освящению церкви св. Георгия в Киеве, Знамению иконы Богородицы в Новгороде, Петру – митрополиту Киевскому, Никите Новгородскому, Ефимию Новгородскому, Никите Переяславскому, и еще более 30 стихир; в конце каждого – дополнительные стихиры, тропари и светильны.

Сборник, датированный 1630 г. содержит праздники; Трезвоны – стихиры на весь год, в том числе Покрову Богородицы, Варлааму Хутынскому, Алексию митрополиту Московскому, Борису и Глебу, Александру Свирскому; Песнопения всенощного бдения; “Воззвахи” на 8 гласов.

В начале XVII века был написан самостоятельный “путный” Стихарирь. Это была книга очень маленького формата (в 16-ю долю листа) и, очевидно, предназначалась для каждодневного пользования. Соответственно она включала в себя стихиры годового цикла, в том числе русским святым и праздникам. Это: Стихиры и величания на весь год, в том числе Покрову Богородицы в Новгороде, Петру митрополиту Московскому, Сретению Владимирской иконы Богородицы.

С конца XVI века не только на Западе, но и в России начинает формироваться новый тип музыкального мышления – полифонический. Гимнографические тексты обретают форму двух-, трех-, четырехголосия. Происходит постепенный отход от монодийности. Новый тип записи стали называть “строчным”. В виде партитуры стали фиксироваться песнопения и знаменной, и демественной нотации. К середине XVII века значительная часть всего репертуара была преобразована в строчное многоголосие. Репертуар Обихода, датированного 1675 г., является вершиной нового музыкального мышления. Он включает в себя: величания Сергию Радонежскому, Покрову Богородицы, кн. Владимиру, Борису и Глебу и др.; Чины: венчания отрокам, панихиды, входа патриарха Иосифа, государевой чаши Алексею Михайловичу. Ряд песнопений этого Обихода имеют варианты распевов с различными названиями, например, греческое, болгарское, тихвинское, “Аллилуйя Радилова”. Нотация

произведений этого Обихода демественная, но в разных вариантах: в ряде случаев пометная, в других – двух-, трех-, четырехстрочная. Указания на распевы: “Честнейшая” – “греческий распев”, “большой распев”, “болгарская”, “болгарская четвероголосная”, “Достойно” – “триличное”, “трисоставное”, “конец страшный”, “другой распев”. Указания: “вниз”, “вверх”, “спуск”, “согласие”, “печин”, “захват”, “бас”, “тенор”, “альт”, “дышкант”.

Переломным моментом в истории церковного искусства явилась третья четверть XVII века. К этому периоду в противоречие вступили две тенденции. Одна стремилась к сохранению церковного искусства в том виде, который сложился к тому моменту. Позднее это течение образовало старообрядчество. Вторая боролась за обновление старой системы, исправления накопившихся за весь период христианства ошибок. Это требовало отказа от неестественного для прихожан раздельноречья, искусственных вставок (хабув), и вносящих бессмыслицу анахронизмов. Но самое главное – это устранение одновременности звучания в храме нескольких служб, с чем церковь боролась в течение ста лет, со времен Стоглавого Собора. В отношении к музыке проявлялось стремление к унификации. Была образована комиссия из знатоков пения во главе со старцем-дидаскалом Александром Мезенцем. В результате этой работы была составлена певческая Азбука. Однако, в конце XVII века для церковного искусства древней традиции наступил финальный этап. Результаты работы дидаскалов оказались не востребуемыми и на клиросах сначала дворцовых, патриарших, столичных, а потом и других церквей стало все чаще звучать партесное пение. Вместе с ним была введена 5-ти линейная система с квадратными нотами (так называемое “киевское знамя”). Эта система фиксировала точную высоту и длительность каждого звука. Необходимость изучения новой нотной грамоты вызвала к жизни “дознаменники”, в которых один и тот же распев записывался параллельно в двух стилях: в знаменной и нотолинейной. Одна из первых рукописей такого типа – Октоих, датированный 1680 г. Он содержит: стихиры евангельские; Песнопения на Рождество Христово и на Благовещение.

К периоду конца XVII – начала XVIII вв. относятся:

1. Сборник, содержащий Литургию Иоанна Златоуста и Василия Великого; Богородичны, кондаки; Подобны на 8 гласов.

2. Сборник, содержащий Каноны: молебный Богородице, на “Живоприемный источник”; Песнопения на 8 гласов: “Воззвахи”, самогласны, подобны; Стихиры – славники на “Господи, воззвах”.

Таким образом, через всю историю развития становления церковного музыкального искусства красной нитью проходит одна закономерность: наличие догматиков восьми гласов. Для нашего исследования это имеет особое значение, так как каждый глас является носителем особого информационного поля и имеет свои особенности восприятия.

К первому гласу относится догматик “Всемирную славу” в этом догматике призывается воспеть Марию – Деву, давшую земле Господа. Отсюда главные идеи мелодической философии первого гласа: начало всемирной славы, небесное великолепие, объединение обоих миров в общем торжестве. Эти черты присущи другим пениям этого гласа: в праздничных тропарях Богоявления, Сретения, Воздвижения, Входа Господня в Иерусалим. Те же признаки: величие неба, соединение неба и Земли, победоносное шествие, прослеживаются в канонах первого гласа: “Твоя победительная десница”, “Христос рождается”, “Воскресения день”. Первая песнь канона, всегда исполняемая нежными женскими голосами, “на Успение Пресвятой Богородицы” более других содержит идею духовной радости.

Второй глас означает переход от худшего к лучшему. В общечеловеческой философии этот глас означает переход от Ветхого Завета к Новому. По писанию Неопалимая Купина горела, но не материальным огнем, и, коснувшись Девы, придала ей новое состояние – Богоматеринства. Именно это составляет философскую идею второго гласа, гласа Неопалимой Купины. Этим проникнуты песнопения “Всеупование мое на Тя возлагаю”, “Моление теплое”, “Всех скорбящих радости” (малая вечерня). Для второго гласа написаны и стихиры “Днесь содержит гроб”, “Что зримое видение”, исполняемые в Великую субботу. Переход от худшего к лучшему

заключен в естественном движении от Великой субботы, дня захоронения Христа, к Пасхе – дню его воскресения. Поэтому в стихирах второго гласа, положенных на “Господи, возвах”, звучит не просто тихое предчувствие праздника, но и вопрос о готовности принять его: “Приидите, возрадуемся Господеви”, “Приидите вси языцы”. На этот глас положены мелодии особенно трогательные, вызывающие тонкие душевные переживания. Это: “Велие и преславное”, “На Иорданской реце”.

Третий глас один из самых бедных по мелодии и количеству песнопений. Если в современном богослужении около 7000 гласовых песнопений и каждому гласу принадлежит в среднем около 1500, то третьему – менее 200. Это объясняется тем, что данный глас должен отразить состояние “близкое к состоянию вечного покоя”, а это “не многим доступно в наших земных условиях, и Церковь нам только указывает на него. О тайнах Горнего мира мы знаем очень мало, и земными человеческими образами его передать нелегко”⁶¹.

Иное дело четвертый глас. Это – дневной свет, и радость здесь открытая, человеческая. Здесь “возвышение человеческой сущности на высоту “небесной славы”⁶². Для четвертого гласа написаны стихиры “Воссия Благодать Твоя, Господи”, “Наста преполовение дней”, “Преславная днесь”, “Множество народа, Господи”, “Всемирная радость”.

Пятый глас рассматривается как углубление первого. “Он завершает величественное шествие глубоким поклонением при малиновом свете лучей восходящего солнца”⁶³. В этом гласе исполняются тропари “Ангельский собор”, рождественская стихира “Волсви персидстии царие”, похвалы Великой субботы, стихиры Пасхи.

Шестой глас углубляет идеи второго гласа. “Если второй глас мы называем гласом переходения, то этот можно смело назвать

⁶¹ Протоиерей Борис Николаев. Богословские основы знаменного пения // Музыкальная академия № 3, 1995. – С.140.

⁶² Указ.соч. – С.141.

⁶³ Указ.соч. – С.141.

гласом сошествя”⁶⁴. Наивысшее выражение шестого гласа – прокимен Великой субботы “Положиша мя в рове преисподнем”. Это глас гробовой и мелодия его мрачная. Для него написаны каноны Страстной седмицы, канон Великой субботы, канон погребения мирян. Он близок сердцу скорбящих, сокрушающихся о грехах. На этот глас положены песнопения в честь святых угодников: “Все отложивше”, “Наследниче Божий”, “Человече Божий”.

Седьмой глас – самый бедный. Ему принадлежит менее 40 песнопений. Он – характеристика неведомого, “апокалиптического”. На этот голос написано такое песнопение как “Страшен явился еси Господи, во гробе лежа яко спя, воскрес же тридневен яко силен, Адама совоскресилеси зовуша”.

Полной противоположностью ему выступает восьмой глас. Это глас полноты, совершенства, восклицания. Последнее выражается нередко через призыв торжественный, например, в самоподобие “О преславного чудесе” или тревожный, например, “егда предстал еси Каиасе, Боже”. Восьмой глас применяется и для высокой похвалы, например в пении “О тебе радуется”.

Число песнопений в гласов в разные дни различно. В дни великих праздников 82 песнопения исполняются в первом гласе, 71 – во втором, 65 – в четвертом, 58 – в шестом, 32 – в восьмом, 8 – в третьем, 6 – в седьмом.

Классификация песнопений предложена также и Л. Н. Романовым в работе “Музыкальное искусство и православие”⁶⁵. Нам представляется, что в данном контексте целесообразна иная классификация. Возможность восприятия информационного поля этой музыки людьми верующими во многом зависит от периодичности ее исполнения, а также местом в структуре церковных служб. По периодичности исполнения, песнопения можно разделить на ежедневные, праздничные и в честь святых. Деление между вторым и третьим условно. К праздничным мы относим песнопения на праздники в честь Иисуса Христа и Богородицы. К ежедневным

⁶⁴ Указ.соч. – С.141.

⁶⁵ Романов Л. Н. Музыкальное искусство и православие. – Л., 1989.

относятся главным образом догматики великой вечерни, “покаянные и умилительны”, “мертвенны и покойны”, “светильны”, “троичны”. В праздничные дни исполняются песнопения “воскресен”, “крестовоскресен”, “богородичен”, “крестобогородичен”, догматики малой вечерни. В праздничные дни в честь святых исполняется, в основном, часть ежедневных песнопений, а также “мученичны” и догматики малой вечерни. Полный состав песнопений определяется чином праздника и возможностями церкви (кафедральных храмов или деревенских церквей). Песнопения разной периодичности различаются и по сложности стихотворной структуры.

Сложную структуру имеет “икос” – песнопение, содержащее широкую разработку темы праздника. Исполняется в соответствующие праздничные дни и дни святых. “Кондак” – наиболее простое для восприятия песнопение. В нем кратко изложена сущность праздника. Между ними по сложности восприятия находятся “стихиры”. Это песнопения, состоящие из многих стихов, написанных одним размером. Стихиры исполняются во всех трех по периодичности исполнения группах. Наиболее сложную структуру имеет “канон”. Это многочастное песнопение, содержащее несколько песнопений, написанных одним размером. Он содержит от двух до девяти песен, каждая песнь – несколько стихов. Первый стих называется “ирмосом”. Он определяет музыкальную ткань следующих стихов, называемых “тропарями”.

Песнопения могут исполняться профессиональным или любительским хором, служителями церкви или прихожанами. Наиболее простой способ подключения к информационной системе песнопения – это собственное исполнение. Самостоятельное пение прихожанами позволяет им отвлечься от внешних факторов, самоуглубиться, соединить собственное биополе с “биополем молитвы”. Пение дьякона или другого служителя церкви обычно предшествует кульминационным пунктам богослужения. Оно подводит к наивысшей черте готовность верующих к познанию новой информации или к усилению уже имеющейся. Пение церковного хора трудно оценить однозначно. Здесь сталкиваются си-

стема возможностей и система ожиданий. Оценка возможностей хора связана не столько с мастерством исполнения (при наивысшем мастерстве пения и культового действия прихожане вообще не должны замечать хора), сколько с его репертуаром. “С апостольских времен культовое пение делилось на псалмы, гимны и песни духовные”⁶⁶. “Псалмы Давида” являются одним из элементов культового пения. Со времен Иоанна Дамаскина в христианской церкви исполняются гимны на ветхозаветные сюжеты. Духовные песни – это обширное собрание, накопленное за весь период становления и развития православной церкви. По времени своего создания эти три типа песнопений находятся для современного человека практически в одинаковой отдаленности. Стиль музыкального языка и особенности исполнения песнопений могут оказаться принципиально разными. Это может быть и привычная для слуха мажоро-минорная система, и древнерусское менее привычное осмогласие. Решающим моментом для восприятия богослужебного песнопения оказывается слово, сюжет, текст песнопения. Ниже в схематическом виде представлена классификация духовной музыки, исполняемой при богослужении по степени восприятия ее информационного поля.

Таблица 1

Состав исполнителей	Прихожане	Служители церкви	Хор Мажоро-минорная система	Хор Осмогласие
Периодичность исполнения				
Ежедневно	⇒	⇒	⇒	⇓
По праздникам				⇓
В честь Святых				

⁶⁶ Указ.соч. – С.105.

Сложность восприятия информации возрастает по каждой горизонтали слева направо и по каждой графе сверху вниз.

Классификация духовной музыки в концертном исполнении по сложности восприятия информации строится на следующих теоретических положениях. Основой музыкального восприятия человека, воспитанного в системе гомофонного музыкального мышления, является направленность на мелодию. Проблема восприятия мелодии находится на стыке искусствоведческого, психологического, социологического, акустического подходов. Мелодия воспринимается не изолированно, а одновременно с гармонией, ритмом, тембром, которые составляют качественное единство музыкального стиля. Рассматривая основания классификации духовной музыки по сложности восприятия ее информационного поля, необходимо обратиться к существующим классификациям музыкальных произведений. Существует несколько чисто музыковедческих подходов. М. Г. Арановский предлагает проводить классификацию на базе уровней музыкального мышления⁶⁷. При этом он выделяет следующие этапы:

1. Экстрамузыкальный стимул.
2. Выбор жанра.
3. Выбор формы, хотя в некоторых случаях жанр определяет форму. В любом случае жанр конкретизирован через структуру.
4. Уровень синтаксических фигур – уровень музыкального языка (мотив, фраза).
5. Уровень систем, предназначенных для образования микроструктур (ладовых, ладогармонических, ритмических соотношений). Они ведут себя по-разному в зависимости от класса жанра, жанра или стиля в целом.

Ю. Холопов в работе “Принцип классификации музыкальных форм”⁶⁸ предлагает метод, опирающийся на период. Ю. Н. Тюлин, С. С. Скребков считают этот метод простым и надежным, но для

⁶⁷ Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. – М., 1974.

⁶⁸ Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971.

целей нашего исследования он не пригоден. В нем не увязаны информационность музыки и возможности ее восприятия слушателями.

При классификации музыкальных произведений необходимо принимать во внимание доходчивость формы. Произведение тем яснее воспринимается, чем логичнее и последовательнее изложены в нем музыкальные мысли и развитие их. Слушатель только тогда поймет произведение в целом и заложенную в нем информацию, когда уловит местоположение и значение тем, ход их развития, разработанность частей, подведение итога. Проблема ясности становится особенно актуальной в условиях богослужбной музыки старого стиля и языка современной музыки. Нередко предлагается вносить исторический подход к классификации музыкальных произведений (А. Малинковская⁶⁹, Л. Мельникас⁷⁰). Таким образом, классификация музыкальных произведений может быть разработана не только с разных позиций, но и различными науками: теорией музыки, историей музыки, социологией. Универсальной классификации, соответствующей разным целям, быть не может. Мы попытались построить классификацию духовной музыки для концертного исполнения с позиций социологии восприятия. Говоря о восприятии музыкального произведения, необходимо помнить о комплексе мелодии, гармонии, музыкального языка произведения, обусловленных единством музыкального мышления композитора и того информационного энергетического потока, в котором он находился в состоянии вдохновения. В соответствии с этим, для классификации духовной музыки в концертном исполнении выбраны следующие основания:

1. Близость музыкального языка произведения бытующему в настоящее время музыкальному языку.
2. Сложность жанра.
3. Средство исполнения.

⁶⁹Малинковская А. Классика и современность. // Классика и современность. – М., 1981.

⁷⁰ Мельникас Л. И. Экология современной музыкальной культуры. – Вильнюс, 1986.

Рассмотрим каждое из оснований.

Первое основание приближается принятому во многих общественных науках историческому аспекту анализа изучаемого явления. По этому основанию определяется соответствие музыкального произведения уровню бытования музыкального языка исторического отрезка времени. Естественно, что в каждый отрезок времени функционирует одновременно несколько стилей музыки. Однако общая атмосфера национального строя, национальной культуры каждой эпохи создает особый, достаточно богатый и разнородный интонационный запас слушателей. По этому признаку в духовной музыке, предназначенной для концертного исполнения можно выделить 5 основных блоков по мере их усложнения для восприятия:

1. Произведения русских композиторов традиционного музыкального языка.
2. Произведения богослужебной музыки, основанной на осмогласии.
3. Произведения европейских композиторов, преимущественно конца XVIII – начала XX веков.
4. Произведения европейских композиторов XVI – XVIII веков
5. Духовные произведения современных композиторов.

По уровню сложности произведения этих блоков можно также подразделить на три группы: произведения музыкального языка “открытой мелодийности”, “отхода от открытой мелодийности” и “наиболее сложного гармонического языка”⁷¹. Данное разделение внутри каждого блока достаточно условно, тем не менее, к первой группе по мнению респондентов можно отнести произведения П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Н. А. Римского-Корсакова. Несколько более сложны восприятию произведения второй группы. К этой группе респонденты чаще относят таких композиторов как Д. Бортнянский, А. Кастальский, П. Чесноков, Д. Аллеманов, П.

⁷¹ Щирин Д. В. Педагогика формирования музыкальной культуры различных групп населения в условиях досуга. Автореф.дисс. ... канд.пед.наук. – СПб., 1992. – С.11-12.

Турчанинов, Г. Ломакин, П. Воротников, С. Смоленский. Аналогичные группы можно выделить в каждом из названных выше основных блоков духовной музыки. Произведения для хора обычно являются более сложными для восприятия, чем произведения для солиста, однако музыка “традиционного музыкального языка” – это интонационная опора слуховых навыков и культуры слушания подавляющего большинства слушателей, воспитанных в условиях гомофонно-гармонического склада.

Произведения богослужебной музыки, опирающиеся на принципы осмогласия значительно реже звучат с концертной эстрады. Поэтому для значительной части слушателей они несколько сложнее воспринимаются, чем произведения композиторов “традиционного музыкального языка”, опирающихся на мажоро-минор. Для верующих же людей, чье музыкальное формирование происходило в стенах храма, именно произведения, опирающиеся на осмогласие, являются интонационной основой для восприятия всей остальной музыки.

Интонационный строй произведений европейских композиторов конца XVIII – начала XX веков достаточно близок интонационному строю современного слушателя. Облегчает восприятие их также преимущественная ориентация композиторов на гомофонно-гармонический склад фактуры. Однако способ воплощения внутреннего содержания, собственно музыкальный язык этих композиторов отличается от привычного. В большей степени это касается восприятия реципиентов без музыкального образования.

Произведения европейских композиторов XVI – XVIII веков, по предложенной нами ранее классификации музыкальных произведений по сложности восприятию, относились к блоку “старинной” музыки⁷². Духовные произведения этих композиторов для большинства респондентов сегодня также относятся к категории “старинная” музыка. Центральное место в этом “блоке” занимают произведения И. С. Баха. К более сложной группе в этом же “блоке”

⁷² Указ.соч. – С.12.

необходимо отнести произведения композиторов “строгого стиля”: О. Лассо, Палестрина, Гийом де Машо и др.

Наибольшие вопросы вызывает последний выделенный нами “блок” – духовная музыка современных композиторов. К этому времени мы относим христианскую духовную музыку, написанную в середине – конце XX века. Споры вызываются самим понятием “духовная музыка”, рамки которого сегодня расширяются. В свое время С. Аверинцев пронизательно замечал, что “в наши дни слово “духовный”, несмотря на его строгость в русском языке, употребляется порой бездумно и не в “полную силу” его смысла”⁷³. Такие классики современной музыки как Г. Свиридов, А. Шнитке, С. Губайдулина, Р. Щедрин, Э. Денисов и другие испытали трудный путь интерпретации духовной тематики. Сегодня жанр духовной музыки определяется тремя компонентами: жанровая стилистика, интонационно-тематическая основа, техника композиции. Но к духовным могут относиться и произведения, представляющие собой “художественное осмысление общечеловеческой темы”⁷⁴. Нам представляется, что основным условием для создания духовного произведения, обладающим христианским информационным полем, должна быть истинная вера в Бога, к какой призывают Отцы Церкви.

Каждый из рассмотренных блоков духовной музыки для концертного исполнения далеко не однороден по возможности его восприятия. Это приводит к необходимости ввести второе основание классификации – средство исполнения. Для русской духовной музыки, созданной до начала XX века характерны два варианта оригинального исполнения – хор “a capella” или хор и солисты. Для музыки европейских композиторов, как и для современной – возможны разнообразные средства исполнения: вокал, солирующий инструмент, вокальный или инструментальный ансамбль, хор и (или) оркестр. Вокальные произведения наиболее доступны восприятию, так как вокальная голосовая интонация наиболее близка

⁷³ Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных композиций. // Музыкальная академия № 1, 1994. – С.18

⁷⁴ Указ.соч. – С.18.

голосовой речевой интонации. Следующими по сложности восприятия оказываются произведения для солирующего инструмента, для различных составов ансамблей, для хора и (или) оркестра.

Третье основание классификации – сложность жанра музыкального произведения для восприятия. Наиболее доступны восприятию небольшие произведения (пьесы, миниатюры). Более сложен восприятию цикл пьес. Наивысшую сложность представляют развернутые многочастные произведения (например, крупные мессы, кантаты, оратории).

Внутри каждого из названных оснований возможна более тонкая дифференциация. Например, в группе для солирующего инструмента можно рассматривать подгруппы по конкретным инструментам.

Ниже приводится схема классификации духовной музыки для концертного исполнения по сложности восприятия ее информационного поля применительно к любому из названных выше основных “блоков”.

Средство исполнения Сложность произведения	Вокал	Солирующий инструмент	Ансамбль	Хор и (или) Оркестр
Пьеса (миниатюра)	⇒	⇒	⇒	⇓
Цикл пьес				⇓
Развернутое Многочастное Произведение				

Сложность для восприятия произведения возрастает по горизонтали слева направо и по вертикали сверху вниз.

Разрабатывая проблему восприятия духовной музыки, мы предложили группе слушателей “звучащую анкету”. Нами предлагалась для прослушивания духовная музыка и русская православная, и католическая, в исполнении хора московского храма

“Всех Скорбящих Радости”, камерного хора Московской государственной консерватории под управлением В. Полянского, ансамбля старинной музыки “Мадригал” и хора монахов аббатства Нотр-Дам де Фонтгомбэ под руководством Дж. Дучене. В программе были соответственно:

1. А. Асафьев “Христос Воскрес”, Д. Бортнянский “Да воскреснет Бог”.
2. Д. Бортнянский. Фрагменты Концерта №16.
3. Русские и немецкие песнопения.
4. Фрагменты месс.

Произведения компоновались в разной последовательности. В подавляющем большинстве случаев слушатели отмечали:

1) большую силу воздействия музыки, исполнявшейся церковными хорами по сравнению со светскими коллективами, хотя в профессиональном отношении Камерный хор Московской консерватории выше, чем хор московского храма;

2) более сильное и глубокое восприятие музыки в исполнении церковных хоров, по сравнению со “светским” исполнением. Слушатели отмечали, что эта музыка “настраивает их на определенную волну”, дает новые ощущения более “чистого плана” (по определению одного из слушателей).

Культурная музыка может выводить на информационный энергетический уровень “высокой чистоты”. Причина – в единстве музыки, текста и потребностей церковной службы. Результат этого единства выше суммы отдельных компонентов. Появляется новое качество, которое нельзя измерить традиционными категориями. Вначале смысл в музыке ассоциируется со смыслом слова, но на определенном этапе музыкального восприятия происходит слияние индивидуума, музыки и слова. Именно эта троичность является необходимым условием для восприятия информации, закодированной автором в духовной музыке.

3.2. Некоторые аспекты изучения русской духовной музыки в классе фортепиано

Прежде чем перейти к данному вопросу, уточним сущностную сторону понятия “воспитание” в свете современной социально-педагогической ситуации.

Длительное время любое учебное заведение рассматривалось как обучающая единица. Повсеместно использовался тезис “Воспитание в процессе обучения”. В результате сложилось дидактизированное воспитание. При такой системе практически не использовались духовные возможности обучаемого. В 80-х годах появился новый девиз – “непрерывное образование”, и процесс воспитания отошел на второй план. К 90-м годам и само образование стало невостребованным. До сих пор не получила общественной поддержки идея о том, что воспитанность – реальная производительная сила, а духовное воспитание – источник высокой нравственности, разумности, уравновешенности.

Современная педагогическая наука различает два понятия: социализацию (массовое воспитание) и воспитание, ориентированное на отдельную личность. Массовое воспитание опирается на макросистему: политика, экономика, идеология, распространенность искусства, массовая информация и т. п. Эффективность социализации зависит от политики государства. В современных условиях эффективность такого воспитания крайне низка. Думается, в настоящей работе нет необходимости приводить диаграммы преступности, в том числе детской, размах насилия, наркомании и других явлений, классифицируемых как “преступления против личности”.

Второй вид воспитания, ориентированный на личность, работает также не всегда. Семья и другие участники процесса воспитания должны для его реализации работать на развитие духовного потенциала личности, его индивидуальных данных. Цель такого воспитания – формирование духовного мира, развитие интеллекта, эмоциональной сферы, понимание связи микро- и макромира.

Программой воспитания могут стать слова Д. С. Лихачева, сказанные еще в 1990 году: “Я мыслю XXI век, как век развития гуманитарной культуры, культуры доброй, воспитывающей... не позволяющего талантам уходить в преступность, возрождение репутации человека, как чего-то высшего, которое должно дорожить каждому”⁷⁵. Сегодня проявляются результаты резкого изменения ценностей, которому способствовали известные события 1917 года. Сегодня как никогда ранее очерчиваются результаты отрыва личности от национальных традиций, низкий статус интеллектуальной деятельности, кризис воспитания практически на всех уровнях. Вопросы возрождения духовности человека, возврата к исконным традициям музыкального искусства приобретают сегодня особое значение. Мы считаем, что вся постановка музыкального воспитания должна быть направлена на духовное обогащение, ликвидацию деструктивного воздействия внешних факторов. В 1975 году А. Н. Сохор писал, что музыка должна удовлетворять “высшей потребности в духовном обогащении и возвышении человека”⁷⁶.

В 70 – 80-е годы XX века было разработано множество методик по развитию музыкальной культуры населения. Одна часть разрабатывалась для отдельных групп населения. Например, Д. Б. Кабалевский⁷⁷, Г. Г. Исаева⁷⁸, В. В. Лубенко⁷⁹ и другие разрабатывали свои методики для детей школьного возраста, Л. М. Кадцын⁸⁰, Л. А. Табидзе⁸¹, Л. М. Исьянова⁸² и др. – для студенческой моло-

⁷⁵ Лихачев Д. С. О национальном характере русских // Вопросы философии. № 4, 1990. – С. 6.

⁷⁶ Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. – М., 1975. – С. 167.

⁷⁷ Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца. – М., 1981.

⁷⁸ Исаева Г. Г. Психологические основы усвоения музыкального произведения младшими школьниками. Автореф. дисс. ... канд. психологических наук. – Киев, 1989.

⁷⁹ Лубенко В. В. Воспитание детей и взрослых синтезом искусств по стержневой системе. – М., 1990.

⁸⁰ Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя. – М., 1990.

⁸¹ Табидзе Л. А. Музыка в системе эстетического воспитания молодежи. – Батуми, 1985.

дежи. Другая группа авторов ориентировалась на население “вообще” (М. А. Корольков⁸³ и другие) В работах зарубежных авторов красной нитью проходит иная мысль: “перевоспитать самих музыкальных воспитателей”. Для нас особенно интересна концепция Дж. Смита⁸⁴. Разрабатывая теорию “философии музыкального звука”, он утверждает, что “музыкальное воспитание общества должно идти прежде всего через перевоспитание самих воспитателей, которые могут научить новому методу восприятия музыки своих учеников”. Это обеспечит понимание звука, как “существенной части всей нашей культуры”. Эта идея интересна и в связи с тем, что при феноменологическом подходе открывается историческая преемственность форм музыкального мышления.

На данном этапе нашего исследования мы ставили перед собой две задачи:

1. Определить место духовной музыки в процессе формирования личности музыкантов.
2. Выявить возможности использования этой музыки в педагогической работе в классе фортепиано.

В рамках более общей системы существенным является также:

- сочетание массового музыкального просвещения и музыкального воспитания,
- сочетание интенсивных и экстенсивных способов формирования музыкальной культуры,
- примат личностного музыкального воспитания над функциональным,
- признание значимости всех музыкальных жанров при сохранение приоритетности духовной музыки,
- развитие способностей восприятия информационного поля духовной музыки.

⁸² Исыянова Л. М. Формирование нравственных идеалов молодежи средствами пропаганды музыкального искусства. Автореф. дисс.

... канд. пед. наук. – Киев, 1989.

⁸³ Корольков М. А. Музыка как средство эстетического воспитания. – Киев, 1978.

⁸⁴ Smith J.F. The Experiencing of Music Sound: Prelude to Phenomenology of Music. – New York, London, Paris, 1979.

Осуществление поставленных нами задач может осуществляться несколькими способами. Это:

1. Общее исполнительское музыкально-педагогическое взаимодействие.
2. Ориентационное взаимодействие.
3. Сопутствующее взаимодействие.
4. Комплексное взаимодействие.

Метод общего исполнительского взаимодействия по технике прост и традиционен. Педагог на индивидуальных занятиях выбирает те произведения, которые ученик или коллектив могут не просто исполнить, но и воспринять его информационное поле. При индивидуальной работе это сделать легче, чем при работе с коллективом. Самое сложное при этом способе взаимодействия – подбор репертуара. Здесь необходимо оценить тип предлагаемой музыки и ее соответствие индивидуальным творческим духовным возможностям ученика. В некоторых случаях необходимо начинать с музыки, применяемой в богослужебном процессе, но в большинстве – с музыки, чаще исполняемой на концертах. Предлагаемые произведения должны находиться в “зоне ближайшего развития” конкретного студента – будущего музыканта–профессионала. Каждый педагог в учебном процессе “выстраивает” предположительный перспективный план для каждого студента. Разрабатывая программу изучения духовной музыки, было бы целесообразно обеспечить “спиралевидное” повышение сложности: после сравнительно сложного произведения более простого “блока”, можно взять более простое для “информационного восприятия” произведение, но принадлежащее к более сложному по музыкальному языку “блоку”, затем снова переход к более простому музыкальному языку, но более сложному по духовной насыщенности. Этот способ применялся нами при работе со студентами разных специализаций в рамках научно-исследовательской работы на кафедре фортепиано.

Другим способом музыкально-педагогического взаимодействия является ориентационное. Этот способ позволяет не отвлекаться от основного направления творчества или выучивания необходимой

программы. Этот способ позволяет расширить музыкальный кругозор и возможности восприятия информационного поля музыки. Этот способ достаточно эффективен как при отсутствии достаточного времени для более глубокого “погружения” в христианскую духовную музыку, так и при недостаточном духовном развитии студента. Здесь самое главное – “открыть” восприятие студента для “новой” музыки как несущей глубокий смысл и наметить основные ориентиры для дальнейшей самостоятельной работы и постижения этой музыки. В большинстве случаев этот способ применялся нами при работе со студентами оркестровых специализаций.

Сопутствующее взаимодействие является следующей по сложности ступенью музыкально-педагогического процесса. Этот способ применим со студентами, обладающими достаточно высоким уровнем музыкальной культуры и восприятия информационного поля музыки. В наиболее развернутом виде сопутствующее взаимодействие приближается к модели саморазвивающейся системы. Цель этого взаимодействия заключается не столько в расширении общего музыкального кругозора, хотя эта задача не снимается, сколько в детальной проработке характерных особенностей конкретных песнопений, их содержания, и особенностей воплощения “в материале”. Главное заключается в том, что работа выполняется на примере других произведений этого же стиля, принадлежащих к тому же “блоку” сложности для восприятия. Эффективным является также проведение аналогий с другими произведениями, например, более сложными, но изучаемыми ранее с педагогом. Именно в этом заложен момент саморазвития учащегося. Здесь нет “слепого” послушания и подражания, а есть приобретение навыков самостоятельного анализа и мышления.

Оптимальным вариантом направленного музыкально-педагогического взаимодействия является многоаспектное – комплексное, являющееся соединением рассмотренных выше способов. Именно комплексное взаимодействие обеспечивает системность в развитии восприятия христианской духовной музыки. Оно включает в себя:

1. Общее исполнительское взаимодействие через “собственно-ручное” исполнение соответствующих произведений.

2. Ориентационное – через “горизонтальное” расширение репертуара путем включения небольшого количества духовных произведений одного уровня сложности с изучаемым “основным” репертуаром.

3. Сопутствующее – через “вертикальное” расширение репертуара путем тщательного анализа музыкального языка произведений соответствующего уровня сложности и активизации самостоятельной познавательной деятельности студента.

При использовании названных методов можно опираться на знание социологических особенностей студентов и дидактические принципы музыкального образования. Под социологическими особенностями подразумеваются уровень музыкальной культуры студента и степень его открытости другим жанрам.

Рассматривая уровень музыкальной культуры студента можно выделить следующие основные группы: квалифицированные, серьезные музыканты (группа “А”), культурные дилетанты (группа “Б”), малокультурные дилетанты (группа “В”), фанатики легкой музыки (группа “Г”), фольклорные музыканты (группа “Д”), а также переходные: “А-Б”, “Б-В”, “В-Г” и другие. Принципы отношения респондентов к различным группам были рассмотрены нами ранее⁸⁵.

Степень открытости студента другим жанрам является важной характеристикой учащегося, которая показывает способность к дальнейшему музыкальному развитию и духовному становлению. При работе с музыкантом, любящим только свою специальность и не желающим исполнять никакую другую музыку, педагогу необходимо проявить особую корректность и осторожность. Особенно это существенно при изучении православной духовной музыки в рамках ориентационного музыкально-педагогического взаимодействия.

⁸⁵ Щирин Д. В. Педагогика формирования музыкальной культуры различных групп населения в условиях досуга. Автореф.дисс. ... канд.пед.наук. – СПб., 1992. – С.10 – 11.

Огромное значение при использовании любого из названных выше 4 способов музыкально-педагогического взаимодействия является знание исторических особенностей становления того или иного жанра духовной музыки, времени его возникновения, особенностей его использования в русской православной или европейской богослужебной традиции. История становления жанров помогает воспринять музыкальный язык произведений как несущий конкретный сакральный смысл, как воплощающий определенную духовную информацию. В конечном счете, именно умение разглядеть за нотными значками воплощенную мысль, а затем профессионально воплотить ее “в материале” и отличает настоящего Музыканта от не музыканта.

До недавнего времени в рамках курса фортепиано внимание уделялось только традиционному репертуару – классическим произведениям русских и зарубежных композиторов. За период обучения “проходило” также несколько аккомпанементов вокальных, хоровых или инструментальных произведений в зависимости от специализации студента. С 1994 года порядке экспериментального программного изучения, в классе фортепиано стали изучаться хоровые духовные произведения русских и зарубежных композиторов в форме фортепианного ансамбля.

Основным побудительным мотивом обращения к духовной музыке является понимание того, что процесс музыкального восприятия гораздо более сложен, чем это принято считать. Особенно сильно это проявляется в восприятии культовой духовной музыки.

Одним из наиболее часто практикуемых способов изучения хоровой духовной музыки в классе фортепиано – исполнение на одном или двух роялях в четыре руки. Исполнение духовной музыки часто раскрывает студенту совершенно новую сферу творчества выдающихся композиторов, что способствует более интенсивному развитию музыкального восприятия, музыкального мышления, профессиональному становлению студентов. Например, изучение в форме фортепианного ансамбля фрагментов из “Мессы бревис” И. Гайдна или “Литургии Иоанна Златоуста” С. В. Рахманинова дает возможность по-новому оценить фортепианное

творчество этих композиторов, открыть новые грани мировосприятия и значение тех или иных музыкальных жанров. В конечном итоге это способствует также более полному и точному раскрытию авторского замысла в исполняемых фортепианных произведениях.

Рассмотрим некоторые особенности воплощения традиционно – церковного и индивидуального композиторского стиля С. В. Рахманинова на примере первого песнопения “Благослови, Душе моя, Господа” из “Литургии Святого Иоанна Златоуста”. При рассмотрении музыкальной концепции всей Литургии необходимо понимать обусловленность ее смысловым, религиозно-мистическим содержанием литургического обряда, а также содержанием событий и явлений Священной истории. Особая философско-этическая значимость этого содержания ставит Литургию на главное место в иерархии церковных служб и видов церковной музыки. Литургия несет в себе сакральный смысл, воспроизводит средствами символизации чудо пресуществления Святых Даров, то есть хлеба и вина, в тело и кровь Господни. Таинство евхаристии – причащения, совершаемое на Литургии, включает в себе воспоминание о Тайной Вечере – трапезе Христа с учениками.

Главенствующую роль в передаче глубинного смыслового строя литургического действия играет “Мотив воспоминания”. С. В. Рахманинов создает музыкальный текст в совокупности со всем обрядовым действием. Решающее значение для композитора приобретает общая этико-религиозная концепция и лирико-психологическая атмосфера литургического богослужения. Существенным моментом в выборе пианистических средств музыкального воплощения музыки литургии в классе фортепиано является проблема музыкальной стилистики, соотношения традиционно-церковного и индивидуального стиля композитора. В своей партитуре автор не обращался к цитированию старинных песнопений, но в ряде случаев воспроизвел типические черты знаменной мелодики, особенности ее ладово-интонационного и метrorитмического строений. Уделяя внимание стилистическим основам традиционного русского церковного пения, С. В. Рахманинов прежде всего опирался на собственный композиторский стиль. Первое

песнопение “Благослови, Душе моя, Господа” относится к литургии оглашенных. Это – первая часть литургии, которая в отличие от литургии верных, относится ко всем присутствующим. В этом разделе литургии отражены важнейшие положения христианства, которые в первую очередь должны быть сообщены людям, разделяющим или желающим разделить основы этого вероучения. Рахманинов стремился придать этим идеям масштабную музыкально-словесную форму. По замыслу композитора с самого начала мысль и чувство, передающие исповедания веры, разворачиваются мощным в своей энергии потоком. Первоначально данное песнопение было сочинено композитором в камерном плане, хотя подчеркнутая камерность не совсем соответствует общей монументальности всего цикла. В окончательной редакции отчетливо выражена эпическая направленность, выступающая, тем не менее, в единстве с атмосферой лиризма. Вся словесная и музыкальная ткань богослужения погружает как слушателей, так и исполнителей в религиозные чувства и переживания, которые не являются только единичноличностными, но всеобщими. Именно поэтому мы считаем, что форма фортепианного ансамбля оптимальна для изучения и исполнения духовной хоровой музыки в курсе фортепиано. Жанр фортепианного дуэта гораздо больше соответствует духу хоровой духовной музыки, чем сольное ознакомление с партитурой.

Первое песнопение “Благослови, Душе моя, Господа” наделено особой сосредоточенностью эмоционального выражения. Атмосфера психологической “затемненности”, ощущение предопределения навеяны воспоминанием о крестном пути Богочеловека, воспоминанием, входящим в содержание молитв, читаемых во время проскомидии – вступительного раздела службы, где еще отсутствует пение хора. Может быть эта музыка – воспоминание о мистической ночи, о совершении первой литургии на Тайной Вечере. Как писал А. Мень: “Литургия пришла к нам непосредственно из евангельских времен. Она переносит нас в ту ночь, когда Господь в последний раз перед смертью беседовал с учениками”. Словесной основой этого песнопения является Псалм № 102. Музыка этого псалма особенно концентрирована по своему художе-

ственному обобщению. Оно создается “двухслойным” изложением основной музыкальной мысли. Псалм одновременно звучит как голос лика – общины (хора), заключающий в себе главное тематическое содержание этого номера, и как голос одного человека – в мелодически насыщенной речитации альта. В хоровой аккордовой мелодии отчетливо прослушивается секундовая интонационность знаменного распева. Однако, экспрессия, волнообразное разворачивание с длительными фазами подъема – спада, вносят в древнерусскую природу типичные черты рахманиновского стиля. Сольная мелодическая линия альта несет в себе и индивидуализированные музыкально – психологические нюансы, и включена в хоровой аккордовый пласт, рисуя плавный мелодический рельеф.

Кроме того, эпический облик этого хорового номера обогащен еще и колокольностью, являющейся характерной чертой многих фортепианных произведений С. В. Рахманинова. Здесь “идея благовеста” выступает в повторяющихся фразах – зачинах “Благослови”, открывающих все четыре построения хора. Колокольность слышится и в тембре альтового соло, и в аккордах, аккомпанирующих торжественному славлению басов в коде хора: “Слава Отцу и Сыну и Святому Духу”. Аккордовые биения придают целому своеобразный гудящий характер, напоминая наплыв колокольных волн.

Не вдаваясь в данном разделе работе в подробности индивидуальной пианистической и ансамблевой работы над данным произведением, необходимо отметить, что богатство внутреннего содержания первого песнопения требует и серьезной пианистической работы над звукоизвлечением, нюансировкой, фразировкой, педализацией. Особое внимание необходимо уделить микродинамике, ансамблевому “выстраиванию” фактуры и соединению солирующих голосов и всего хорового звучания. Однако, названные средства музыкальной выразительности являются лишь средствами для постижения внутреннего смысла и красоты исполняемого произведения. И, в конечном счете, для профессионального роста и духовного становления музыканта.

Анализу методов активизации музыкального восприятия и музыкального мышления посвящен целый ряд исследований. В своей практической работе мы опираемся на приоритет воздействия через среду и через деятельность. Воздействие через среду проявляется во включении отдельных микрогрупп в макросреду. Воздействие через деятельность – основная форма взаимодействия в педагогическом процессе. При освоении нового материала большую роль играет слуховое предчувствие. Адекватность восприятия музыки резко снижается, если слуховое предчувствие наступающих музыкальных фраз или затруднено, или невозможно. Это относится к использованию музыкальных произведений, возникших в условиях другой культуры, или на основе более современного музыкального языка. В этой связи необходимо рассмотреть вопрос об общности и различиях музыки, принадлежащей богослужениям разных конфессий.

От начала христианства Церковь была единой – Христовой. Однако, уже с первых веков между восточной и западной частями Римской империи при общности основных догматов веры обнаружилось некоторые различия в частных проявлениях. К XI веку различия между двумя ветвями христианской церкви стали весьма существенными, в результате Церковь разделилась на Восточную и Западную.

Особенность римско-католической мессы – взаимодействие песнопений, исполняемых священнослужителями и прихожанами и исполняемой на органе. Сольные, вокальные или инструментальные, а также хоровые композиции исполняются в определенных разделах мессы. Хоровые – обычно это пение всеми прихожанами хоралов в *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* перемежаются иногда с сольными вокальными произведениями, исполняемыми в тех же разделах, но вместо общих хоралов – в *Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*. Сольные органские пьесы или импровизации звучат в начале мессы (Прелюдия, *Introitus*), в завершении мессы, часто на подготовке к Причастию и на Причастии (*Offertorium, Communion*). Особенность музыкального восприятия слушателей, воспитанных в условиях такого типа богослужения

состоит в том, что хоралы, их текст и соответствующий им музыкальный язык, являются и основой музыкальной культуры слушания и восприятия музыки, и основой музыкального мышления композиторов, сочиняющих духовные музыкальные произведения, и органистов, импровизирующих или исполняющих на богослужении записанные музыкальные произведения. Анализ хоровых, органных и клавирных произведений с точки зрения воплощения и восприятия сакральной информации будет составной частью готовящейся следующей работы и в рамки настоящего исследования не входит. В настоящем исследовании мы лишь кратко остановимся на этой мысли.

В 1988 году состоялся Международный семинар по изучению Рождественской оратории И. С. Баха. Выступавший с докладом Х. Риллинг акцентировал внимание слушателей на 25 – 30 тактах оратории (№ 21) и высказал мысль, что в них интонируются слова ангелов, услышанных библейскими пастухами: “Слава в вышних Богу и на земле мир”. Следовательно, необходимо определить, чем мир у Баха отличается от мира в ораториях других авторов. Можно говорить об опасной иллюзии мира, когда по существу все внешнее и внутреннее разбалансировано. Но можно говорить и о “живой сути” (термин В. Медушевского) мира, на которую опирался Бах, постоянно изучая Писание. “Живая суть” у Баха – это Бог, появившийся на свет. “Эту смысловую производность Бах подчеркивает ясной тематической производностью”⁸⁶.

Во втором разделе Оратории музыкальная ткань меняется. Мир, исполненный великой тайны – это могло бы быть эпиграфом второго раздела. Эта тайна отлична от сказочных гармоний Марша Черномора М. И. Глинки или от музыки, сопровождающей царствие Коцея у Н. А. Римского-Корсакова. В Рождественской оратории “интонация способна вбирать в себя неисчерпаемую мудрость, претворяя ее в нечто простое-простое по видимости. Но бесконечно богатое по внутренней сути: в особую духовную, ин-

⁸⁶ Медушевский В. Таинственные энергии музыки. // Музыкальная академия № 3, 1992. – С.54.

тонационно уплотненную энергию, в которой спрятан разветвленный смысл. Здесь видится многообещающее направление исследований: поиск взаимоперехода смысла и энергий, претворение смысла в энергию и развитие энергии в смысле”⁸⁷. Именно эту мысль мы принимаем в качестве основополагающей, когда говорим об информационном поле музыки и возможности его восприятия. В духовной музыке первоначально слово, содержание. Оно порождает музыкальную оболочку. Они образуют энергию, воздействующую на человека. Благодаря силе этой энергии мы либо воспринимаем ее, если энергия сильна, либо не воспринимаем информационное поле, если эта энергия слаба.

“Энергия” и “смысл”, казалось бы, разноплоскостные термины, имеют общий корень. Он “в ориентации души относительно Истины. Смысл, лежащий в основании мирочувственной установки человека, тождественен исходной энергии”⁸⁸. Обращаясь к Баху, мы обнаруживаем увеличенные трезвучия. Однако, они отличны от звучащих в подводном царстве “Садко”. На последней восьмой первого такта оратории Баха – полифункциональные наслоения неаккордовых звуков, но не так как у Дебюсси. Чтобы проникнуть в духовный смысл, нужен иной путь, который можно назвать путем “синергического анализа” (термин В. Медушевского). “Синергизм – созвучие энергий, соцветие сил, сливающихся в истине”⁸⁹ [50, стр. 56]. Именно это нужно видеть, искать и находить в любой музыке и, особенно, в духовной. Тогда можно будет говорить об адекватности музыкального восприятия, восприятию информационного энергетического поля и разностороннем формировании музыкальной культуры.

⁸⁷ Указ.соч. – С.54.

⁸⁸ Указ.соч. – С.56.

⁸⁹ Указ.соч. – С.56.

3.3. К вопросу об изучении литургических произведений в педагогическом процессе в классе фортепиано (на материале сугубых, малых и просительных ектений русских композиторов рубежа XIX-XX веков)

Одной из самых актуальных проблем современного музыкально-педагогического процесса является «недостаточная координация между содержательной стороной музыки, ее интерпретацией и технической стороной обучения»⁹⁰. Современный музыкально-педагогический процесс обнаруживает два основных противоречия:

1. Исключительная важность изучения произведений духовной музыки наряду с отсутствием специальных методов работы над ними.

2. Отставание общефилософской концепции учебного процесса от современных теорий мировоззренческого характера, связанных с вопросами восприятия музыкальных произведений вообще и духовной музыки в частности

Основная цель нашей работы – определение основных направлений анализа литургического произведения, которые позволят развить его осмысленное восприятие и которые должны предшествовать «технической» стороне его освоения. В качестве объекта исследования взяты малые, сугубые и просительные ектении русских композиторов рубежа XIX-XX веков, которые рассматриваются нами как продолжение линии прошений, начинающихся в великой ектении.

В настоящее время существует значительное количество работ, посвященных богослужебной музыке. Это труды, созданные в России в конце XIX – начале XX века⁹¹, исследования, которые

⁹⁰ Арановская И.В. Адекватность музыкального восприятия как педагогическая проблема //Музыковедение. - 2004, №1. - с. 43-46.

⁹¹ Разумовский Д.В., прот., Богослужебное пение Православной Греко-Российской Церкви. – Москва, 1886; Вознесенский И. прот., О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви: Большой и малый

начали издаваться со второй половины XX века ⁹². Это труды М. В. Бражникова, Н. Д. Успенского, Т. Ф. Владышевской, Н. А. Герасимовой-Персидской, Е. М. Левашева, А. С. Белоненко, В. В. Протопопова, М. П. Рахмановой, Ю. В. Артамоновой, Е. Л. Бурилиной, З. М. Гуссейновой, Я. С. Гуляницкой, Н. Б. Захарьиной, С. Г. Зверевой, А. В. Конотопа, А. Н. Кручининой, И. Е. Лозовой, Н. Ю. Плотниковой, Н. С. Серегинной, Б. А. Шиндина, других исследователей.

Значительное число работ ⁹³ И. В. Арановской, Л. Л. Бочкарева, А. Л. Готсдинера, Г. В. Иванченко, В. В. Медушевского, Е. В.

знаменный распев. – Рига, 1890; Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1990, Серг.П., 1995; Алеманов Д. Церковные лады и гармонизация их по теории древних дидакалов восточного осмогласия. – М., 1900; Преображенский А. Культурная музыка в России. – Л., 1924

⁹² Бражников М. Пути развития и расшифровки знаменного распева XII – XVIII веков. Л.-М., 1949; Древнерусская теория музыки. – Л., 1972; Лица и фиты знаменного распева. – Л., 1984; Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М., 1965; Успенский Я. Образцы древнерусского певческого искусства. – Л., 1968, 1971; Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской православной церкви. Т.1-2. – Серг.П., 1999; Владышевская Т.Ф. Ранние формы древнерусского певческого искусства: Автореф. дис. . . . докт. искусств. – М., 1976; Музыка древней Руси//Искусство древней Руси. – М., 1993; Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры – М., 1983; Левашев Е.М. Традиционные жанры певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова, 1825-1917. – М., 1994; Белоненко А.С. Из истории русской музыкальной текстологии// Проблемы русской музыкальной текстологии(по памятникам XII-XVIII веков). – Л., 1983; Протопопов В.В. Русская мысль о музыке в XVII веке. – М., 1989; серия «Русская духовная музыка в документах и материалах» (Составители М.П.Рахманова, А.А.Наумов, С.Г.Зверева. Изд. 1998 – 2003 гг.); Зверева С.Г. А.Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба. – М., 1999.

⁹³ Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности – М., 1997; Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. – М., 1993; Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки. – М., 2001; Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976; Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972; Петрушин В.В. Музыкальная психология. – М., 1997; Рудь И.Д., Цуккерман И.И. О возможности теоретико-информационного подхода к

Назайкинского, В. А. Петрушина, И. Д. Рудь, Л. С. Самсонидзе, И. И. Цуккермана, В. В. Семенова, других исследователей посвящено проблемам восприятия музыки.

Однако, мы не обнаружили музыкально-психологических или музыкально-педагогических работ, посвященных целенаправленному развитию восприятия русских литургических произведений, способствующих включению сферы русской богослужебной

Восприятие музыки, как уже говорилось, понимается нами как вид музыкально-познавательной деятельности, в которой актуализируется вся система личности. Музыкальное восприятие является исходным пунктом любого общения с музыкой, а уровень его развития может служить интегральным показателем уровня музыкального развития личности. Проводя работу, мы принимали во внимание положение, сформулированное А. Н. Сохором⁹⁴ и развитое музыкальными социологами⁹⁵ о роли социального фак-

некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия//Проблемы музыкального мышления/Сост. и ред. М.Г.Арановский. – М., 1974; Самсонидзе Л.С. О взаимоотношениях художественного слова и музыкально-интонационного мышления//Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. – Киев, 1988; Семенов В.В.Социальная психология искусства: Актуальные проблемы. – Л., 1988.

⁹⁴ Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. – М., 1975.

⁹⁵ Бурлина Е.Я. Проблема музыкальных интересов советской молодежи: Автореф.дисс...канд.искусствовед. – Л., 1978 и др. работы; Дуков Е.В. Музыкальная пропаганда в СССР: состояние и перспективы – М., 1989; Слушатель в мире музыки с культурно-исторической точки зрения// Вопросы социологии музыки: Сб.трудов. Вып. III/ Ред. Е.В. Дуков. – М., 1990; Введение в социологию искусства:[учеб.пособие]/ Дуков Е.В., Жидков В.С., Осокин Ю.В. и др.; - СПб: 2001. ; Капустин Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика. – Л.: Музыка, 1985; Актуальные вопросы развития социологических исследований музыкальной жизни социалистического общества//Проблемы музыкальной культуры. – Киев, 1989, другие работы; Молзинский В.В.Проблемы изучения современных тенденций музыкального развития молодежи: Автореф. дис. ...канд.искусствовед.- Л., 1986, другие работы. Ближким проблемам посвящены работы таких ученых как Алексеев Э.Е., Андрукович П.Ф., Головинский Г.Л., Дадамян Г.Г., Зулумян Г.В., Соловьев В.Н., Шульгин В.И. и другие.

тора: слушатель воспитывается той музыкой, которая окружает его в обществе и воспринимает произведение в соответствии с теми критериями, которые выработаны у него общественно-музыкальной практикой, что проявляется на всех этапах восприятия музыки. Литургические произведения являются особой составляющей общественно-музыкальной практики: значительная часть современного российского общества в течение 70 лет, воспитываемого на принципах атеизма, не понимает большей части смыслов и значений литургических произведений, но принимает их в качестве важнейших составляющих духовного развития. Кроме того, духовно-музыкальное творчество русских композиторов рубежа XIX-XX веков – огромный пласт отечественной музыкальной культуры, который выключен из сферы духовных и музыкальных интересов.

В педагогический процесс вовлечены лица, по-разному подготовленные к восприятию литургических произведений. Поэтому на первом этапе необходимо различать возможности восприятия, по меньшей мере, двух подгрупп. Первая – лица, имеющие опыт восприятия литургических произведений, вторая – лица, не имеющие такого опыта.

В задачи музыкально- педагогической работы должны включаться:

- 1) Выявление музыкально выразительных средств, несущих информационную, смысловую нагрузку в ектениях – одном из наиболее доступных восприятию эпизодов литургии;
- 2) Определение путей оптимизации восприятия духовной музыки.

Не пытаясь в одной статье оценить все ектении, созданные русскими композиторами на рубеже XIX-XX веков, остановимся только на таких именах как С. С. Смоленский, А. Д. Кастальский, А. А. Архангельский, П. Г. Чесноков и С. В. Рахманинов.

Ектении – это краткие моления, после которых поется “Господи, помилуй!” или “подай, Господи!”. Существует четыре вида ектений. В великой ектении много молений, или прошений, и после

каждого из них поется: “Господи, помилуй!”. В малой ектении всего два прошения. В ектении сугубой после каждого прошения поется трижды: “Господи, помилуй!”. В просительной поют: “Подай, Господи!”. Каждая ектения оканчивается возгласом священника, прославляющим Пресвятую Троицу⁹⁶.

С музыкальной же стороны все ектении, все прошения исполняемые хором, являются ответом “Господи, помилуй” или “подай, Господи” на прошения диакона.

Рассмотрим кратко основное интонационно-музыкальное содержание великих ектений и их последующее развитие в малых, сугубых и просительных ектениях.

Начинается литургия (литургия оглашенных) великой или мирной ектенией. Именно в ней закладывается основное интонационное «зерно» дальнейшего развития всей линии ектений. Например, в “Великой ектении” С.В.Смоленского в До мажоре (из Нотного собрания Московской регентско-певческой семинарии⁹⁷) первые два прошения выделены нисходящей (первое прошение) или восходящей (второе прошение) секундовой интонацией. Нисходящая секундовая интонация с последующим возвращением к исходному тону (т.е. со смысловым акцентом на нижний вспомогательный звук) может быть воспринята как “прошение с поклоном”. Аналогичная же интонация со смысловым акцентом на верхний вспомогательный звук является как бы усилением прошения. В этой великой очень точно использованы интонации, которые, с одной стороны, являются очень выразительными, с другой – соответствуют начальному вхождению человека в богослужебный процесс. Поэтому Великую ектению С.В.Смоленского мы рассматриваем первой, соответствующей первому, наиболее простому уровню музыкального восприятия.

Великая ектения А.Д.Кастальского в До мажоре (из обихода Синодального хора) в целом построена по тем же принципам, ко-

⁹⁶ Молитвы, священная история и богослужение православной церкви. Составил свящ. А. Темномеров. Изд 3-е. – С.-Петербург, 1904. - с.129.

⁹⁷ Рассматривается по нотам, приведенным на сайте Московской регентско-певческой семинарии: <http://www.seminaria.ru>

торые были рассмотрены нами в великой ектении С.В. Смоленского. Но если у Смоленского основная интонация первого прошения была нисходящей, как бы “с поклоном”, то у Кастаньского это восходящая интонация к терцовому тону, но на выдержанном тоническом басу, которая может воплощать “настойчивую просьбу”. Гармоническое расположение аккорда таково, что восходящая септима у тенора как бы дублирует в сексту мелодию сопрано верхнего голоса, что также способствует “настойчивости” первого прошения.

Таким образом, в рассмотренных великих ектениях можно выявить два основных принципа.

1. интонационное выделение основного смыслового значения – выделение слова “помилуй” путем восходящей интонации (обычно в пределах терции)
2. использование нисходящей интонации - интонации “поклона” иногда в начале, иногда в завершающем прошении, что отвечает смыслу мирного, смиренного прошения.

Это позволяет сделать вывод, что ектении Смоленского и Кастаньского могут быть вполне доступными для восприятия студентов первой группы – лиц не имевших ранее знакомства с литургическими произведениями.

Великую ектению А. А. Архангельского из “Литургии св. Иоанна Златоуста (в духе древних напевов Православной Церкви)”⁹⁸ отличает иная манера письма: сочетание напевности и лаконичности. Думается, что автор специально не указал в заглавии “в духе” каких конкретно распевов или напевов написана литургия. Его, вероятно, интересовало лишь общее направление восприятия данного произведения. Если в настоящее время хоровые припевы

⁹⁸ Пение Литургии Святого Иоанна Златоуста, в духе древних напевов православной Церкви, составленное А. Архангельским для четырехголосного хора. Репринт с издания СПб: Г.Шмидт, 1896 г. – Москва. Издательство православного центра “Живоносный источник” в Царицыно, 2002. – 20 с.

ектений поются обычно на коротких, но ясных для современного человека мелодических оборотах, которые достаточно просто гармонируются, то в древних ектениях, «в духе» которых написан весь литургический цикл Архангельским, несмотря на краткость текста, тщательно выписывался каждый распев. Именно плавность, пластичность, сдержанность и прочувствованность и “дух древних напевов” есть у А. А. Архангельского. Здесь тоже есть выделение центральной интонации в слове “Помилуй”. Но эта интонация не такая яркая, бросающаяся, отчетливая как в “современных” ектениях. Она более “замаскирована” общим движением голосов. Выделение основной интонации – первого слога в слове “Господи” и второго в слове “помилуй” достигается прежде всего за счет ритма. (Они записаны половинными длительностями в отличие от безударных, записанных четвертями). Очень выразительно и неторопливо, тоже “в духе древних напевов” распето завершение великой ектении слова “Подай, господи”.

Нужно отметить, что рассмотренная Великая ектения “в духе древних напевов” может стать своеобразным “переходным” этапом от ектений, написанных современным музыкальным языком, к ектениям, сохранившимся в церковных певческих книгах, записанных в большом или малом знаменном, в киевском, греческом, болгарском распеве и живущим в церковной практике истинно русской православной традиции.

Другая Великая ектения А. А. Архангельского (в Ре мажоре) также отвечает всем необходимым требованиям, определяемым богослужебной практикой: мелодия соответствует словесному ритму, знакам препинания и просодическим ударениям слов, а также способствует ясному и одновременному “выговариванию” всех слов, чтобы “... образуя правильное сочетание голосов, не отвлечь благоговейное внимание от существенного, т.е. от слов молитвы”⁹⁹. Однако, композиторское начало в ней проявляется несколько сильнее, чем в рассмотренных ранее. Эта ектения написана в трехдольном размере, что придает ей несколько большую

⁹⁹ Разумовский Д. В., прот. Богослужебное пение Православной Греко-Российской Церкви. – М., 1886. - с.19 – 25.

эмоциональную насыщенность, распевность, музыкальную выразительность. У Архангельского Великая ектения в Ре мажоре, на наш взгляд, скорее способствует эмоциональному, душевному сопереживанию пению хора, нежели духовному объединению народа в богослужебном процессе.

Рассмотренная Великая ектения в Ре мажоре на наш взгляд может служить переходным этапом от ектений чисто богослужебных, очень простых, приспособленных к исполнению на богослужении певчими без профессионального музыкального образования, но, тем не менее, отвечающей требованиям богослужения, к ектениям “личностным”, “композиторским”, более авторским и творческим, но также отвечающим богослужебным требованиям и обладающим интонационной и смысловой информативностью.

Это позволяет сделать вывод, что произведения Архангельского могут оказаться недоступными для осмысленного восприятия их первой группой обучающихся, т. е. лицами, не имевших ранее контакта с литургическими произведениями.

Остановимся на анализе Великих ектений, созданных П. Г. Чесноковым, с целью определения их места в процессе освоения слушателем как линии ектений, так и литургических произведений в целом.

В предисловии к Литургии св. Иоанна Златоуста (ор.42) П. Г. Чесноков написал “Простота, краткость, доступность к исполнению... было руководящим началом к написанию настоящей Литургии. Опростившись технически, но не в ущерб внутреннему содержанию, мне хотелось дать малым хорам цельную по настроению, ценную по содержанию и доступную по исполнению Литургию”¹⁰⁰.

Великая ектения П. Чеснокова (в Ре мажоре из Ор. 42) отличается большим интонационным единством. Она представляет собой полифоническое развитие одного основного тематического

¹⁰⁰ Чесноков П. Литургия св. Иоанна Златоуста. Для малого смешанного хора. Ор. 42. – Репринтное издание, Москва, 1992.

мелодического построения, повторяющегося в различных голоса¹⁰¹. Сама мелодия представляет нисходящее поступенное движение в пределах кварты, начинающееся на относительно сильную долю (в размере 4/4) и приходящую в сильное время такта к смысловому акценту в ведущих голосах на слог “-ми-” слова “помилуй”. Ведущая смысловая интонация Великой ектении П. Г. Чеснокова (из Ор. 42) близка к смиренному прошению на слове “помилуй” А. А. Архангельского, однако ей характерно не столь “активное” обращение к Богу в первой, начальной интонации ектении как в рассмотренной великой ектении (в Ре мажоре) А. А. Архангельского.

Поскольку ектении как бы пронизывают всю литургию, заставляя верующих снова и снова обращаться к Господу, то можно сказать, что ектении являются своего рода музыкальным рефреном, пронизывающим все богослужение. Так П. Г. Чесноков во всех ектениях Литургии Ор.42 использует один и тот же ведущий музыкальный мотив. Впервые он прозвучал в великой ектении в начале Литургии. Затем он повторится в малых ектениях и в несколько измененном виде в сугубой и просительной ектениях.

Наиболее сложные ектении, рассматриваемые нами, являются творческим осмыслением композиторами особенностей богослужебного пения. Для них характерно личностное, авторское осмысление, свойственное восприятию духовного мира, духовной информации современным человеком. Это произведения, которые могут быть исполнены и в церкви, и в концертном зале, представляют интерес для работы “в классе”, так как могут способствовать музыкантскому профессиональному росту и приобщению студента к восприятию духовной, сакральной информации, материализованной в музыкальном тексте. С точки зрения музыкан-

¹⁰¹ Нужно отметить, что в Литургии Ор.9 вообще нет записанной ектении. Есть “Благослови душе”(Ор 9 №1), “Слава... Единородный сыне” в двух вариантах (Ор.9 №2, Ор.9 №3), “Во царствии Твоем” (Ор.9 №4), Господи спаси... Трисвятое” в двух вариантах (Ор.9 №5, Ор.9 №6), Херувимская песнь(Ор.9 №7, Ор9 №9) и другие номера, характерные для православной литургии

та-педагога, стремящегося развить музыкальное восприятие студентов, сделать доступными их восприятию русские литургические произведения именно такие произведения являются высшей точкой в синтезе духовного и музыкального развития. Сказанное в полной мере относится и к произведениям С. В. Рахманинова.

Великая ектения из Литургии св. Иоанна Златоуста С. В. Рахманинова (Op.31) начинается тихо и «собранно». Звучат только мужские голоса. Авторские указания – Довольно медленно, и pp (*pianissimo*). Звучание первых прошений напоминает строгий церковный речитатив – пение на одном звуке с отклонениями только в конце фраз. В последующих прошениях (начиная с шестого), к пению мужских голосов добавляются низкие женские голоса – альты. Новые голоса включаются в молитву. Они постепенно начинают подниматься ввысь, к небу, к Богу. Фактура постепенно становится более плотной и насыщенной. Несмотря на то, что постоянно вступают новые голоса (в шестом прошении – альты, в десятом – сопрано), автор указывает “пианиссимо”. Единственное “форте” во всей Великой ектении – это в завершении, на словах “Тебе, Господи”, на втором слоге слова “Тебе”. Затем звучность возвращается в динамику “piano” и тихо, с молитвенным страхом и трепетом произносится слово “Господи” и “Аминь”.

Таким образом, Великие ектении П. Г. Чеснокова (Op.42) и С. В. Рахманинова (Op.31) являются наиболее совершенными в композиторском отношении. В них явственно прослеживаются основные музыкально-смыслообразующие особенности ектений, сочиненных на основе закономерностей музыкального языка, привычных большинству студентов, воспитанных на классической русской и западноевропейской музыке. В этих ектениях развитие основных музыкальных интонаций, идет от выразительного пропевания-произнесения слов “Господи” и “помилуй”, выделяемых ритмически и фактурно. Основой музыкального развития всего “цикла” великих ектений составляет принцип усиления интонационного развития (иногда с небольшими мелодическими и ритмическими “передышками”- переключениями), что является ведущим формообразующим фактором. Великая ектения С. В. Рах-

манинова является единственной из рассмотренных великих ектений, где к каждому прошению диакона написан свой ответ хора. В отличие от великих ектений С. Смоленского, А. Архангельского, А. Кастальского и П. Чеснокова великая ектения С. Рахманинова - это высшее сочетание духовного, философского, композиторского и информативно-смыслового начала.

Приведенное выше рассмотрение великих ектений выдающихся композиторов – создателей литургической музыки позволяет сделать вывод, относящийся к педагогике восприятия.

Музыкально - информативная сторона ектений рассматривается нами с точки зрения человека, который может понять основные средства музыкальной выразительности, воплощающие определенный литургический смысл исходя из своего жизненного и слухового опыта, основанного на восприятии жанров европейской и русской музыкальной классики и осмысленно воспринимающего произведения, написанные в русле традиционной мажор-минорной системы. Знаменные мелодии при существенном духовном наполнении не обладают доступной для “мирского” современного человека музыкально-интонационной выразительностью и привычной фразировкой. Однако это не делает их недоступными для восприятия. Нужна лишь постепенность вхождения в эту сферу музыкальной духовной культуры. Представляется, что может быть следующий порядок усложнения. Начальный этап – произведения Смоленского. Более сложными будут произведения, написанные либо с применением более сложной композиционной техники, либо «в духе древних напевов». Наиболее сложными для восприятия будут произведения П. Г. Чеснокова и С. В. Рахманинова, являющие собой наиболее совершенные произведения как в музыкальном, композиторском, так и в литургическом, информационном отношениях. Дальнейшее развитие музыкального восприятия может идти как по пути освоения более сложных музыкально-языковых и композиционных приемов, используемых при создании музыкально-духовных произведений, так и по пути погружения непосредственно в мир древнерусского песенного искусства. Знание особенностей и специфики песнопений, их места и

значения в литургическом процессе являются неотъемлемой составной частью педагогического процесса, направленного на постижение русской духовной и музыкальной культуры.

Процесс музыкального восприятия может опираться на разную структуру подачи информации. Наиболее распространенными являются линейная, концентрическая, спиральная и смешанная. В линейной – отдельные части материала образуют непрерывную цепочку, к каждому звену которой обращаются только один раз. Концентрическая структура предполагает возвращение не только к отдельным ее частям, но и к совокупности полученных знаний. Последнее особенно важно, т. к. предполагает накопление информации на каждой новой ступени. Особенностью спиральной структуры изложения является тот факт, что исходные знания и основная проблема постоянно остаются в поле зрения при постепенном расширении и углублении круга информации. Дидактика предлагает этот метод для общественных и философских дисциплин. Он также может являться важнейшим компонентом педагогики восприятия вообще и восприятия духовной музыки, в частности.

Это приводит к необходимости анализа других видов ектений, поющихся на литургии.

Кроме великой ектении в православном богослужении звучат малая, сугубая и просительная ектении. Большое количество ектений на богослужении существует для того, чтобы “чаще мы могли молитвенно обращаться ко Господу, испрашивая у Него все, что потребно нам в земной жизни, и чтобы Господь, видя нашу неотступность в молитве, подавал нам просимое по слову своему: “просите, и дасться вам: ищите, и обрящете: толцые, и отверзнется вам” (Мф.7,7)”¹⁰².

В малой ектении всего два прошения. В музыкальном отношении в малых ектениях чаще всего используется материал одного из прошений великой ектении.

¹⁰² Евдокимова Ю., Конотоп А., Кореньков Н. Ектения. – Москва, “Композитор”, 1996. - Цит. по <http://orthodox.tstu.ru/canto/>

Так, например, у А. Архангельского, в его Литургии “в духе древних напевов Православной Церкви” малые ектении (первая – после первого антифона “благослови душе моя Господа” и вторая – перед “Во царствии Твоем”) точно воспроизводят музыкальный материал первого и второго прошений и завершения “подай, Господи” великой ектении.

У А. Кастальского в его Литургии св. Иоанна Златоуста малая ектения, звучащая в конце №2 “Единородный сыне” перед №3 “Во царствии Твоем” написана как заключение предыдущего номера. Интонационно же она построена на новом музыкальном материале, но опора на выразительно проговоренное-пропетое-прочувствованное слово “помилуй” с ясно выраженной “просительной” восходящей интонацией и постепенным небольшим нисходящим ходом в рамках достаточно узкого интервала (в данном случае в пределах терции) остается общим для всех ектений. Это делает ее достаточно простой для восприятия, показывая преемственность интонационного развития всей линии ектений.

Малая ектения П. Г. Чеснокова из Литургии Ор.42, звучащая перед словами “Во царствии Твоем помяни нас, Господи” интонационно очень близка великой ектении, которая звучит в начале Литургии. Отличается она тем, что ее мелодическая линия более сглаженная и уравновешенная. Если для великой ектении характерен достаточно активный затакт, начинающийся с относительно сильной доли и нисходящий поступенный ход, заполняющий нисходящую кварту, то для малой – характерна некоторая уравновешенность. Однако преемственность интонационного развития всей линии ектений прослеживается достаточно отчетливо. Она звучит в размере $\frac{3}{4}$, начинается на сильное время и характеризуется заполнением терции, не кварты, с последующим возвращением к исходному тону. Это можно объяснить тем, что здесь хор вместе с прихожанами духовно уже готов вознести молитву не по какой-то “конкретной” просьбе, касающейся живущих в этом мире, а обратиться к Господу со словами “Во царствии Твоем помяни нас, Господи”. Нужно также отметить, что малая ектения звучит в за-

вершении №2 “Слава... Единородный Сыне”. Это славление также близко первой интонации Великой ектении и окончание этого номера (малая ектения перед “Во Царствии Твоем”) является не только продолжением линии ектений, но и является музыкальной репризой всего этого номера.

Оба прошения малой ектении в Литургии св. Иоанна Златоуста С. В. Рахманинова, которые звучат по окончании 1 антифона “Благослови, душе, моя, Господа” (№2), интонационно близки третьему и четвертому, а также одиннадцатому и тринадцатому прошениям великой ектении. Они воплощают ту же “просительную” интонацию, которая развивается в великой ектении. Поскольку сам антифон начинается и заканчивается в соль миноре, то, также как и у Кастальского, малая ектения представляет собой завершение этого номера и звучит в той же тональности. Однако, ритмически она является вариантом третьего или четвертого прошения великой ектении, приближаясь к основному движению антифона. Таким образом, здесь малая ектения звучит как напоминание о молении великой ектении, однако уже после пережитых музыкальных событий, состояний и настроений, произошедших в этом произведении.

Ектения по окончании “Слава отцу и единородный” (№3) перед “Во царствии твоём” (№4) также является своего рода завершением предыдущей пьесы. Интонационно являясь развитием темы в партии басов на словах “спаси нас..”, однако ритмически она приближается к малой ектении по окончании первого антифона.

Таким образом, малые ектении часто повторяют интонации ектении великой, хотя могут быть в музыкальном отношении завершением номера, к которому они примыкают. В любом случае интонационное и ритмическое выделение смысловых акцентов слов “Господи, помилуй” сохраняется, что является для реципиента “опознавательным знаком” принадлежности песнопения к данному жанру.

Сугубая ектения – это с особой силой совершаемое “прилежное” моление, в которой после каждого прошения поют трижды:

“Господи, помилуй!”. В большинстве случаев это литургическое произведение представляет собой самостоятельный музыкальный материал, не звучавший ранее на литургии. Интонационно он может быть связан с ектенией великой, но может быть и совершенно самостоятельным произведением. Часто начало сугубой ектении приближается к чтению нараспев диакона или священника. Завершение же ектении (третье прошение) практически всегда развивает просительную интонацию, которая первоначально звучала в великой или просительной ектении.

Так в Литургии А. Архангельского “в духе древних напевов Православной Церкви” сугубая ектения (в партитуре – “Тройное”) интонационно близка соответствующему прошению великой ектении. Начало же является псалмодированием слов “Господи, помилуй”, повторяемых дважды на аккорде, с которого начинается прошение. Первый раз сугубая ектения звучит после чтения Евангелия. Часто сугубая ектения напоминает чтение нараспев диакона или священника. Здесь хочется вспомнить слова прот. Д. В. Разумовского о том, что “клирос есть руководитель предстоящих”¹⁰³. Получается, что хор, объединяющий разные группы людей на богослужении, как бы приблизился вместе с прихожанами в своем духовном восхождении к священнослужителям, которым “по сану” положено быть более знающими и опытными “водителями чело-веков” в мир духовный.

Сугубая ектения А. Кастальского из Литургии св. Иоанна Златоуста также отвечает требованию “прилежного моления”. Однако псалмодирование на одном аккорде у всех голосов здесь несколько видоизменено. В этой ектении также есть ощущение чтения нараспев, только в отличие от предыдущей ектении это псалмодирование проходит на сменяющихся гармониях. Интонационно и гармонически сугубая ектения представляет собой варианты прошений из великой ектении. Интонационные контуры мелодии, несущие основную интонационную фигуру “прошения” сохранены.

¹⁰³ Разумовский Д.В., прот. Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви. - М., 1886. – С.19 .

Сугубая ектения после чтения Евангелия П. Г. Чеснокова (из Ор.42) интонационно тоже близка теме Великой ектении. Но звучит она как бы в обращении. Здесь тоже есть квартовая интонация, но здесь она восходящая, более настойчивая. Хотя интонация великой ектении в ней узнается достаточно легко. Особую выразительность она приобретает после двукратного речитативного псалмодирования во всех голосах на выдержанном аккорде на дважды повторяемых словах “Господи, помилуй”. Завершение же прошение (при третьем повторении слов “Господи, помилуй”) музыкально повторяет начало сугубой ектении, ее основную настойчивую, “прилежно” просящую интонацию.

В Литургии С. В. Рахманинова Сугубая и последующие ектении (№7) построены немного по другому принципу, чем сугубая ектения П.Чеснокова. Сугубая ектения у Рахманинова – это, естественно, тоже более “прилежное” моление. Но, если у Чеснокова в сугубой ектении человек уже может попытаться “последовать” за священнослужителем, что соответствует и другим сугубым ектениям, то у Рахманинова сугубая ектения – это только более эмоционально насыщенное, более искреннее прошение людей, которые еще не смогли “подняться”, но которые более прилежно начинают молить Господа помиловать их. Сугубая ектения С. В. Рахманинова написана “не по правилам”. Здесь нет ясно выраженного троекратного повторения у всего хора слов “Господи, помилуй” с оформленным завершением каждого из прошений. В этой ектении композитор создал развернутое хоровое полотно, посвященное “прилежному” молению. Каждое прошение начинают только альты и первые басы на одной ноте в октаву. Остальные голоса выразительно “договаривают” фразу, досказывают “помилуй”. Причем в третьем завершающем повторении слов “Господи, помилуй” эта первая интонация удерживается на фермате. Выразительность “просительной” интонации подчеркивается и авторскими динамическими указаниями. Первый слог “Господи,” у альтов-первых басов начинается на меццо-форте и к концу слова уходит на пианиссимо. Остальные же голоса начинают в динамике пиано и делают небольшое *crescendo* к ударному слогу слова “по-

милуй”, затем *diminuendo* к концу слова. Интересно примечание автора к этому номеру. С. В. Рахманинов пишет “Во всей последующей ектении только эти две ноты (октава) держатся на фермате. Причем автор считает, что чем длиннее фермата, тем лучше, - хотя бы на всем протяжении возгласа дьякона. Желательно было бы еще, чтобы дьякон придерживался тут везде тона *ре*”¹⁰⁴ [18]. Таким образом здесь возникает эффект наложения прошений диакона и продолжающего, вторящего ему хора и прихожан (эффект двух хоров). Возможно, здесь С. В. Рахманиновым задумывался такой же эффект как на древней литургии, когда на фоне выдержанного звука в одном из хоровых голосов происходило дальнейшее развитие литургического действия. Кроме того, в этой ектении появился характерный для С. В. Рахманинова образ звучащих колоколов (две группы хора как удары нижнего и верхнего колоколов) – один из тематических символов, характерных для разных жанров творчества композитора.

Что касается последующих ектений (из этого номера), то они, как и положено, интонационно близки великой ектении и также основаны на интонации, базирующейся на выразительном пропевании-проговаривании текста прошения.

Анализируя ектении, звучащие на литургии, необходимо обратить внимание на особенности просительных ектений, которые звучат дважды на литургии и обладают существенным музыкальным и богослужебным смыслом в последовании литургического действия.

“Прошения ее [просительной ектении], с одной стороны, есть полная противоположность прошениям ектении сугубой, а с другой стороны, являются их естественным дополнением. Если сугубая ектения есть молитва исключительно о лицах, то ектения просительная - это молитва о всем, что для лиц этих необходимо. ... прошения здесь только о духовном, ни одной мысли о чем-либо другом не содержится в словах просительной ектении. И утверждая первенство духовных дарований и только их почитая истинным

¹⁰⁴ Рахманинов С.В. Литургия Иоанна Златоуста. – М.:Музыка. – С.45

благом для человека, иерей в заключительном возгласе именует Господа "Благим", как единственного их источника и подателя."¹⁰⁵

Просительная ектения на литургии звучит на литургии верных, то есть на такой, в которой участвуют не только люди готовящиеся принять христианство и следовать христианским правилам, но те, кто уже следует им и соответственно обладает определенным опытом молитвы и молитвословия. Первый раз просительная ектения звучит после Херувимской песни, которая является существенным этапом и в течении литургии и в духовном восхождении человека, участвующего в богослужении.

Второй раз на литургии просительная ектения звучит после молитвы "Символ веры", после пения "Милость мира" и евхаристического канона перед молитвой Господней "Отче наш", после которой следует причащение священнослужителей в алтаре, затем причастен и причащение мирян. То есть это прошения, которые звучат практически непосредственно перед обращением к Отцу небесному и причащением Святых Тайн. Поэтому по характеру эти песнопения отличаются гораздо большим внутренним спокойствием умиротворением. Как будто бы "житейское отложив попечение" еще в начале литургии верных простой человек смог оторваться от ежедневных забот и попросить Господа только о своих духовных надобностях. Они также в большинстве случаев представляют собой двухтактовые построения – ответы хора на прошения диакона.

Все эти моменты должны быть учтены при работе над звукоизвлечением, фразировкой в классе фортепиано. Особое внимание уделяется «пению» на фортепиано, точной и тонкой педалиазции, которая ни в коем случае не должна мешать фразировке. Фразировка же при исполнении духовной музыки не должна идти только от выразительности музыкальной, но от текста, его цезур, смысловых акцентов. С этим связаны и особенности фортепианной артикуляции: с одной стороны звук должен браться мягко, особенно такм, где есть распевание звуков, с другой стороны должно быть

¹⁰⁵ Евдокимова Ю., Конотоп А., Кореньков Н. Ектения. – М., "Композитор", 1996 – Цит. по <http://orthodox.tstu.ru/canto/>

соответствие активности взятия звука и специфики того или иного слога и особенностей всего песнопения в целом. Все это в конечном счете очень положительно сказывается на формировании профессиональных пианистических навыков и не только развивает музыкальный кругозор и дает более полное понимание специфики богослужбной музыки как явления культуры, но и даже в прикладном плане в дальнейшем делает концертмейстерскую работу более профессиональной и качественной.

В заключение этого раздела необходимо сказать следующее.

Осмысленное восприятие литургических произведений, под которым понимается узнаваемость произведения и осознание информации, содержащейся в нем, возможно при наличии подготовленности восприятия и позитивной установки на восприятие музыки этого жанра.

Каждому типу ектений присущи специфические для них черты музыкальной выразительности, обладающие информативностью. Тем не менее, в каждом из них имеются доминирующие черты, на понимание которых должна быть нацелена педагогическая деятельность. Осмысленное отношение к музыкально-выразительным средствам, ассоциативное мышление, музыкальная логика должны постоянно развиваться и совершенствоваться, что позволит включить в сферу осмысленного восприятия русскую литургическую музыку.

Осмысленное восприятие ектений возможно на базе предварительного усвоения их места в литургическом процессе. Все ектении строятся по принципу нарастания состояния молитвенного прошения. Это относится и к “внутреннему” построению формы великих ектений, и к последовательности от великой ектении, через малые к сугубой и просительным ектениям. Представляя собой своеобразный рефрен литургического богослужения, развитие всех ектений следует общему смысловому развитию литургического процесса – от мирных прошений о православных христианах в начале великой ектении к прошениям о том что надобно человеку в его земной жизни, затем осуществляется переход к прошениям о надобностях духовных. Это подготавливает восприятие к Пре-

существованию Святых Даров, что является “моментом наивысшей духовной сосредоточенности, мистическим центром литургии”¹⁰⁶. В момент возвращения к обычному состоянию после пережитых литургических и музыкальных событий ектении отсутствуют.

С точки зрения музыкальной информативности и выявления основных музыкальных средств, несущих информационную, смысловую нагрузку нужно выделить интонации прошения. Наиболее часто используются восходящие интонации в пределах терции, реже квинты. Иногда они берутся поступенно, иногда скачком. Начальные прошения ектений обычно более спокойные чему соответствует более узкая интервалика хорového ответа прошений и большая плавность мелодического движения. Иногда встречается выделение основной интонации слова “помилуй” нисходящей интонацией. Это может соответствовать более покорному прошению, прошению “с поклоном”.

Сугубые ектении или ектении прилежного моления выделяются среди других ектений троератным повторением слов “Господи, помилуй”. Причем чаще всего начало сугубой ектении напоминает псалмодирование диакона или священника. Таким образом, у реципиента может возникнуть ощущение некоторого приближения хора, поющего от имени всех прихожан в храме, к пению священнослужителей и более активному включению в литургическое действо.

Ектении, как вид литургических произведений, рассматриваются нами с точки зрения педагогического процесса, направленного на развитие осмысленного восприятия произведений духовной музыки. Изучение ектений наряду с другими литургическими произведениями позволит не просто ликвидировать непонимание особенностей музыкального языка этого жанра, но и выработать адекватное суждение о значимости литургических произведений, созданных на рубеже XIX-XX веков.

¹⁰⁶ Рахманова М. Русская духовная музыка в XX веке. // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. Ред.-сост. доктор искусствоведения, проф. М. Арановский. – М., 1997. – С. 386.

Кроме того, понимание музыкального языка произведений духовной музыки, его близость музыкальному языку светских музыкальных произведений композиторов «золотого» и «серебряного» века отечественной культуры приводят к взаимосвязи и взаимозависимости религиозной и светской духовности как в восприятии и исполнении музыкальных произведений, так и в понимании общих процессов отечественной музыкальной культуры.

3.4.Об изучении современной духовной музыки в классе фортепиано

Поиск методов, способствующих активизации музыкального восприятия, формированию внутреннего мира студентов всегда являлся важнейшей составной частью педагогического процесса в классе фортепиано. В настоящее время в современной социально-культурной ситуации в России на стыке тысячелетий эта проблема становится еще более актуальной и одновременно смыкается с проблемой прогнозирования духовного развития и становления учащегося. Особое внимание мы уделяем работе в классе фортепиано, так как именно индивидуальные занятия способствуют духовному контакту педагога и ученика.

Одной из новых сфер, позволяющих открыть новые возможности творческого сотрудничества учителя и ученика, является использование христианской духовной музыки, в том числе написанной современными композиторами. Анализ этого аспекта педагогического процесса составляет задачу данной работы.

Прежде чем перейти к данному вопросу, необходимо уточнить сущностную сторону понятия “воспитание” в свете современной социально-педагогической ситуации.

Как говорилось ранее, современная педагогическая наука различает два понятия: социализацию (массовое воспитание) и воспитание, ориентированное на отдельную личность. Массовое воспитание опирается на макросистему: политика, экономика, идео-

логия, распространенность искусства, массовая информация и т. п. Эффективность социализации зависит от политики государства. В современных условиях эффективность такого воспитания крайне низка.

Второй вид воспитания, ориентированный на личность, работает также не всегда. Семья и другие участники процесса воспитания должны для его реализации работать на развитие духовного потенциала личности, его индивидуальных данных. Цель такого воспитания – формирование духовного мира, развитие интеллекта, эмоциональной сферы, понимание связи микро- и макромира.

Осуществление поставленных нами задач в классе фортепиано может осуществляться несколькими способами. Мы выделяли 4 основных способа, которые описывали ранее: общее исполнительское музыкально-педагогическое взаимодействие, ориентационное взаимодействие, сопутствующее взаимодействие и комплексное. В зависимости от особенностей ученика, его мировоззрения, духовной и пианистической подготовки применяется какой-то один способ или их комплекс.

Основным побудительным мотивом обращения к современной духовной музыке является понимание того, что процесс музыкального восприятия гораздо более сложен, чем это принято считать. Особенно сильно это проявляется в восприятии и исполнении современной духовной музыки. С одной стороны, эти произведения опираются на традиционные темы, хотя их интерпретация может сильно отличаться от традиционной, с другой – музыкальный язык современных произведений зачастую основывается на современных средствах музыкальной выразительности, необычных сочетаниях гармонии, ритмов, полифонических сочетаниях. Однако такие необычные средства позволяют говорить современному композитору с современным слушателем о вечных ценностях Истины, Добра и Красоты. Кроме того, разница между светской и религиозной духовности в произведениях современных композиторов еще менее отчетлива, чем в произведениях композиторов XIX-XX веков.

Исполнение современной духовной музыки часто раскрывает студенту совершенно новую сферу творчества современных композиторов, что способствует более интенсивному развитию музыкального восприятия, музыкального мышления, профессиональному становлению студентов. Это способствует также более полному и точному раскрытию авторского замысла в исполняемых фортепианных произведениях. Изучение же произведений современной духовной музыки позволяет понять музыкальный язык этих произведений через осмысление их программного содержания, а затем прийти к пониманию музыкального языка произведений не связанных с программностью.

Проблема восприятия современной духовной музыки многогранна. Она находится на стыке философии, психологии, теологии, музыковедения, исполнительского искусства. В педагогическом процессе изучения современной христианской музыки необходимо обращать внимание студента на особенности понятий стиль и метод применительно к этому жанру музыки.

В эстетике и музыковедении существуют расхождения применительно к самим понятиям “метод” и “стиль”. Мы соглашаемся с позицией Михайлова, что любое музыкальное течение, в том числе и современную христианскую музыку, можно рассматривать и как метод, и как стиль. Однако мы учитываем, что данные понятия лежат в разных плоскостях анализа художественного творчества и художественного развития. “Метод” означает закономерности процесса созидания, “стиль” – закономерности структуры самих музыкальных произведений или иначе: “метод” – это система принципов, управляющих композитором, а “стиль” – определенная система форм, в которые закрепляются результаты творчества.

Творческий метод современной христианской музыки образует способы и средства превращения старинной модели в современный образ и, следовательно, этот метод основывается на использовании и модификации стилистических и жанровых моделей музыкального христианского искусства разных эпох. В творческом методе современной христианской музыки, как в любом искусстве, прослеживается диалектика индивидуального и общего, что позволяет

говорить и о методе отдельного композитора, и о методе всего направления. В творчестве отдельного композитора, входящего в данное направление, осуществляется индивидуализация общих предпосылок метода через некоторые содержательные и формальные элементы. Поэтому для изучения характерных черт метода в целом, необходим акцент на индивидуальном творчестве. Раскрывая взаимосвязь между индивидуальным и общим, можно сформулировать следующие общие положения и для индивидуального творчества, и для направления в целом. Это:

- 1) способ познания действительности;
- 2) способ претворения жизненной действительности в образную музыкальную ткань;
- 3) способ ценностной интерпретации;
- 4) способ построения системы знаков, в которых закрепляется и передается музыкальная информация.

Анализируя стиль современной христианской музыки необходимо, в первую очередь, отметить сложность и разнообразие музыкального языка современных композиторов, часто парадоксальное сочетание традиций и новаторства. Можно говорить о наличии нескольких параллельных течений и о пестроте творческих манер.

По стилистическим приемам эту музыку можно разделить на три группы:

- 1) произведения, написанные полностью в “старом стиле”;
- 2) произведения, сочетающие каноны старого стиля и новый музыкальный язык;
- 3) произведения, написанные исключительно в новых стилях изложения.

Для произведений, созданных в современную эпоху характерны: использование стилистических особенностей предыдущих эпох, то есть целенаправленная переработка эпохально далеких музыкальных традиций при использовании современного музыкального языка и преимущественная ориентация на вокальное исполнение. В современной христианской музыке переплетается двуединый процесс: сочетание современного языка с его более

архаическими интонациями и “старого” музыкального языка с логикой развития современного. Эта кажущаяся парадоксальность музыкальной логики составляет главную особенность современной духовной музыки. Эта музыка не может существовать без корней, восходящих к началу христианства и одновременно не развиваясь в духе нового времени.

В настоящее время работает целая плеяда композиторов, создающих произведения в области духовной музыки. Один из них – Владислав Успенский. В нашей практической работе в классе фортепиано мы использовали некоторые номера из “Всенощного бдения” и “Литургии”.

Содержание “Всенощного бдения” не совсем соответствует его названию, так как термин “бдение” подразумевает наличие церковного ритуала. Однако, цикл Успенского, как и по Уставу, состоит из двух частей: “Великой вечерни” и “Утрени”. “Великая вечерня” написана на текст Ветхого завета. Здесь как бы раскрывается история христианской церкви. Звучит призыв к молитве, прославление Создателя, непорочной жизни, обращение к Господу за помощью. Композитор в этом разделе использовал один из лучших древних гимнов “Свете тихий”. Весь комплекс молитв, изложенных в мелодическом интонировании, подчеркивает общечеловеческий смысл. Во второй части “Всенощной” – “Утрени” иносказательно передаются события Нового Завета. Шестопсалмие отражает основные идеи Псалтыри: от радости при виде Спасителя до скорби о заблудшей душе. Самая светлая часть “Утрени” – “Полиелей” – это призыв к благословию. В “Утрени” В. Успенский сохранил традиционный смысл молитвенного обряда.

Идеи и принципы, сложившиеся в работе над “Всенощной”, позволили композитору подойти к написанию Литургии. В основе “Божественной литургии” – тон православных песнопений. Это придает ей характер торжественный и спокойно уверенный. Однако в ряде мест дается авторская трактовка, не соответствующая общепринятой в христианском богослужении. Так вместо торжественности в “Херувимской” звучит лиричность, вместо убедительности молитвы “Символ веры”, излишняя темпераментность.

Это в очередной раз подчеркивает двойственность духовной музыки В. Успенского, написанной на ветхо- и новозаветные тексты. Она подчеркивает личностное начало и ставит музыку выше слова, что противоречит ортодоксальному взгляду на христианскую духовную музыку.

Любое произведение, использующее религиозный сюжет, в качестве отправной точки для развития образа, религиозное начало. Однако произведение формируется в соответствии со взглядами художника, его мировоззрением, его пониманием сюжета. Большое влияние оказывают так же социально-культурные ориентиры эпохи, в которой жил и творил художник. Эти факторы во многом определяют и “степень духовности” произведения, его возможность вывести сознание слушателя за пределы обыденности.

Отличительная особенность духовной музыки – собранность, возвышенность, спокойствие духа. Именно такой склад позволяет слушателям не отвлекаться на посторонние впечатления, а воспринимать ее как воплощение духовной информации, приводящий в гармонию микро- и макромир.

Кроме того, мы уделяем столь пристальное внимание духовной музыке, ее истории в связи с тем, что богослужебная музыка является своеобразным “стержнем”, пронизывающим всю европейскую историю музыки. Понимая особенности воплощения духовной информации “в материале” в зависимости от эпохи, можно понять несколько быстрее и другие музыкальные произведения тех или иных музыкальных стилей, школ и направлений. Особенно ярко это проявляется в произведениях современной христианской музыки.

Сегодняшнее церковное богослужение характеризуется аскетичностью музыкального оформления. Профессиональные композиторы практически лишаются возможности писать богослужебную музыку для церкви. Ведущим жанром духовной музыки становится духовно-концертная. Определяя черты современной духовной музыки, Н. Гуляницкая в работе “Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных произведений”¹⁰⁷ называет

¹⁰⁷ Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных композиций. // Музыкальная академия № 1, 1994.

совокупность трех признаков: жанровая стилистика, интонационно-тематическая основа, техника композиции. С позиции присутствия этих трех признаков в современной духовной музыке наметились две тенденции:

- 1) “нестилизованное подражание” (термин Д. С. Лихачева), т. е. заимствование элементов формы и традиционно канонических черт старой системы христианской музыки;
- 2) “вплетение” традиционных черт христианской музыки в собственное творчество путем их переработки и изменения.

К композиторам первого направления относятся С. Трубачев, К. Волков, Ю. Буцко и более молодые – В. Пожидаев, А. Ларин. Для произведений С. Трубачева характерны три основных черты, отличающие современную духовную музыку: тексты Священного писания (например, “Похвала любви” – текст Послания Апостола Павла), ритмо-интонационные приемы древнего распева. К композиторам второго направления можно отнести Н. Каретникова, В. Мартынова, Н. Кондорфа. В произведении Н. Каретникова “8 духовных песнопений памяти Б. Пастернака” с одной стороны, выдерживаются строгие церковные заповеди в виде закономерностей строчной формы, вытекающие из структуры литургического текста, а с другой – полное отступление от этих правил, так как автор помещает литургическое содержание в современную звуковысотную систему. В 1992 г. Н. Кондорф заканчивает Квартет – произведение очень неординарное по сочетанию замысла и средств их воплощения. Ядром Квартета является текст, взятый из православной панихиды, которая своими смысловыми корнями уходит во времена написания тропарей и кондаков. Композитору не нужен полный текст церковнославянской службы, он выбирает основные строки песнопений. Но крайне интересны установки автора в отношении способа их произнесения. Вспомним, что в древних службах разрешалось каждому участнику петь так, как он может в привычном для каждого регистре, в привычной бытовой манере говорить. Именно этот стиль хочет создать Н. Кондорф. В авторских примечаниях к партитуре указывается, что текст следует произносить только шепотом в удобном для каждого исполнителя

среднем регистре. Соответственно поставленной задаче разрабатывается и ритм произведения. Здесь нет квадратного ритма. Стилю Квартета присуща “несимметричность” древних писаний, которая воплощена в принципах современной композиции. В звуковысотности, как и в ритме, проявляется связь прошлого и настоящего. Обнаруживаются одновременно и попевочная интонация, похожая на древний знаменный распев, и современная “тон – структура”. Результат парадоксален: минимум звуковысотных средств, умещающихся в диатоническую шкалу, и избранный попевочный круг порождают максимум фонической вариабельности”.

Выдающееся место в сфере создания современной духовной музыки принадлежит В. Мартынову. Особенности его композиторской деятельности можно проследить на таких произведениях как “Плач пророка Иеремии” и “Missa rossica”. Первое произведение написано на текст Ветхого завета. В музыке – сочетание музыкального языка, присущего различным эпохам, с преобладанием интонаций строчного пения и церковного чтения со свойственным ему речитативной манерой. В основу текста Мессы положено “Откровение Иоанна Богослова”. Однако композитор перерабатывает его: Откровение содержит 22 главы, Месса – 16 частей. В. Мартынов “сжимает” изложение событий в Откровении, но строго выдерживает их последовательность. Месса начинается изображением картин небесного богослужения и завершается показом картин Царства небесного. В музыке – возвышенность и блаженство. Между ними – видение Бога, Агнца; снятие Агнцем семи печатей; видение семи всадников и данных им семи труб, возвещающих о будущих бедствиях; видение семи знамений, как борьбы добра и зла; видение знамения на небе; видение и падение Вавилона; тысячелетнее царство святых и новая земля и небо. Таким образом, перед слушателями проходит четкая композиция с объединяющим ее движением вверх к чистоте и Свету. Месса находится в полном соответствии с концепцией “Москва – третий Рим”, хотя месса – это форма католического богослужения. Мартынов как бы предлагает объединить все вероисповедания и сделать религию

всеобщей, вселенской. В основу музыкальной формы положена идея круга, то есть идея всечеловеческой вечности. Она достигается чисто музыкальными методами: антифонное расположение хоров, каноническая имитация, расширяющая звуковысотность партий, изменение плотности фактуры. Пение по подобнам было отличительной чертой русского церковного пения на протяжении нескольких веков. Мартынов не только включает подобен “Доме Евфрафов, граде святой”, но и делает его центром всей композиции. *Missa Rossica* приближается к литургии, исполняемой в храме не только достаточной близостью текстов, но и способом оформления звука. В Мессе обнаруживается и речитативность, и церковный звукоряд с уменьшенной октавой, и диатонизм попевочного склада. Созданию атмосферы древнерусской музыки способствует терцовый фонизм. Однако, наряду с этими чисто православными приемами музыкального оформления литургии в Мессе, на первом плане остается композиторское мастерство и индивидуальность автора, превалирование музыкально-художественных средств над словесно-текстовыми.

Интересные духовные произведения создают молодые петербургские композиторы С. Екимов, В. Поляков, Д. Стефанович и другие. Эти произведения также могут быть и должны исполняться в классе фортепиано и, особенно, в классе фортепианного ансамбля. Думается, что «собственноручное» исполнение хоровых произведений пианистами принесет много пользы как для развития музыкального восприятия и творческого мышления молодых музыкантов, так и для понимания современных тенденций в музыкальной культуре и приобретения новых полезных пианистических навыков и умений.

3.5. О системе и системности в восприятии музыкального текста

Практическая деятельность в области музыкальной педагогики опирается на такое понятие как *система* обучения. Между тем, философские науки все более оперируют термином *системность*. Встает вопрос: отстают педагогические науки от философских или термин системность в педагогическом процессе не приемлем. Данная постановка вопроса требует освещения двух крупных проблем. Первая – что есть *система* и *системность*, вторая – как эти категории связаны с *ощущением*, лежащим в основе любого восприятия.

До настоящего времени ни в педагогике, ни в психологии не раскрыта категория «*системности*» ощущений¹⁰⁸, что определяет актуальность данного исследования. В педагогике акцентируются основные положения практической психологии о субъективности восприятия, определяемого пятью *системами*, присущими человеку: зрительная, тактильная, слуховая, вкусовая и обонятельная. Применительно к восприятию музыкального произведения следует говорить о визуальной, аудиальной и кинестетической сенсорно репрезентативных системах.

Люди с развитой системой первого типа мыслят образами, картинками. Визуальная система позволяет не только охватить большой объем информации, но и мгновенно переключаться с одного объекта на другой, не упуская при этом из внимания нюансы формы и фактуры. В учебном процессе таких студентов можно определить по богатой мимике и жестикуляции, быстрому темпу речи и высокому голосу

Лица с развитой аудиально-сенсорной репрезентативной системой способны воспринимать тончайшие звуковые различия, разнообразие тонов и тембров. Информация воспринимается ими

¹⁰⁸ Пряхина Ю.В. Что такое ощущение: (Двадцать семь ответов): учеб. пособие по курсам логики, психологии, теории познания, философии и педагогики. Рос. гос. ун-т им. А.И.Герцена / Ю.В.Пряхина. – СПб.: Возрожд. Россия, 2001. – 16 с.

последовательно и на слух. В общении они отличаются некоторой замкнутостью и отстраненностью, нахождением во внутреннем диалоге с самим собой, что проявляется в частом «бормотании». В разговоре эти студенты вслушиваются не только в слова, но и в тональность и тембр разговора.

Значительно отличаются от первых двух типов лиц люди с развитой кинетически-сенсорной репрезентативной системой. Их процесс восприятия опирается на собственные чувства и состояния, и потому этот тип лиц отличается медлительностью, их процесс восприятия требует прикосновения к воспринимаемому объекту или, что еще важнее, разделения его на части. В учебном процессе студентов этого типа определить достаточно просто по вальяжным, плавным, размеренным движениям, замедленной, с длинными паузами речи.

Что следует понимать под «системностью» ощущений? Мы обнаружили два подхода к этой категории. Первый сформулирован философской наукой, в которой «системность в общем смысле это взаимосвязанность элементов, подчиненных общему принципу упорядоченности, противоположность хаосу»¹⁰⁹. Это определение «системности» назовем широким, т. к. оно относится ко всем без исключения видам деятельности и отраслям науки.

Более узкое толкование сформулировано Ю. В. Пряхиной в учебном пособии по курсам логики, психологии, теории познания, философии и педагогики. Названный автор определяет *системные* ощущения как «ощущения системы ощущающих людей»¹¹⁰, т.е. ощущение многих людей, создающих единый воспринимающий информацию коллектив. Системные ощущения по закону синергетики включают не только личные ощущения, но и информацию о чужих ощущениях. Лица с визуальной системой восприятия передают информацию посредством мимики и жестикуляции; с аудиально сенсорной системой – посредством их бормотания; лица

¹⁰⁹ Что такое системность [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.di-mat.ru/faq/2012-541> Дата обращения 10.11.2015 Дата обращения 10.12.2015

¹¹⁰ Пряхина, Ю.В. Что такое ощущение: – С. 6.

с кинетически - сенсорной репрезентативной системой через попытки прикоснуться к другому человеку и, таким образом, обратив на себя внимание, передать информацию. Такой подход крайне важен для педагогического процесса, который не может не опираться на синергетический эффект. Наличие синергетики в процессе восприятия подтверждается еще одним положением, сформулированным системной философией. «Результат взаимосвязи элементов в системах принципиально отличается от простой суммы их индивидуальных качеств; правило неизменности суммы от перемены мест слагаемых здесь не работает»¹¹¹.

«Системность» это категория, подразумевающая интенсивный путь развития, предполагающий «спонтанные качественные переходы (бифуркации) в развитии»¹¹². «Системность» проявляется только при ее взаимодействии с внешней средой, под которой понимается вся окружающая социо - действительность. Последняя состоит, в том числе, из множества произведений искусства и только в сравнении с ними выявляется истинная ценность музыкального текста. Из этого следует, что «системность понятие не абсолютное, а относительное, т.е. не самодостаточное, а относящееся к предшествующей стадии развития однородных объектов»¹¹³.

Музыку средневековья сменяет ренессанс, затем наступает время барокко, которое сменяется классицизмом. Далее романтизм уступает место модернизму и сам изменяется с наступлением XX и XXI веков. Каждый последующий академический жанр вырастает из недр предыдущего жанра и сам становится условием для последующей истории развития. Каждый новый уровень существует в неразрывной связи с предыдущими и последующими уровнями, но иногда и живет за счет ресурсов предыдущего уровня. Это чрез-

¹¹¹ «Системность» – новая трактовка понятия. *Опубл.*: Калужский М.Л. Генезис социальных потребностей [Электронный ресурс] / М.Л.Калужский // Сибирский торгово-экономический журнал. – 2005. – № 1. – С. 55 – 63. – Режим доступа <http://www.aup.ru/articles/teorsys/1.htm/>
Дата обращения 16.11.2015

¹¹² «Системность» – новая трактовка понятия. – С.1

¹¹³ Указ.соч. – С.5

вычайно важный для педагогики восприятия вывод, подводящее нас к понятию «функциональность», как способности «объекта выполнять функции, обусловленные его внутренней структурой и условиями внешней среды»¹¹⁴. Принципиальное отличие «системности» от «функциональности» состоит в том, что отличительной чертой первой выступает *уникальность свойств*, у второй – эта черта отсутствует.

Анализируя «системность», философы вводят понятие «социальная системность», сущность функционирования которой заключается в «формировании уникальных по отношению к обществу социальных условий, определяющих поведение социализированных членов общества»¹¹⁵. Если сопоставить это определение с «узким» определением «системности», данным Ю. В. Пряхиной¹¹⁶, то станет очевидным единство подхода «системности» в философии, педагогике и искусстве.

Для музыкального произведения одинаково значимыми являются семантика, структура, закономерности образования структуры, смысловой целостности, которые формируются на основе общехудожественных закономерностей, проявляющихся в социальной жизни. По этому поводу А. В. Красюк писал «Художественная идея аккумулирует в себе сложные процессы, как личности самого субъекта творчества, так и окружающей его социальной жизни»¹¹⁷.

К таким процессам относятся:

1) Эпохальные процессы, сложившиеся на фоне историко-культурного контекста и выраженные в соответствующих интонационно – временных формах. Эпохальные процессы формируют *системность* восприятия музыкального произведения, т.к. каждая

¹¹⁴ Указ.соч. – С.7

¹¹⁵ Указ.соч. – С.14

¹¹⁶ См.: Что такое системность [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.di-mat.ru/faq/2012-541> Дата обращения 10.12.2015

¹¹⁷ Красюк, А.В. Восприятие музыки в исполнительском процессе – Владимир: Владимирский государственный педагогический ун-т, 2008. – С.45.

эпоха обладает признаком уникальности, т.е. основным свойством системности.

2) Коллективные процессы, отражающие множество стилистических направлений. Нам представляется, что именно эти процессы обладают свойствами *функциональности*, т.к. они имеют внутреннюю структуру, обусловленную условиями внешней среды.

3) Индивидуальные процессы, формирующиеся свойствами субъекта. Сюда же относятся психические особенности воображения, представления и памяти. Думается, что именно это имел в виду Л. С. Выготский, когда выводил общую формулу восприятия: «от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и установлению ее общих законов»¹¹⁸.

В современной теории восприятия изложенной В. С. Кубаревым¹¹⁹ не присутствуют в явном виде термины «система» или «системность», но предлагается термин «схема», введенная Ф. Барлетом в работе «Теория организации прошлого опыта»: «Схема представляет собой активную организацию прошлых реакций или прошлого опыта <...>, когда в поведении налицо последовательность или системность, отдельная реакция возможна только потому, что она связана с другими подобными реакциями<...>, которые действуют не просто как индивидуальные элементы, идущие один за другим, а как единое целое»¹²⁰. *Схема* влияет на процесс восприятия и переработки информации, когнитивную структуру, которая используется для ее обработки, и главное, структуру данных, хранящихся в памяти человека. Схемы могут быть организованы иерархично (проведем параллель с системностью восприятия) и горизонтальному (или фасетному) методам

¹¹⁸ Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С.Выготский. – М.: Изд-во Современ. гуманитар. ун-та, 2001. – С 29.

¹¹⁹ Кубарев, В.С. Общая психология: ощущения и восприятие. Современные теории восприятия: конспект лекций / В.С.Кубарев. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2005. – 36 с.

¹²⁰ Цит по Кубарев, В.С. Общая психология: – С. 20.

При *иерархическом* расположении схемы присутствуют три времени: прошлое, настоящее и будущее. Мы, опираясь на учение Курта Левина, относим такие схемы к *системным*. К. Левин, разрабатывая теорию «поля», ввел понятие «глубина поля», которое «включает и прошлое, и настоящее и будущее, как единое измерение жизненного пространства¹²¹ <...>Прошлое, настоящее и будущее являются частями психологического поля в данное время¹²²».

Схемы, организованные по *горизонтальному уровню* мы относим к *функциональным*. Когнитивную схему Барлетт называет «стереотипизированной формой хранения предыдущего опыта относительно четко определенной предметной области (знакомого объекта, известной ситуации, привычной последовательности событий)»¹²³. Когнитивная схема может быть использована в различных ситуациях, имеет многофункциональное назначение: понять, выполнить, сделать вывод, сформулировать заключение, быть инструментом нового восприятия и познания.

Мы убеждены, что в музыкальном образовании одинаково важны все три схемы. *Иерархически* расположенные или *системные* схемы вызывают необходимость извлечения информации при активной направленности самого индивида с целью восприятия возможностей отдельных составляющих системы. Сам процесс восприятия таких объектов возможен только при накоплении определенного опыта. Именно с этим мы сталкиваемся в процессе преподавания, когда переходим от произведений, например, эпохи ренессанса к произведениям эпохи классицизма.

При восприятии *горизонтально* расположенных объектов человек находит в своей памяти определенную отправную точку, относительно которой происходит новый виток восприятия. Эта

¹²¹ Левин, К. Теория поля в социальных науках / Курт Левин; пер. с англ. – СПб.: «Сенсор», 2000. – С. 48.

¹²² Левин К. Теория поля в социальных науках... – С. 73.

¹²³ Вовк Е.И. Когнитивная схема как способ представления и выведения языковых знаний [Электронный ресурс] / Е.И.Вовк. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/NTSB_2006/Philologia/1_vovk%20e.i.doc.htm
[Дата обращения 10.12.2015](#)

«работа» требует совмещения внешних условий, при которых воспринималась отправная точка и внутреннего совмещения отправного и вновь воспринимаемых объектов. Именно такая «работа» требуется от исполнителя, если мы, например, переходим от прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» к «Искусству фуги» или «Гольдберг – вариациям» И.С.Баха. Когнитивная схема позволяет слушателю классифицировать сходные ситуации и способы реагирования на них.

Наша практика подтвердила правомерность стадий развития восприятия, названных В. С. Кубаревым: внешние предметные, перцептивные, зрительные действия. Наивысшим этапом восприятия В. С. Кубарев называет «идеальные» действия и относит к ним скорее не восприятие, а мышление. Кроме того, к одному из принципов деятельного подхода названный автор относит «образ мира», понимая под этим то, что получается в процессе восприятия. Следовательно, уровень восприятия связан с типом мышления. Психология выделяет четыре типа мышления: логический, эмоциональный, сенсорный и интуитивный. «Первые два относятся к рациональному типу сознания, вторые два к иррациональному»¹²⁴. Логический тип имеет установку на восприятие идеальных объектов; эмоциональный тип – настроен на энергетический план отношений, проявляемый через эмоции, в чувстве привлекательности или отталкивания, любви или ненависти, и т.д. «Сенсорный тип установлен на восприятие пространственного плана ситуации, интуитивный – временного»¹²⁵.

Мы не можем полностью согласиться с таким подходом. Сенсорный тип восприятия – это интуитивный тип человека¹²⁶,

¹²⁴ Теория текста: учебное пособие / Ю.Н.Земская, И.Ю.Качесова, Л.М.Комиссарова и др.; под ред. А.А.Чувакина. – 3-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. – С. 173.

¹²⁵ Теория текста: – С 175.

¹²⁶ Публичное выступление [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.piter-press.ru/attachment.php?bar-code=978546900047&at=exc&n=0> Дата обращения 10.12.2015

которому дано предвосхищение и который опирается на визуальное, аудиальное и кинестетическое восприятие.

Осознанное восприятие музыкального произведения в качестве обязательного элемента включает в себя интерпретацию. Существуют разные подходы к интерпретации текста. Первый – «исходит из того, что интерпретация представляет собой получение одного исходного объекта $\langle \rangle$ предполагаемого интерпретатором в качестве равносильного исходному»¹²⁷. Второй – проявляется в различных типах структурирования основной мысли и содержания произведения, т.е. подход называемый «интерпретацией своего/чужого поведения». В процессе интерпретации музыкального текста едва ли не ведущую роль играет «предслышание». Оно возникает под действием неосознанных установок, которые определяют слуховое предчувствие. Ему свойственно бессознательное, неопределенное, неструктурированное отражение объекта в субъекте. На этом этапе действует установка соответствующая жизненному опыту и отсутствует осознание авторской установки. Историческая и этническая тождественность автора произведения и слушателя образуют специфически организованную установку предслышания. По словам одного из основоположников теории восприятия музыки В. В. Максимова, «высокая степень предслышания и эмоционального предвосхищения наблюдается при восприятии народной музыки, канонических форм (культового пения), стиля венских классиков»¹²⁸.

Уровень восприятия музыкального произведения зависят от так называемого «эмфатического напряжения», под которым понимается эмоциональная насыщенность текста и «глубинна напряжения», под которым понимается композиционная структура произведения.

¹²⁷ Теория текста: учебное пособие (fb2) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/260261/read> Дата обращения 10.12.2015

¹²⁸ Восприятие музыки / Ред.-сост. В.В.Максимов. – М.: Музыка, 1980. – С.122.

Выводы.

1) Педагогический процесс, направленный на развитие и совершенствование восприятия музыкального произведения связан с *системностью* развития классических музыкальных жанров, каждый из которых обладает признаком уникальности. Эта системность формирует вертикальный разрез музыкальной культуры.

2) В пределах каждого жанра формируется собственная структура, или горизонтальный разрез, обладающий специфическим уровнем функциональности.

3) В музыкальном произведении соединяются эпохальные, коллективные и индивидуальные процессы, отражающие личность автора. Задача педагога состоит в том, чтобы научить студента видеть в каждом произведении прошлое, настоящее и будущее: без активной мыслительной деятельности невозможно адекватное восприятие музыки.

4) Использование разных систем восприятия определяется психологическими особенностями обучающихся на основании которых можно выявить определенную системность в восприятии музыкального текста.

Заключение

Во все времена человеческий разум стремился познать свою связь с космосом. По преданию Пифагор впервые мир назвал словом “космос”, вкладывая в этот термин понятие гармонии и красоты. Интерес к вопросам сознания Вселенной проявлялся как у ученых, так и у людей искусства всех времен. При этом выкристаллизовывались два главных аспекта: 1 – космос как объективная реальность, 2 – связь человека с космосом. Эти аспекты составляют основу небесных сфер Пифагора, содержащую в себе положение о единстве ритмов Космоса, Солнечной системы и человека. XX век характеризуется “космизацией творческого сознания человека”¹²⁹, когда разум человека осознал всеобщее единство всего существующего, единую структуру мироздания. Одной из концепций современной физики является концепция “сквозной ритмичности природы, доказывающей соответствие структуры солнечной системы структуре земной коры, ритмов человеческого мозга, структуре акустического диапазона, восприятия акустических сигналов, структуре архитектурного храма”¹³⁰. Человек – “царь природы” в своем техногенном вторжении в нее подошел к той черте, когда оказался отторгаемым природой. Н. Бердяев в работе “О русской философии” писал: “Человек живет уже не среди тел неорганических или органических, а среди тел организованных. Именно в такую эпоху требуется укрепление духа... для сохранения образа человека”¹³¹.

Единение человека и космоса, теория всеединства представлена в философии работами Н. Федорова, Н. Бердяева, П. Флоренского, в науке – теориями К. Циолковского и В. Вернадского. В музыке разрабатывается направление, в котором обосновывается роль духовной музыки, как важнейшего звена, связующего человека с

¹²⁹ Горячкина Е. Земное эхо космической гармонии. // Сборник трудов Российской академии музыки. – М., 1994. – С.42.

¹³⁰ Указ.соч. – С.42.

¹³¹ Бердяев Н. О русской философии. Ч. 1, 2. – Свердловск, 1991. – С.24.

Космосом, со Вселенной. Е. Горячкина в своем исследовании “Земное эхо космической гармонии” вводит понятие “творческая синергия”, под которым понимает диалог человека с космосом. В этом взаимодействии не только космос влияет на человека, на художника, но и он сам влияет на космос, “привнося организующую силу своей мысли в космическую беспредельность”¹³². Этот двухсторонний процесс осуществляется по законам соответствия организации космической и музыкальной материи и, в первую очередь, по закону энергетическому. Теоретической базой для энергетического изучения музыкальной структуры послужили труды А. Чижевского¹³³ и И. Пригожина¹³⁴.

Энергетическую концепцию звука высказал еще Аристотель, подчеркивая “энергичную подвижность”. В 30-е годы XX века это априорное положение развил в музыкознании Э. Курт в работе “Основы линейного контрапункта”¹³⁵. Он определил мелодию как энергетический силовой поток. Отдельные наблюдения за энергетическими процессами в музыке изложены в работах Е. Назайкинского¹³⁶, В. Медушевского¹³⁷. Энергетической концепции звука посвящен ряд работ Е. Горячкиной¹³⁸. Однако, эти исследования носят либо общетеоретический характер, либо опираются на анализ ультрасовременной музыки.

Идея звучащего пространства, изложенная Платоном в его теории “небесного гептахорда” способствовала определению музыки, как звучанию космических сфер. Эту гипотезу подтвердили современные научные исследования доктора технических наук,

¹³² Горячкина Е. Земное эхо космической гармонии. // Сборник трудов Российской академии музыки. – М., 1994. – С.44.

¹³³ Чижевский А. Земное эхо солнечных бурь. – М., 1976.

¹³⁴ Пригожин И. От существующего к возникающему. Время и сложность в физических науках. – М., 1985

¹³⁵ Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931.

¹³⁶ Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М., 1988.

¹³⁷ Медушевский В. Таинственные энергии музыки. // Музыкальная академия № 3, 1992.

¹³⁸ Горячкина Е. Земное эхо космической гармонии. // Сборник трудов Российской академии музыки. – М., 1994

профессора кафедры математических моделей МИРЭА В. И. Кузьмина¹³⁹. Его работа открывает новые возможности для понимания контакта человека со Вселенной и его значение в совершенствовании ноосферы. Христианская богослужебная музыка содержит мощные потоки космической энергии и вызывает новые энергетические функциональные принципы мышления: оценку всех явлений с точки зрения их энергетической значимости, соответствия ее содержательной и фонической природе. Графика средневековой нотации, основанная “на рельефных линиях, фиксирующих направление энергетического потока” можно сравнить с графикой современных партитур¹⁴⁰. Их графическое изображение различных по амплитуде и форме колебаний звуковой среды запечатлено в виде волнистых линий, аналогично траектории движения энергетических потоков, зафиксированных в схемах А. Чижевского¹⁴¹.

Примерами кодирования энергетических импульсов служат все части богослужебной музыки, исполняемые речетативно, с точечной силовой энергией. В создании энергетического поля ноосферы особая роль принадлежит звуковым вибрациям, то есть графически фиксируемым потокам, которые делятся на динамические, ритмические и звуковысотные. В богослужебной музыке представлены все три разновидности колебаний. Динамические – создают эффект огромного пространства, создают иллюзию возможности душевного перемещения. Ритмические – формируются через общую длительность тембрового блока, за сохранение которого в богослужебной практике стоят Отцы Церкви. Звуковысотные колебания в значительной части христианской музыки невелики. Незначительное интервальное расстояние между нижним и верхним звуком мелодической волны должно обеспечить первостепенное значение произносимого слова. Стабильность всех видов колебаний создает силу и устойчивость энергетического потока, создающегося при

¹³⁹ Горячкина Е. Земное эхо космической гармонии. // Сборник трудов Российской академии музыки. – М., 1994. – С.49.

¹⁴⁰ Указ.соч. – С.54.

¹⁴¹ Чижевский А. Земное эхо солнечных бурь. – М., 1976. – С.53.

богослужении и формирующего ноосферу. Категориям целостности и устойчивости служит толкование “времени” в богослужбном процессе. Существует два понятия времени: 1 – время как последовательно повторяющиеся события: смена суток, времен года, поколений, то есть циклическое; 2 – как необратимый исторический процесс, который не имеет начала и конца, то есть линейное. Сочетание повторяемости и линейности присутствует в христианской литургии. С одной стороны, это суточные и годовые круги и осмогласие, с другой – однонаправленное движение вверх, к чистоте помыслов. В философии известно понятие “православного энергетизма”, то есть энергетичное соединение божественной и человеческой природы. В православии оно выражается также понятием “синергия”, нашедшим применение в современной науке¹⁴².

Подводя итог данного этапа исследования, мы говорим о необходимости дальнейшего изучения этой темы. Сфера христианской духовной музыки, в частности православной богослужбной музыки, так же как и музыки, предназначенной для концертного исполнения, является недостаточно изученной особенно в аспекте гармонизации духовного мира человека, повышении восприимчивости личности. Особое место занимает развитие музыкального восприятия и музыкального мышления, понимание музыки как особого языка, несущего духовную информацию и энергию мысли. Христианская духовная музыка, по нашему мнению, может быть важнейшей частью в этом процессе. Являясь “стержнем”, пронизывающим всю русскую и европейскую музыкальную культуру, она несет в себе “программность”, облегчающую понимание явлений музыкальной культуры, принадлежащих различным эпохам, стилям и направлениям. Таким образом, духовная и, в частности, русская духовная музыка являются наиболее существенными компонентами активизации музыкального восприятия и формирования общей и музыкальной культуры в классе фортепиано.

¹⁴² Хоружий С. Проблема личности в православии: мистика исихазма и метафизика всеединства. // Здесь и теперь. № 1, 1992.

Список используемой литературы

1. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. – В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М., 1976. – С.17 – 64.
2. Александрова В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. - Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки, Новосибирск, НГК, 1995. – 372 с.
3. Алеманов Д. Церковные лады и гармонизация их по теории древних дидаскалов восточного осмогласия. – М., 1900.
4. Арановская И.В. Адекватность музыкального восприятия как педагогическая проблема //Музыковедение. - 2004, №1. - с. 43-46.
5. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. – М., 1974. – 336 с.
6. Архиепископ Филарет. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. – Сергиев Посад, 1995. – 400 с.
7. Архимандрит Киприан (Керн). Литургика. Гимнография и эортология. – М., 1997. – 71 с.
8. Белоненко А.С. Из истории русской музыкальной текстологии// Проблемы русской музыкальной текстологии(по памятникам XII-XVIII веков). – Л., 1983. – С.173 – 194.
9. Бердяев Н. О русской философии. Ч. 1, 2. – Свердловск, 1991.
10. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности – М., 1997 – 352 с.
11. Бражников М. Пути развития и расшифровки знаменного распева XII – XVIII веков. Л.-М., 1949; Древнерусская теория музыки. – Л., 1972; Лица и фиты знаменного распева. – Л., 1984 – 302с.
12. Бурлина Е.Я. Проблема музыкальных интересов советской молодежи: Автореф.дисс....канд.искусствовед. – Л., 1978. – 28 с.

13. Введение в социологию искусства:[учеб.пособие]/ Дуков Е.В., Жидков В.С., Осокин Ю.В. и др.; - СПб: 2001. – 256 с.
14. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. – М., 1989. – 264 с.
15. Владышевская Т.Ф. Ранние формы древнерусского певческого искусства: Автореф.дис....докт.искусствовед. – М., 1976. – 46 с.
16. Вознесенский И. прот., О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви: Большой и малый знаменный распев. – Рига, 1890.
17. Воробьев Г. Г. Информационная культура управленческого труда. – М., 1971. – с.
18. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской православной церкви. Т.1-2. – Серг.П., 1999. – 498с.
19. Герасимова-Персидская Н.А. Партеcный концерт в истории музыкальной культуры – М., 1983.
20. Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета. – М., 1996. – 304 с.
21. Горячкина Е. Земное эхо космической гармонии. // Сборник трудов Российской академии музыки. – М., 1994. – С.21 – 27.
22. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных композиций. // Музыкальная академия № 1, 1994. – С.117 – 150.
23. Дадашев В. А., Щирин Д. В. Информационное поле музыки и музыкальная педагогика. – СПб., 1994. – 146 с.
24. Евдокимова Ю, Конотоп А.,Кореньков Н. Ектения. – М., “Композитор”,1996 – 24 с.
25. Зверева С.Г. А.Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба. – М., 1999. – 239 с.
26. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки. – М., 2001. – 264 с.
27. Исаева Г. Г. Психологические основы усвоения музыкального произведения младшими школьниками. Автореф.дисс. ...канд.психологических наук. – Киев, 1989. – 28 с.
28. Исьянова Л. М. Формирование нравственных идеалов молодежи средствами пропаганды музыкального искусства. Автореф.дисс. ...канд.пед.наук. – Киев, 1989. – 26 с.

29. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца. – М., 1981. – 208 с.
30. Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя. – М., 1990. – 303 с.
31. Капустин Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика. – Л.: Музыка, 1985. – 160 с.
32. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. – М., 1973.- 432 с.
33. Корольков М. А. Музыка как средство эстетического воспитания. – Киев, 1978. – 420 с.
34. Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931. – 304 с.
35. Левашев Е. М. Традиционные жанры певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова, 1825-1917. – М., 1994. – 105 с.
36. Левашов Е. От Глинки до Рахманинова. // Музыкальная академия № 2, 1992.
37. Лихачев Д. С. О национальном характере русских // Вопросы философии. № 4, 1990. – С.3 – 6.
38. Лубенко В. В. Воспитание детей и взрослых синтезом искусств по стержневой системе. – М., 1990.
39. Малинковская А. Классика и современность. // Классика и современность. – М., 1981.
40. Мартынов В. И. История богослужебного пения. Учебное пособие. – М., 1994. – 240 с.
41. Мартынов В. И. Методы изучения старинной музыки // Московская государственная консерватория. Сборник научных трудов. – М., 1996. – 208 с.
42. Медушевский В. Таинственные энергии музыки. // Музыкальная академия № 3, 1992.
43. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – 254 с.
44. Мельникас Л. И. Экология современной музыкальной культуры. – Вильнюс, 1986. – 22 с.
45. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. М.,1990, Серг.П., 1995. – 150 с.
46. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.,1981. – 264 с.

47. Молзинский В. В. Проблемы изучения современных тенденций музыкального развития молодежи: Автореф. дис. ...канд.искусствовед.- Л., 1986. – 21 с.
48. Молитвы, священная история и богослужение православной церкви. Составил свящ. А. Темномеров. Изд 3-е. – С.-Петербург, 1904. – 223 с.
49. Мочалов И. И. В. И. Вернадский и религия. – М., 1991. – 68 с.
50. Мочалов И. И. В. И. Вернадский – человек и мыслитель. – М., 1970.
51. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. – М., 1966.
52. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М., 1988. – 254 с.
53. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – 384 с.
54. О церковном пении. Сборник статей. Составитель О. В. Лада. – М., 1997. – 164 с.
55. Пение Литургии Святого Иоанна Златоуста, в духе древних напевов православной Церкви, составленное А. Архангельским для четырехголосного хора. Репринт с издания СПб: Г. Шмидт, 1896 г. – Москва. Издательство православного центра “Живоносный источник” в Царицыно, 2002. – 20 с.
56. Перепелицын М. Л. Философский камень. – М., 1990. – 208 с.
57. Петрушин В. В. Музыкальная психология. – М., 1997. – 400 с.
58. Плотникова Н. Ю. Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX – начала XX века. Автореф.дисс. ...канд. искусствоведения. – М., 1997.- 26 с.
59. Преображенский А. Культурная музыка в России. – Л., 1924. – 124 с.
60. Пригожин И. От существующего к возникающему. Время и сложность в физических науках. – М., 1985. – 328 с.

61. Протоиерей Борис Николаев. Богословские основы знаменного пения // Музыкальная академия № 3, 1995.
62. Протопопов В. В. Русская мысль о музыке в XVII веке. – М., 1989; серия «Русская духовная музыка в документах и материалах» (Составители М. П. Рахманова, А. А. Наумов, С. Г. Зверева. Изд. 1998 – 2003 гг.).
63. Разумовский Д. В., прот., Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви. – Москва, 1886.
64. Рахманова М. Русская духовная музыка в XX веке. // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. Ред.-сост. доктор искусствоведения, проф. М. Арановский. – М., 1997. – С.371 – 406.
65. Романов Л. Н. Музыкальное искусство и православие. – Л., 1989. – 119 с.
66. Рудь И. Д., Цуккерман И. И. О возможности теоретико-информационного подхода к некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления / Сост. и ред. М. Г. Арановский. – М., 1974. – С. 207-229.
67. Самсонидзе Л. С. О взаимоотношениях художественного слова и музыкально-интонационного мышления // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. – Киев, 1988. – С.48 – 52.
68. Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и возрождения. – М., 1982. – 75 с.
69. Сапунов Б. Есть ли биополе икон? // «Аномалия» № 19 – 20 (33 – 34), 1992.
70. Слушатель в мире музыки с культурно-исторической точки зрения // Вопросы социологии музыки: Сб. трудов. Вып. III / Ред. Е. В. Дуков. – М., 1990. – С.86 – 99.
71. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. – М., 1975. – 202 с.
72. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. – М., 1971.

73. Табидзе Л. А. Музыка в системе эстетического воспитания молодежи. – Батуми, 1985. – 28 с.
74. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. – М., 1965.
75. Успенский Я. Образцы древнерусского певческого искусства. – Л., 1968, 1971.
76. Федоров Н. Ф. Собрание сочинений в 4-х т., Т.1 – М., 1995. – 518 с.
77. Фомин А. Ю. Анатомия чудес. – М., 1990. – 80 с.
78. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971. – С.65 – 94.
79. Хоружий С. Проблема личности в православии: мистика исихазма и метафизика всеединства. // Здесь и теперь. № 1, 1992. – С.94 – 105.
80. Чесноков П. Литургия св. Иоанна Златоуста. Для малого смешанного хора. Оп. 42. – Репринтное издание, Москва, 1992.
81. Чижевский А. Земное эхо солнечных бурь. – М., 1976. – 367 с.
82. Щирин Д. В. Духовная музыка в педагогическом процессе вуза (учеб. пособие). Печ. СПбГУКИ. – СПб. : Астерион, 2008. - 264 с.
83. Щирин Д. В. Педагогика восприятия духовной музыки (монография). - СПб. : СПбГУКИ; Астерион, 2007. - 316 с.
84. Щирин Д. В. Педагогика формирования музыкальной культуры различных групп населения в условиях досуга. Автореф.дисс. ... канд.пед.наук. – СПб., 1992.
85. Щирин Д.В. Русская духовная музыка. Педагогические аспекты восприятия. - СПб. : СПбГУКИ, 1999. - 114 с.
86. Smith J.F. The Experiencing of Music Sound: Prelude to Phenomenology of Music. – New York, London, Paris, 1979.

Д.В.ЩИРИН

ФОРМИРОВАНИЕ ВОСПРИЯТИЯ ДУХОВНОЙ
МУЗЫКИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Подписано в печать 07.06.2016. формаи 60x84/16

П.л.11.1. Печать офсетная. Бумага офсетная

Отпечатано в типографии ООО“Турусел”

197376. Санкт-Петербург.ул. Профессора Попова д.38,

Заказ № 14017 от 12.02.2016г. Тир.500.