

Гармония эстетики и аскетики

О реформе гласовых гармонизаций

Диакон Алексей Ильин

В нашей Церкви предметом многочисленных дискуссий стал феномен так называемого "партесного пения". В пылу полемики ему зачастую придают негативный оттенок. Желая преодолеть ненавистное засилье чуждой музыкальной культуры, наши клиросы находятся в поисках достойной замены. Иногда в качестве противоядия в бой кидают знаменый распев, забывая, что знамя – это совершенно другая культура, к нему нельзя приступить "с кондачка". Иногда в качестве альтернативы провозглашается принцип "простоты", "обиходности". Но сложившийся состав "обихода" уже немислим без всё тех же образцов "партеса"; пусть и несложные для исполнения, но эти произведения несут в себе те же недостатки, от которых мы хотим избавиться. О неопределённости направления поиска свидетельствуют неутешительные наблюдения: автору известны храмы, где один и тот же хор способен сочетать в своём репертуаре "Покаяния отверзи ми двери" авторства А. Веделя и догматики знаменного распева. С точки зрения любого трезво мыслящего человека такое непостоянство небезопасно как для общего строя богослужения, так и для певчих наших хоров в частности. "Меру во всём соблюдай" - этого жизненного принципа придерживались ещё античные мудрецы, можно сказать, первые философы. К постоянству, равномерности и рассудительности в доброделании призывают нас и преподобные отцы, жизненным опытом познавшие многоплодность царской добродетели – рассудительности.

В рамках данной статьи хотелось бы указать на существенные причины бедственного состояния нашего богослужебного пения. Для автора, как человека, уже значительное время несущего послушание регента церковного хора, является глубоким основанным на опыте убеждением, что решение проблемы лежит вовсе не в плоскости выбора партеса, знамени или чего-либо другого в качестве единственного средства музыкального выражения. Требуется разобраться в вопросах более глубокого свойства, каковыми являются: во-первых, отношение к богослужению как к цельному священнодействию и, во-вторых, возможность органичного соединения эстетического и аскетического элементов как неизбежно присущих церковному песнопению составляющих. В заключение автор хотел бы предложить направление решения проблемы (именно направление; разработка его в последующем, возможно, позволит указать более детализированное решение).

В теории музыки есть такое понятие "музыкальный синтаксис". Подразумевается, что любое музыкальное произведение представляет собой нечто целое и в то же время (подобно литературному произведению) подразделяется на части, связанные друг с другом. Отмечают такие элементы как период, предложение, мотив. Сочетание этих элементов в различных комбинациях позволяет говорить о композиции произведения. Композицию видим не только в музыке, но и в живописи, литературе, архитектуре и т. д.

Своя композиция присуща и богослужению. И здесь композиционный канон, будучи богоустановленным по происхождению, совершен, он переосмыслился в течение десятков столетий многими поколениями, живущими в Церкви, а потому логически понятен и, главное, назидателен, с каковой целью и устроился. Искусство же и "профессионализм" певчих как раз и заключается в том, чтобы жить каноном богослужения, чтобы свои действия на клиросе соотносить с действиями священнослужителей в алтаре. Так вот, с настоящим профессионализмом у нас проблемы, и очень серьёзные.

Кратко говоря, цельности богослужения у нас нет. Есть отдельно взятые песнопения, между собой не связанные стилистически, а иногда и вовсе не соответствующие общему ходу службы: мы можем встретить и громогласное "Свете тихий", и окрашенное в беспросветный минор "Хвалите имя Господне". И способствует этому в течение последних двух-трёх столетий ложное направление в нашем церковно-композиторском творчестве. Возникает ощущение, что композиторы зачастую заняты оттачиванием собственного мастерства, словно уже не знают, с какой стороны подойти к песнопению. Многие наши композиторы мыслят свой опус как самостоятельное и законченное произведение, совершенно вне контекста окружающих его других уставных песнопений. Зайдите в любой церковный магазин или лавку; в том разделе, где продаются нотные издания для клироса, вы найдёте сотни сборников для больших и малых хоров известных и не очень авторов-составителей. Но у всех этих сборников есть одно общее свойство – они (за редчайшим исключением!) игнорируют пласт изменяемых церковных песнопений. В основном это касается стихир. Если прокимны, задостойники и тропари великих праздников хоть как-то представлены, то специально расписанных стихир к тем же праздникам вы не встретите вовсе. Является ли это опущение существенным недостатком?

В литургической науке принято условное разделение богослужебного материала на изменяемые и неизменяемые песнопения. К числу последних относятся 103-й псалом в начале вечерни, гимны "Свете тихий..." и "Сподоби, Господи...", пение стихов из 134-го и 135-го псалмов на полиелее, песнь Богородицы в начале 9-ой песни канона и др. В объёме изменяемых песнопений мыслится вся совокупность песнопений Октоиха, Минеи, Триоди, являющаяся богатейшим наследием многовековой церковной гимнографии. Между тем, именно этот поэтический пласт пребывает в явном пренебрежении со стороны наших церковных хоров. И проблема эта не нова – обеспокоенность церковным пением была предметом обсуждений ещё на Поместном Соборе 1917-18 годов. Соответствующим отделом был принят ряд положений об упорядочении богослужебного пения, касающихся, в частности, вопросов осмогласия и свободных духовно-музыкальных сочинений. Позволим себе привести одно из положений дословно. "Отдел выражает горячее желание, чтобы песнотворцы и певческие деятели прониклись усердием и отнеслись с полным вниманием к музыкальной обработке и исполнению за церковными службами изменяемых песнопений (стихир, канонов, антифонов, Блаженн, тропарей, кондаков, подобных и самогласных), до настоящего времени затеняемых песнопениями неизменяемыми и вообще весьма слабо представляемых на клиросе. Между тем они, будучи по существу нарочитыми, собственно и непосредственно относятся к данным церковным празднествам и службам. Не только опущение их в большей части, но и исполнение в певчески необработанном виде и нетщательное ведет к обезличению празднеств и служб. Вместе с тем, через изъятие из церковных служб изменяемых песнопений, составляющих главное содержание богослужебных книг, утрачивается для верующих огромная доля многовековой православной церковной поэзии, исчезают дары творческого вдохновения великого сонма святых песнотворцев".

Основная масса богослужебного материала, отведённого хору (или лику, в терминологии церковного устава) для исполнения, состоит из изменяемых песнопений: стихир, тропарей, ирмосов, седальнов, прокимнов. Воскресное всенощное бдение в несокращённом виде приблизительно на 70-80% состоит из таких. Но ни для кого не секрет, что объём этот приходится весьма серьёзно сокращать. И причины тому веские. В первую очередь, нельзя не учитывать современного жизненного ритма, и вполне резонно по этой причине вносить какие-то коррективы в практику выполнения предписаний Устава. Но это – одна сторона проблемы. Собор заостряет внимание не только на сокращении стихир, но и на небрежном их исполнении. Как это понимать? Как вообще

может иметь место небрежность к такому незамысловатому с точки зрения сложности музыкального построения материалу, как гласовая попевка?

Казалось бы, всё предельно просто: в минеи или октоихе указан глас для исполнения тропаря или стихиры, им и нужно руководствоваться. Но певчие наших "правых" хоров почему-то предпочитают или сложить гласовые песнопения на плечи "левого" хора, или заменить гласовую мелодию авторской. Так, на протяжении уже долгих десятилетий всем известное постовое "Покаяния отверзи ми двери" по возможности стараются исполнять в авторской редакции А. Веделя (применяются, конечно, и другие обработки), хотя уставом указаны 8-ой и 6-ой гласы. И в качестве главного аргумента обыкновенно приводят недостаточную для торжественности момента музыкальную выразительность гласовой мелодии. Так ли это? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить: а с какой целью вообще создавался гласовый материал? Нас сейчас не интересует история становления певческого обихода, нам не важно, почему гласов всего 8, а не 7 или 9. Нам интересно, почему вообще богослужение имеет певческий элемент, почему оно не читается всё целиком, а ещё и поётся? Ответ находим в словах святителя Григория Нисского: "Всё, что согласовано с нашей природой, приятно ей. И музыка согласна с нашей природой. Поэтому великий Давид к мудрому учению о добродетелях присоединил сладкопение. В высокие догматы он влил как бы медовую сладость, при помощи которой наше естество излечивает себя. Исцелению нашего естества способствует гармоничность жизни, которой, по моему мнению, прикровенно способствует сладкопение". Очевидно, что музыкальный аспект есть не столько допускаемый по снисхождению к человеческой немощи элемент богослужения, каковое мнение можем встретить у некоторых теоретиков, сколько существенная, неотъемлемая, хотя и второстепенная (вслед за словом) составляющая материи богослужения. Мало того, гармоничное пение (здесь не имеется в виду многоголосое пение, построенное по законам гармонии, хотя явно и не отрицается) задаёт гармоничный же строй души, а потому является элементом аскетического делания. "Исполнение псалмов с мелодией есть доказательство гармонии душевных помыслов, а мелодичное чтение есть признак упорядоченности и мирного состояния разума", - говорит святой Афанасий Великий. Замечание очень важно, и следование этому принципу, на наш взгляд, непременно должно быть отражено в церковно-певческом обиходе, иначе святоотеческий опыт так и останется для нас отвлечённой схоластикой.

Но соответствует ли наш обиход этому принципу? Рассмотрим самый употребляемый четырёхголосный вариант гласовых гармонизаций. Основная мелодия традиционно отдаётся второму голосу (альту в смешанном хоре или 2-му тенору в мужском), верхний голос (соответственно, сопрано или 1-ый тенор) подстраивает параллельную мелодическую линию в терцию (в преобладающем числе вариантов), нижние голоса в своём голосоведении ограничены почти полностью: их задачей является, в сущности, констатация незатейливой гармонии, уже заданной верхними голосами. Бас (и в смешанном, и в мужском составе) ещё сохраняет определённую подвижность, но спетая отдельно басовая партия никакой мелодичности уже не несёт – в основном это движение по основным функциональным ступеням лада: тоника, субдоминанта, доминанта. Участь третьего голоса (тенора в смешанном составе и 1-го баса в мужском) и вовсе не завидна. Можно без труда найти примеры, где всё песнопение для 3-го голоса звучит от начала до конца на одной ноте (с заключительной каденцией). Таким образом, незамысловатые гласовые гармонизации доступны даже для неискущённых в вопросах сольфеджио певцов. И здесь мы жертвуем уже упомянутой музыкальной выразительностью в пользу общедоступности. С этой точки зрения грамотных певцов "правого" хора можно и нужно понять, ибо для них "нотных" проблем не существует.

Упрощённые варианты гармонизации не соответствуют провозглашённому отцами принципу "гармоничного сладкопения" и ещё по одной причине. Дело в том, что церковный хор, кроме того, что является единым коллективом, ещё состоит из отдельно взятых людей – творческих личностей. У нас вообще как-то не принято обращать внимание на этот аспект проблемы. Гармоническое хоровое произведение рассматривают с точки зрения слушателя – как единый гармоничный массив, как продукт, "изготовленный" хором. Но такой подход может быть применим к фортепьянному произведению, где 3-ий палец левой руки несколько не чувствует себя ущемлённым в чём-то по отношению к его визави из правой руки – играют и анализируют музыку не пальцы по отдельности, а исполнитель как цельная личность. Но в гармонизированном хоровом пении мы обязаны учитывать личность певца. Многолетние наблюдения автора лишь подтверждают тот факт, что эмоциональный настрой певца напрямую связан со степенью мелодичности исполняемой им партии. А для полноценной жизни человека, как психо-физической личности, не может быть мелочей ни в отношении к телу, ни в отношении к душе. Крайне важно писать партитуру так, чтобы её было приятно петь всем без исключения. И такие попытки на Руси уже были. В XVI веке появляется ранний вид многоголосия – строчное пение: двух-, трёх-, а иногда и четырёхголосная полифония. С технической точки зрения явление это довольно сложное, здесь мы не встретим привычных нам аккордов: они изначально не подразумеваются. Этот вид был введён в употребление в Московском государстве на Стоглавом соборе. Но это многоголосие не имеет ничего общего с полифонической европейской музыкой, законы построения которой были приняты нами в XVII-XVIII веках, результатом чего и является современное партесное пение. Здесь есть своя красота, но она совершенно оторвана от целомудренной эстетики традиционных распевов. Проблемы нашей Церкви порождены этим европейским наследием: раз приняв законы гармонизации в области церковного пения, мы колеблемся перед выбором. Выбрав критерием простоту гармонизации, мы непременно загоним какой-либо голос в "эмоциональное гетто", что видим на примере наших гласов. Стремясь же к музыкальной выразительности, имеем опасность впасть в оторванное от критериев церковного благочестия свободное творчество, о чём свидетельствует богатое, но малополезное композиторское наследие.

Таким образом, в настоящем русском церковном пении испытывает мощное потрясение, вызванное указанными проблемами: уровень исполнения гласовых песнопений сознательно занижен, как следствие, композиторов и исполнителей по этой причине более привлекают неизменяемые песнопения, связь, логическая и стилистическая, между ними и гласами исчезает полностью, вследствие чего богослужение воспринимается как пёстрое лоскутное одеяло. Возникает вопрос: существовали ли в истории нашего пения попытки преодоления накопленной дисгармонии?

Конец XIX-начало XX века – период расцвета композиторской мысли и исполнительского мастерства Московского Синодального хора. Задаче органической связи текста и мелодии в песнопении была посвящена деятельность известного композитора А. Д. Кастальского. "Одна из наиболее слабых сторон в нашей церковно-певческой практике – это отдел пения стихир, - пишет Кастальский. – Не касаясь музыкальной безграмотности и шаблонности гармонического сопровождения гласовых мелодий, распределение грамматических, логических и декламационных ударений и остановок в тексте в связи с напевом часто полно неправильностей как в стихирах, так и в стихах. Что же касается до связи между музыкой и хотя бы общим настроением данного текста стихир, то, благодаря одному стереотипному гармоническому сопровождению данного гласа на все случаи, связь эта часто не только отсутствует, но нередко характер гармонизации прямо противоположен общему настроению текста, <...> например, светлая и радостная рождественская стихира 6 гласа по 50-м псалме ("Слава в вышних Богу") в обычно-минорном, заунывном

гармоническом изложении, (и) таких примеров нетрудно найти довольно много". Ценность труда Кастальского заключается в том, что он не стал создавать законченное число стихир, готовых к исполнению, но предложил целую систему образцов нестандартной гармонизации обиходных гласовых напевов. "Если <...> присоединить гармонизацию, более отвечающую общему настроению данного песнопения, то, не выходя за пределы требований устава (исполнять песнопение на определённый глас), можно достигнуть большего соответствия между музыкой и текстом. Употребление унисонов в местах, требующих большей силы, суровости или необычайности выражения, или энергии, могло бы иногда способствовать усилению впечатления. Изложение некоторых фраз двухголосно, с перенесением обиходной мелодии в средние голоса, с повторением в крайних голосах одной и той же ноты, или же с мелодией в крайних голосах при повторяемой одной ноте в средних голосах, могло бы иметь место при фразах текста, требующих более подчёркнутого выражения, большей сосредоточенности". Кастальский прекрасно понимал, что создавать такие гармонизации необходимо заранее, расписывать их по нотам, основательно разучивать на спевках, - исполнение экспромтом, "с листа" в принципе невозможно. Иначе говоря, здесь предлагается обширное поле деятельности для грамотных (имеется в виду нотная грамотность) певцов, что позволяет привлечь их к исполнению гласового материала. Применение более обширных изобразительных средств по отношению к стихирам позволяет сократить стилистическую дистанцию между ними и гимнами неизменяемыми. Как следствие, для хора и для молящихся становится очевиднее взаимосвязь элементов богослужения. Такое творчество является кроме того ещё и педагогическим (или лучше, аскетическим): оно даёт возможность прочувствовать содержание и настроение богослужебного текста и способствует большей сосредоточенности в молитве. Значение связи музыкального элемента с текстом подчёркивает и святитель Василий Великий: "Поскольку Дух Святой знал, что трудно вести род человеческий к добродетели, что по склонности к удовольствию мы нерадим о правом пути, то что делает? К учению примешивается приятность сладкопения, чтобы вместе у усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове. На сей-то конец изобретены для нас стройные песнопения псалмов, чтобы и дети возрастом или вообще не возмужавшие нравами, по-видимому только пели их, а в действительности обучали свои души".

Кастальский указал примеры лишь для обиходных гласовых напевов, но ничто не мешает нам, регентам и певчим, вооружившись указанными рекомендациями, применить их и по отношению к большому и малому знаменному распеву, да и к известной системе пения "на подобен". Наконец, для большей монолитности богослужения можно и желательно подвергнуть аналогичной обработке и неизменяемые песнопения. Так относительно свободных духовно-музыкальных сочинений, в основе которых лежит не определённая и точная мелодия одного из распевов, а, до известной степени, свободное творчество композитора, определение соборного отдела таково: "Отдел разрешает употребление за церковной службой духовно-музыкальных сочинений при условии: а) чтобы они были проникнуты строго молитвенным настроением, не нарушали цельности и логического смысла текста церковных песнопений; б) чтобы в практике клироса им предпочиталась обработка осмогласных и вообще церковных распевов".

В практике нашей Церкви нередки случаи, когда выбор певческого репертуара определяется преимущественно благословением или архиерея, или настоятеля прихода, значительна доля влияния, разумеется, регента и певчих. Основным критерием при этом становится личная симпатия или антипатия: нравится данное произведение или нет. До тех пор, пока в выборе "оформления" богослужения мы будем руководствоваться исключительно эстетическим восприятием, мы так и будем бесцельно балансировать

между Архангельским и Чесноковым, Бортнянским и Львовым. Вопрос вообще решается не в плоскости запретов и разрешений сочинений определённых авторов. Важно воспитать в певце сознание своей деятельности как церковного служения, в первую очередь, аскетического, но вместе с тем и облечённого в выразительную мелодическую форму, и тогда большинство проблем отпадёт само собой. Нужно предложить не столько возможность выбора между композиторами, сколько внедрять принципиально новый подход к богослужению – воспитывать ощущение целостности, равной ответственности певца как перед гимном "Свете тихий", так и перед обычной стихирой Октоиха. И одним из возможных вариантов работы в этом направлении может стать реформа гласовых гармонизаций. Решение за нами, дорогие певчие, никто кроме нас этим заниматься не будет.