

А. М. Лесовиченко

Григорианские песнопения и мировоззренческие принципы Средневековья

Опубликовано: *Лесовиченко, А. М.* Григорианские песнопения и мировоззренческие принципы Средневековья / А. М. Лесовиченко // Музыкаведение. - 2004. - № 2. - С. 2-7.

Статья посвящена рассмотрению проблем понимания музыкальной формы западной культовой музыки Средневековья, особенностям временной организации песнопений.

Some questions referring to the sacred music of the Middle Ages are taken up in this article, among them the conception of musical form and features of its temporal regulation.

Осмыслить сущность музыкальной деятельности в Средние века сложно не только и не столько потому, что сохранилось мало материала, есть проблемы его дешифровки, отсутствует живая исполнительская традиция. Главные трудности — другого рода: функциональные задачи музыки были другими, а, следовательно, она вызывала иной, несвойственный позднейшим культурно-историческим периодам, психологический эффект. Этот вопрос представляется центральным. Попытаемся в нем разобраться.

Для медиевистики XIX — начала XX веков картина средневековой музыкальной деятельности была достаточно ясной: на всю эпоху распространялись константы, сложившиеся примерно к XII веку. В результате получалась понятная логическая цепь: до конца VI века существовали разные типы литургии, в каждом из которых присутствовали песнопения. Некоторые из них (мозарабский, галликанский, амросианский, беневентанский, староримский) оказались устойчивыми и долго сохраняли за собой заметное положение в культурной практике ряда регионов Западной Европы. Вместе с ними продолжили свою историю соответствующие им формы музыкального искусства. В VI веке, согласно легенде, по инициативе папы Григория I была предпринята реформа и унификация западноевропейской литургии, получившая название григорианской. В русле этой работы был произведен отбор песнопений, которые получили строгую кодификацию и дальше на протяжении веков служили неизменным ориентиром и источником всех форм музыкального искусства культовой традиции. Эталонной такой кодификации для музыковедов стали памятники музыкальной письменности, выполненные в квадратной нотации, поскольку они лучше, чем ранние невменные рукописи, соотносились с принципами нотного письма Нового времени: здесь ясно читался высотный параметр и осознавалась независимость каждого звука.

Однако исследования более современных авторов, начиная с Г. Риза¹ показали, что при верной направленности этой схемы, картина получается настолько сложнее, что приходится подвергать сомнению справедливость самой схемы. Главным спорным моментом оказывается утверждение однозначности явлений музыкальной деятельности в каждом из типов литургии. Согласно старым исследованиям, песнопения, применявшиеся в той или иной литургии совершенно константны. Это могло быть только в случае точной фиксации всех песнопений уже на стадии их отбора. Однако древнейшие дошедшие до нас памятники в невменной нотации относятся лишь к 20-м годам IX века. Причем фиксация осуществлялась, как известно, с помощью знаков, отражающих не столько звуковысотную сторону, сколько моменты, связанные с звукоизвлечением. Очень показательным, что для создателей невменной нотации первостепенна была интонационная формула, интерпретированная как первичное звуковое ядро, а не сумма отдельных звуков. Фактически такой способ записи был естественным продолжением многовековой бесписьменной практики передачи напевов.

Несомненно, сама природа явления определяет нестрогий характер управления процессом. Если же принять весьма аргументированное мнение, что папа Григорий I не имел отношения к реформе литургии, то картина развития традиции выглядит в ином свете. Несомненно, что существовало несколько центров репродуцирования средневековой культовой музыки, никак не соподчиненных иерархически². Появление невменной нотации не слишком меняет ситуацию, так как фиксации подвергались сложившиеся в разных местах и в разное время варианты. Более того, сама она имела значительные местные особенности: В. Штёбляйн приводит 16 вариантов написания невм, сложившихся в разных местах на протяжении IX—XI веков. Культовая музыка развивалась по законам устной традиции, многочисленные образцы которой были зафиксированы разными способами, а следовательно, отразили различные состояния процесса. На этой основе можно выявить общие моменты для всей западной средневековой музыки.

Каждое столетие, а иногда и десятилетие, в каждом регионе Западной Европы порождало свои формы в рамках единой культовой традиции, но различия между ними не могли быть принципиальными, потому что все эти явления служили выполнению единой социальной функции в рамках устойчивой мировоззренческой системы. Таким образом, вероятно, основополагающие выводы, полученные музыкальной медиевистикой относительно

¹ *Reese G. Musik in the Middle Ages. New York, 1890.*

² В последние годы григорианика не связывается специалистами с деятельностью папы Григория Великого. Западный свод культовых песнопений продолжают называть григорианским в силу традиции. Впрочем, есть тенденция использовать иные наименования. Об этом см.: *Hiley D. Recent research on the origins of Western chant // Early music. 1988. № 2. P. 203—213.* Вклад в разработку русскоязычной терминологии в сфере григорианики внесли: Ю. Холопов, В. Карцовник, И. Лебедева, В. Федотов, Н. Ефимова и другие.

принципов развития в средневековой культовой музыке на основе анализа письменных источников, можно с достаточной уверенностью распространять и на другие подобные явления, не навязывая им несвойственных качеств.

Вместе с тем всегда сохраняется область особенностей, не входящих в структуру типологических признаков. Спецификация может касаться исполнительских нюансов: употребления или неупотребления тех или иных интонационных формул, построений; произнесения слогов текста на одни или другие звуки распева; употребления или неупотребления квиллизм; динамических, вокальных особенностей и т. д. Часть этих нюансов вообще не могла быть зафиксирована, хотя гибкость невменной фиксации именно в плане отражения деталей гораздо выше линейной³.

Следует также подразумевать множественность неортодоксальных культовых традиций. Здесь отличий будет, конечно, больше, чем внутри григорианики. Можно предполагать существование вообще неизвестных нам типов музыкально-культовой деятельности. И все-таки общность социально-художественных задач создает условия типологической близости в принципах музыкальной организации.

Универсальным принципом культовой монодии является, как известно, развертывание формы по формуле: *initio* — *medium* — *finalis*. Помимо этих этапов развития могут выделяться другие — промежуточные, но основополагающая структура зиждется на трех названных элементах.

Легко заметить, что такая формула вполне соответствует универсальному закону развития в музыке, сформулированному Б. В. Асафьевым. Здесь тоже есть трехчленное единство развития, обеспечивающее целостность музыкальной формы. Хорошо соотносятся и отдельные составляющие формул: *initio* (начало) — импульс, *medium* (середина) — наивысший момент развития (*motus*), *finalis* (конец) — момент завершения (*terminus*). Наблюдения над григорианикой в ее контекстуальном состоянии показывают, что развертывание звуковой ткани происходит на основе сцепления отдельных построений, имеющих отмеченную направленность. Это позволяет считать вполне актуальным асафьевский тезис о перемещении функций "каждого из составляющих ее членов, так что если идти от момента первотолчка или начала звучания произведения, то можно представить себе развертывание стадий музыкального становления как своего рода непрерывность"⁴. Казалось бы, средневековая культовая музыка и, в частности, григорианский хорал, имеют те же процессуальные основы, что и музыкальные явления Нового времени. В этом смысле формула развития хорала является исторической конкретизацией асафьевской формулы. Тем

³ *Reznikoff Je.* Intonation and Modality in the Music of Oral Tradition and Antiquity // *The Semiotic Web*. 86. Berlin, 1987.

⁴ *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 134.

не менее, вывод о соответствии средневековой музыкальной организации логике развития, понятой с позиции существа музыки как временного процессуального искусства, требует глубокой коррекции.

Принципиальное отличие средневекового типа музыкального развития от сформировавшегося в Новое время заключается именно в особенности восприятия бытия мира средневековым сознанием, согласно которому мир не подвержен изменениям. Он пребывает в раз и навсегда установленном качестве. Движение — не более чем перемещение в пространстве. Пространственное содержание приобретает само понятие времени: время ощущается только в связи с происходящими событиями, каждое из которых при этом происходит как бы независимо от других. Такое ощущение времени находит последовательное выражение в изобразительном искусстве, литературе. "В средние века изображение часто соединяло разновременные действия... Каждый персонаж живет в своем времени <...>. Время <...> распадается на множество самостоятельных отрезков, каждый из которых связан с одним определенным лицом. Следовательно, вся композиция построена как своеобразный "свод" более мелких, но в известной степени самостоятельных единиц"⁵.

Примеров отсутствия чувства развития можно привести много, на материале любых искусств. Но музыка... Как можно допустить отсутствие развития в искусстве, сама сущность которого предполагает движение, изменение, текучесть? Действительно, такое представить трудно. И все-таки попытаемся взглянуть на средневековое наследие с этой точки зрения.

Образцы средневековой культовой музыки оставляют впечатление возвышенного покоя, уравновешенности. В ней почти нет интонационных событий, поэтому ожидание последних приводит к ощущению монотонности. Совсем другое впечатление складывается, если "довериться" музыке, не следить за ней, а попытаться "погрузиться" в нее. В таком случае возникает чувство "окрыления", "невесомости". Свободные асимметричные музыкальные построения как бы обволакивают сознание. Мягкие извивы мелодии порождают образ насыщенного светом и влагой воздуха — "марева". Катарсическое состояние, достигаемое в процессе слушания, приятно. Из него не хочется выходить. Сколько бы ни звучала эта музыка, ее всегда мало. Однако следует подчеркнуть, что это состояние статично. Это именно состояние — зыбкое мерцание, неустойчивость, эфемерность, но неподвижность.

Неслучайно В. Апель задается вопросом о характере экспрессии в григорианском хорале: «Есть ли экспрессивность в григорианском хорале? Да и нет. Вопрос требует пояснения значения слова экспрессивность. Если этот термин понимать как оппозицию понятиям "сухой", "педантичный", "интеллектуальный" или другим словам, которые могут иметь смысл "отсутствия художественной одухотворенности", ответ, конечно, будет позитивным.

⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 279.

Нельзя отрицать, что хоралы — продукты художественного вдохновения, хотя, совершенно несомненно, что любые духовные, эмоциональные или даже интеллектуальные силы подразумеваются в процессе музыкального созидания в VIII и IX веках вовсе не такими, как в XVIII или XIX»⁶. Р. И. Грубер, объективизируя впечатления, пишет: "Это искусство стремится заставить пережить то, что в жизни реально не существует"⁷.

В том же ключе высказываются средневековые авторы. Клавдий говорит о "мистической сладостности" такой музыки, Петр Хризолог упоминает "мистическую кантилену", монах Отло (IX век) восторгается "мистической сладостностью консонансов"⁸. Обратим внимание в отзывах о средневековой музыке на слово "сладостность" (лат. *suavitas*). Думается, оно достаточно точно передает эмоциональное значение. Действительно, "сладостность" имеет катарсическое происхождение, возникает в результате определенного психологического состояния, связанного со смысловой статичностью культовой музыки.

Как же соотнести это впечатление с идеей развертывания музыки во времени, которая подтверждается сопоставлением формулы григорианского хорала и асафьевской формулы музыкального процесса? Можно ли снять это противоречие через анализ музыкального текста? Вероятно, в полной мере, нет, поскольку это противоречие между физической природой и художественной, точнее, психологической задачей музыки. На уровне проблемы средневековой музыки как этапа истории мирового музыкального искусства, где определяющей категорией является категория движения, противоречие, видимо, непреодолимо, но с позиции культурного контекста своей эпохи, имеющей особый уклад, особое ощущение времени, оно отсутствует, или выражено слабо. Принцип статики выглядит вполне естественным. Следовательно, исходя из музыкального контекста, не нужно снимать никакого противоречия. Известно, что *initio* — это не просто начало, не просто импульс. Здесь подразумевается набор попевок, небольшой по количеству, состоящий из нескольких комбинаций одних и тех же ступеней. То же относится и к *medium*, и к *finalis*. Музыкальная форма конструируется из ячеек, набор которых изначально задан, принципы сочетания известны, художественный результат запрограммирован. Думается, дискретное восприятие проявилось в самом факте невменной нотации, могущей возникнуть при условии ясного осознания конструктивной самостоятельности каждой музыкальной ячейки и небольшом их разнообразии. Действительно, невменная фиксация имеет всего около двух десятков различных знаков, включая невмы-модификации. Мелодические структуры живут как бы автономно друг от друга, составляя вместе не процесс, а единомоментную данность. Движение, конечно, воспринималось, но, по-видимому, не как

⁶ *Apel W. Gregorian Chant. Bloomington, 1958.*

⁷ *Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М., 1941. Т. 1. Ч. 1. С. 390.*

⁸ Там же. С. 391.

движение в самой музыке, порожденное внутренним импульсом, а как перемещение статических конструктивных деталей под воздействием какой-либо экстенсивной силы. Закономерно, что такого рода музыка могла восприниматься как статическое образование.

Однако поскольку в ней есть движение, пусть понимаемое как нелинейное, не направленное к итогу, следует разобраться в специфике этого движения, понять каким образом монодийная музыка, имеющая небольшое акустическое пространство и, следовательно, не способная компенсировать отсутствие внутреннего динамизма за счет расширения звуковой массы, сложилась в статическую систему, движение в которой осуществляется как будто за счет импульса извне.

Нельзя забывать, что средневековая культовая музыка не существует без текста. Весь музыкальный материал — омузыкаленный литургический текст, причем один элемент без другого немислим. Текст важнее музыки в этом единстве. Он однозначен в своем содержании, безапелляционен, но мелодия его одушевляет, делает доступнее, эмоциональнее. "Мне кажется, что философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа", — говорил Григорий Нисский⁹. Поэтому при анализе должно быть соблюдено равновесие элементов: не нужно лишать музыку значения выразительного средства, но не следует и абсолютизировать ее самостоятельность. Текст выступает в качестве основы. Допуская грубую аналогию, схема музыкальной формы — это "типовой проект", в который заложен перечень "строительных материалов", но он никогда не будет реализован, если не будет "каркаса", на котором можно реализовать идею. В роли "каркаса" и выступает текст. Но если все зависит от текста, как можно говорить о самостоятельной внутримызыкальной логике? Возникает замкнутый круг, выход из которого, видимо, следует искать в совершенно иной плоскости.

Попытаемся рассмотреть систему культа в рамках контекста, в котором он функционирует. Во временном отношении — это литургия, в пространственном — храм.

Конечно, храм — физическое, материальное сооружение, но одновременно — символ присутствия Бога. Храм — это особый мир, отличный от остального, автономный. Его пространство не есть только часть объективного природного пространства. Оно — самостоятельное, самодостаточное образование, в котором концентрируется связь божественного мира и человеческого, их неслитное единство. "Оба, как части, составляют один мир, и восполняются единообразно одним миром, как целым, потому что умственный мир для могущих видеть весь открывается в мире чувственном, таинственно изображаясь в мире умственном своим основанием, ибо он зависит, по своему образованию от мира

⁹ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 196.

умственного, так как оба они производят одно дело", — говорит Максим Исповедник¹⁰. Следовательно, храм и жизнь внутри храма существуют по своим особым законам. Именно эти законы определяют принципы функционирования литургии и явлений культового искусства. Так на чем же основываются законы жизни храма? Что отличает эту жизнь от жизни "мирской"? Кратко на это можно ответить — пульс времени.

Проблема времени занимает Средневековье весьма серьезно. Ни одна дохристианская культура не имела такой множественности концепций времени. Для античности время — круговращение. Христианский постулат конца мира сделал время линейным, неповторяющимся. Отныне время целенаправленно. Однако и восприятие цикличности времени при этом не исчезло. Ж. Ле Гофф говорит о множественности времен как реальности средневекового сознания, об отсутствии единого представления о времени¹¹. Литургическое время в каком-то смысле является эпицентром всех средневековых временных представлений. С одной стороны, оно фиксирует моменты неповторяемой мировой истории, но с другой — содержит в себе ярко выраженный элемент циклизма, что проявляется в круговращении "церковного календаря и связанных с ним богослужебных актов"¹². Впрочем, такое двойственное содержание литургического времени в некоторой степени нивелируется прямой связанностью с идеей Бога, который существовал до создания времени, и который будет существовать после его исчезновения. Бог вечен, а вечность — это, по определению Боэция, утвердившемуся в средние века, "совершенное обладание сразу всей полнотой бесконечной жизни"¹³. Храм, имея задачей отразить идею Бога, должен найти способ приблизить характер своей внутренней логики к представлению о "полноте бесконечной жизни". Каким же образом это можно было осуществить в условиях реального физического времени? Вероятно, только путем повторяемости литургического цикла и неизменности этого повторения, то есть через круговращение. Думается, сама идея линейного времени не обязательно предполагала его прямолинейность: время возникает в акте творения мира из ничего и исчезает вместе с миром. Значит, развитие времени возвратится к своей исходной точке, и, следовательно, его движение осуществляется не по прямой, а по окружности, но без повторений, однократно. Все земные события протекают на фоне этого медленного течения, каждый раз укладываясь в один из повторяющихся циклов, осуществляемых вокруг главного стержня — движения времени. "Вся история рода человеческого <...> представляется как синхронная. Время стоит, оно все и настоящее, и прошедшее, и будущее — в современности"¹⁴.

¹⁰ Максим Исповедник о таинстве церковном // Христианское чтение. Спб., 1846. Ч. 1. С. 180—240.

¹¹ *Le Goff J.* La Civilisation de l' Occident medieval. Paris, 1965. p. 223.

¹² *Барз М.* Эпохи и идеи: становление историзма. М., 1987. С. 130.

¹³ Там же. С. 125.

¹⁴ Там же. С. 126.

Таким образом, стремясь к выражению вечного, литургическое время, естественно, приобретает циклический характер. Собственно, к круговому восприятию вечности и времени располагает само представление о Боге, сформулированное ведущими христианскими теологами. Псевдо-Дионисий Ареопагит, авторитет, которого в Средневековье непоколебим, дает следующую характеристику: "Бог есть Сын, Сущий, и существует не как другие бытия, и в самом себе заключает всю полноту бытия несложного, бесконечного, вечного"¹⁵. Это константная характеристика. Однако рассмотрение Бога в ракурсе составляющих его ипостасей дает уже менее статичную картину: "Отец есть неточное Божество, а Иисус и Дух, если так можно сказать, суть Божественные вырастания из Богородительного Божества, и как бы цветы, или предшествующие свету"¹⁶. В отношениях же Бога и сотворенного мира идея самого Бога становится подвижной: "Действительное бытие от Предвечносущего. От Него оно, но не в бытии этом сам Он; к нему приобщается оно, но Сам Он отличен от него. Он есть и время бытия, и начало, и мера его, существуя прежде всякой сущности и бытия, и времени, и будучи творческим началом, и серединою и юнцом всего: посему то Слово Божие о Предвечносущем выражается многосторонне, смотря по бытиям и верно говорит, что Он был, и есть, и будет, и стал, и стоит, и станет"¹⁷. Автор V века здесь дает основание для динамического понимания божественной сущности. Идея Бога имеет потенцию к представлению о движении, движении по кругу, хотя понятие это носит весьма условный характер.

Многое в культовой системе наталкивает на мысль, что музыка здесь несет на себе черты неподвижности, отсутствия развития. Это прекрасно соотносится с идеей христианского Бога, статичного в постулате, но имеющего некоторый динамизм при анализе его трехипостасной структуры и, особенно, при решении вопроса об отношении к реальному миру. Таким образом, принципы структурной организации средневековой музыкальной формы могли сложиться только в условиях средневекового мирозерцания и, ни в коей мере, не являются случайностью.

Весьма вероятно, что кристаллизация формулы развития в средневековой культовой музыке является продуктом не только общих закономерностей религиозного мышления, но и прямого символического понимания. В этом случае отношение к музыке как статической форме теряет свою парадоксальность.

Трудно предположить, что музыка литургии избежала символизации, тем более, что средствами музыки, пожалуй, наиболее наглядно можно выразить идею теофаний (атрибутов Бога) в мире и даже трехипостасность самого Бога. Простое сопоставление структурной

¹⁵ Св. Дионисий Ареопагит о Божественных именах // Чтение любителей духовного просвещения. 1878. Ч. 2. С. 202.

¹⁶ Там же. С. 203.

¹⁷ Там же. С. 211.

схемы хорала (initio — medium — finalis) с ареопагитической формулой Deus est principium, medium et finis omnia res (Бог есть начало, середина и конец всех вещей), выявляет их даже терминологические совпадения.

Глядя на культовую музыку, поражаешься глубокой степени ее соответствия требованиям, предъявляемым к христианскому символу. Об этом свидетельствует не только общий контекст храмовой жизни, где "символическое время приспособлялось к шкале литургического времени"¹⁸, но и сами принципы формальной организации культовой музыки. С одной стороны, она исключает какую-либо конкретную образность, чувственное начало, звукоизобразительность, обиходную жанровость, но с другой, точно отражает представления христианства о Боге в закругленности структуры, обобщенности конструктивных ячеек и нормативности их сочетания. Можно понять христианина, который через музыку ощущал свою причастность к Богу. Современный датский писатель Б. Расмуссен в романе "Тихое бегство" выразил эту мысль о средневековой музыке следующим образом: "Пока в церкви звучали пение и музыка, Бог не был для человека ни великой абстракцией, ни великим творцом. Бог был конкретным в музыке, и человеку не приходилось мучительно думать как его достичь, чтобы служить ему"¹⁹. Действительно, свойства и степень соответствия представлениям о сверхъестественном в средневековой культовой монодии таковы, что она вполне могла выполнять функции символа и восприниматься таким образом.

Думается, что мнение папы Пия X: "Композиции, созданные на григорианской основе, глубоко литургичны, выражают душу и настроение церкви, и, напротив, чем дальше музыка удаляется от григорианики, тем более чуждой божественной обители она становится"²⁰, — представляет собой достаточно объективную оценку музыкально-исторического процесса с точки зрения христианства, поскольку сама логика музыкального развертывания григорианского песнопения рождается как реализация мировоззренческой идеи.

¹⁸ Leclercq I. Zeiterfanrung und Zeitbegriff im Spatittelalter // Antiqui und Moderni. Berlin, 1974. S. 17.

¹⁹ Расмуссен Б. В. Тихое бегство. М., 1981. С. 80.

²⁰ Willesz E. Eastern Elements in Western Chant. Boston, 1947. P. 24.