**Особенности богослужебного пения Западной Церкви**

Еще в античном мире сложилась ситуация, при которой Запад являлся некоей духовной провинцией Востока. Рим повелевал и властвовал политически, но именно Греция была источником духовных импульсов — религиозных, философских, эстетических. Такое примерно положение сохранилось и в христианские времена. Подобно тому как основные догматические споры волновали Восток и решались на Востоке, так и основные, фундаментальные положения богослужебного пения были сформулированы на -Востоке, Западом же восприняты, усвоены и применены на практике, ибо пока Восточная и Западная Церкви составляли единое тело, то и пение их строилось на единой основе, представляя собой лишь различные интерпретации разработанной на Востоке системы, зиждящейся на триаде — осмогласие, центонность, невменная нотация. Именно такими своеобразными интерпретациями этой системы и являлись основные виды богослужебного пения Запада — пение амвросианское и пение григорианское.

Амвросианское пение, как пение гораздо более раннее, чем пение григорианское, еще не знало полного осмогласия. Святитель Амвросий Медиоланский, занимавший епископскую кафедру с 374 по 397 гг. и заимствовавший у Востока принцип пения на гласы, ввел в употребление четыре гласа с греческими названиями: Protus, Deuterus, Tritus, Tetartus. Им было введено также заимствованное у Востока антифонное пение. Некоторые гимны, составленные святителем Амвросием, употребляются в Западной Церкви и до сего дня, а приписываемый ему гимн «Те Deum» — «Тебе Бога хвалим» в известных случаях поется и Православной Церковью.

Окончательное становление системы богослужебного пения на Западе связано с именем святого Григория Двоеслова — Папы Римского (590-604), прибавившего к четырем амвросианским гласам еще четыре, в результате чего получилась система, тождественная системе византийского октоиха с четырьмя автентическими и четырьмя плагальными гласами. Составленный святым Григорием антифонарий имел, очевидно, такое же значение для Западной Церкви, какое для Восточной Церкви имел октоих преподобного Иоанна Дамаскина. По преданию, святой Григорий Двоеслов повелел приковать антифонарий цепью ко гробу святого Петра в знак непреходящего значения установленного им пения. Для внедрения и распространения этого пения, а также для устранения возможных искажений в Риме была устроена специальная школа (Schola Cantorum), являющаяся одновременно и хором, и учебным заведением, откуда хорошо обученные певцы посылались в страны Западной Европы.

Наиболее ранние из дошедших да нас рукописей, используемых в процессе григорианского пения, относятся к концу VIII в., однако они содержат только тексты песнопений, лишь иногда сопровождаемые указанием на глас, что свидетельствует о господстве устной традиции. Первые йотированные рукописи появились в IX в. Песнопения в них записывались с помощью особой западной разновидности невменной нотации, называемой «Nota Romana», а сами мелодии строились в основном на центонном принципе формообразования. Таким образом, к концу первого тысячелетия от Рождества Христова пение Западной Церкви, как и пение Церкви Восточной, прочно утверждаясь на духовных основах осмогласия, центонности и невменного письма, представляло собой истинный образ ангельского небесного пения.

Однако даже в это время единства и согласия восточная и западная концепции богослужебного пения имели свои специфические особенности и отличия, все более и более усугубляющиеся по мере исторического развития. Корень этих отличий заключался в изначальном отношении к музыке. Для Восточной Церкви история музыки оканчивалась моментом Рождества Христова, почему и сама практика музыки считалась несовместимой с христианством. «Кто переселился на Сионскую гору, тот должен отречься от Геликона и Киферона», — пишет Климент Александрийский. Именно поэтому невозможно даже представить себе кого-нибудь из восточных отцов, пишущих специальный трактат о музыке. Однако это не означает того, что музыка отвергалась совершенно. Отвергалась музыка древняя, ветхая, не преображенная новозаветным сознанием. Православие выдвинуло учение о новой музыке, о музыке, переплавленной в горниле аскетического подвига и превратившейся в Песнь Новую. Это глубоко мистическое учение, эта музыкальная антропология рассматривала жизнь человека как пение, а самого человека как инструмент, от правильной настройки которого зависят чистота и правильность мелодии. Вот почему если на Востоке и писалось о музыке, то писалось не о модуляциях и консонансах, но о внутреннем сердечном делании, о таинственном пути, ведущем к Богопознанию.

Совершенно иное умонастроение складывается на Западе. Создается такое впечатление, что западные христиане хотят переселиться на Сионскую гору и в то же самое время остаться на Геликоне, ибо для них занятие музыкой не противоречит следованию за Христом, несмотря на то что большинство западных авторов осознают языческую природу музыки, возводя ее происхождение к музам и Аполлону. «Музыка есть наука о мелодии, состоящая из разделов о звучании и пении; а имя свое получила от муз, — пишет Исидор из Севильи (560-640) — ...музы — дочери Юпитера и Меморин (памяти). Ведь если звуки не удерживаются в памяти человека, они погибают, ибо их нельзя записать». Другие авторы, замалчивая языческую природу музыки, объявляют музыку неким свободным и независимым ни от чего родом деятельности. «Музыка — это свободная наука, дающая способность искусного пения», — пишет Бэда Достопочтенный (672-735). Однако здесь свобода тесно переплетается с языческим представленном о музах, олицетворяющих семь свободных искусств, и входит в конфликт с христианским мироощущением, ибо логически домысливаемая свобода музыки неизбежно приводит и к свободе от Христа. Вот почему восточная православная мысль не считала свободным и самостоятельным ни один род деятельности, ибо все они рассматривались как служение Богу, которое только и могло все осмыслить и одухотворить и через которое все остальные виды деятельности получали возможность существования. На Западе понимание музыки как свободной науки породило особую отрасль интеллектуальной деятельности — специальную теоретическую дисциплину, входящую в состав семи свободных искусств, образующих систему средневековых знаний. Система эта разделялась на trivium (грамматика, риторика, логика) и quadrivium (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Таким образом, музыка мыслилась скорее не как искусство, но как наука.

Традиция написания специальных музыкальных трактатов на Западе освящена авторитетом святого Августина Блаженного (354-430), написавшего обширный труд «Шесть книг о музыке», в котором разработаны проблемы метра, размера, чередования долгого и короткого, то есть сформировано общее учение о ритме. Известно, что святой Августин собирался написать также шесть других книг «О мелосе». Но кардинальной книгой, оказавшей сильнейшее влияние на все последующее развитие западной теоретико-музыкальной мысли, да и музыки вообще, стала книга Боэция (480-525) «Наставления в музыке», представляющая собой обширное изложение античного музыкального учения с пифагорейским делением музыки на музыку мировую, человеческую и инструментальную, с учениями о числовой природе музыки, об этосе музыкальных структур, а также прочих проблем античной науки о музыке, проблем, изложение которых становится традиционным для всей западноевропейской музыкальной литературы после Боэция. Приятие этой не преображенной языческой системы породило специфическую двойственность западного сознания, выразившуюся в конечном итоге в создании доктрины «двойственной истины», сущность которой заключается в том, что Богооткровенная истина и истина эмпирическая, или философская, могут сосуществовать, не уничтожаясь, в то же самое время противореча друг другу. И хотя доктрина эта была сформулирована много позже, сама двойственность изначально коренилась в мироощущении Запада, что и проявилось в смешении понятий богослужебного пения и музыки. Красноречивой иллюстрацией этого смешения может служить введение органа в богослужение. Очевидно, орган также был занесен с Востока, ибо одно из первых упоминаний о нем связано с поднесением его в дар императором иконоборцем Константином Копронимом королю франков Пиппину в 757 г., после чего орган приобрел большое практическое значение в монастырях как школьный инструмент для обучения григорианскому пению. Однако с течением времени орган исподволь начинает употребляться и в самом богослужении и, несмотря на многочисленные протесты и анафемы, в конце концов прочно утверждается в богослужебной практике. Такое допущение, невозможное с точки зрения православия, находит оправдание в доктрине «двойственной истины», как бы благословляющей одновременное пребывание и на горе Сион и на Геликоне.

Та же тенденция к смешению богослужебного пения и музыки проявилась в пополнении григорианского свода песнопений песнопениями нового типа, которые получили название «секвенций» и произошли из стремления облегчить запоминание мелодий песнопений. Труднейшей задачей в освоении григорианского пения являлось изучение и исполнение «юбиляций»— протяжных мелодий мелизматического типа, распевающих слово «Аллилуия». И если заучивание на память мелодий, в которых каждому звуку соответствовал слог текста, было сравнительно нетрудно, то заучивание мелодий, в которых на один слог текста приходилось по нескольку десятков мелодических звуков, в условиях устной традиции было значительно труднее. Для облегчения запоминания этих юбиляций вместо слова «Аллилуия» стали подставлять более длинные тексты с тем расчетом, чтобы каждому мелодическому звуку соответствовал слог текста.

Первые из дошедших до нас секвенций принадлежат монаху монастыря Сент-Галле Ноткеру Заике (840-912). Вначале он подкладывал новые тексты к уже существующим юбиляционным мелодиям, но вскоре перешел к более свободному методу и стал брать только начала старых мелодий, используя их как толчок для собственного мелодического творчества, благодаря чему имя Ноткера Заики может почитаться одним из первых композиторских имен в истории. Начиная со времени Ноткера Заики, разными авторами было написано множество секвенций, из которых наиболее знаменитыми являются «Lauda Sion salvatorem», принадлежащая Фоме Аквинскому, «Stabat mater» Якопона да Тоди и «Dies irae» Фомы Челанского. Первоначально за свой простой язык секвенции назывались также «прозами» (Prosa), и это название было удержано ими и тогда, когда уже появились более выработанные тексты с определенным числом слогов и рифмами. Примерно в это же время появляются и так называемые «тропы» — вставки в канонические григорианские напевы, интерполяции основного текста. Тропы и секвенции, представляющие в значительной степени продукт индивидуального композиторского творчества, являлись мощной музыкальной струей, вливающейся в богослужебную плоть григорианского пения. Однако большой запас прочности григорианской системы позволял ей до определенного времени удерживаться в рамках богослужебности, как бы ассимилируя музыкальное начало и направляя его в русло богослужебного пения.

Тенденции к новому мелодическому творчеству не могли уживаться с центонным принципом и с пониманием гласа как «нома» или как суммы канонизированных мелодических формул, и поэтому глас постепенно превращается в «модус», или определенный звукоряд с господствующими и подчиненными звуками, а система осмогласия превращается в систему восьми модусов, или восьми церковных ладов. Понятие модуса можно усмотреть еще у Блаженного Августина, определяющего музыку как «науку правильных модуляций», причем понятие модуляции применяется здесь не в современном смысле перехода из одной тональности в другую, но как некий правильный выбор соединения модуса мелодии и ритма с определенным духовным состоянием. Согласно Блаженному Августину, различным чувствам соответствуют установленные звуковые модусы, которые «вследствие тайного их союза» способны вызывать эти чувства. Первое на Западе описание восьми модусов дано англосакским ученым Алкуином (VIII в.), подразделявшим их на 4 автентических и 4 плагальных модуса, а к Х в. этим модусам или церковным ладам присваиваются названия античных октавных рядов с тем отличием, что античный дорийский звукоряд превращается во фригийский звукоряд западной системы, а античный фригийский соответственно в дорийский. В результате получилась следующая система модусов, в которой за каждым автентическим модусом следовал его плагальный: I — дорийский, II — гиподорийский, III — фригийский, IV — гипофригийский, V — лидийский, VI — гиполидийский, VII — миксолидийский, VIII — гипомиксолидийский. И хотя античная ладовая система подверглась значительному переосмыслению (в западной системе октава делится не на квинту сверху и кварту снизу, как в античной системе, а на кварту сверху и квинту снизу, в результате чего возрастает роль V ступени лада — доминанты), можно утверждать, что здесь происходит явное возвращение к языческому музыкальному принципу и что христианское понятие гласа подменяется античным понятием лада.

Это перерождение гласа в лад повлекло за собой и изменения в нотации, ибо невменная нотация, кровно связанная с центонным, попевочным, принципом, оказывается плохо приспособленной для фиксации мелодий со свободной модальной или ладовой основой, в результате чего западное нотописание начало возвращаться к античным принципам буквенной нотации. Характерно, что на Западе буквенная нотация была прежде всего связана с инструментальной игрой, ибо изначально буквенные обозначения звуков выставлялись на клавишах органов и лишь со временем стали употребляться для обозначения звуков церковных ладов в песнопениях. В период с IX по Х вв. возникло несколько вариантов буквенной нотации, из которых наибольшее распространение получили нотации Гунбальда и Германа Контрактуса.

Однако тот вид буквенной нотации, который с небольшими изменениями употребляется и в наши дни, принадлежит, очевидно, ученому аббату Одо из Клюни (879-942), подставившему латинские буквы (прописные и строчные, в зависимости от октавы к 15-ступенной античной системе. Следующий революционный шаг в развитии нотации был сделан бенедиктинским монахом Гвидо из Ареццо (995-1050), являющимся родоначальником современной линейной нотации. Гвидо простейшим способом соединил невмы с буквенным нотописанием, посредством проведенных одна над другой линий, отметив места, имевшие высоту поставленных в начале их букв, и разместив затем на этих линиях невмы. В 1026 г. Папа Иоанн XIV призвал Гвидо в Рим, чтобы лично убедиться в превосходстве его письма, и распорядился о распространении этого нововведения во всех церквах и монастырях. Принцип нотописания, выдвинутый Гвидо из Ареццо, применяется с рядом усовершенствований как в современной музыкальной практике, так и в современной практике Русской Православной Церкви, о духовном значении чего будет сказано ниже.

С именем Гвидо из Ареццо связано также введение сольмизационного принципа, порожденного тем, что для облегчения учащимся заучивания тонов и полутонов в гамме Гвидо пользовался как вспомогательным средством гимном святому Иоанну, каждый стих которого начинался ступенью выше предыдущего:

UT queant Laxis

RE sonare tibris

MI ra tuorum

FA muli gestorum

SOLve polluti

LAbii reatum

SAncte Johannes.

Co временем постоянное указание на первые слоги стихов придало им значение названий звуков или, скорее, ступеней и интервалов. Получившееся шестизвучие, или гексахорд, при помощи специальных «мутаций» или перемещений могло прилагаться к различным местам звуковой системы, в результате чего любой звук этой системы мог быть назван и определен через один из сольмизационных слогов или их комбинацию. Нетрудно заметить, что эти сольмизационные слоги являются названиями основных ступеней, применяемых нами сегодня.

Как сольмизация, так и линейная нотация направлены прежде всего на выявление точной высоты и длительности звука, на аналитическое разъяснение мелодии до мельчайших частиц, ее составляющих, в результате чего центр тяжести падает не на фиксацию таинственной сущности интонирования, но на фиксацию ряда статических моментов, на которые интонация искусственно разлагается при помощи методов сольмизации и линейного письма. На первый план встают не духовные, но физические параметры мелодии. Да и сама мелодия перестает быть рядом освященных Церковью канонических попевочных формул и превращается в набор звуков, из которых можно составлять новые произвольные мелодические построения. Так принцип гласа превращается в принцип модуса. Таким образом, процесс размывания богослужебного пения музыкой на Западе протекал гораздо быстрее и затрагивал более глубокие уровни, чем на Востоке, в результате чего к началу второго тысячелетия григорианское пение начинает обретать черты системы скорее музыкальной, а не богослужебной, что, впрочем, совершенно естественно вытекает из тенденции к смешению богослужебного пения и музыки, изначально присущему западному сознанию.

**Дальнейшие судьбы богослужебного пения на Западе**

Сначала второго тысячелетия от Рождества Христова на Западе началось то движение умов, которое определило со временем облик западной цивилизации с ее научно-техническим прогрессом и в конце концов привело к глобальному духовному, культурному и экологическому кризису, с особой остротой осознанному в конце XX в. Сдерживаемые ранее церковностью сознания тенденции, таящиеся в линейной нотации, в принципе сольмизации, в новом методе составления мелодий, секвенций и тропов, теперь получили возможность беспрепятственного развития и начали разрушать основополагающие принципы богослужебного пения. Идея двойственности, ранее еще как-то удерживаемая в рамках церковности, начала развиваться в противопоставление церковного и нецерковного.

С наибольшей силой эта двойственность проявилась в возникновении многоголосных форм пения. Но прежде чем говорить о конкретном многоголосии в Западной Церкви, необходимо сказать о духовной сущности многоголосия вообще. Если одноголосие представляет собой ряд звуков, расположенных во времени, образующих некую длящуюся во времени линию, вызывающую в нашем сознании ощущение чистой временной длительности, не связанной ни с какими пространственными представлениями, то звуки, взятые одновременно и образующие одновременное созвучие или многоголосие, неизбежно вызывают в сознании какие-то пространственные ощущения. Наше же сознание устроено так, что пространство не мыслится вне материи, вне вещества, и абсолютный вакуум может быть представлен лишь чисто теоретически.

Вот почему одноголосие вызывает в нашем сознании представление о некоем нематериальном, духовном процессе, в то время как в многоголосии этот процесс как бы обретает телесность. И если одноголосие, или монодия, представляет собой проявление истинной « испарительной молитвы» молитвы не душевной, но духовной, то многоголосие представляет собою обрастание этой молитвы чувственностью и душевностью, отчего « испарительная молитва» превращается в «молитву развлеченную», в молитву, сопровождаемую чувственными образами, что осуждается всеми православными отцами. Таким образом, появление многоголосия свидетельствует о каких -то нарушениях во внутренней духовной жизни, о стремлений человека не к духовному, но к материальному, не к небесному, но к земному. И именно это-то стремление и начало набирать силу, начиная со второго тысячелетия, хотя, безусловно, оно таилось и ранее в глубине западной души.

Одно из первых известий о многоголосном пении под названием «органум» (Organum) встречается в биографии Карла Великого, относящейся к началу IX в., в которой сообщается, что франкские певцы научились искусству органирования в Риме. Несколько позже ученый философ Эриугена (810-877) дает описание и обоснование развитого органума. «Я замечаю, что ничто другое, вызывая красоту, не является столь приятным душе, как разумные интервалы различных голосов. Мелодия органума состоит из различных качеств и количеств: голоса то звучат, отдаляясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходясь друг с другом, согласно некоторым разумным законам по отдельным ладам, создавая какую-то естественную прелесть. Диафония начинается с тона, затем она идет в интервалах, простых или сложных, и наконец возвращается к своему началу — тону (унисону), в котором и есть ее сущность н сила». Сущность органума, или диафонии, заключалась в том, что к канонической григорианской мелодии прибавлялась некая сопровождающая мелодия, исполняющаяся вторым голосом. Григорианский напев, используемый в одном из голосов органума, получил название Cantus firrnus'a (строгого напева), свободный же органирующий голос, первоначально исполнявшийся на органе, имел различные названия в зависимости от рода многоголосного песнопения.

Это одновременное совмещение двух или нескольких мелодических линий получило название «контрапунктического многоголосия» или «контрапункта». В развернутом виде слово «контрапункт» следует понимать как «punctus contra punctum», или «nota contra notam» («точка против точки» или «нота против ноты»), и смысл его сводится к тому, что против каждого звука григорианской монодии выставляется новый присочиненный звук, в результате чего и образуются два разных последования точек-звуков или две мелодические линии. Одновременное звучание напева, освященного авторитетом Церкви, и индивидуально сочиненной мелодии является звуковым воплощением той гордыни, которая впоследствии вылилась в идею покорения природы и привела мир на порог экологической катастрофы. Противопоставление себя Богу является духовным содержанием контрапункта, противопоставляющего соборному церковному началу начало личное и находящего оправдание этому противопоставлению в доктрине «двойственной истины», коренящейся в самой плоти западного католического сознания, им порожденной и вне его духовно не объяснимой.

Рассматривая дальнейшую историю - европейского многоголосия, мы оказываемся скорее в области истории музыки, чем в области истории богослужебного пения, ибо история этого многоголосия есть история развития свободных органирующих голосов и вытеснения ими григорианского Cantus firmus а. И коль скоро свободные органирующие голоса не имеют никакого отношения к богослужебному пению, кроме того, что они сопровождают григорианский богослужебный напев, то и рассмотрение истории их развития есть дело музыкальной науки. Здесь можно говорить уже не о размывании богослужебного пения музыкой, но о подавлении и полном истреблении его им же порожденными свободными музыкальными голосами. Подобно тому как сорняки глушат и наконец совсем забивают полезный злак, так и музыкальное начало, проявившееся в свободно сочиненных голосах, как бы подмяло собой начало богослужебное и окончательно заглушило его.

Первоначальные образцы многоголосия полностью соответствовали понятию контрапункта в том смысле, что каждому звуку григорианского Cantus nrmus'a соответствовал один звук органирующего голоса. Правила, по которым присоединялся этот голос, были правилами только для певцов; о композиции пока не было и речи. Органум был только манерой многоголосного вместо одноголосного исполнения григорианской мелодии. Певцы, по известным им правилам) как бы импровизировали свой дополнительный голос, читая оригинальную мелодию по одноголосному Антифонарию. Со временем количество звуков в дополнительных голосах стало увеличиваться, и на один звук Cantus nrmus'a стало приходиться по нескольку звуков. Такой вид органума стал называться фигурированным, или мелизматическим, органумом. Увеличиваться стало не только количество звуков в дополнительных голосах, но и количество этих голосов. Появились трехголосные и четырехголосные органумы, за мелизматическими узорами дополнительных голосов которых совершенно терялись продолжительные звуки Cantus nrmus'a.

Столь развитое орнаментированное многоголосие не могло уже являться результатом певческой импровизации, но требовало заблаговременного обдумывания и записывания, то есть должно было быть сочинено. Практика этого сочинения, или композиции, порождает новую фигуру в истории богослужебного пения (да и в истории музыки) — фигуру композитора, создающего свободные многоголосные композиции. Одним из первых крупных европейских композиторов можно считать магистра Леонина (XII в.), составившего на основе одноголосного Антифонария и Градуала годовую книгу литургических многоголосных песнопений «Magnus Liber organi» (Большая книга органумов). Его традицию продолжил Перотин Великий, дополнивший книгу Леонина, а также, очевидно, создавший и свою книгу (или даже книги), куда входили трехголосные и четырехголосные органумы. Леонин и Перотин Великий принадлежат к так называемой «полифонической школе Notre Dame», вся их деятельность была связана с Собором Парижской Богоматери,и именно оттуда это новое искусство стало распространяться на другие страны католического мира.

После того как «открылась дверь» для индивидуального композиторского творчества, богослужебное пение сделалось открытым для различных новаций и изменений. Встав на путь постоянной смены различных школ, направлений и стилей, оно стало определяться не каноном, освященным Церковью, но полетом творческой фантазии того или иного композитора. Вот почему мы здесь уже окончательно переходим из области истории богослужебного пения в область истории церковной музыки, которая описывает процесс все более и более усугубляющегося отхода от богослужебного канона и от церковности вообще. Этот процесс секуляризации искусства превратился в основополагающую тенденцию развития церковной музыки на Западе, история которой распадается на ряд эпох или периодов, причем каждый из периодов представляет собой следующий шаг на пути, ведущем прочь от Церкви.

Так, эпоха «Ars antiqua» (старого искусства), кульминация которой приходится на творчество Леонина и Перотина Великого, сменяется эпохой «Ars nova» (нового искусства), связанной с нововведениями в нотации, с появлением двухдольного (четного) и трехдольного (нечетного) такта или «пролации» и с признанием мелких нотных длительностей, приведших к еще большей изощренности сопровождающих голосов и к ритмическим трансформациям самого Cantus firmus'a. Все эти явления вызывали резкое осуждение западных ревнителей благочестия. В одном теоретическом трактате, написанном в Париже в 1340 г., читаем следующее: «Старая музыка была совершеннее, праздничнее, понятнее, достойнее и яснее новой. Модернисты искажают и обезображивают дискант, они приводят к полному беспорядку из лишними голосами, они прыгают и танцуют, лают, как собаки, и крутятся, как одержимые, в своем противоестественном мире гармонии». А в авиньонской булле Папы Иоанна XXII (1324) о новых формах многоголосия говорится: «Они раздробили гокетами мелодии, изнежили их дискантами и втиснули в них мирские мотеты, в пении они двигались беспокойно, они поражали и пьянили слушателей вместо того, чтобы успокаивать, они искажал и впечатление, мешали благоговению». Эта борьба Церкви с музыкой, ведущаяся на протяжении многих веков, была окончательно проиграна Западной Церковью на Тридентском соборе (1545-1563), отцы которого приняли решение и даже составили специальный декрет о повсеместном запрещении полифонической музыки, однако под давлением испанского духовенства и императора Фердинанда Собор отклонил это решение и уничтожил декрет.

Между тем живая музыкальная практика как до, так и после Тридентского собора никоим образом не считалась с церковными постановлениями, в результате чего развитие форм и смена направлений осуществлялись полным ходом. Появляются новые типы многоголосных произведений. Органум и кондукт сменяются мотеном и полифонической мессой. Эпоха «Ars nova» сменяется в XV в. эпохой нидерландской полифонической школы, господствующей около двух веков, во время которых искусство контрапункта достигло высших пределов мастерства. Виртуознейшая композиторская техника, опирающаяся на возрожденную числовую мистику древних пифагорейцев, привела к созданию совершеннейших и хитроумнейших многоголосных произведений, уровень которых не был превзойден ни до ни после. Однако это совершенство продолжало уводить западное сознание все дальше и дальше от Церкви, что легко проследить на судьбе Cantus firmus'a, который начал подвергаться специфическим структурным преобразованиям, искажающим его первоначальный литургический смысл и облик. Так, Cantus firmus'a мог идти в увеличении (более крупными длительностями), в уменьшении (более мелкими длительностями), в обращении (с заменой всех мелодических ходов вверх ходами вниз и наоборот), в ракоходе (в движении от конца к началу). Естественно, что такое вольное обращение с Cantus firmus'a сводило на нет его главенствующее, определяющее значение, и использование его превратилось в формальную необходимость, в «дань приличия», отдаваемую Церкви сознанием, целиком поглощенным созерцанием хитроумной игры сочиненных голосов. Такое положение привело к тому, что вскоре появились произведения, в которых вместо литургического григорианского Cantus firmus'a начали использовать мелодии популярных светских песен, а чуть позже и такие произведения, которые целиком и полностью являлись продуктом личного музыкального творчества, не нуждаясь более ни в церковном, ни даже в мирском обосновании своего существования.

Это отрицание надобности хоть какого-то образца, признание самодостаточности личного творчества и самозамыкание на самовыражающемся субъекте есть окончательная победа музыкального принципа над принципом богослужебного пения, неизбежно вытекающая из самого духа доктрины двойственной истины. Сознательное допущение смешения музыки с богослужебным пением есть уже тайное предпочтение музыки, ибо нельзя служить двум господам, не отдавая предпочтения одному из них. — «Кто любит мир, в том нет любви Отчей» ( 1 Ин. 2, 15) и «Человек с двоящимися мыслями не тверд во всех путях своих» (Иак. 1, 8). Таким образом, доктрина двойственной истины, будучи изначально чуждой и противоположной духу Святого Писания, сообщила эти свойства и порожденному ею принципу контрапункта, практика которого привела к разрушению церковности сознания вообще и богослужебной певческой системы в частности.

Стремление к пресечению этого разрушительного действия контрапункта породило другой принцип многоголосия — гомофонно-гармонический склад, неразрывно связанный с протестантизмом и целиком обусловленный его духовной природой. Сущность учения Лютера заключалась в попытке возвращения к христианству апостольских времен путем устранения всех католических наростов, наслоений и домыслов, исказивших, по мысли Лютера, истинный изначальный смысл христианского учения. С певческой точки зрения это возвращение к истинному христианству и освобождение от лжи католичества означало возвращение к принципу монодии путем упразднения контрапунктических наслоений. Однако отказ от контрапунктической ткани не привел к возвращению чистой монодии из-за стойкой привычки к многоголосию, долгое время воспитываемой на Западе. Отказавшись от контрапункта, но не сумев побороть в себе потребности в многоголосии, протестантское сознание породило монодию «на новом уровне», монодию, поддерживаемую неким «подсобным» многоголосием и получившую название гомофонно-гармонического склада. Связывая гомофонно-гармонический принцип многоголосия с духом протестантизма, следует указать и на предвосхищение применения этого принципа, наблюдаемое в фратолах и лаудах — формах, порожденных внецерковным народным сознанием, а также антицерковными еретическими движениями.

Сущность гомофонно-гармонического склада заключается в разделении всей многоголосной ткани на главный голос, ведущий основную мелодию, и на сопровождающие голоса, поддерживающие мелодию основного голоса, но более уже не представляющие собой самостоятельные линии, а подчиненные новому принципу вертикали и образующие цепь аккордов. Наличие главного ведущего голоса в какой-то степени напоминает чистую монодию, но это напоминание весьма относительно, ибо сам главный голос подчинен законам функциональной гармонии и немыслим вне сопровождающих его голосов. Таким образом, каждый мелодический звук неизбежно чреват тем или иным аккордом, подразумевает «вертикаль», благодаря чему этот вид многоголосия в гораздо большей степени пронизан материальным, «вещным» началом, чем контрапунктическое многоголосие, порожденное католическим сознанием.

К тому же, если в контрапунктических произведениях содержался еще какой-то элемент живой подлинной церковности в виде напева григорианского хорала, звучащего в одном из голосов, то в протестантских песнопениях фактически исчез и он. Пусть почти совсем погребенный под контрапунктическими хитросплетениями, пусть почти не слышимый за разноголосием присочиненных мелодий, пусть даже расчлененный на куски, но все же это был подлинный григорианский напев — гарант живой церковной традиции. Теперь же вместе со всей контрапунктической тканью был отброшен и он, а его место заняли поддерживаемые аккордовым сопровождением либо вновь сочиненные мелодии, либо популярные народные мелодии, под которые подгонялись новые лютеранские тексты. Так протестантское сознание породило новый принцип многоголосия и новый род церковного пения — лютеранский (или протестантский) хорал, ставший основополагающим видом пения во всех разветвлениях протестантизма и определяющим фактором европейского музыкального мышления вообще.

Но логика исторического развития требовала дальнейшей эмансипации музыкального начала, что и привело в XVI в. к бурному расцвету «чистой», инструментальной музыки, уже никак не связанной с богослужением и преследующей единственную цель — наслаждение игрой музыкальных звуков. В том же XVI в. во Флоренции была создана первая опера, откровенно возрождающая языческие традиции греческой трагедии. Формы инструментальной музыки — соната, симфония, сюита, концерт, — так же как формы, порожденные оперой, — ария, речитатив, — стали отправными моментами при создании церковных песнопений, которые целиком и полностью начали зависеть от светских жанров и типов музицирования. Именно в этом виде на рубеже XVI-XVII вв. церковное пение Запада, полностью пораженное музыкой, стало известно на Руси, и, соблазнив русское православное сознание, породило партесное пение, о чем будет идти речь впереди.

Дальнейшая история западного церковного певческого дела, окончательно утратившего облик богослужебного пения, есть неуклонное следование всем направлениям и стилям светского искусства: барокко, классицизму, романтизму и т.д. Все великие композиторы Запада: Бах, Моцарт, Бетховен, Верди — писали произведения для Церкви, но произведения эти ничем, кроме богослужебного текста, уже не отличались от их светских сочинений, что позволяет говорить о том, что с XVII в. богослужебное пение на Западе вообще прекращает свое существование, уступая место некоему эрзацу — церковной музыке, написанной по современным светским образцам композиторами, преследующими свои личные творческие цели. Каждое поколение композиторов пытается привнести что -то свое личное, новое, однако новизна эта, с духовной точки зрения, есть кажущаяся и мнимая. То, что представляется «движением вперед» и «развитием искусства», является на самом деле движением вспять от непреходящей новизны новозаветного пения ко временам ветхого, языческого музицирования, от обожения и богопознания к погружению в стихии мира и укоренению в них, от служения Творцу к служению твари.

Однако это возвращение от богослужебного пения к музыке есть не просто возрождение ветхой, языческой музыки, но возвращение на новом уровне, возвращение, обогащенное опытом отступничества, и если до Рождества Христова музыкальная стихия могла до какой-то степени исторически подводить сознание к богопознанию, то после пришествия Христа в мир музыка в своем историческом движении способна только уводить от Бога. Новозаветное богослужебное пение вобрало в себя все лучшие и спасительные свойства музыки, которые заключались в катарсическом, очистительном и воспитательном воздействии на душу человека, в результате чего послехристианская музыка как выродившееся богослужебное пение уже не способна по-настоящему ни воспитывать, ни возводить сознание к Высшему, но может лишь изображать или подменять процесс воспитания и очищения средствами эстетической игры и экстатического воздействия звука. Это мнимое возведение ума к Высшему, казавшееся столь привлекательным и ценным в XVII, XVIII и даже в XIX вв., и привело в качестве одной из причин к тому грандиозному духовному кризису, который разразился в XX в. Вот почему критика рок-музыки и некоторых направлений современного музыкального авангарда, часто встречающаяся теперь в проповедях и публичных выступлениях священнослужителей, порой страдает, к сожалению, некоторой некорректностью, которая заключается в том, что современные проявления музыки противопоставляются «классической музыке» XIX, XVIII и XVII вв. как нечто абсолютно негативное абсолютно позитивному. При этом забывается, что то, что воспринимается теперь как «классика» и как что-то чистое и возвышенное, в момент своего создания воспринималось совершенно иначе и именно так, как мы воспринимаем теперь рок-музыку. Об этом свидетельствует хотя бы приводимая выше цитата из трактата XIV в. На самом деле современное состояние музыки есть логическое продолжение единого музыкального исторического процесса, уводящего сознание все дальше и дальше от Церкви. «Современная музыка» и «классическая музыка» есть лишь различные стадии этого процесса, в котором каждая из исторических стадий удаляет сознание от Церкви и несет за это равную ответственность со всеми другими стадиями. В этом смысле «современная музыка» нисколько не хуже «классической музыки» — во всяком случае разница между ними заключается не в принципе, но в степени.

Таким образом, с точки зрения церковного сознания можно говорить о разнице между богослужебным пением и музыкой, но не о разнице между современной и классической музыкой. С этой точки зрения история богослужебного пения на Западе окончилась с остановкой развития григорианского пения — далее следует уже история музыки. Но поскольку ход этой истории имел определенное влияние на судьбу русского богослужебного пения, нам придется в дальнейшем иметь в виду основные аспекты западного музыкального развития.