

сформировавшейся, можно использовать как предпосылку к организации дискуссии. Удача состоит в возникно-

вании активного диалога лектора и аудитории, в одинаковой степени подверженных воздействию ММК.

¹ *Разлогов К. Э.* По ту сторону наслаждения // Дар или проклятие? Мозаика массовой культуры. М., 1994. С. 21–22

² Там же С. 33.

³ *Яковлева А. Г.* Кич и художественная культура. М., 1990.

⁴ *Костылева Т. В.* По дорогам культуры индивидуальных миров // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации. М., 1998. С. 106.

*М. И. Клестова (Минск),
старший преподаватель кафедры теории музыки
Белорусской государственной академии музыки*

О НЕКОТОРЫХ ИСТОКАХ МУЗЫКИ ПАЛЕСТРИНЫ

В череде великих имен эпохи Возрождения практически единственным представителем Италии является Палестрина. Но именно его творчество стало вершиной музыкального Ренессанса, и именно его музыка была впоследствии канонизирована католической церковью.

Это было второе в истории музыки явление, которое Западная церковь посчитала сообразным и соответствующим духу и букве христианской религии. Однако существовал еще один пласт музыкальной культуры, признанный католической церковью еще в первые века христианства в качестве канона. Речь, конечно, идет о григорианском хорале.

Однако в учебном процессе музыкальных учебных заведений в отношении григорианского хорала сложилась довольно странная ситуация. Он не получает обстоятельного освещения ни в курсе полифонии, которая, естественно, начинается с ранних форм многоголосия, ни в курсе гармонии, ни в курсе анализа. А ведь значение григорианского хорала для всего музыкально-исторического процесса чрезвычайно велико.

С григорианским хоралом неразрывно связан музыкальный канон католической церкви. Кратко остановимся на его основных “постулатах”: 1) ясность канонического молитвенного текста; 2) единство, общинность исполнения; 3) опора на систему восьми церковных ладов; 4) строгая диатоничность; 5) интонационный состав (тесно связанный с категорией лада); 6) особый тип мелоса — пневмонический, левитический; 7) безинструментальное исполнение.

Не следует, однако, думать, что церковный канон является чем-то застывшим и окаменелым. С течением времени внешние выражения канона могут несколько изменяться, не утрачивая при этом своей глубинной духовной основы. Как пишет Дж. Омэнн, “каждая историческая ситуация и каждая культура откликается на требования Евангелия в соответствии с присущими ей потребностями и возможностями”.

Григорианский хорал возник в Италии, в римской епархии, и был непосредственно связан с центром католицизма — папской резиденцией,

Ватиканом. Только с VIII—IX веков официальные церковные книги с григорианским хоралом стали распространяться по Европе. Следовательно, первоначально это было явление локальное, не общеевропейское. В Европе григорианский хорал стал проникать одновременно с зарождением там многоголосия, которое изначально не было свойственно богослужебной музыке. Традиции многоголосия, как известно, пришли в профессиональную церковную музыку из народной среды (Британия, Исландия). Вплоть до XIV века многоголосие было связано со светской культурой. Согласно концепции истории церковной музыки, которой придерживается В. Мартынов, в результате обмирщения людского сознания, опущения его в греховную среду, в церковную музыку, которая призвана была подражать ангельскому пению (чему и соответствовала культура григорианского хорала, а на Востоке — знаменного распева), стали проникать светские элементы, как-то: многоголосие, площадные напевы, вольная трактовка богослужебного текста, вычленение отдельных частей из богослужения и сложение впоследствии из них самостоятельной музыкальной композиции, введение инструментов и т. д.

Подобные процессы, вероятно, служат причиной того, что курс истории музыки подает саму ее историю в достаточно искаженном виде. Обычно изучение истории европейской музыки (от первых письменных источников и до эпохи барокко) начинают с общего упоминания о григорианском хорале, затем последовательно обращаются к школе Нотр-Дам (XII—XIII вв.), искусству *Agis Nova* (IV в.), нидерландской школе (XV — первая половина XVI в.) и, наконец, к музыке Палестрины. И вроде бы все это выстроено в строго хронологическом порядке. Но при этом не надо забывать, что за точки исторического про-

цесса принимаются просто самые яркие в истории музыкальной европейской культуры явления.

В результате складывается впечатление, что каждое последующее явление непосредственно вытекает из предыдущего. Так, например, творчество Палестрины рассматривается, в первую очередь, сквозь призму его хронологических предшественников — нидерландцев. В то же время никак не освещается развитие церковной музыки в Италии, где история многоголосия начинается только с XII века, и непосредственная связь между эпохой григорианики и эпохой Палестрины утрачивается, хотя григорианский хорал и музыка Палестрины находятся в нераздельном единстве.

Обратим внимание на некоторые параллели, которые только на первый взгляд могут показаться совпадениями:

1) эпоха папы Григория I (590—604 гг.), по имени которого названы одноголосные богослужебные песнопения католической церкви, и середина XVI века (время Тридентского Собора) — два периода, имевшие огромное, решающее значение в истории западно-христианской Церкви;

2) григорианский хорал и мессы Палестрины — два узловых явления в истории богослужебной музыки католической церкви: григорианский хорал является вершиной шестивекового развития раннехристианского богослужебного пения, а музыка Палестрины — эталон вокально-хоровой полифонии строгого стиля, венец развития музыкальной культуры Возрождения;

3) григорианский хорал и мессы Палестрины — явления, "узаконенные" католической церковью, так как они признаны в качестве канона церковного музыкального искусства.

Хотя Палестрина был хорошо знаком с произведениями нидерландских полифонистов (в XVI в. Ватикан обладал огромной нотной библиотекой),

его музыка была иной. Отличие заключалось не просто в переосмыслении идей нидерландцев, но в самом духе его творчества. Палестрина четко придерживался установок, которые исходили еще от эпохи григорианики.

Разумеется, искусство Палестрины обусловлено развитием европейского многоголосия и всей культурой предшествовавшего времени. Однако самым непосредственным и главным истоком его музыки является именно григорианский хорал. Безусловно, на григорианский хорал опирались и другие композиторы Возрождения (Окегем, Жоскен Дебре, Обрехт), но для них он являлся не коренным, а привнесенным, "неродным" явлением. Поэтому главным в их музыке были не опора на григорианский хорал как целостную систему, а совершенно иные вещи (изоритмия, обмен голосов, разнообразная работа с темой

и т. д.). Такие же технологические принципы звуковой материи проявляются и у Палестрины. И об этом уже очень много было сказано в различных исследованиях. Мы же делаем акцент на том, какими же духовными энергиями наполняется музыкальная техника. То, что для Палестрины это было принципиальным моментом, подтверждает его знаменитое письмо к Папе Римскому.

Вот почему одной из главных задач при исследовании творчества Палестрины является установление связи его музыки с григорианским хоралом. Это необходимо для того, чтобы понять, какие свойства музыкального канона ранней западно-христианской церкви, сами принципы григорианского богослужебного пения реализовались в искусстве Палестрины, ибо оно в итоге было признано новым церковным канонам.

*О. Е. Козловский (Гродно),
директор Индурской детской музыкальной школы*

СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

В 1980—1990-х годах проводилась реформа системы образования в бывшем СССР. Активное участие в ней приняли педагоги-практики, ученые, министерства, учебные учреждения. Реформа получила правовую базу в постановлениях по перестройке образования в СССР, а после провозглашения независимости Беларуси правовой основой такой деятельности стал Закон "Об образовании в Республике Беларусь". Практика музыкального образования базируется на основах "Концепции художественного образования" (1995 г.). Трехступенчатая систе-

ма подготовки профессиональных музыкантов (музыкальная школа — училище — вуз), сложившаяся в Белоруссии в советский период, признана в мире одной из лучших.

Преобразования в музыкальном образовании связаны с воплощением трех основных подходов в развитии современного обучения музыке: гуманизации, укрепления приоритета общечеловеческих ценностей, сохранения национально-культурной основы образования. В XX столетии образование в значительной степени утратило свою гуманистическую направлен-