

**ФИГУРА ЦЕРКОВНОГО КОМПОЗИТОРА
В ПРАКТИКЕ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЛИТУРГИИ XX ВЕКА**

Опыт Тридентской¹ церковной реформы, способствовавший укреплению единства римской латинской мессы, так и не смог решить проблему церковной музыки. Ренессансная месса демонстрировала активные процессы *автономизации* музыкального гештальта² мессы как художественного артефакта. Обновление музыкального оформления месс в эпоху классицизма ориентировалось на приспособление богослужебных традиций к вкусам королевского двора. Религиозная философия искусства романтизма манифестировала смысл богослужения как творческую самореализацию индивидуума. В связи с историческим опытом постепенного отдаления искусства от нужд католической церкви в начале XX в. возникает необходимость церковной реформы. Теологи, движимые целью укрепления и распространения христианской веры, пытаются по-новому обобщить её опыт и найти *современное понимание обновления* литургии. Несмотря на то, что внутренние дискуссии, касающиеся развития современной теории и практики литургии, продолжаются до настоящего времени, главную цель реформы современная церковь определила как *диалог* на всех уровнях духовно-социального функционирования общества. Диалогическое событие мессы должно реализоваться посредством активного участия общины верующих в *литургии как действующей части церкви* тела Христова, а именно, её *субъекта*. Неслучайно в преддверии II Ватиканского Собора (1962–1965) церковной общине возвращается её древнейшая функция *homo religiosus*, а мессе-ритуалу – коммуникативная сущность божественно-человеческой интеракции.

¹ Тридентский собор – Вселенский собор католической церкви, созданный в связи с развитием движения Реформации. Работал с 1545 по 1563 в г. Тренто (лат. Tridentum), отчасти в Болонье. Закрепил догматы католицизма, подтвердил верховенство римских пап над церковными соборами, усилил гонения на еретиков, ввёл строгую церковную цензуру. Решения Тридентского собора стали программой Контрреформации. – *Прим. ред.*

² *Gestalt* (нем.) – форма, структура. – *Прим. ред.*

Феномен *соборного субъекта литургии* рассматривается теологами в качестве важнейшей предпосылки жизнедеятельности церкви и восстановления её целостности. В этой ситуации фигура *церковного композитора* понимается как его наиболее активный и созидающий участник. В заключительном декрете Конституции II Ватиканского Собора о литургии «*Sacrosanctum Concilium*» [SC, VI, 112–121] обращение католического духовенства к общине адресовано прежде всего композиторам. Собор обращает внимание на их образовательную и воспитательную функцию в общинной среде как один из способов осуществления *participatio actiosa* – важнейшего требования II Ватиканского Собора, касающегося также и церковной музыки. Именно композитору отводится миссия осуществления исторически утраченного *participatio populi actiosa* в мессе: «церковные музыканты, исполненные христианским Духом, должны осознать и реализовать свою миссию в деле *сбережения* и *умножения* сокровищницы церковной музыки. Они (композиторы) должны создавать такую музыку, которая содержит в себе все признаки, присущие истинной (действенной в ритуале) церковной музыке. Она должна быть также приспособлена к возможностям исполнения как большими профессиональными хорами католических Соборов, так и хорами малых региональных церквей. Музыка должна содействовать участию всей общины верующих в литургии [*курсив – А. Е.*]» [8]³. Приведённый фрагмент декрета о литургической музыке, подтверждая тезис о ведущей и организующей роли церковных музыкантов в Богослужении, косвенно указывает на важность фигуры собственно церковного композитора, призванной стать движущим и направляющим фактором обновления не только литургической музыки, но и гештальта мессы-ритуала в целом.

Благодаря композиторам основные направления литургической реформы II Ватиканского Собора были *предвидены в практике* через спорадически обновляемое музыкальное оформление Богослужений. Об-

³ «Die Kirchenmusiker mögen, von christlichem Geist erfüllt, sich bewusst sein, dass es ihre Berufung ist, die Kirchenmusik zu *pflügen* und deren Schatz zu *mehren*. Sie (Komponisten) sollen Vertonungen schaffen, welche die Merkmale echter Kirchenmusik an sich tragen und nicht nur von größeren Sängerkhören gesungen werden können, sondern auch kleineren Chören angepasst sind und die tätige Teilnahme der ganzen Gemeinde der Gläubigen fördern [*курс. и вст. – А. Е.*] [8].

разцы *нового* музыкального качества литургии представлены как в уникальных мессах-циклах И. Стравинского, П. Хиндемита, Ф. Пуленка, О. Мессиана, так и во многочисленных образцах обиходных мес церковных композиторов. Так или иначе они манифестировали наступление *будущего литургической музыки*. Её возможности и сила художественного воздействия привели к существенным изменениям не только атмосферы богослужений католической церкви, проникнутых духом *aggiornamento*⁴, но и всей религиозно-культурной жизни общества.

В современных исследованиях теологов, посвящённых истории католической церкви, пристальное внимание уделяется изучению причин и следствий стремительного обновления форм литургии в XX в. Фундаментальный труд о мессе Йозефа Андреаса Юнгманна (1889–1975)⁵ «Missarum Sollemnia» [6] посвящен изучению церковной практики во взаимодействии канонического и креативного как генетического признака католической мессы. Оценка литургической музыки как источника креативности в богослужбном ритуале связывается с фигурой церковного музыканта (кантора, органиста, композитора).

Считаем *целесообразным выдвигание следующей гипотезы*: в процессе исторического развития римской католической мессы композиторы разных эпох оказывали определяющее влияние на развитие религиозной и художественной жизни церковной общины. Способы и степень влияния личности композитора на общину *изучены недостаточно* и являются предметом напряжённых дискуссий в теологии. В *музыкальном знании* этот вопрос остаётся всё ещё *terra incognita*.

Творческий диалог композиторов с церковью и общиной верующих на протяжении столетий развивался напряжённо и не всегда был успешным, а порой вообще отсутствовал. Композиторы не всегда осознавали важность собственной роли в литургии как части жизнедеятельности церковной общины. Община же, в свою очередь, не всегда была интегрированной составляющей литургии, не говоря уже о *participatio*

⁴ Идея папы Иоанна XXIII, сформулированная как «*aggiornamento*» (от ит. *giorno* – день, *aggiornamento* – осовременивание), означала импульс обновления церкви и приспособление литургии к современности. Идея «*aggiornamento*» стала ключевой в анализе перспектив *литургического обновления* в первой половине XX в.

⁵ Австрийского теолога, члена иезуитского ордена, профессора университета Иннсбрука, официального советника II Ватиканского Собора.

actuosa. При этом креативная природа композитора зачастую не довольствовалась задачами Богослужения. Музыка, предназначенная для литургии, стремилась к автономии и получению статуса самостоятельного художественного артефакта. Неудивительно, что в дальнейшем она смогла существовать и независимо от литургии. Истории известно множество примеров церковных произведений, которые, переступив через свои литургические функции, отделились от Богослужения, начав самостоятельный, «концертный» образ жизни. Статус, функции и творческие интересы *свободного* и *церковного* музыкантов начали чётко различаться с разделением музыки на церковную (*musica divina, musica ecclesiastica*) и светскую (*musica humana, musica profana*) в эпоху Ренессанса. В XIX–XX вв. положение меняется. Развитие церковных жанров выдающимися композиторами соседствует с фактами обращения церковных композиторов к светским жанрам.

Существенные изменения в периоды *Литургического движения* и *Литургического обновления*, подготовившие реформы II Ватиканского Собора, коснулись и *системы образования*. Профессии «церковного композитора» и композитора – выпускника композиторского отделения консерватории (музыкальной академии) – в XX в. официально отделены друг от друга. Способ жизни и деятельности церковного композитора в XX ст. становится профессией, регламентированной организованной системой специального музыкального образования. Последнее осуществляется в церковных учебных заведениях, отличающихся от музыкальных академий и консерваторий по содержанию, составу и задачам обязательных для приобретения профессии «церковного музыканта» предметов. После реформы церковного образования II Ватиканского Собора свою профессиональную квалификацию «церковный музыкант» получает в Европе в высших школах церковной музыки (*Kirchenmusikschule, Hochschule für Kirchenmusik*), а также на кафедрах «церковной музыки» консерваторий и музыкальных академий (*Hochschule für Musik*). В образовательной системе Германии, Австрии, Швейцарии квалификацию «церковного музыканта» принято разделять на 4 уровня⁶.

⁶ Сведения о квалификациях приведены в соответствии с учебными планами кафедр церковной музыки *Hochschule für Musik und Theater* Мюнхена и католического университета Айхштета.

– *Квалификация D* «помощник церковного музыканта» представляет собой подготовительный этап обучения и сконцентрирована, в целом, на литургической практике.

– *Квалификация C* ограничена 2-летним сроком обучения в высшей школе церковной музыки или семинарии и включает, как правило, 2 специализации – основную и дополнительную по выбору (например, орган и композиция).

– *Квалификация B* включает полный курс высшей школы церковной музыки, обучение длится 4 года. Может приравняться к курсу обучения на кафедре церковной музыки в консерваториях и музыкальных академиях.

– *Квалификация A* является в системе образования «церковного музыканта» повышением *квалификации B*, обучение продолжается 6 лет. В программы усовершенствования различных специализаций включается углублённый курс композиции, работа с хором и оркестром, практика солиста-органиста, а также специальное обучение руководящих кадров. Последнее необходимо для получения квалификации «церковного музыканта» при занимаемой должности директора церковной музыки, регента хоров и исполнения окружных полномочий одновременно в нескольких церквях.

Таким образом, в круг должностных обязанностей выпускников *Hochschule für Kirchenmusik* входят (помимо оформления музыкальной части Богослужений собственными сочинениями или произведениями из исторической репертуарной сокровищницы литургической музыки) функции органиста, кантора, регента хора и «художественного руководителя» церковной общины. Во время песнопений мессы на кантора (лат. – *cantor, cantare*) возлагалась также ответственность за предварительное исполнение начальных стрóf григорианских хоралов (*Vorsänger*), псалмов, и, соответственно, за настройку пения хора и общины на соответствующий модус (глас). В мессах с оркестровым сопровождением церковный музыкант мог исполнять обязанности дирижера. Как видим, профессия церковного музыканта включает в себя целый комплекс обязательных для ведения Богослужений знаний по композиции, истории церковной музыки, музыкальной педагогике, вокалу, дирижированию, оркестровке. Сочетанием различных видов деятельности тип «церковного композитора» демонстрирует

возвращение к древнейшему образу «универсального музыканта». При этом в организации процесса его обучения с самого начала были очевидны национальные различия.

В системе образования церковных музыкантов Франции и Италии⁷, как и в литургическом репертуаре Богослужений, можно констатировать опору на национальные традиции исполнительства (в Италии – вокального, во Франции – инструментального). Жанровые и стилевые интересы в творчестве церковных композиторов Италии определялись в первой половине XX в. как влияниями позднего романтизма и импрессионизма, так и интенсивным развитием традиций григорианики и вокально-хоровой полифонии а cappella. Даже видные деятели итальянского авангарда – композиторы, написавшие только по одной мессе, среди них – Ильдебрандо Пиццетти (1880–1968) с его *Missa di Requiem* (1922–1923); Альфредо Казелла (1883–1947) с его *Missa Solemnis Pro Pace für Soli, Chor und Orchester* op. 71 (1944); Жан Франческо Малипьеро (1882–1973) с его *Missa pro mortuis für Bariton, Chor und Orchester* (1938); неоклассик Гоффредо Петрасси (1904–2003) с его *Magnificat für hohen Sopran, Chor und Orchester* (1939–1940) – продемонстрировали в церковном хоровом многоголосии стилевую динамику от импрессионизма к неоклассицизму с известным «итальянским пристрастием» к григорианской традиции и средневековой строгой полифонии. Наибольшее внимание к звучанию хора а cappella исследователи отмечают в творчестве Пиццетти. Его ученик, композитор Марио Кастельнуово-Тедеско (1895–1968) приходит к следующему выводу: «вне всяких сомнений, И. Пиццетти – самый большой мастер вокальной полифонии, прославивший Италию вслед за её славным XVI веком» [10]. Одним из виднейших и наиболее продуктивных итальянских церковных композиторов считается *Лоренцо Перози* (1872–1956) [3], чьё имя носит консерватория Пьемонта (Кампобассо, The Conservatory of Music «Lorenzo Perosi»). Его литургические произведения 1890–1910-х гг. заслужили высокую оценку Ватикана⁸. Наибольшую известность получили его *Missa «In Hono-*

⁷ В высших школах церковной музыки Франции принято разделение профессий церковного кантора и органиста, которое отсутствует в Германии и Италии.

⁸ Так, в 1898 Перози получает пост *Maestro perpetuo* Сикстинской капеллы (пожизненного руководителя хора Сикстинского собора) в Риме. В 1903, по всей видимости,

rem Ss. Gervasii et Protasii) (1895), Missa «Te Deum Laudamus» (1897), Missa Eucharistica (1897), Missa «Prima Pontificalis» (1897), Missa da Requiem (1897), Missa «Benedicamus Domino» (1899), Missa Secunda Pontificalis (1906). Как отмечал в журнале «Musica sacra» Гельмут Гессе [4, S. 343–349], в мессах Перози представлено смешение множества стилей. Так, в его поздних мессах вагнеризмы смешиваются с барочными риторическими фигурами. В целом же, через цецилианизм⁹ композитор приходит к наследованию особенностей стиля Палестрины и индивидуальному претворению ренессансных принципов хоровой полифонии a cappella.

В церковной музыке Франции, напротив, интенсивно развивались национальные традиции различных органичных школ. Некоторые исследователи отмечают в 20–30-е гг. расцвет органного искусства в области литургической музыки [9], другие большее внимание обращают на континуальность развития французской церковной органной культуры, что не было свойственно, например, Германии [2]. Акцентируется преемственность церковных традиций во Франции и влияние на них в XX в. творчества С. Франка (1822–1890), Ш. Гуно (1818–1893) и Г. Форе (1845–1924), оставивших внушительное наследие хоровой церковной музыки, включая мессы. Кроме того, эти композиторы служили при церквях органистами и постоянно обращались к органным композициям.

На рубеже XX–XXI вв. формируются новые органные традиции. В композициях для органа Луи Вирне (*Louis Vierne*, 1870–1937)

становится соавтором *Motu Proprio* папы Пия X о священной музыке, призывавшего к возрождению традиций григорианского пения в католической церкви. – См., напр.: Ciampa Leonardo A. Don Lorenzo Perosi. – Bloomington, Ind. : AuthorHouse, 2006. – 400 p.

Motu proprio (лат.) – букв. «собственным движением», т. е. по собственному побуждению, по собственному почину, «с собственного соизволения». Эти слова традиционно начинали послания римских пап, не согласованные с кардиналами и касавшиеся внутривластных и административных дел папской области, реже отношений с иностранными державами. – *Прим. ред.*

⁹ Цецилианизм – движение за возрождение в католической литургии традиций старинной церковной музыки – григорианского хора и вокальной полифонии a cappella, прежде всего, Палестрины – в противовес современным тенденциям в музыкальном оформлении службы, связанным с влиянием концертного исполнительства. Название происходит от имени Св. Цецилии, покровительницы музыки. – *Прим. ред.*

и Марселя Дюпре (*Marcel Dupré*, 1886–1971) музыковед С. Морент [9] констатирует укрепление традиций «симфонической органной школы» Ш.-М. Видора¹⁰. За этой школой закрепилось наименование «*Schule von St. Sulpice*»¹¹. В органном творчестве Шарля Турнемира (*Charles Tournemire*, 1870–1939) под влиянием С. Франка оформляется новое направление литургической органной музыки, известное во Франции как «школа Св. Клотильды» (*Sainte-Clotilde*)¹² и получившее широкое развитие в период до Второй Мировой войны. Особенностью традиции *Sainte-Clotilde* была особая концентрация на развитии принципов органной имитации григорианского псалмодирования, опирающегося на подчеркнутое скандирование канонических латинских текстов католической мессы. Эта традиция декларировала Слово, его импровизационную, поэтическую, красочную интерпретацию в григорианской псалмодии. В отличие от школы Видора традиция Св. Клотильды демонстрировала трактовку органа как инструмента исключительно литургического и импровизационного, а не симфонического. Индивидуальные пути развития органных традиций школы «Святой Клотильды» исследует Мари-Луиза Лангле¹³ в творчестве

¹⁰ Шарль-Мари Видор (*Charles-Marie Widor*, 1844–1937) – французский органист, педагог, композитор, основоположник жанра «органной симфонии» (так композитор называл свои масштабные органные сочинения). Наряду с органными симфониями (10), прелюдиями и фугами, сюитами (*Suite latine*, c-moll, op. 86, 1927), новеллами (3 *nouvelles pièces*, op. 87, 1934), его перу принадлежат также мессы. Известна его Messe op. 36 для 2-х хоров и 2-х органов (1890). По причине исполнительской сложности Мессы Ш.-М. Видор предпринимал попытки её упрощения и обработки для сокращенного состава исполнителей.

¹¹ Церковь *Saint-Sulpice* в Париже имела два органа – главный и хоральный с 22-мя регистрами. Именно для этой церкви предназначалась симфоническая органная *Missa* op. 36 Ш.-М. Видора.

¹² Крупнейшими органными циклическими произведениями в традициях *Sainte-Clotilde*, принесшими автору мировую славу, явились «*L'Orgue Mystique*», *Le Cycle de Noël*, op. 55; *Le Cycle de Pâques* op. 56; *Le Cycle après la Pentecôte* op. 57. Известны также органные произведения, наследующие симфоническую трактовку органа: *3 Pièce symphonique* op. 16; *Triple Choral* op. 41; *Symphonie sacrée* op. 71; *Deux Fresques symphoniques sacrées* op. 75/76.

¹³ Мари-Луиза Лангле – профессор Сорбонны, доктор музыковедения, автор фундаментальной монографии о жизни и творчестве композитора Жана Лангле (супругой которого она является): «Тень и Свет. Жан Лангле. 1907–1991» [5]. Известна также

композиторов Жана Лангле (*Jean Langlais*, 1907–1991), Оливье Мессиаана (*Olivier Messiaen*, 1908–1992), Мориса Дюруфле (*Maurice Duruflé*, 1902–1986)¹⁴, Андре Флери (*André Fleury*, 1903–1995)¹⁵, Гастона Литазы (*Gaston Litaize*, 1909–1991)¹⁶, Жана Алана (*Jehan Alain*, 1911–1940)¹⁷.

В церковной музыке Германии и Австрии более важное значение, чем наследование органной и вокальной традиций, имела опора на традиции национальных композиторских школ. Этот особый, *композиторский* приоритет в церковной музыке был характерен для

как органистка, пропагандистка традиции *Sainte Clotilde* (центральная тема её мастер-классов – «Школа церкви Св. Клотильды: Франк – Турнемир – Лангле»).

Традицию *Sainte-Clotilde* развивает и современный немецкий органист Стефан Кагл, публикующий также статьи об органном творчестве французских композиторов XX в. в журнале *ACV Musica Sacra* (например, см.: [7]).

¹⁴ Перу М. Дюруфле принадлежит одна Месса (*Messe cum júbilo* op. 11 для баритона solo, мужского хора и оркестра, 1966), изданная композитором в 3-х вариантах: с органом (1967), с оркестром (1970) и с малым составом оркестра (1972), и один Реквием (*Requiem* op. 9 для солистов, хора, оркестра и органа, 1947), также существующий в 3-х версиях: с оркестром (1947), с органом (1948) и с малым составом оркестра (1961).

¹⁵ А. Флери завоевал международную славу концертного органиста. В его композиторском наследии нет ни одной Мессы, однако содержится множество виртуозных произведений на духовную тематику: *Toccata sur l'Île Missa Est pascal* (1943–1944), *Pour la Pentecôte, Veni Sancti Spiritus* (1943), *Versets sur le Veni Creator* (1945), *Prélude à l'Introït* (1947), *Offertoire* (1947) и др.

¹⁶ Г. Литаз написал 3 органные мессы (*Grand Messe pour tous les temps*, 1948; *Messe basse pour tous les temps*, 1959; *Messe de la Toussaint*, 1964), цикл литургических песнопений (*Cinq Pièces liturgiques*, 1951) и 2 мессы для хора в сопровождении органа (*Missa solemnier* для смешанного хора, 1954; *Missa Virgo gloriosa* для сопрано, тенора и баса, 1959). Г. Литаз был концертирующим органистом и композитором, не находящимся на службе у церкви. Однако его интерес к реформе Богослужения нашёл отражение в произведениях, написанных для литургии с учётом участия общины (например, *Magnificat* для 6 голосов, общины и органа, 1967).

¹⁷ Органное и клавирное творчество Ж. Алана осталось в стороне от влияний К. Дебюсси и О. Мессиаана. Его композиции отмечены экспериментами с далёкими от европейской традиции музыкальными мирами Востока и джаза. Ему принадлежат, тем не менее, 3 мессы, написанные в один год (1938), за два года до смерти: *Messe modale en septuor* для сопрано, альты, флейты и струнного квартета или органа (*ad libitum*), *Messe grégorienne de mariage* для голоса и струнного квартета и *Messe de Requiem* для 4-голосного смешанного хора.

австрийской школы (*Schola austriaca* или *Klosterneuburge Schule*¹⁸) и её представителей Й. В. фон Вёсса (*J. V. von Wöß*, 1863–1943)¹⁹, В. Голлера (*V. Goller*, 1873–1953)²⁰, М. Шпрингера (*M. Springer*, 1877–1954)²¹, Й. Лехтхалера (*J. Lechthaler*, 1891–1948)²². Особенности *Schola austriaca* были влияния творчества А. Брукнера, принципов симфонизации жанра мессы и оркестрового типа мышления, позднеромантической хоровой полифонии и, вследствие этого, отсутствие интереса к неогригорианским тенденциям немецкого цецилианизма и жанру хоровой мессы *a cappella*. В то же время, на формирование в начале XX в. индивидуального пути австрийской церковной музыки оказали влияние экономические проблемы католической церкви, приведшие к сокращению оркестров, что вызвало отход от традиций симфонических месс к более камерной их разновидности – месс в сопровождении органа или оркестра духовых инструментов.

В Германии приоритетные позиции в развитии литургических жанров в первой половине XX в. занимали реставраторские традиции цецилианизма. Из плеяды известных церковных композиторов, отличившихся «деловитостью» подхода к решению практических проблем «новой церковной музыки», следует особо отметить Германа Шрёдера (*Hermann Schroeder*, 1904–1984). Композитор целенаправленно работал над осуществлением целей и задач литургической реформы, предлагая различные варианты интеграции музыки и литургии. Перу Шрёдера принадлежит солидное количество произведений, вошедших в богослужебный репертуар – в основном, обиходные

18 *Schola austriaca* (*Klosterneuburge Schule*) образовалась в 1913 г. и определяла развитие церковной музыки Австрии до 1938 г.

19 Перу Й. Вёсса принадлежат 16 *Missae Ordinarien*, среди них – *Cäcilien Messe* op. 32, 10 *Missae Proprien*; 2 *Requiem*.

20 Наиболее известны следующие мессы В. Голлера: *Orgelmessen, Missa in honorem S. Vincentii Ferrerii* op. 7; *Requiem* op. 10; *Requiem* op. 10b; *Loreto-Messe* op. 25; большая *a capella-Messe «Orbis factor»*; *Leichtes Requiem* op. 27; *Missa in honorem S. Clementis M. Hofbauer Apostoli Vindobonensis* op. 66; *Klosterneuburger Messe*.

21 Из месс М. Шпрингера часто упоминаются *Missa «Lauda Sion»* op. 22; *Messe zu Ehren des seligen Crescentia Höss* op. 31.

22 Из месс Й. Лехтхалера наибольшую популярность получили *Clemens Hofbauer–Jubiläumsmesse* op. 5, 1919 и *Missa «Gaudens gaudebo»*, 1932.

мессы (*Gebrauch-Messe*), выделяющиеся на общем фоне высоким художественным мастерством²³.

Поведём некоторые *итоги*.

1. Для церковных композиторов в предверии реформы II Ватиканского Собора важное значение приобретает принцип практической универсальности мессы. При введении в партитуры мессы указаний *ad libitum* композиторы следовали принципу мобильности исполнительского состава и структурной зависимости каждого раздела мессы от его конкретной ритуальной функции. Творческая свобода церковных композиторов развивалась на пути комбинаторики, отбора и сочетания фрагментов музыкального наследия литургической музыки при возрастающем стремлении максимально задействовать общину в различных художественных практиках Богослужебного ритуала. Не исключались и даже были весьма полезны для апробирования опыта пения общины в отдельных разделах мессы возможности, открывающиеся благодаря новым стилевым течениям и композиторским техникам. Обозначились, с одной стороны, стремление жанра мессы к статусу самостоятельного артефакта, с другой – реализация основных мессы в литургической интеракции общины.

2. В XX в. композитор возвращается к первоначальной роли мастера, владеющего своим ремеслом. С одной стороны, он получает большую свободу в области литургического творчества, с другой – перед ним ставятся более сложные требования: знание теологии, экклезиологии, канонических основ литургии, а также его личное участие в литургической практике как неотъемлемой части деятельности коллективного субъекта церковной общины.

²³ Назовем лишь некоторые из его 37 мессы. Мессы *a cappella*: *Missa dorica* op. 15, 1932; *Missa brevis* op. 17, 1935; *Requiem*, 1946; *Missa psalmodica*, 1953; *Missa syllabica*, 1962–84; *Deutsches Chorordinarium*, 1970; *Deutsches Chorordinarium II*, 1974. Инструментальные мессы: *Pauliner Orgelmesse* для смешанного хора, органа и духовых, 1945; *Missa Regina coeli* для смешанного хора и органа, 1950; *Missa Coloniensis* для смешанного хора и органа, 1954; *Missa Gregoriana* для смешанного хора, *Schola*, общины и органа, 1957; *Missa figuralis* для смешанного хора, струнных и органа, 1960; *Mass to honor Saint Cecilia* для смешанного хора, *Schola* и органа, 1966 (нем. ред. *Cäcilien-Messe*, 1969); *Missa cum tubis* для смешанного хора, 3-х труб и тромбонов, 1972; *Trierer Dom Messe* для смешанного хора, кантора или *Schola*, общины, органа, 3-х труб, тромбонов и тубы, 1973 и др.

3. Исследование личности композитора – создателя мессы, верующего христианина, члена религиозной общины, субъекта музыки и литургии – в рамках рассмотрения соборного феномена *homo religiosus* обнаруживает новые аспекты изучения религиозного опыта человека, путей формирования соборного субъекта в соответствии с его общественной функцией. В этом процессе ценность индивидуального начала не исключается.

4. Изучение роли церкви в жизни общины / общества демонстрирует новые тенденции её развития, ведущие не только к реформированию католической литургии, но и к изменениям в осмыслении феномена литургической музыки и восприятию его в едином комплексе с теологическим учением.

Как справедливо заметила Н. Герасимова-Персидская, «пафос всей культуры Нового и Новейшего времени – то есть европоцентристской – исчерпался. Человек конца XX века [добавим: и начала XXI – А. Е.] остро чувствует, что приближается к грани, за которой начнётся новый этап» [1, с. 100]. Очевидно, что человечество секуляризованного западного мира приближается к опыту нового духовного познания, а изучение его особенностей, форм и видов – одна из глобальных задач XXI столетия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох [Текст] / Н. А. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1994. — 125 [1].

2. Fellerer K. G. *Orgel und Orgelmusik* [Text] / Karl Gustav Fellerer // *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* : [Hg. K. G. Fellerer]. — Kassel, Basel [u. a.] : Bärenreiter-Verlag, 1976. — Band II. — S. 318—320.

3. Gmeinwieser S. *Ildebrando Pizzetti* [Text] // *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon* : [Elektronische Ressourcen] / Siegfried Gmeinwieser. — 1994. — Band VII. — Sp. 203—205. — URL : http://www.kirchenlexikon.de/p/perosi_1_p_1.shtml.

4. Hesse H. *Loenzo Perosi. Sein Leben und seine Musik* [Text] / Helmut Hesse // *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats : *Musica Sacra* / 101. — Regensburg, Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1981. — S. 343—349.

5. Jaquet-Langlais M.-L. *Ombre et Lumière: Jean Langlais 1907–1991* / Marie-Louise Jaquet-Langlais. — Paris : Editions COMBRE, 1995. — 437 p.

6. Jungmann J. A. *Missarum Sollemnia. Eine Genetische Erklärung der Römischen Messe [Text]* : [2 Bde.] / J. A. Jungmann. — Wien : Herder, 1962. — Band 1. — 633 S. — Band 2. — 641 S.

7. Kagl S. *Jean Langlais und seine Kirchenmusik [Text]* / Stefan Kagl // *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats : Musica Sacra* / 108. — Regensburg, Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1988. — S. 383–393.

8. *Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum concilium“ [Elektronische Ressourcen]* // *Dokumente des II. Vatikanischen Konzils : Konstitutionen* : Archiv. — URL : http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_ge.htm.

9. Morent Stefan. *Der französische Komponist Erik Sati (1866–1925) und sein Mittelalter [Text]* / Stefan Morent // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch: [wiss. Beiträge]*. — Paderborn : Schöningh, 2000. — Heft 84. — S. 145–166.

10. *Verfassen von Booklet-Einführungstexten einer CD-Produktion : ALU-AN-Auftrag: Werke: „Messa di Requiem“ von Ildebrando Pizzetti (1880–1968)* : [Elektronische Ressourcen]. — URL : <http://www.aluan.de/publikationen/auftraggeber/freiburgermusikforum/index.html>.

УДК 783 : 281.9

Игорь Сахно

ИДЕЯ ПРОТОПСАЛТА В ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Более чем за два века представление о пении в отечественном православном богослужении прочно срослось в нашем сознании с образом «регентоцентрично» расположенного хора и распростершего в его сторону длани самого регента¹ (развёрнутого при этом спиной к алтарю). При такой «диспозиции» задачи регента, помимо знания

¹ Слово «регент» – буквально – «правитель» – на Руси также стало означать: «временно исполняющий обязанности царя».