

Религиозная организация –
духовная образовательная организация высшего образования
«Саратовская православная духовная семинария
Саратовской Епархии Русской Православной Церкви»

Кафедра Церковно-практических дисциплин

**«Влияние партесного пения и композиторского творчества на
богослужение Русской Православной Церкви»**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
БАКАЛАВРА**

Студента 4 курса

направления 48.03.01 Теология (профиль «Православная теология»)

Священника Димитрия (Емельяненко Дмитрия Игоревича)

Научный
руководитель
старший
преподаватель

подпись, дата

протод. Александр
Пушкарёв

Допущена к защите
Проректор
по учебной работе

подпись, дата

священник Антоний
Давиденко

Защищена с оценкой

Проректор
по учебной работе

подпись, дата

священник Антоний
Давиденко

г. Саратов
2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Понятие о богослужебном пении	6
Глава 2. Краткая история церковного пения на Руси	12
2.1. Преемственность Византийского певческой системы	12
2.2 Знаменное пение	16
Глава 3. Нововведения в богослужебном пении РПЦ	20
3.1 Влияние партесного пения на церковное пение	20
3.2 Композиторское творчество в богослужении	24
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	33
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	37
ПРИЛОЖЕНИЯ	39

ВВЕДЕНИЕ

Важность церковного пения, большое значение которого было выделено многими святыми отцами еще в первые века христианства, выразил святитель Василий Великий в беседах о псалмах: «Дух Святой знал, что трудно вести род человеческий к добродетели, и что по склонности к удовольствию, мы нерадим о правом пути. Итак, что же делать? К учениям примешивает приятность сладкопения, чтобы, вместе с усладительным и благозвучным для слуха, принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове»¹. Этой же позиции в вопросе значения церковного пения в корректном понимании придерживался отец Западной Церкви, блаженный Августин, который вместе с важностью церковного пения замечает еще один важный момент – потенциальную опасность от увлечения мелодией: «Когда же со мной случается, что меня больше трогает пение, чем то, о чем поется, я каюсь в прегрешении; я заслужил наказания и тогда предпочел бы вовсе не слышать пения»². Таким образом, пение является неопределимо важным элементом богослужения, очень быстро занимает свое место в жизни Церкви.

Певческие традиции Православного Востока IV века берут свое начало в античной музыке, которая была адаптирована в ее лучшем виде для христианского богослужения. Написание гимнов, канонов и праздничных служб является одним из элементов творческой жизни Византии IV-VIII века, однако именно к концу указанного периода церковное пение обретает свою лаконичную форму. Речь, конечно же, идет о системе осмогласия, автором которой является преподобный Иоанн Дамаскин. Именно эта система послужила основой для исконно русской певческой школы, получившей название «знаменное пение».

¹ *Василий Великий, свт.* Беседы на псалмы. Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской. В 5-ти частях. Ч.1: Беседы на псалмы. М.: Типография Августа Семена, при императорской Медико-Хирургической Академии, 1845. С. 178.

² *Августин Аврелий, блаж.* Исповедь. Пер. с лат. и комм. М.Е. Сергиенко. М.: Гендальф, 1992. С. 297.

Актуальность:

Обусловлена усугублением тенденций, возникших в результате введения в богослужение партесного пения и композиторского творчества

Цель данной работы:

Выявить последствия влияния на богослужение партесного и композиторского творчества.

Предмет и объект исследования:

Предмет – богослужбное пение. Объект – знаменное пение, партесное пение, композиторское творчество.

Задачи:

1) Исследовать изменения в богослужбном пении на протяжении истории Русской Православной Церкви.

2) Намечать дальнейшие перспективы богослужбного пения.

В этой работе мы будем использовать исследования, проведенные учеными, такими как профессор Николай Дмитриевич Успенский, Иоанн Алексеевич Гарднер, Владимир Иванович Мартынов, Николай Семенович Трубин и Антонин Викторович Преображенский, позволили нам более глубоко понять роль пения в Русской Православной Церкви. В своих работах они исследуют историю богослужбного пения, его развития изменения под влиянием партесного пения и композиторского творчества.

Профессор Николай Дмитриевич Успенский в своей книге «Образцы древнерусского певческого искусства» раскрывает древнерусское пение, его особенности и переносимость для церковной культуры. Иоанн Алексеевич Гарднер во втором томе своей работы, посвященной богослужбному пению Русской Православной Церкви с одноименным названием, раскрывает сущность, систему и историю богослужбного пения в России в разные периоды её существования. Владимир Иванович Мартынов в своем учебном пособии «История богослужбного пения» подробно описывает различные стили и жанры богослужбного пения. Николай Семенович Трубин в своей

книге «Духовная музыка» рассматривает вопросы композиторского творчества в Русской Православной Церкви. Антонин Викторович Преображенский в своей работе «Очерки истории церковного пения в России» раскрывает историю и развитие церковного пения на протяжении веков.

Глава 1. Понятие о богослужебном пении

Анализ изученной литературы позволяет выделить основную мысль, отражающую сущность богослужебного пения – это выражение Божественного Порядка в форме мелодии. Наивысший Божественный порядок отражается в небесной ангельской иерархии. Богослужебное пение представляет собой мелодический чин, определяемый богоугодной жизнью. Исходя из этого созерцание Божественного порядка возможно при аскетическом подвиге и правильной духовной жизни – это одна из важнейших черт, отличающих богослужебное пение от светского пения. Из этой же идеи отталкивается в своем учении святитель Климент Александрийский: богослужебное пение трисоставно, как и человек, оно состоит из духа души и тела. Под телом в богослужебном пении нужно понимать саму мелодию или глас, то есть внешнее выражение, которое доступно для внешнего восприятия человека. Под душою устав или типикон, который является основой организации жизни христианина, и, в частности, указывает, когда и на какой глас петь то или иное песнопение на богослужении, т.е. упорядочивает его. Под духом необходимо понимать именно упомянутый аскетический подвиг исполнителя, выраженный в стремлении к Божественному Порядку, и как следствие – соответствующему благоговейному отношению к исполняемому. К душе относится так же осознание необходимости воспринимать богослужебное пение в совокупности трех элементов, обязательным условием правильного пения, исходя из указанного, является богоугодный образ жизни.

Богослужебное пение в отличии от духовной музыки представляет собой аскетическую дисциплину, а не вид искусства. Оно подобно пению ангельскому, об этом есть немало упоминаний в Священном Писании и Священном Предании. Например, пророк Исаия так описывает видение о Небесном богослужении: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесённом, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лицо своё, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. И

взывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!» (Ис. 6:1-3).

В Евангельском повествовании также можно обнаружить свидетельства о том, как перед Вифлеемскими пастухами славил Бога хор ангелов, сообщая им о рождении младенца Иисуса: «И внезапно явилось многочисленное небесное воинство Ангелов, славящее Бога и взывающее: «слава в вышних Богу и на земле мир, в человецех благоволение!»» (Лк.2:13–14).

Священное Предание Церкви сообщает о видении ангелов священномученику Игнатию Богоносцу, епископу Антиохийскому, которые возносили славословие Богу, звуча антифонно. Помимо данного свидетельства в Предании упоминается случай, который считается зарождением молитвы Трисвятое, произошедший в Константинополе в 439 г. во время землетрясения, когда мальчик во время молитвы был поднят Силой Божией от земли и услышал пение ангелов: «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Безсмертный», – и после того, как возвращен на землю, рассказал о слышанном. После этого чудесного события и повторения ангельской молитвы всеми присутствовавшими с прибавлением окончания «помилуй нас», землетрясение прекратилось.³

Из приведенных выше свидетельств становится очевидным, что церковное пение обязано своим происхождением Божественному Откровению и является плодом трудов людей, просиявших своими духовными добродетелями и наделенных различными духовными дарами. Следует упомянуть, прежде всего, имена тех, кто особенно преуспел в деле церковно-певческого творчества. Среди них: преподобный Ефрем Сирин, преподобный Роман Сладкопевец – автор многих кондаков и икосов, святитель Анатолий, патриарх Константинопольский – который является автором такого вида богослужебных гимнов как стихира, преподобные Косма и Феодор Студит, творения который так же содержатся в Октоихе, нельзя не упомянуть и отца

³ Ковалев, А.Б. История и теория богослужебного пения: Учебное пособие. Акад. хорового искусства им. В.С. Попова, Каф. истории и теории музыки. – М.: Дом МИСиС, 2012. – С. 122.

осмогласия в Восточной Церкви – преподобного Иоанна Дамаскина, поскольку его напевы хотя и не составляют большую часть осмогласного опыта Церкви, все же являются образцом для других авторов.

О том, что к церковному музыкальному творчеству было отношение как к Дару Свыше, свидетельствует жизнеописание святого Романа Сладкопевца. Согласно житию, преподобный не имел таланта к церковной музыке, а также к чтению и пению, однако отличался высокой духовностью и нравственностью. Как повествует А.В. Ковалев, «видя особое прилежание преподобного Романа к церковному послушанию, к нему благоволил Патриарх Евфимий, что вызывало зависть у некоторых клириков. Однажды в Навечерие праздника Рождества Христова, когда в храме присутствовал сам император Анастасий, клирики заставили преподобного Романа читать и петь вместе с ними. Осмеянный ими он не ушел из храма после окончания богослужения, а пал перед иконой Святой Владычицы нашей Пресвятой Богородицы, долго плакал и молился. Ночью в сонном видении ему явилась Пресвятая Богородица. Она подала преподобному Роману свиток (листки, свертываемые в трубочку) и повелела его съесть. Так преподобный Роман Сладкопевец получил поэтический дар, а также красивый и певучий голос. На Всенощном бдении праздника Рождества Христова он взошел на амвон и пропел свой первый кондак «Дева днесь Пресущественного раждает»»⁴.

В святоотеческих творениях также есть некоторые мысли об особом характере богослужебного пения. Например, об этой черте пения упоминал святитель Иоанн Златоуст, рассуждая об отношении к богослужебному пению и его благотворном влиянии, писал: «Ничто так не возвышает и не окрыляет душу, не отрешает ее от земли, не избавляет от уз тела, не располагает любомудрствовать и презирать все житейское, как согласное пение и стройно составленная божественная песнь»⁵.

⁴ *Димитрий Ростовский, свт.* Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Димитрия Ростовского. 12 кн. – М.: «Ковчег», 2010. – С. 57.

⁵ Цит. по: *Ковалев, А.В.* Указ соч. С. 123.

По мнению святых отцов и учителей Церкви, «церковное песнопение, когда оно исполняется с известным благозвучием, способно возродить человека, возбудить в нем благодатные силы». У того же святителя Иоанна Златоуста можно найти следующее: «Что такое пение мое? – спрашивает святой Иоанн Златоуст. И отвечает, – Слава моя, похвала моя, украшение мое, знаменитость моя. Ибо не только избавляет от бедствий, но и делает блистательными и знаменитыми, подавая спасение вместе с славой»⁶. «Ничто не возбуждает, не окрыляет так духа, ничто не отрешает от земли, – говорит он в другом месте, – как пение стройное»⁷. «Настроившись на мелодии слов – говорит святой Афанасий Великий, – душа забывает о страстях, с радостью взирает на ум Христов и помышляет только о всем лучшем»⁸. У блаженного Августина Аврелия, по его собственному свидетельству, однажды на глазах появились слезы во время слушания богослужебного пения: «Трогательные звуки поражали мой слух, а истина, заключавшаяся в них, проникала в мое сердце и возбуждала благоговение»⁹. Святитель Иоанн Златоуст отмечает духовную пользу пения псалмов: «Господь установил пение псалмов, дабы диавол не развращал людей сладострастными песнями... Поющие бо (Божественное) Духа Святого исполняются, якоже мирские песни наводят духа сатанинского»¹⁰. Истинное пение должно быть благообразно. «Желаем, – говорят святые отцы шестого Вселенского собора, – чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика и не вводили ничего несообразного и несвойственного»¹¹.

Таким образом, указанные источники указывают на действительный «небесный» характер богослужебного пения, поскольку оно подобно пению Ангелов, адресованному Богу. Тем самым делается вывод о роли

⁶ Цит. по: Ковалев, А.Б. Указ соч. С. 123.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 124.

⁹ Там же С. 124.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

богослужебного пения как некоего средства Богообщения, которое приобщает людей к Богу, несмотря на их духовные и личностные различия.

Иоанн Гарднер, видит богослужебное пение, как одну из полноценных форм богослужения в целом. В данной формулировке речь идет о двух основных мыслях. В первую очередь, рассматривать богослужебное пение стоит не как украшение богослужения или форму привлечения внимания человека, а как полноценный элемент богослужения, который не просто сопровождает богослужение, а является частью обращения к Богу, непрерывно осуществляемого во время богослужений верующими. Кроме того, богослужебное пение, как форма богослужения, обозначает другие элементы богослужения, при этом непрерывно его сопровождая, оно знаменует хваление, прошение, славословие и на протяжении богослужения передает события определенного дня.

О связи сущности богослужебного пения и словесного начала в богослужении существует много мнений, среди которых следует выделить Иоанна Дамаскина и Иоанна Гарднера. Иоанн Дамаскин раскрывал связь словесного характера богослужения и пения в воскресной стихире восьмого гласа, которая поется на «Господи воззвах»: «Вечернюю песнь и словесную службу Тебе Христе приносим». И. Гарднер подчеркивает, что богослужебное пение отличает его словесный характер, т.е. это всегда слово, которое либо поется, либо возглашается, но независимо от этого, всегда выражено именно в этой форме. При этом слово в аспекте богослужебного пения вовсе не является идентичным тому, которое присуще остальным элементам богослужения. Его особенности составляют интонационные особенности и временная протяженность, отличающаяся, например, от возгласов. Эти характеристики зависят от конкретного места в чинопоследовании и того смысла, который в него вложен. Временная протяженность тоже может быть различной - минимальной и более развитой¹². Первая используется в случаях распевного

¹² Гарднер, И.А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви : Сущность. Система. История: В 2-х том. Т. 1. – Сергиев Посад: Моск. духов. акад., 1998. – С. 326.

чтения псалмов, тогда мелодичная протяженность распева слова незначительная, и при этом вложенный смысл не умаляется, а сохраняется посредством минимальной мелодичной протяженности пения псалма. В случае с развитой протяженностью ситуация иная: она используется для исполнения Херувимской песни, догматиков, отражая темп действий, происходящих в это время на богослужении. В таких случаях слова гимна поются с более выразительной мелодической протяженностью, что способствует более глубокому запечатлению сакрального смысла в памяти и сознании участников богослужения. Помимо временных интервалов в вокально-певческой выразительности используются и другие элементы, такие как ритм, мелодия, ритм, динамика, которые усиливают смысл произносимых слов и их воздействие на слушателя. «Голос певца используется как средство передачи сакрального смысла, а музыкальный элемент усиливает этот эффект»¹³. И. Гарднер подчёркивает, что все элементы вокального пения выступают лишь как средство выражения смысла всего происходящего, и говорят, что они более глубоко укоренены в памяти и сознании всех присутствующих во время богослужения¹⁴.

¹³ *Гарднер, И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви : Сущность. Система. История: В 2-х том. Т. 1. – Сергиев Посад: Моск. духов. акад., 1998. – С. 327.

¹⁴ Там же С. 327.

Глава 2. Краткая история церковного пения на Руси

2.1. Преемственность Византийского певческой системы

Исторический аспект укоренения церковного пения является важной темой в изучении церковной музыки.

Церковное пение на Руси имеет древнюю историю, которая берет свое начало с распространения христианства в Киевской Руси в 10-11 веках. Изначально, церковное пение на Руси было тесно связано с византийской культурой и являлось наследником византийского церковного пения. В 988 году князь Владимир Красное Солнышко принял христианство и вместе с ним искусство пения, которое впоследствии стало частью православного богослужения¹⁵.

Византийское влияние на Русь того времени было многосторонним, и, конечно, богослужбное пение не стало исключением. Глас, попевка и невма, как конструктивные и духовные основы византийской певческой системы были наиболее распространены. Так же вспомним о системе осмогласия которую связывают с именем преподобного Иоанна Дамаскина. Октоих, известный как основная богослужбная и певческая книга, был составлен в VII веке, а преподобный Иоанн приложил труд к его дополнению и систематизированию. Изложенные в нем молитвы и песнопения дополнялись и в более позднее время, однако основная заслуга принадлежит именно преподобному Иоанну Дамаскину. Значение данной системы для церковного пения можно объяснить следующими пунктами:

- Диатонический характер пения, установленный преподобным Иоанном, исключает использование хроматических и энгармонических ладов в богослужбном пении, которые свойственны для музыки театральных представлений. Так как эти лады слишком «нежны для слуха»¹⁶, они были вредны для христиан, так как в самой крайней форме, песнопения могли

¹⁵ *Гарднер, И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви : Сущность. Система. История: В 2-х том. Т. 1. – Сергиев Посад: Моск. духов. акад., 1998. – С. 232.

¹⁶ *Иоанн Вознесенский, прот.* О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви. Рига: 1890. С. 65.

становиться поводом для споров об искусстве. Таким образом, освободившись от столь не нужного и утонченного искушения, богослужения принимает спокойно-размеренный темп;

- Система осмогласия устанавливает среднюю область звуков в объеме пентахорда, что способствует плавности и ровности исполняемых песнопений. Таким образом, богослужение, смысл которого заключается в молитве не затмевается художественным мастерством или резкими звуками;

- Взятая в качестве основы музыка эллинского периода адаптирована в Октоихе в виде системы гласов. Особенность подобного употребления заключается в важности каждого из гласов, последовательность исполнения которых распределена на богослужебный годовой круг. С другой стороны, которую можно назвать эстетической, восемь певческих мотивов привносили в церковную обрядовую жизнь некий элемент разнообразия;

Важно заметить, что система преподобного Иоанна Дамаскина не является единственной и неизменной по своему существу. Гимнотворчество как до преподобного, так и после в Византии занимало очень важное место в церковной жизни. Подобным образом поступили и славяне, принявшие Крещение в 988 году. Творчество русских гимнотворцев, в первую очередь, выражается в адаптации осмогласия. Таким образом, систематизированный труд преподобного Иоанна послужил своеобразным столпом для основания.

Сам процесс освоения певческой восточной традиции происходил следующим образом. Многие книги имели две неравнозначных по объему части – большую часть, писанную по-славянски и меньшую по-гречески, причем последняя была написана славянскими буквами. Византийские песнопения нередко исполнялись во время богослужений попеременно с основным хором, певшим на славянском языке. Например, В. И. Мартынов указывает на пение «кирие элеисон», исполнявшееся во время службы при перенесении святых мощей Бориса и Глеба в 1072 году. Этот же автор отмечает, что песнопения современных архиерейских богослужений, такие как «ис полла эти деспота», «аксиос», например, «тон деспотии», – берут свое

начало именно в то время¹⁷. Стоит отметить еще один важный фактор, свойственный певческим книгам раннего периода – отсутствие певческих знаков, что говорит об устной традиции передачи знаний, а также о заучивании богослужебного пения на память.

Русская певческая традиция опирается на традиции византийской и болгарской школ. Однако имеет свои особенности, например из-за своей сложности не все мелодические мелодии и попевки исполняются, которые присущи византийской традиции. Строгий византийский напев, до настоящего момента преобладающий в певческой школе, уступает все больше места русской певческой традиции. Например, в это время возникает русская кантилена – протяжное пение с более гибким дыханием и расширенным диапазоном приходит на смену речитативной технике византийских певчих. Серьезные изменения претерпевает и метод разработки репертуара. Нередко использовались вне текстовые слоги (аненайки), заимствованные из византийской певческой системы. А также повторения, вариационная разработка, расширение или сокращение попевок, что положительным образом сказывается на развитии церковного пения. Немаловажную роль играют и распевщики, которые, оказывают некоторое влияние на певческую традицию.

В своей книге «Образцы древнерусского хорового искусства» Успенский подробно исследует роль церковного пения в религиозной жизни Древней Руси. Он описывает не только музыкальные особенности древнерусского хорового искусства, но и его исторические корни, связанные с византийским искусством.

Вплоть до XIII века церковное пение на Руси развивалось в соответствии с византийскими традициями. Однако к этому времени в России уже существовали свои музыкальные традиции, которые с течением времени начали проявляться и в церковном пении. Особенно важным этапом в истории церковного пения на Руси стало время правления Ивана IV Грозного, когда были созданы первые певческие школы и начали формироваться национальные

¹⁷ Мартынов, И.В. История богослужебного пения: [Учеб. пособие]. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. С. 88.

музыкальные традиции. С развитием русского национального хорового искусства произошли и изменения в церковном пении. Появились большой знаменный, путевой и демественный распевы.

В дальнейшем, богослужбное пение претерпело много изменений, которые были связаны с социально-историческими условиями того времени. Одним из этапов в развитии церковной музыки было возникновение старообрядчества в XVII веке, когда возникли разногласия в церковном пении и произошло его раскол. Это привело к возникновению двух разных стилей церковного пения: старообрядческого и церковнославянского.

В XVIII веке, под влиянием Петра I, Русская Православная Церковь начала усиленно вводить европейские музыкальные элементы в свои песнопения. Это привело к появлению новых жанров и форм, таких как контрапункт, fuga и кантата, которые были использованы в церковном пении. В результате этого, укоренилась идея использования композиторского творчества в церковных песнопениях.

Одним из самых важных периодов в истории церковного пения было время правления царя Александра III в конце XIX века. В этот период, Русская Православная Церковь начала активно работать над восстановлением древнерусских традиций в церковном пении, что привело к возрождению древнерусской музыки и использованию более старинных музыкальных форм.

2.2 Знаменное пение

Знаменное пение, основным обозначением которого является знамя, получает свое широкое развитие на Руси вместе с православной верой. Употреблялись обозначения, которые указывали певцам на повышение или понижение, а также тембр и скорость, с которой должны исполняться песнопения.

Как можно увидеть в междустрочном пространстве обозначения, свойственные знаменному распеву были едва заметными (Приложении 1). Со временем происходит постепенное увеличение значимости знамен, которые в скором времени занимают сначала весь междустрочный интервал, увеличиваясь в горизонтальном положении, а после – в вертикаль, нередко занимая большее место, нежели сам текст песнопения. Важно понимать, что на данном этапе развития знаменного пения, подобные обозначения являются лишь вспомогательными символами, указывая, в первую очередь, на вспоминание мелодии. Таким образом, основная часть техники знаменного распева еще передавалась в устной форме.

Постепенно развиваясь, техника знаменного пения усложнялась. Знамена, численность которых достигает, по мнению некоторых исследователей, пятиста¹⁸ получают свое название, а некоторые – определенный смысл. Можно образно разделить их на три группы: полностью заимствованные у греков, адаптированные на русский манер (написание оставалось тем же, но смысл был изменен – прим. авт.), написанные русскими авторами знаменного пения. Безусловно, рассмотреть подробным образом все знамена в рамках курсовой работы не представляется возможным, однако мы познакомимся с некоторыми из них (Приложение 2).

- Параклит – знамя, изображающее в большинстве случаев один звук. Само название – Параклит – одно из наименований Святого Духа, свидетельствует о его возвышенности. Одновременно с этим, Параклит

¹⁸ Борис Николаев, *прот.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М.: Талан, 1995. С. 129.

единственное знамя, которое не символизирует стремление человека к Богу, а наоборот – указывает на Божественное снисхождение к человеческой немощи;

- Крюк, будучи заимствованным из византийской певческой традиции, является основой семиографии. Не лишним будет заметить, что крюк является одним из первых знаменных символов, восходящих к крюковым книгам – первоисточникам знаменной певческой школы. Очень часто крюк используется для обозначения ударения в строке или же во всем песнопении, благодаря чему крюк становится чем-то вроде современного акцентирования внимания;

- Подчашие обозначает собой два звука, длина каждого составляет $\frac{1}{4}$. Говоря о характере звучания, можно сказать о мягкости, которая сравнима с уютом и комфортом праздничного стола. Именно поэтому внешний вид знамени отдаленно напоминает застольную чашу;

- Статья имеет несколько разновидностей, каждая из которых равна целой ноте. Исследователями указывается следующие виды данного знамени: простая, статья с облачком, мрачная, светлая, две закрытые – простая и малая. Как правило, статья пишется в конце певческой строки, тем самым отражая смысл исполняемого песнопения. Довольно интересно о некоторых видах статьи пишет протоиерей Борис Николаев: «Древнее иносказательное (назидательное) толкование называет статью простую суесловия отбегание, мрачную – скорое к Богу обращение от греха с покаянием, светлую – снисканием божественных писаний, закрытую – законных словес послушание»¹⁹.

- Запятая является ударным знаменем второй степени. Его внешнее сходство с современным знаком препинания не совпадает с использованием знака пунктуации. Однако элемент пунктуации все же присутствует в символическом содержании данного знамени. Как правило, появляясь перед сильными знаменами, усиливающими мелодию, запятая как бы символизирует

¹⁹ *Борис Николаев, прот.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М.: Талан, 1995. С. 151-152.

о некоем духовном «препинании», словно говоря о несовершенстве певческого таланта перед Всемогущим Богом, Которому возносится молитва;

- Палка, первоначально изображавшаяся в знаменной традиции в виде простой черточки или «посоха», со временем была видоизменена. Это знамя используется для того, чтобы певец обратил свое внимание на какой-либо предстоящий важный момент песнопения, либо сигнализирует о скором конце песнопения.

Группа основных знамен в произведении вместе образует мелодический оборот. Всего в знаменном пении несколько подобных элементов: кокизы, лица, фиты и кулизмы. Кокиза, имеющее также название «попевка», представляет из себя целую группу знамен, составляющих мелодический оборот, свойственный для какого-либо произведения. Протоиерей Василий Металлов переводит слово «кокиза», имеющее греческие корни как «выпевать»²⁰. Лица – более мелкие по сравнению с кокизами группы знамен, которые «изображают многочисленные звуки в кратких начертаниях»²¹. Фитные соединения представляют из себя одну из разновидностей лиц. Их характерный признак заключается, во-первых, в начертании буквы «фита», во-вторых, в более сложном и продолжительном исполнении. Кулизма, в зависимости от величины, имеет в своем написании сразу три знамени «статья» разных видов.

Не лишним будет заметить и о форме длительности, характерной для знаменного пения. Для этого можно обратиться к авторитетным мнениям исследователей богослужебного пения на Руси. Как замечает протоиерей Борис Николаев, для знаменного распева характерными являются четыре формы длительности: большая, средняя, малая, и 1/8 часть, которая на момент исследования почти не встречается в богослужебной практике²². В то же время, по мнению Л.Ф. Калашникова распределение такое: «единица времени в пении

²⁰ *Василий Металлов, прот.* Русская семиография. М.: Московский археологический институт, 1912. С. 80.

²¹ *Борис Николаев, прот.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М.: Талан, 1995. С. 159.

²² Там же С. 132.

– удар руки (мах), но полунота равна двум равномерным ударам (взмахам) руки вверх и вниз, то есть на первую четверть – вниз, а на вторую – вверх»²³. Иное мнение выражал М.Д. Озорнов – представитель старообрядческих взглядов. В своей книге он писал следующее: «один взмах указкой вниз и вверх, скорость которого равна удару маятника больших стенных часов, означает одну четверть целой статьи (ноты – прим. авт.)»²⁴.

Рассмотрев мнения исследователей, возникает вопрос: почему измерения Л.Ф. Калашникова и М.Д. Озорнова не совпадают. Для полного понимания можно вновь обратиться к труду протоиерея Бориса. Анализируя две представленных формы длительности, Николаев замечает, что измерение М. Озорнова (два полных удара на каждое знамя) более подходит для «выжидательных» (относящихся к группе минимальны, указанных ранее) песнопений – причастнов, Херувимской песни и т.д. Тогда как мнение Л. Калашникова в большей степени подходит к исполнению малых стихир и подобнов. Таким образом, каждый из исследователей прав, однако применяемый ими способ измерения пригоден лишь в определенный момент богослужения.

²³ Калашников, Л.Ф. Азбука церковного знаменного пения. 2-е изд. Киев: Знаменное пение, 1910. С. 3.

²⁴ Озорнов, М.Д. Азбука крючкового пения. М.: 1910. С. 7.

Глава 3. Нововведения в богослужебном пении РПЦ

3.1 Влияние партесного пения на церковное пение

Согласно проведённому исследованию партесное пение в России стало распространяться примерно с конца XVI века. Главным отличием такого пения было использование нескольких певцов, каждый из которых держал свою собственную партию. Благодаря их взаимодействию друг с другом создавалась гармония. Партесное пение в Русской Православной Церкви имеет свою специфику, которая связана с использованием особой нотации – линейной нотации (приложение 3 и 4). Это своеобразный способ записи музыки, при котором ноты соединяются друг с другом специальными знаками²⁵.

Москвичи впервые столкнулись с католической музыкой в 1605–1606 годах, когда на московском престоле восседал Лжедмитрий. Патриарх Гермоген очень негативно относился к этому виду пения, считая его противоречащим истинной вере. Против введения партесного пения выступили и местные жители. Однако, патриарх Никон стал усиленно насаждать свои музыкальные предпочтения партесного пения, особенно после получения поддержки от царя Алексея Михайловича. Для этого он активно привлекал учителей, обладавших высоким уровнем мастерства партесного пения из Киева и Белоруссии. Новоиерусалимский Воскресенский монастырь, где и сам Патриарх имел резиденцию, в то время стал одним из наиболее значимых центров партесного пения. Через эти действия и в таких условиях партесное пение стало частью московской культуры, поскольку руководство Предстоятеля Церкви и его частое исполнение привели к популяризации партесного пения. Отметим, значение, придаваемое ему, стало одной из причин раскола Русской Православной Церкви.

Надо помнить, что партесное пение пришло к нам от латинян. Влияние папизма нашло отражение в разных формах выражения, которые использовались в богослужении. Следовательно, чувственное начало,

²⁵ Преображенский, А.В. Очерк истории церковного пения в России 2-е изд. - Санкт-Петербург: Регент. уч-ще, учр. С.В. Смоленским, 1910. – С. 31

играющее основную роль в католическом богослужении, которое стало следствием болезненного повреждения и отсутствие Благодати, распространяется и на партесное пение. А также здесь наметились тенденции к сокращению богослужения и нарушению устава. Сокращение текстов песнопения, так называемая практика пение избранных стихов вместо целого псалма. Чувство неудовлетворённости и пустота, которая образовалась по указанной причине, по мнению католиков, можно компенсировать другим аспектом – внешним, в виде красивой пышной торжественной и что самое главное чувственной музыкой. Хотя европейская музыка романтична и имеет свое очарование, она по самой своей природе не может достичь той глубины и духовного измерения, которую может дать богослужebное пение Русской Православной Церкви. И благодаря этому человек может получить духовное преображение. В отличие от европейской музыки, использующей эмоциональное возбуждение, инструменты и услуги светских композиторов, богослужebное пение комплексно использует вокальные голоса, создавая напряжение и беря на себя роль помощника в достижении духовного возрастания.

В русское православное богослужение западная музыка вошла не в своем оригинальном виде, поскольку глубоко консервативная и духовно живущая страна не приняла музыку, не содержащую в себе духовную ценность, тем самым возвращавшую ум и сердце человека к мирскому, а не божественному. Так, например, Русская Православная Церковь категорически отказалась от использования за богослужением каких-либо музыкальных инструментов. Изменения коснулись и структуры песнопений: были упрощены исполняемые за богослужением тексты, изменен их первоначальный смысл. Однако партесное пение предполагает не только исполнение смешанными хорами, но и употребление исключительно европейского мажора или минора. Всё это, как и само внутреннее отношение хора к исполняемым песнопениям, к сожалению, являлось фактором не способствующим сосредоточению на молитве, а

наоборот, отвлекающим от него: ум и сердце молящегося в таких условиях обращено к исполнению песнопения, а не Тому, Кому оно поется.

В этой связи целесообразно выделить три отрицательных последствия использования партесного пения, таким образом отвлекающего от диалога с Богом:

1. Возбуждение у человека чувственности. Точка зрения И. Мартынова, изложенная в его труде «История богослужебного пения», заключается в том, что партесное пение, вызывающее духовные чувства, на самом деле приводит к эстетическому наслаждению, подобному переживаемому во время концерта. В результате возникает препятствие к молитве, так как в нее вторгается чувство мирской радости и наслаждения, отвлекающее от главной цели приношения Богу, молитвы покаянной, благодарственной и славословия. Примеры партесного пения включают в себя гимнопения в христианском богослужении, которые часто включают хоровые произведения, мелодичные напевы и восхвалительные слова. Эти элементы способствуют созданию красивых звуков, приятных для слуха и вызывающих внутренний трепет. Однако, эти чувства не всегда являются религиозными и не всегда приближают верующего к Богу. Вместо того чтобы готовить сердце к молитве и покаянию, партесное пение, по мнению И. Мартынова, может стать препятствием для духовного роста. Он утверждает, что истинное богослужение должно помогать верующим находить Бога и ценить Его благодать, а не привлекать внимание красотой звуков и произведений искусства²⁶. Таким образом он призывает верующих быть осторожными, чтобы не дать партесному пению перевесить важность духовной практики и общения с Богом.

2. Рассеяние внимания. По словам И. Мартынова, различные мужские и женские голоса, каждый из которых играет отдельную роль, могут отвлекать верующего. Это может привести к тому, что ум не сможет полностью

²⁶ Мартынов, И.В. История богослужебного пения: [Учеб. пособие]. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. С. 143.

сосредоточиться на значении священных слов и духовных переживаний²⁷. Конечно, это не означает, что многоголосое пение является негативным феноменом. Однако необходимо серьезно рассмотреть вопрос о том, как убедительно сочетать церковное многоголосие с духовностью и глубиной религиозного опыта.

3. Парение ума. По словам святого Феофилакта многоголосное церковное пение позволяет достичь парения ума, то есть безостановочное движение мыслей от одной к другой. Во время партесного пения особенно часто возникает романтическое настроение, которое рассеивает ум и не даёт ему найти удовлетворение. Музыка, как отмечает И. Мартынов, может ассоциироваться с разными состояниями, воспоминаниями и даже с определёнными людьми²⁸. В то же время, Господь наш Иисус Христос призывает нас не возноситься и не рассеивать мысли (Лк. 12, 29), что можно отнести к сосредоточенности ума на молитве во время пения. При этом разум должен молиться и искать главного — Царствия Божия (см.: Лк. 12, 31).

²⁷ Мартынов, И.В. История богослужебного пения: [Учеб. пособие]. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. С. 143.

²⁸ Там же. С. 144.

3.2 Композиторское творчество в богослужении

Композиторское творчество – это процесс создания музыки. Композитор использует различные элементы музыки, такие как мелодия, ритм, гармония и т.д., для создания произведения. Они создавали музыку для богослужений, которая сочетала в себе традиционные элементы партесного пения и новые композиторские приемы, но в тоже время мы понимаем, что композиторы вкладывали помимо всего перечисленного и своё видение, свои чувства на то или иное молитвословие. Так, к примеру, в книге «Образцы древнерусского певческого искусства», написанной Н. Д. Успенским, представлены примеры композиторского творчества древнерусских композиторов, которые считаются классиками своего времени²⁹. Их произведения были написаны в разных стилях и традициях церковной музыки, и были направлены на достижение разных целей, таких как литургическое пение, пения на богослужениях в дни праздников и т.д.

Многие композиторы создавали музыку, которая не соответствовала традиционным формам богослужения или не подходила для исполнения в церкви. Такая музыка могла привести к нарушению святости богослужения и конечно же потере молитвенного духа как такового, так как когда красиво на богослужении исполняется песнопение, то у человека идут внутренние переживания, некая подмена главной сути для чего человек вообще пришёл в храм, так как идёт погружение в чувственное и теряется главный смысл в сознании. В результате были созданы различные комиссии и организации для контроля за музыкальным обеспечением, связанным с богослужением.

И. В. Мартынов в своей книге «История литургического пения» подчеркивает, что приемы и средства, используемые в партесном пении, не возводят к небу ум, а привязывают его к телесному наслаждению и материальному миру. Так, например, если исследовать линейную нотацию «киевского знамени», то можно понять, что её функция заключается в

²⁹ Успенский, Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. – Муз. материал с ист.-теорет. коммент. и ил. - 2-е изд., доп. – Ленинград: Музыка, 1971. – С. 156.

фиксации физических параметров звука (высота тона и продолжительность)³⁰. Указанный ранее характер мажора и минора был введен в XVI веке Глареаном, который внес в существовавшую систему восьми ладов четыре новых, среди которых: ионийский (в современном понимании - мажор) и эолийским (минор), и определил их как непристойный («*Tonus Laseivus*» - мажор) и бродячий («*Tonus peregrinos*» - минор)³¹. Система ладов, четко закрепленная и устанавливающая земные рамки для неземного, не была привычна для русской певческой традиции, поскольку они не приспособлены для обозначения духовного мира, легко подвергаются изменениям и не несут в себе духовную пользу при исполнении на богослужении без предельно внимательного отношения к указанным факторам.

В своей работе «Истории богослужебного пения» И. Мартынов анализирует технические средства богослужебного пения, образующие его структуру и находящиеся с ним в тесной взаимосвязи. Он подчеркивает зависимость мелодического осмогласия от разделения богослужебных текстов на восьмигласную систему, а чинопоследования и разряды служб порождают наличие различных распевов и мелодической иерархии соответственно. И. Мартынов подчеркивает, что технические и конструктивные средства, используемые в партесном пении, не связаны в сущности с богослужением в силу того, что сложная музыкальная грамота и уделяемое ей внимание не находят отражение в богослужебных текстах и не связаны с ними.

Оторванность от структуры богослужения, указанная ранее, подвергает богослужебное пение отрыву богослужения от музыкальных средств. Так, при попытке гармонизовать знаменные мелодии даже частично, можно искоренить мелодическое разнообразие тонов, присущих знаменному распеву и унифицировать их. Как отмечает И. Мартынов, указанная оторванность песнопения в мелодичной его части от богослужения и текстовой составляющей стала причиной ввода правила Н. Дилецкого. Суть его в том, что

³⁰ Мартынов, И.В. История богослужебного пения: [Учеб. пособие]. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. С. 187.

³¹ Там же С. 187.

он устанавливает порядок написания песнопений: сначала пишется музыка, а потом подбираются тексты, соответствующие³². Данное правило соблюдалось зарубежными капельмейстерами и композиторами в XVIII веке.

И. Гарднер в своей работе «Богослужбное пение Русской Православной Церкви» подчеркивает огромное значение богослужбного пения и распева в Русской Православной Церкви, которые воплощают в себе божественное повеление. Распевщик является неотъемлемой частью данного порядка, а распев – это конкретная форма систематической организации мелодий. Есть у композиторской музыки подобные черты, которые в свою очередь проявляются как естественный порядок, или самопорядок, и являются творчеством индивидуального характера. Следовательно, как мы с вами существует разграничение роли распевщика и композитора: распевщик выступает тем, кто приводит своим служением к Божественному Порядку, композитор же привносит порядок только самопроизвольный³³.

Предпринятые в XVII веке попытки композиторского творчества признаны не были, поскольку индивидуальность не была подкреплена основами мелодического порядка³⁴. В той же работе И. Гарднер отмечал, что с течением времени творчество, преобладающее в богослужбном пении стал ориентирован стал личный вкус, что привело к отчуждению от самого богослужения и от богослужбного текста, в частности. Это привело к возникновению целых композиторских школ, весьма далеких от русской традиции богослужения и вносящих в творчество композиторов новые элементы. И. Гарднер считает, что такое развитие представляет опасность для сохранения русских богослужбных песенных традиций, которые следует сохранять и развивать в рамках традиционного мелодического ряда³⁵. Оценивая сложившуюся ситуацию И. Гарднер отражает её суть и свое отношение так: «в

³² Мартынов, И.В. История богослужбного пения: [Учеб. пособие]. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. С. 191.

³³ Гарднер, И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви : Сущность. Система. История: В 2-х том. Т. 1. – Сергиев Посад: Моск. духов. акад., 1998. С. 374.

³⁴ Там же. С. 169.

³⁵ Там же. С. 173.

результате неверных представлений о «церковном стиле» и ошибочных представлений о «молитвенности» в музыке, «личный вкус» склонялся именно или к ложнопатетическим, или сентиментальным, деланно плаксивого характера композициям, не имеющим ничего общего с действительной молитвенностью. Таково было тяжелое и судьбоносное наследие отхода всего русского православного искусства (и православного оцерковленного быта) от русского церковного богослужебно-бытового предания».

Новаторская деятельность, толчком для которой послужили композиторские школы, отдаляла результаты творчества и его назначение. Традиционные русские наработки постепенно отходили на второй план, пока западные тенденции композиторского творчества все более укоренялись. Интересно, что итальянское влияние на музыку распространилось дальше изначального плана, поэтому уже к XVIII веку в богослужебном пении уже отчетливо ощущалось итальянское влияние. Арай – итальянский капельмейстер, приглашенный Анной Иоанновной для руководства музыкальной жизнью двора в 1735 году, был первым из своих коллег, кто был приглашен на такую высокую должность в России. После 25 лет его пребывания на этом месте, его заменил новый придворный композитор – Галуппи, который начал писать духовные концерты в итальянском стиле, беря за основу славянские тексты, тем самым искажая их звучание и привнося новое в тексты, не нуждающиеся в этом. Нельзя забывать о том, что Мартини, Сальери, Чимароза, Паэзиелло, Карцелли, тоже были приглашены в разное время в Петербург и работали там над повышением творческого потенциала духовной песни в России, что позже отразилось и на богослужебном пении. Это наводит на мысль о некоей иностранной оккупации русской музыки того времени. В результате именно приглашенные западные капельмейстеры и композиторы стали главными представителями русской композиторской деятельности XVIII века, и это привело к дальнейшему западному господству в русской музыкальной традиции.

Анализируя деятельность этих композиторов и её результаты, протоиерей Дмитрий Разумовский выражает следующую позицию: «Ни одно духовно-музыкальное произведение иностранных капельмейстеров не признавалось в свое время, не признается и ныне произведением истинно художественным, классическим в музыкальном смысле. Ни одно также произведение их не оказывается совершенным и назидательным в церковном смысле потому, что в каждом музыкальном произведении музыка преобладала над текстом, часто не выражала мысли его». Как отмечает этот же автор, эти факторы не помешали церковным концертам такого содержания исполняться даже в самых отдаленных провинциальных городах и быть востребованными к исполнению в церквях, такая ситуация, по его мнению, наблюдалась уже в 1769 году

В целом такая тенденция была положительной в части популяризации хорового концертного пения. Образовывались новые хоры, все чаще давались подобные концерты – всё это имело положительно сказывалось на музыкальном искусстве и светской культуре в целом, но не было применимо к духовной. Поскольку речь идет о богослужебном пении, то следует рассмотреть негативное влияние указанных фактов на него. Хоры, о которых идет речь, могли быть как любительскими приходскими, так и принадлежать митрополитам, а кроме них и архиепископам, графам и другим высокопоставленным чинам, такой хор, например, был у князя Трубецкого. В некоторых случаях хоры графские, которые выступали в церквях, могли собирать аудиторию как на светском концерте, исполняя при этом духовную музыку. Об отсутствии у этой музыки духовной составляющей можно сказать по реакции слушателей: вместо внутренней тишины и уединении отмечалось, что некоторые верующие были настолько эмоциональными, что они кричали «фора» (т.е. браво или бис) во время исполнения песнопений.

Несмотря на то, что итальянские капельмейстеры внесли значительный вклад в развитие музыки для церковных хоров своим необычным стилем, распространение их творчества в большей степени относится не к иностранным хорам, а к русским, которые следовали их учению. Такими учителями были,

например, М. Березовский, Д. Бортнянский и другие мастера итальянского концерта, которые способствовали широкому распространению такого творчества³⁶.

Чтобы противостоять неразумному распространению самовольства в богослужение под влиянием композиторского творчества синод издаёт ряд указов. И в первую очередь он призвал к следованию древнерусской традиции и преданию. Однако, указания церковных властей отнюдь не спешили исполняться певчими, об этом можно говорить, исходя из постановлений Святейшего Синода того периода времени, решения которого сыграли значительную роль в богослужебной практике. Выпуск по его поручению и под его контролем Ирмология и Обихода, а также Октоиха и Праздников, обучение певчих по этим книгам (по указу от 23 ноября 1772 года). Синодальные певческие книги восстановили древнерусскую певческую традицию, восстановили единую систему богослужебного пения, но и это не все 8 июня 1797 г. Был издан указ, обязывающий «вместо концертов петь или приличный псалом или же обыкновенный киноник». Все решения, принятые Синодом в XIX веке по сути выражали идею, описанную в 1833 году: «сохранять и поддерживать, особенно в церквах монастырских и соборных, древнее церковное в его чине и полноте, и особенно остерегаться от таких нововведений, кои, отступая и от древнего обиходного и отныне изданного придворного пения, отступают вместе и от свойственной богослужебному пению важности и простоты, с умилением соединенной».

Не все решения при этом были на пользу, так, указ от 20 августа 1852 года запретил переложение церковных песнопений, которые не одобрены Синодом к употреблению, и предписал удаление виновных с должностей, что в реальности привело бы к элементарному отсутствию регентов на приходах, однако этот этап борьбы с духовно пустым исполнением и попытка оставить существовавший ранее распев имел свое значение.

³⁶ Мартынов, И.В. История богослужебного пения: [Учеб. пособие]. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. С. 201.

Не следует также забывать о наличии введенной духовно-музыкальной цензуры. С 1826 («Чугунный» устав), 1846 годах ей подверглось духовно-музыкальное творчество композиторов, музыкальные жанры, стилистика напевов и конечно же личный контроль регентов, запреты определенных композиторов. В данном случае следует привести самый яркий пример – А.Ф. Львов, чье произведение «Молитва у креста» было запрещено исполнять в Москве и по всей России на русском языке (только латынь).

Стоит отметить, что подобная работа была проведена V Поместным Собором в XX веке, который предлагал, например, такие идеи: «Собор запрещает исполнение за церковной службой отдельных произведений для солиста с сопровождением хора. Собор решительно запрещает употребление за церковной службой композиций с прямыми заимствованиями мелодий и музыкальных оборотов русской светской народной песни или вообще мирской музыки». И другие попытки ограничить музыкальный произвол на богослужении в православных храмах страны.

В указе от 19 апреля 1850 года, устанавливалось, что Божественная литургия не должна сопровождаться концертным пением, вместо причастного стиха³⁷. Исходя из выше сказанного можно охарактеризовать деятельность Синода в XIX веке как непрестанную борьбу за сохранение чистоты богослужения и исполнение предписаний устава, одним словом, божественного порядка и порядка православного пения против беспорядка и произвола композиторов.

Церковь продолжала бороться за сохранения богослужебной традиции даже в XX веке, хотя она на тот момент была уже почти вытеснена, Митрополит Алексей в 1941 году писал в своем распоряжении о том, что пение все еще остается как бы искусственным и ему уделяется намного больше времени и внимания, чем псалмам или канонам, чего быть не должно. Там же

³⁷ Мартынов, И.В. История богослужебного пения: [Учеб. пособие]. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. С. 203.

он выражал мысль о том, что «Ныне отпускаеши», Великое славословие, «Свете тихий» за праздничным Всенощным бдением, а также - «Отче наш», «Верую» за Литургией, необходимо петь максимально просто, чтобы было благочестивое чувство на первом месте, а не искусство. Этой же позиции он придерживался, будучи Патриархом. В то время как Святейший Патриарх Пимен в вопросах богослужебного пения имел противоположный взгляд: он поощрял исполнение церковной музыкальной классики и не был приверженцем простоты в пении, будучи в прошлом регентом, это отразилось на ситуации в целом – к аскетичному пению приходской клирос не стремился, поэтому популярность композиторского творчества не угасала, а даже наоборот – была очень востребована.

Нельзя забывать и том, что все указанные ранее изменения произошли не в отрыве от формирования Нового направления, возникшего на рубеже XIX-XX веков, оно представляет собой уже упомянутое сочетание канонического и авторского композиторского творчества, его представители: А.Д. Кадальский, А.Т. Гречанинов, С.В. Рахманинов. Авторская переработка была и у ектеньи, например, проводимая А.А. Архангельским, С.В. Панченко. Новое направление также является частью современного духовно-музыкального наследия Русской Православной Церкви, хотя и не настраивает на молитвенный лад.

В настоящее время композиторское творчество продолжает оказывать влияние на богослужение. Многие современные композиторы пишут музыку для богослужения, включая новые композиции, аранжировки и транскрипции. Однако важно помнить, что музыка на богослужении должна соответствовать традициям и канонам Православной Церкви, композиторское творчество должно быть подчинено этому наследию (приложение5).

Однако, как бы ни был хорош композитор, самобытность церковной музыки не может быть достигнута композиторским творчеством. Для этого он должен отказаться от своих композиторских навыков и стать распевщиком. В творческом процессе композитора может производиться только имитация богослужебного пения, дающая видимость возвращения к истокам, но это лишь

подобие или образ, а иногда это даже карикатура. Результат многолетних изменений привел с одной стороны к тому, что современное богослужбное пение не является глубоко духовным, а с другой – к тому, что мы имеем большое количество выдающихся авторских произведений и большой культурный опыт

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведя анализ состояния богослужебного пения в разные исторические периоды под влиянием партесного пения и композиторского творчества, мы видим, что эти нововведения не пошли на пользу молитвенного состояния.

Возвращение к первоначальному варианту богослужебного пения невозможно, так как отсутствуют учителя знаменного пения. Единственные свидетельства о знаменном пении, которые мы имеем принадлежат старообрядцам. Но с ними Русская православная Церковь не имеет духовного общения. И, как ни странно, одним из камней преткновения мешающим решить вопрос с старообрядческим расколом является партесное пение и композиторское творчество, которые старообрядцы не приемлют, оставаясь верными традиционно знаменному распеву.

Современное состояние богослужебного пения в РПЦ – это последний этап его развития на данный момент, и, конечно, о состоянии его можно говорить только при комплексном рассмотрении с развитием в течение долгого периода времени. Современное богослужебное пение переходит в разряд духовной музыки. Разрушены основные принципы богослужебного пения: глас, попевка, невма (знамя). Гласо-попевочная структура упразднена в неизменяемых песнопениях суточного круга, и заменена композиторским творчеством. В большинстве своём псалмы сокращены до минимума, что приводит к потере изначального литургического смысла. Таким образом наметилась тенденция к максимальному упрощению и сокращению богослужебного пения и богослужения, в частности. Чин поставления в певца имеет формально промежуточную степень, при возведении в степень иподиакона, и совсем необязательна для певчих, что вступает в противоречие с пятнадцатым правилом Лаодикийского собора. «Кроме певцов, состоящих в клире, на амвон входящих и по кникке поющих, не должно иным некоторым петь в церкви»³⁸. И как следствие этого изменилась форма одежды певчих,

³⁸ Мартынов, И.В. История богослужебного пения: [Учеб. пособие]. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. С. 20.

вместо подрясника и малой фелони стала использоваться произвольная форма одежды. Пренебрежение этим правилом, а также благодаря ходатайству композитора Александра Архангельского, Святейшему Синоду «о замене детских голосов на женские», привело к возможности появления женщины на клиросе. Сначала женщины надевали мужские одежды, так как было неприлично находится женщинам в мужском обществе, а тем более на клиросе. Когда к этому привыкли, женщина укоренилась не только на клиросе, но и в качестве регента, что до революции 1917-1918 гг. было практически невозможно. И форма их одежды до сих пор нередко оставляет желать лучшего. Увлечение музыкой привело к закономерным последствиям: поместный собор Русской Православной Церкви 1917-1918 гг. ознаменовался обсуждением вопроса о введении органа в богослужение Русской Православной Церкви. Инициатором был композитор Александр Гречанинов его идею поддержали директор синодального училища Александр Кастальский и священник Дмитрий Алеманов. Из 11 человек 8 проголосовали против. И, хотя данное предложение было отклонено большинством голосов, это отражало близость Русской Православной Церкви к утрате не просто традиционного, а важного духовного компонента, который, к счастью, удалось сохранить. Это была по сути попытка преломления канона. Причем празднование тысячелетия крещения Руси считается началом возрождение церковного пения, которое осуществляется двумя путями: концертное пение и знаменное пение.

Несмотря на то, что некоторые критики отмечают негативное влияние партесного пения на духовную составляющую богослужения, это влияние можно уменьшить, если уделить больше внимания подбору музыки и ее исполнению. Важно, чтобы музыка соответствовала духовной атмосфере богослужения и не отвлекала внимание прихожан от главной цели и духовного роста, иногда партесное пение может уводить внимание верующих от духовной составляющей богослужения, превращая его в чисто музыкальное выступление. В целом, партесное пение и композиторское творчество играют важную роль в богослужении, но чтобы сохранить духовную составляющую богослужения,

необходимо находить баланс между музыкальным и духовным аспектами и уделять больше внимания подбору музыки и ее исполнению, Только в таком случае, партесное пение и композиторское творчество смогут оставаться важной частью богослужений и отвечать своим духовным целям. Профессиональное интонирование, красивые голоса, выразительность исполнения необходимы церковному хору и регенту в сочетании с духовной простотой, ведь "молитвенность" и "духовность" в песнопениях – понятия не абстрактные, а вполне конкретные.

Концертное пение привело к возрождению музыки, которая была запрещена к исполнению за богослужением Священным Синодом. Например, «Всенощная» Сергея Васильевича Рахманинова и «Литургия» Петра Ильича Чайковского. А также произведения современных композиторов при отсутствии цензурных органов, которые были до революции. Таких как придворно-певческая капелла и синодальное училище. На сегодняшний день репертуар как правило выбирает регент, исходя из своих не духовных, а эстетических соображений. При этом предпринимаемые попытки остановить распространение партесного пения, вытесняющего традиционное духовно высокое знаменное не могли быть успешными, поскольку его укрепление в России произошло гораздо раньше и исходило не только из верхов церковной иерархии, но из Дворца, а также от знати, и это не могло не оставить свой след. Важно отметить и то, что партесное пение не стало использоваться в первоначальном виде, оно подверглось преобразованиям, упомянутым ранее, и дошло до настоящего времени в смешанной форме.

Возрождение же знаменного пения затруднительно так как знания были утеряны и существует лишь малое число коллективов, которые пропагандируют знаменное пение. Например: Анатолий Гринденко или коллектив «Валаам». Несмотря на величие и восприятие в православном обществе знаменного распева, влияние католического взгляда на богослужбное пение и музыку стало увеличиваться. «Соблазнительное» пение Западной традиции затмило созданное в православной традиции

сопровождение, которое стало компромиссом между взглядами инославных и местного населения.

И если мы не можем вернуться к истокам богослужебного пения, то должны хотя бы сохранить то, что имеем и не ухудшать душе-вредными нововведениями. О чём говорит семьдесят пятое правил шестого вселенского собора. Те тенденции отдаления от исконного русского богослужебного пения, которые наметились ещё в те времена, к сожалению, остаются и до сих пор.

«Таким образом борьба между богослужебным пением и музыкой, принципом распева и принципом концерта продолжается в наши дни, и исход ее далеко не решен. Во многом, очевидно, он будет предрешаться духовным и профессиональным уровнем тех, в чьих руках непосредственно находятся судьбы богослужебного пения»³⁹.

³⁹ Мартынов, И.В. История богослужебного пения: [Учеб. пособие]. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. С. 117.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. *Василий Великий, свят.* Беседы на псалмы. Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской. В 5-ти частях. Ч.1: Беседы на псалмы /свят Василий Великий. – М.: Типография Августа Семена, при императорской Медико-Хирургической Академии, 1845. – 408 с.
2. *Августин Аврелий, блаж.* Исповедь. Пер. с лат. и комм. М.Е. Сергиенко / блаж. Августин Аврелий. – М.: «Гендальф», 1992. – 544 с.
3. *Димитрий Ростовский, свят.* Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Димитрия Ростовского. 12 кн. – М.: «Ковчег», 2010. – 347 с.

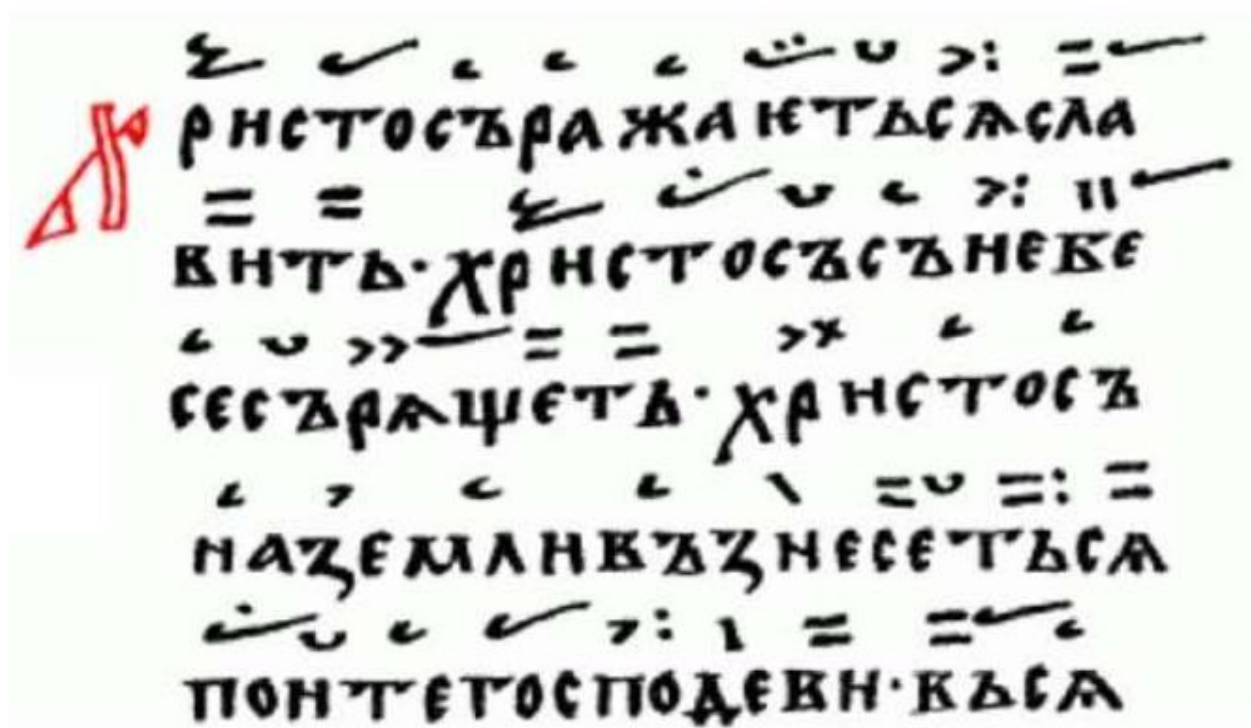
Литература

4. *Металлов, В., прот.* Русская семиография / прот. Василий Металлов. – М.: Московский археологический институт, 1912. – 118 с.
5. *Николаев, Б., прот.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения / прот. Борис Николаев. – М.: Талан, 1995. – 300 с.
6. *Гарднер, И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви : Сущность. Система. История: В 2-х том. Т. 1. / Иоанн Алексеевич Гарднер. – Сергиев Посад: Моск. духов. акад., 1998. – 592 с.
7. *Калашников, Л.Ф.* Азбука церковного знаменного пения / Л.Ф. Калашников. – 2-е изд., Киев: Знаменное пение, 1910.
8. *Ковалев, А.Б.* История и теория богослужбного пения: Учебное пособие / Андрей Борисович Ковалев. Акад. хорового искусства им. В.С. Попова, Каф. истории и теории музыки. – М.: Дом МИСиС, 2012. – 282 с.
9. *Мартынов, И.В.* История богослужбного пения: [Учеб. пособие] / Владимир Иванович Мартынов. – М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.
10. *Озорнов, М.Д.* Азбука крючкового пения / М.Д. Озорнов. – М.: 1910.

11. *Преображенский, А.В.*, Очерк истории церковного пения в России / Антонин Викторович Преображенский. – 2-е изд. - Санкт-Петербург: Регент. уч-ще, учр. С.В. Смоленским, 1910. – 64 с.
12. *Трубин, Н.С.* Духовная музыка - Учебное пособие для студентов высших и средних музыкально-педагогических учебных заведений / Николай Семёнович Трубин. – Издательство Смоленское областное книжное издательство «Смядынь», 2004. – 229 с.
13. *Успенский, Н.Д.* Образцы древнерусского певческого искусства / проф. Николай Дмитриевич Успенский. – Муз. материал с ист.-теорет. коммент. и ил. - 2-е изд., доп. – Ленинград: Музыка, 1971. – 365 с.
14. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков / М.: Музыка, 1973. – 246 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1



Приложение 2

Параклит	Г	Н	С
Крюк	Г	Н	С
Подчашие			
Статья	Г	Н	С
Запятая	Г	Н	С
Палка	Г	Н	С

Приложение 3

АЗУКА

ИЩЕМЪ ГЛАСОУЪ . ГЛАСЪ А .

ГЪ ДО ЛЮ ЕМ КЫ И

СО БО ЗЪ ПЪ СНО ГА

ТИ ШТЕ ЛЮ ГА ЗЪ МА ЖЕ

ТО ГО ДО БЫ И СНИ

СКА ТЕ ЛЮ ОУ СЕ ГДНО

У БО ЖЕ СЧКЕ НИТМЪ ПЪ

НИ И ПГИ АЪ ЖИ ДО

КРО ДЪ ТЕ ЛНО Е ЖЕ

ЖИ ТІ Е ПРЕДЪ БО ГО МЪ

ПО КА ЖИ

ИСКІАА

А . ГЪ ДО ЛЮ ЕМ КЫ И

СО БО ЗЪ ПЪ СНО РА ЧИ ТЕ ЛНО

РА ЗЪ МА ЖЕ ТО ГО ДО БЫ И

СНИ СКА ТЕ ЛЮ ОУ СЕ ГДНО СО

БО ЖЕ СЧКЕ НИТМЪ ПЪ НИ

И ПРН АЪ ЖИ ДО ЛРО АЪ

ТЕ ЛНО Е ЖЕ ЖИ ТІ Е

ПРЕДЪ БО ГО МЪ ПО КА ЖИ

КИ

ИЗДАНИЕ СТУДИИ АЛТАИСТАРОВЕР.РУ

Приложение 4

Окончание Литургии

Обиход

изложение иеромонаха Афанасия

TEN 1
TEN 2

Ви - де - хом свет и - стин - ный, при - я - хом Ду - ха не - бе - сна - го,

BAR
BASS

о - бре - го - хом ве - ру и - стин - ну - ю, не - раз - дель - ной Тро - и - це по -

кла - ня - ем - ся: Та бо нас спа - сла есть. А - минь. Да и - спол - нят - ся у -

Во Царствии Твоем

А. Архангельский

Не скоро и очень тихо

Во Цар_ствии и Тво_ем по_мя_ни нас Гос_по_ди.

Бла_же_ни ни_щи_и ду_хом, я_ко тех есть Цар_ство Не_бес_но_е.

Бла_же_ни пла_чу_щи_и, я_ко ти_и у_те_шат_ся.

Бла_же_ни крот_цы_и, я_ко ти_и на_сле_дят зем_лю.

Бла_же_ни алчущи_и и жажду_щи_и прав_ды, я_ко ти_и на_сы_тят_ся.

Бла_же_ни ми_лос_ти_ви_и, я_ко ти_и по_ми_ло.

ва_ни бу_дут. Бла_же_ни чис_ти_и серд_цем, я_ко ти_и

Бо_га у_зрят. Бла_же_ни ми_ро_твор_цы, я_ко ти_и

сы_но_ве Бо_жи_и на_ре_кут_ся. Бла_же_ни из_гна_ни