

РЕГИОНАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Александрель Барнеа

РУМЫНСКАЯ ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА: КАНОНИЧЕСКИЕ ВИДЫ

Аннотация. Некоторые из нас сегодня рассматривают православное церковное пение византийской традиции как нечто экзотическое, пришедшее с Востока. Соблазн думать о церковной музыке исключительно как об искусстве очень велик. В тот момент, когда мы вырываем ее из контекста, то есть из божественного культа, и отделяем ее от Того, к кому мы обращаемся на церковных службах, эта музыка теряет свою сущность, она больше не является церковной музыкой. Вот почему наше исследование направлено на то, чтобы кратко охарактеризовать румынское каноническое богослужбное творчество и в то же время побудить тех, кто увлечен, задуматься над вопросом: кто и где провёл границу между богословием и искусством в церковном пении; где заканчивается одно и начинается другое.

Ключевые слова: церковное пение, византийская традиция, теология, искусство, румынский язык

Румынская церковная музыка – очень своеобразное явление, имеющее мало аналогов в мире. В силу особенностей своего развития она включает в себя одновременно несколько типов интонирования разного происхождения. У нас сосуществуют византийские традиции¹, традиции церковно-славянского происхождения в варианте русского многоголосия и специфически румынское пение, основанное на фольклорном материале. У каждого из пластов свой круг носителей, тем не менее, они все являются частью нашей национальной культуры.

В румынском музыковедении церковному пению уделяется внимание (чаще в текстологическом или теоретическом аспекте, нежели в историческом), однако за рубежом оно исследуется мало², поэтому мы считаем важным дать русскоязычному читателю сведения о нашем ценнейшем художественном наследии. В настоящей статье охарактеризованы только канонические формы музыки. Современное композиторское творчество, предназначенное для церкви, существует, но его исследование – задача другой работы.

Церковная музыка в Румынии так же стара, как и сама христианская вера. Она появилась в первом веке вместе с проповедью Евангелия святым апостолом Андреем, миссионерская деятельность которого, согласно преданию, развивалась в старой провинции Малая Скифия (приблизительно соответствует современной Добрудже).

Как известно, христианская музыка уходит своими корнями в псалмопение еврейской синагоги, испытав при этом влияние соседних народов (сирийцев, египтян, греков). Она прошла через византийский фильтр, а затем распространилась на народы, которые сейчас являются православными. Каждый народ подчинил эту музыку

¹ Традиционное для церковного музыковедения обозначение певческого наследия разных народов, связанного в своём происхождении с Византией.

² В частности, на русском языке нам известны только работы архидиакона Гавриила-Константина Опра [13] и А.М. Лесовиченко [12].

национальным особенностям. Румынские музыковеды рассматривают свою национальную церковную музыку, по существу, только в рамках византийской традиции. Несмотря на то, что румынский язык близок к латыни, музыкальные связи с григорианикой слабые.

Мы не можем точно сказать, каким образом церковная музыка преподавалась в первые христианские века. Это связано с тем, что документов почти нет. Однако невозможно утверждать, что музыка не преподавалась, даже если и примитивно, посредством «подбора мелодий». Божественный культ требовал пения. Иначе нельзя объяснить существование некоторых надписей, найденных на погребальных камнях, датированных III – IV веками, где мы сталкиваемся с такими словами, как анагностис (чтец), диакон, пресвитер (священник) [1, 20]. Косвенным образом об этом свидетельствует письмо губернатора Добруджи Юния Сорана святому Василию Великому (около 373 года), где упоминается о певческом мастерстве святого Саввы. Попробуем кратко обобщить наиболее важную информацию о церковной музыке в Румынии. Рассмотрим следующие аспекты: школы, личности, рукописи и нотации церковной музыки.

Школы

С XIV века сохранились документы, которые свидетельствуют о существовании нескольких церковных школ, в которых, помимо изучения содержания богослужений, чтения, письма и другой интеллектуальной деятельности, дети осваивали пение. Первые заведения такого рода были открыты под патронатом монастырей. Выдающийся историк и политический деятель XX века Николае Йорга утверждал: «Примерно в 1300 году, – говорит он, – не было других школ, кроме тех, что были в монастырях и церквях. Монахи нуждались в услугах; обителям постоянно требовались новые насельники, стране – епископы, большим церквям – регенты, умеющие читать и петь. Так появились наши первые школы для чтения и пения, для изучения славянского языка, который был языком культа. В этих школах дети начали заучивать наизусть молитвы требника, затем появилась книга песнопений на восемь гласов, называемая Октоихом, и псалмы на славянском языке» [4, 17]. «Давайте вспомним обязательную музыкальную школу псалмов, принадлежащую “княжескому диакону”³, который преподавал “семь гласов”⁴ [5, 10]. Далее историк делает вывод: “Монастырь не отдыхает. В старых прославленных заведениях, как и в новых, усердно изучают славянский язык, каллиграфию, живопись и музыку” [5, 15].

Опираясь на соображения Йорги, можно констатировать, что первые школы были организованы в монастырях и церквях (особенно в господарских). Основанные для решения проблем монастырей и церквей, эти школы предлагали довольно разнообразную и объёмную программу: запоминание наизусть молитв из Требника, песнопений Октоиха и чтение Псалмов. Таким образом, церковное пение возникло не как отдельный предмет, а как способ оформления всей “учебной программы”.

С момента основания и до наших дней существует множество школ. Почти за двухтысячелетний период своего развития большинство школ исчезли безвозвратно. Некоторые сохранились и веками передавали драгоценный музыкальный тезаурус из поколения в поколение. Упомянем те, что сыграли большую роль в истории румынского пения (они преемственно связаны друг с другом): школа в Сучаве времён Александру Доброго (XV век), школа Александру Лэпушняну (XVI век), школа в Яссах, действовавшая при дворе Василе Лупу (XVII век) и позднее, при Григоре Александру Гика (XVIII век), школа монастыря Нямц (XIV – XIX век), школа монастыря Путна (XV – XIX век), школа в

³ При князьях находились интеллектуалы, осуществлявшие административное делопроизводство. Они, также как и церковнослужители, назывались “дьяками” или “диаконами”. Для подготовки кадров создавались соответствующие учебные заведения – школы “княжеского диакона”. Обучение там осуществлялось аналогично церковным школам.

⁴ Здесь описка: гласов, как известно, восемь.

Шкейском районе Брашова (есть свидетельства XII, а затем XIV – XIX век), наконец, многочисленные школы церковной музыки Бухареста.

Как правило, в румынском музыковедении упор делается на деятельности двух школ, о которых сохранилось много материалов: музыкальной школе из монастыря Нямц и музыкальной школе монастыря Путна. Обе были мощными очагами культуры, сохраняли и распространяли румынские традиции в культе, позже румынский язык в богослужении.

Мы можем охарактеризовать музыкальную деятельность школы в Путне в двух аспектах: первый – школа в прямом смысле этого слова, где преподавалась музыка, и второй – школа творчества (создания распевов) и интерпретации (воспроизведения существующих текстов). Слава этой школы распространилась особенно потому, что монастырь был основан самым выдающимся из молдавских правителей – святым Стефаном Великим, господарём, правившим в Молдавском княжестве дольше всех в его истории с 1457 по 1504 годы (47 лет). Благодаря его попечительству, было построено большое количество церквей (44), за что Стефан был назван папой “атлетом христианства”. Больше всего музыкальная школа Путны знаменита, благодаря 11 рукописным сборникам церковной музыки, которые хранятся сейчас в разных странах⁵.

Мы также должны упомянуть, что в семинарии монастыря Сокола в Яссах, основанной в XIX веке митрополитом Вениамином Костачи, конечно, изучалась музыка, которая считалась очень важным предметом. Семинария стала первым высшим учебным заведением, где преподавание осуществлялось исключительно на румынском языке, школой, которая дала Румынии до 1884 года⁶ более трёх тысяч выпускников. То, “что Сорбонна означала для французов в то время, Сокола означала для румын” [2, 121].

Персоналии

Среди личностей, которые ознаменовали важные моменты в церковной музыкальной жизни Румынии, мы упоминаем лишь несколько значимых.

Монах Филотей Козийский, псалт, учитель церковной музыки, мелург (распевщик)-гимнограф (XIV – XV век). В период правления Мирчи Старого он был великим канцлером. Прославился около 1413 года как создатель богослужебного жанра Величания (Pripelele /Glory/Veliceanî)⁷ [3, 133]. Эти стихиры поются во время Утрени Великих двенадцатых праздников и важных святых, после Полиелея.

Евстатий Протопсалт, Дометиан Валахский и Феодосий Зотик (XV – XVI века) – самые замечательные представители музыкальной школы Путны. Из них особо выделяется Евстатий Протопсалт, распевщик, учитель музыки, переписчик нотных текстов. Некоторое время он был начальником школы. Говорил по-гречески и по-церковно-славянски. Обладая изысканной музыкальной культурой и редким литературным талантом, Евстатий оказался плодовитым и талантливым распевщиком. Нам известны принадлежащие ему многочисленные тексты (всего – 186), которые хранятся в рукописях монастыря Путна, из которых 100 написаны по-гречески и 86 – по-славянски.

Филотей сын Ага-Джипея (XVII – XVIII век) – протопоп, богослов, филолог, каллиграф, распевщик. Он был советником правителя Валахии, святого мученика Константина Брынковяну. Филотей – создатель первой рукописи церковной музыки,

⁵ В архиве монастыря Путны, в Государственном Историческом музее в Москве (Фонд Щукина и Синодальная коллекция), в библиотеке монастыря Лимонос на острове Лесбос (в Греции), в Центральной университетской библиотеке “Михаил Эминеску” в Яссах, в библиотеке Румынской академии в Бухаресте, в библиотеке монастыря Драгомирны, в библиотеке Музея истории и церковной археологии Софии, в библиотеке Университета Лейпцига.

⁶ Указан год написания книги Константина Эрбичану об этом учебном заведении, откуда взяты настоящие сведения [2, 121].

⁷ Сохранились только тексты. Записи мелодии не осуществлялись, но напевы передавались устно и позже были зафиксированы в разных вариантах.

написанной на румынском языке («Psaltichie Românească», 1713). Как известно, язык канцелярии господаря был славянским, а языки, используемые для богослужений, – греческим и славянским. Филотей – человек, который воплотил мечту многих своих предшественников и открыл путь для утверждения, а затем и исключительного использования румынского языка в богослужении. Его рукопись открывает, по единодушному мнению румынских музыковедов, процесс “румынизации” церковных песнопений.

Иеромонах Макарий, Антон Панн, Димитрие Сучевяну – протопсалты XVIII – XIX веков, учителя псалтыри, теоретики, композиторы, литераторы, фольклористы – это наиболее влиятельные музыканты, сыгравшие большую роль в “румынизации” церковного культа. Они создавали и печатали книги по теории музыки и богослуженные сборники на все три периода церковного года (Простая, Цветная и Постная триоди). Их композиции до сих пор поются в румынских церквях.

Нотные знаки и рукописи

В отличие от западной музыкальной практики, церковная музыкальная культура византийской традиции, существующая сегодня, пользуется “невмами”, которые в Румынской церкви разделены на следующие категории:

1. Так называемые “вокальные” знаки; они определяют интервалы между звуками. Иногда их неправильно называют “нотами”. Под ними написан богослужебный текст.
2. Времяизмерительные знаки; они суммируют и делят долготу звуков.
3. Орнаментальные знаки, называемые в старых книгах по теории “согласными”. Их значение проистекает из названия.
4. Есть ещё дополнительные знаки, отмечающие начало или конец песнопения, внутренние каденции, подтверждающие время от времени сонорные особенности, которые проявились во время исполнения песнопения. Есть символы, которые показывают “ключ гласа (eichos)”, в котором составлено песнопение. В современной нотации они соответствуют ключевым знакам.
5. Следует упомянуть знаки “мутации”, которыми отмечают переход от одного гласа к другому. Знаки последних четырех категорий записываются выше, ниже или между гласовыми знаками, в зависимости от ситуации.

Румынские рукописи содержат даже древнейшие “эфонетические” знаки, возникшие из системы греческой просодии, приписываемой Аристофану из Византии (~ 180 г. до н. э.), из которой произошли последующие виды византийской музыкальной нотации:

- Ранневизантийская нотация (палеовизантийская) – IX – XI век;
- Средневизантийская нотация (агиополит, круглая) – XII – XIV век;
- Поздняя нотация (кукузелевская, агиополит, псалтырь) – XIV – XIX века.

Мирон Костин, крупный ученый и румынский историограф (XVII век), однажды сказал: “Ибо время не в руках человека, но смиренный человек подчиняется времени”. Как и любая преходящая вещь в этом мире, музыкальная нотация византийской традиции была “подвержена времени”, проходящему через эволюцию и инволюцию. Важно помнить тот факт, что после падения Константинополя под ударами турок (29 мая 1453 года), церковная музыка подверглась нехристианским восточным влияниям, а это означает, что подавляющее большинство протопсалтов и церковных певцов были “искушены” в мирской турецкой музыке, вводили в религиозное пение ряд ритмико-мелодических формул, взятых оттуда, и начали “петь нечестивые песни”. Часто “в святой Церкви были слышны даже песни, которые турки поют в своих кофейнях и на своих собраниях” на берегах Босфора. Другими словами, они сбились с пути, на котором воспитывался религиозный дух, дух молитвы. Это отклонение стало особенно заметным вследствие преувеличенного и нелогичного использования орнаментальных знаков. Они стали своего рода “балластом” пения, задушили церковную мелодию до такой степени, что ее уже нельзя было узнать из-за

многочисленных украшений. Как следствие, остро ощущалась необходимость реформы, которую мы хотели бы назвать “исцелением” [7, X]. В XIX веке Константинопольский патриархат делегировал для решения этой проблемы трех музыкантов, очень хороших специалистов: митрополита Мадитского Хрисанфа (1770-1846), Григория Протопсалта и Хурмуся Хурмуциоса Хартофилакса. У хрисанфовой реформы было много положительного, но имеется и ряд недостатков, особенно с точки зрения наиболее убежденных консерваторов. По нашему мнению, реформа была проведена как возрождение изначальной системы нотации, путём упрощения тогдашней практики. Ученики могли гораздо легче приобретать у своих учителей навыки церковного пения, благодаря этой “новой системе”.

Все этапы развития нотации румынской церковной музыки отражены в рукописях, разбросанных по всему миру в библиотеках, архивных фондах, музеях. Многие из них могут лежать неизвестными в частных коллекциях. Мы надеемся, что Бог поможет нам извлечь их из забвения и передать заинтересованным специалистам, что даст необходимую информацию для правильного понимания церковной музыки. Мы не должны забывать тот факт, что самой старой рукописью на территории Румынии является та, которая находится в Центральной университетской библиотеке “Михаил Эминеску” в Яссах, рукопись, известная в румынском музыковедении под названием “*Lecționar evanghelic*” (Евангелие) из Ясс, датируемая в диапазоне IX – XI веков, в экфонетической нотации (ms. 160/IV-34). То есть, ей около тысячи лет. Рукописи – это “мосты, соединяющие настоящее с прошлым”. Они доказывают, что на территории Румынии церковная музыка византийской традиции исполнялась и будет исполняться с учётом румынских особенностей.

Монодия или гармоническая полифония?

Необходимо сказать несколько слов и о хоровом многоголосии. Первые свидетельства о хоровой музыке в Румынии можно найти в музыкальной школе монастыря Нямц, называемом «румынской лаврой» во времена, когда его настоятелем был прп. Паисий Величковский (1772 – 1794), который приехал из Киева, желая улучшения монашеской жизни (вначале он прибыл на Афон). С ним пришло немало учеников, славянских монахов. Они принесли с собой гармоническое пение на два, три, четыре голоса. Образовалось два хора монахов, один из румын на правом клиросе, которые пели монодически, а второй из украинцев и русских, на левом клиросе, которые пели в гармоническом многоголосии. Конечно, консервативный монашеский клир румынских монастырей не воспринимал это вначале. Причина в том, что они видели здесь противоречие священным канонам, правилам и постановлениям святых отцов. Отвращение доходило до физических конфликтов. Причем не обязательно между румынами и киевлянами, но также внутри одной этнической группы. Одни румыны были «за», другие – «против». Даже иерархи угрожали прекращением литургического общения с теми, кто хоть как-то предастся «новому искушению». “Убежденные псалты” и “безмятежные гармонически-полифонические певцы” спорили о своих убеждениях, пока, наконец, не пришли к выводу, что эти две формы церковной музыки должны мирно сосуществовать, поскольку обе они имеют одну и ту же цель: создать состояние молитвы, чтобы прославлять Бога. Конечно, в настоящее время в Румынской Православной Церкви есть монодические песнопения («псалтичные», как мы их называем), но в практику вжились также и различные формы многоголосия. Примирить два лагеря смог на рубеже XVIII – XIX веков один из представителей «немецкой музыкальной школы»⁸ – Виссарион Протопсалт. Он прибег к “уловке”: составил гармонизированный “Символ веры” на три голоса, но в невменной нотации византийской традиции⁹. Он

⁸ Типичное для православных певчих на Балканах обозначение коллег, которые имели не только византийскую, но и западную музыкальную выучку.

⁹ Рукопись № 5, f. 84r-87v.

указывает, что это песнопение должны петь как минимум три человека: один – первый тенор, который начнет петь из Ву (Ми), второй – второй тенор из Ни (До). а третий – баритон / бас тоже из Ни (До)¹⁰. В процессе пения голоса соединяются в трёхзвучные аккорды. Интонационный профиль всех голосов опирается на псалтику.

Два важных момента знаменуют начало собственно румынского хорового пения: введение румынского языка в культ законом № 272/1863, изданным правителем Александру Иоаном Кузой, и введение обязательного многоголосного хорового пения Княжеским указом № 101 от 18 января 1865 года.

Следует добавить, что многоголосие в те годы подвергалось двум важным влияниям: итало-немецкому и русскому. Молодые композиторы, увлеченные и всецело движимые потоком этой новизны, сочиняли песнопения для Литургии, а также других церковных служб, на которые оказали глубокое влияние западноевропейские творения, так что в середине XIX века в церквях нашей столицы можно было услышать Херувимскую на мелодии из известных опер. Возвращения к естественному характеру церковного пения добивались такие музыканты, как Димитрие Геореску-Кирияк, Иоан Д. Чиреску, Теодор Теодореску-Ящ, Иоан Попеску-Пасэря, Георге Куку, Николае Лунгу и многие другие. Они сочинили бессмертные мелодии, основанные на внимательном следовании румынской традиции, то есть взяли псалтическую монодию и облекли ее в гармонически-полифоническую одежду. Все это было сделано в соответствии со вкусом и природой румынской культуры, потому что это проще и красивее.

Церковная музыка в Трансильвании

Особое внимание следует уделить православной церковной музыке Трансильвании. Её звучание отличается от традиций в других регионах Румынии. Просматривается сильнейшее влияние фольклора. Корни церковной музыки в этом регионе лежат “в православном музыкальном творчестве и структуре души румынского народа, которая преобразовала музыкальный опыт, унаследованный на протяжении двенадцати веков, в новую форму, в соответствии с чувством и жизнью этого народа ... где явление религиозно-православное встречается с национальным, на котором оно укрепляется. Мы не должны игнорировать тот факт, что румынский народ внес свой творческий вклад, имеющий национальный колорит, в восточную греческую церковную музыку” [11, 89 – 90].

История появления трансильванского пласта церковной музыки восходит к событиям 1698-1701 годов, когда произошел болезненный разрыв между румынами в религиозной практике. В 1688 году Трансильвания, из автономного княжества под османским сюзеренитетом, попала под власть Габсбургов, была включена в состав Священной Римской империи. Венские власти захотели, чтобы все румыны приняли римский католицизм [8, 225 – 250]. Столкнувшись с сопротивлением большинства новых граждан, они прибегли к введению унии, на основании решений Ферраро-Флорентийского (в их терминологии “XVII вселенского”) собора 1438-1445 годов¹¹. Некоторые из румынских православных верующих во главе с тридцатью восемью протоиереями 7 октября 1698 года признали власть Папы Римского. Их потомки до сих пор подчиняются Риму. История раскола была достаточно драматичной. Начались преследования и ущемления в правах верующих, сохранивших православие. В частности, стали возникать затруднения с обучением церковной музыке, поскольку упразднились школы. Православная церковная музыка в Трансильвании пережила упадок. Естественно, стали возникать стихийные формы песнопений в различных

¹⁰ Названия звуков в византийской традиции: ни па ву га ди ке зо ни (До Ре Ми Фа Соль Ла Си До).

¹¹ Практика подобного рода применялась католиками к разным православным общинам, например, на Украине в 1596 году (Брестская уния).

регионах. Так появились варианты, “Блаж”, “Орадя”, “Арад” (по названиям городов), не согласуемые между собой в литургической практике.

С инициативой возродить церковную музыку в Трансильвании и поставить ее на прочную научную основу выступил выдающийся церковный деятель – митрополит Трансильвании Андрей Шагуна, чье имя носит факультет православного богословия в Сибиу (бывший Германштадт). Он обратил внимание на студента “Андреевской”¹² духовной семинарии Димитрие Кунцану (1837-1910) и благословил его сосредоточиться на изучении музыки, прежде всего, церковной. Благодаря таланту, серьезности, усердию и упорству, Кунцану становится профессором семинарии. Митрополит писал ему в 1864 году: “Я слышал о твоём хорошем поведении, я слышал, что ты прилежен и очень хорошо знаешь церковные песни. Я посылаю тебе учителя...”[10, 4].

У Кунцану уже была мысль реформировать, навести порядок в церковном пении в Трансильвании. Получив одобрение митрополита, он приступил к прослушиванию старейших церковных певцов. Записал в европейской нотации песнопения Вечерни, Заутрени, Литургии от трех старейших певчих, уделяя особое внимание одному из них – Симеону Флоря. Результат его работы материализовался в публикации сборника “*Cantarile Bisericești Cunțanu*”: “Церковные песнопения. Мелодии на восемь голосов Святой Румынской Православной Церкви” (1890). Этот сборник до сих пор широко используется в большей части Трансильвании. Приведем некоторые высказывания об этом издании: “Можно сказать, что встреча византийской музыкальной традиции с румынской музыкально-фольклорной была осуществлена не только на уровне модальных формул, звукорядов или каденций. Речь также идет о более тонком уровне, о переплетении творческого вдохновения, присущего византийской музыкальной патетике с определяющей ораторской интонацией румынского музыкального фольклора”[6, 5]. И это потому, что “в византийской жизни нет ничего сильнее традиции, особенно устной” [9, 13]. Следовательно, мы должны знать, что “Большинство исследователей-фольклористов придают первостепенное значение феномену ораторства”[6, 5]. Короче говоря, хотя церковные песнопения из Трансильвании имеют особую самобытность в звучании, они тоже уходит корнями в византийскую традицию, но преобразованную влиянием румынского фольклора, который называют “зеркалом народа”. В этом зеркале отражаются радости, печали людей, их чувства к Богу и своему народу. Лучшее объяснение этой музыке может дать тот, кто путешествует по Румынии, по всем ее историческим провинциям и слушает церковную музыку.

Заключение. О богословском смысле музыки

Как профессор богословия, я обязан в рамках своего предмета формировать будущих пастырей, поэтому считаю, что студенты должны рассматривать церковную музыку не только как экзотический элемент, пришедший с Востока, но и подходить к ней с теологической точки зрения, особенно когда речь заходит об исполнительской интерпретации. Как божественный дар, музыка всегда была одним из духовных проявлений человека. Сегодня в секуляризованном и секуляризирующемся мире, в одиноком, чрезмерно техническом, мультикультурном и глобализирующемся, кажется, что некоторые люди забыли, что помимо двух измерений церковной музыки (теоретического и практического) есть еще и третье, самое важное – теологическое. Некоторые из нас рассматривают религиозное пение только как чистое искусство. Попробуем разобраться, в какой степени религиозная музыка является искусством, а в какой – богословием?

Церковная музыка византийской традиции, как и православная икона, иногда рискует в определенных условиях, особенно на Западе, стать художественной экзотикой, привезенной с Востока, или быть сведенной к состоянию эстетического и дидактического

¹² Названа по имени митрополита Андрея Шагуны.

объекта. Конечно, не вся церковная музыка, как и не все иконы передают подлинный смысл Евангелия.

Сказав это, мы логично задаём следующий вопрос: что является настоящей церковной музыкой и на что она должна быть похожа? Наш ответ, что настоящая церковная музыка та, которая согласуется с православной литургией, предрасполагает и призывает к молитве, а не к эстетическому созерцанию и восхищению. Церковная музыка – не опера, не военная музыка и не средство проявления вокальных дарований. В православном культе слово является самым важным. Церковная музыка – это только опора и одеяние для литургического слова, поддержка, которая облегчает проникновение сакрального смысла в разум и душу верующих, поскольку оно придаёт универсальность и выразительность слову.

Когда церковная музыка исполняется в концертном зале, она требует изучения и эстетического отношения. Там она напоминает нам о сочинителе, который её создал, о времени возникновения и так далее. Исполняемая перед всеми верующими и всеми верующими (по крайней мере, ответами в Святой Литургии) в церкви, то есть в литургической радости и исповедании веры, которая его породила, религиозная музыка призывает к молитве. Здесь она напоминает нам о духовном присутствии Того, к Кому мы обращаемся, о Боге. Никакие элементы песнопения и никто из тех, кто поет, не должны беспокоить нас и отвлекать наше внимание от общения с нашим Творцом. В ту минуту, когда внимание отвлекается каким-либо слишком ярким элементом, мы больше не можем молиться. Как мы все знаем, приходя в церковь, мы должны молиться, “отложить земные попечения”, а не наслаждаться *bel canto*.

Литература

1. *Arta creștină în România*, vol. I, secolele III - VI, studiul introductiv și prezentarea planșelor de Ion Barnea, – București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (EIBMBOR), 1979. – 278 p.
2. Erbiceanu Constantin. *Istoricul Seminarului Veniamin din Mănăstirea Socola, fondat la 1804. Precedat de-o scurtă privire asupra învățămîntului religios în Moldova de la timpurile Domnului Vasilie Lupu, de Constantin Erbiceanu*, – Iași: Tipo - litografia H. Goldner, 1885. – 136 p.
3. Ionescu C. Gheorghe, *Lexicon al tuturor celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România*, – București: Editura Diogene, 1994. – 378 p.
4. Iorga Nicolae, *Istoria bisericească* and appears in *Istoria muzicii la români* by Mihail Poslușnicu, – Bucharest: Editura Cartea Românească, 1928. 632 p.
5. Iorga Nicolae, *Istoria învățămîntului românesc*, – București: Editura Casei Școalelor, 1928, – 351 p.
6. Ispas Sabina, *Cultură orală și informație transculturală*, – București: Editura Academiei Române, 2003. – 216 p.
7. Macarie Ieromonahul. *Irmologhion sau Catavasier musicesc*, – Viena, 1823.– 200 p.
8. Păcurariu Micea, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române. Vol. I.* – București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1987, – 728 p.
9. Petresco I. D., *Études de paléographie musicale byzantine*, – Bucarest: Édition Musicales de L’Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, 1967, – 679 p.
10. Popa Valeriu, *Școala Ortodoxă Română de Cîntăreți Bisericești "Dimmitrie Cunțan" din Sibiu*, in *Anuarul II 1927 – 1937 – 1947*, – Suceava: Tipografia Bucur Orendovici, 1947. – 70 p.
11. Stanciu Vasile, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, – Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară, 1996. – 278 p.
12. Лесовиченко А.М. Преподобный Паисий Величковский и румынское церковно-певческое образование. // История музыкального образования: новые исследования: материалы всероссийского [с международным участием] семинара четвертой сессии

Научного совета по проблемам истории музыкального образования. – Курск-Пермь, 2014. – С. 58-61.

13. Опреа Г.-К. Церковная музыка в Румынии // https://ruskline.ru/monitoring_smi/2004/11/24/cerkovnaya_muzyka_v_rumynii
Перевод с английского А Лесовиченко

Alexandrel Barnea

The church music in Romania: canonic versions

Abstract. Some of us today view Orthodox church singing of Byzantine tradition as something exotic brought from the Orient. Just like, very often, the orthodox icon. The temptation to think of church music exclusively as art is very great. The moment we take it out of its context, that is, from the divine cult and separate it from the One to whom we turn in the church services, then this music loses its essence, it is no longer church music. That is why this study (with historical references to the Romanian area) aims, succinctly, to provoke and at the same time urge those passionate to reflect on the question: who and where is the boundary between theology and art (or, if you will, between art and theology) in church singing; where does one end and where does the other begin?

Key words: church singing, byzantine tradition, theology, art, Roumanian language.

Сведения об авторе. Священник Александрель Барнеа. PhD в области богословия, ассоциированный профессор Факультета православной теологии Университета имени Александру Иоана Кузы (г. Яссы, Румыния).

E-mail: alexbarnea@yahoo.com

Information about the author. Priest Associate Professor Dr. Alexandrel Barnea
The Faculty of Orthodox Theology at the University „Alexandru Ioan Cuza” from Iași - Romania

E-mail: alexbarnea@yahoo.com