

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ιστορία και σημειογραφία της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής από
τον 10ο έως τον 20ο αιώνα

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Της φοιτήτριας
Μαυρίδου Αννέτας
ΑΕΜ: 1360

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
Κίτσιος Γεώργιος

ΘΕΣΣΑΛΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2020

Περίληψη

Βασικό αντικείμενο, αυτής της εργασίας, όπως μαρτυρά και ο τίτλος της, είναι η μελέτη της ιστορίας και της σημειογραφίας της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής, από την αρχή της δημιουργίας της με το βάπτισμα των Ρώσων το 988 έως και το 1917 με την ρώσικη επανάσταση και την επικράτηση του κομμουνιστικού καθεστώτος, το οποίο πολέμησε την Ρώσικη Ορθόδοξη Εκκλησία. Η εργασία χωρίζεται σε δύο βασικές ενότητες όπου στο πρώτο μέρος γίνεται αναφορά στα χαρακτηριστικά της ρώσικης εκκλησιαστικής τέχνης και στο δεύτερο μέρος, όπου δίνεται και μεγαλύτερη βαρύτητα, συναντάμε την ιστορική αναδρομή και την εξέλιξη της σημειογραφίας της ανά τους αιώνες, η οποία ξεκινάει σαν μονοφωνική και στη συνέχεια εξελίσσεται σε πολυφωνική.

Abstract

The main subject of this essay, as evidenced by its title, is the study of the history and notation of Russian church music, from the beginning of its creation with the baptism of the Russians in 988 to 1917 with the Russian revolution and the predominance of the communist regime, which fought the Russian Orthodox Church. The study is divided into two main sections where in the first part reference is made to the characteristics of Russian church music and in the second part, where more importance is given, we find the historical retrospection and evolution of its notation over the centuries, which commences as monophonic and then evolves into polyphonic.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	5
Τα χαρακτηριστικά της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής	10
Α. Poetica και Gimnografiya	10
Β. Μορφές απόδοσης εκκλησιαστικών ύμνων	11
Γ. Τα είδη των ύμνων	12
Δ. Osmoglasie	15
Ε. Raspeve και Napeve	16
ΣΤ. Σημειογραφία.....	18
Ιστορική αναδρομή στη ρώσικη εκκλησιαστική μουσική.....	20
Ι. Πρώτη Εποχή.....	20
Α' περίοδος	20
Β' περίοδος	25
Α. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου	25
Β. Znamenaya σημειογραφία.....	26
Γ. Kondakarnaya σημειογραφία.....	28
Δ. Γραπτές πηγές της παλαιάς ρώσικης λειτουργικής μουσικής	29
Ε. Ψάλτες και ομάδες ψαλτών	34
ΣΤ. Εκφωνητική.....	36
Ζ. Chironomiya	37
Γ' περιόδου	41
Α. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου	41
Β. Γραπτές πηγές.....	42
Γ. Βασιλικοί ψάλτες.....	44
Δ. Chomoniya	44
Δ' περίοδος	46
Α. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου	46
Β. Γραπτές πηγές.....	48
Γ. Mnogoglasie και Mnogogolosie.....	48
Δ. Βασιλικοί ψάλτες και ψάλτες του Πατριαρχείου.....	50
Ε. Σημαντικοί ψάλτες και δάσκαλοι.....	50
ΣΤ. Chomoniya.....	52

Z. Dimestvinnaya, Putevaya και Kazanskaya σημειογραφία.....	54
H. Stochnoe Penie (μέλος)	56
Θ. Εφεύρεση και εισαγωγή στην πρακτική των Kinovarniye Pomete.....	57
II. Δεύτερη Εποχή	59
Α' περίοδος	59
Α. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου	59
Β. Γραπτές πηγές.....	60
Γ. Μεταρρύθμιση της Znamenaya σημειογραφίας.....	61
Δ. Partesnoe Penie του Κιέβου και Partesnee Kontserte.....	63
Ε. Kante.....	65
ΣΤ. Εισαγωγή στην σημειογραφία σε γραμμές – Kievsoe Znamya	65
Ζ. Kievskii-Russkii, Grecheskii και Balgarskii Raspev (μέλος)	68
Η. Οι βασιλικοί ψάλτες και οι ψάλτες του Πατριαρχείου.....	70
Θ. Staroobryadtse.....	71
Β' περίοδος	72
Α. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου	72
Β. Pridvornaya Pevcheskaya Kapella και Εκκλησιαστικά Κοντσέρτα.....	72
Γ. Sinodalnaya χορωδία	74
Γ' περίοδος.....	75
Α. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου	75
Β. Συνθέτες της εκκλησιαστικής μουσικής στη σχολή της Πετρούπολης.....	76
Γ. Sinodalnaya χορωδία και Sinodalnaya σχολή.....	77
Δ. Η νέα κατεύθυνση της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella.....	78
Ε. Εισαγωγή γυναικείων φωνών στην χορωδία της εκκλησίας	79
Δ' περίοδος	81
Α. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου	81
Β. Η σχολή της Μόσχας και οι πιο σημαντικοί συνθέτες της.....	82
Γ. Ανάπτυξη της επιστημονικής έρευνας πάνω στη λειτουργική μουσική της Ρώσικης Ορθόδοξης εκκλησίας.....	84
Συμπεράσματα	87
Βιβλιογραφία.....	88
Δικτυογραφία	91

Εισαγωγή

Η εργασία αυτή είναι μία μελέτη πάνω στην ιστορία της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής και την εξέλιξη της σημειογραφίας της από τον 10ο μέχρι και τον 20ο αιώνα. Ο λόγος που αποφάσισα να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα είναι λόγω του ότι η ρώσικη εκκλησιαστική μουσική δεν είναι τόσο διερευνημένη στην Ελλάδα παρόλο που προέρχεται από την Βυζαντινή μουσική. Δεδομένου ότι η ρώσικη γλώσσα είναι η μητρική μου θεώρησα ότι είναι μία ευκαιρία να γίνει μία αρχή πάνω στην μελέτη της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης.

Ξεκινώντας την ενασχόληση μου με το θέμα αυτό με προβλημάτισε η διαπίστωση ότι οι Ρώσοι ιστορικοί και μελετητές χωρίζουν την ιστορία της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής, ο καθένας σε διαφορετικές εποχές και περιόδους. Ο Razumovsky και ο Metallov την διαχωρίζουν σε δύο εποχές χωρίς όμως οι περίοδοι των εποχών αυτών να είναι ξεκάθαρες και συγκεκριμένες. Ο Preobrazhensky χωρίζει την ρώσικη Ψαλτική Τέχνη σε πέντε περιόδους. Ο Uspensky την εξετάζει από την αρχή (10ος-11ος αιώνας) μέχρι το τέλος του 17ου αιώνα και την χωρίζει σε τρεις περιόδους. Τον ίδιο διαχωρισμό με τον Uspensky συναντάμε και στον Martinov μόνο που αυτός εξετάζει την ρώσικη εκκλησιαστική μουσική μέχρι τον 20ο αιώνα. Ο ιστορικός και δάσκαλος της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής Gardner έχει την πιο σαφή και κατανοητή διαίρεση των εποχών και των περιόδων από όλους τους προαναφερθέντες μελετητές, καθώς βλέπουμε ότι χωρίζει την ρώσικη εκκλησιαστική τέχνη σε δύο εποχές και την κάθε εποχή σε τέσσερις περιόδους.

Παρά τις διαφορετικές προσεγγίσεις στον διαχωρισμό της ιστορικής περιόδου της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής, σε όλους τους ιστορικούς είναι εμφανής ο χωρισμός σε δύο εποχές. Η πρώτη εποχή είναι η Μεσαιωνική, κατά την οποία η ρώσικη εκκλησιαστική μουσική ακολούθησε τα καθιερωμένα μοτίβα της Βυζαντινής μονοφωνικής μουσικής και η δεύτερη εποχή είναι η σύγχρονη εποχή, η οποία σηματοδότησε την προσέγγιση της Δυτικοευρωπαϊκής πολυφωνικής μουσικής κουλτούρας. Δεδομένων όλων των παραπάνω επέλεξα να χωρίσω την ιστορία της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης με βάση τον διαχωρισμό του Gardner, ο οποίος είναι ο πιο ξεκάθαρος και ευκολονόητος.

Η μεθοδολογική βάση της εργασίας αυτής στηρίζεται στο ερευνητικό έργο των ιστορικών και μελετητών της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής του 19ου, 20ου και 21ου αιώνα. Ένα μεγάλο μέρος της εργασίας μου βασίστηκε στην ερευνητική δουλειά του Gardner Ivan Alekseevich «Bogoslužhebnoye Peniye Russkoy Pravoslavnoy

Tserkvi» (Church Singing in Russian Orthodox Church), το οποίο χωρίζεται σε δύο βιβλία και εκδόθηκε το 2004 στη Μόσχα. Το έργο αυτό δεν αποτελεί μία απλή μελέτη αλλά ένα εκπαιδευτικό βοήθημα για όσους θέλουν να εμβαθύνουν στην ρώσικη εκκλησιαστική μουσική. Η μελέτη αυτή αντιπροσωπεύει το αποκορύφωμα των ακαδημαϊκών του εργασιών. Ο Gardner εξετάζει όχι μόνο την πρώιμη ιστορία της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης αλλά και γενικότερα τη δομή της Ορθόδοξης λατρείας και τις ποιητικές μορφές της υμνογραφίας της. Επίσης, εξετάζει την προέλευση της λειτουργικής μουσικής αυτής καθώς και τις διάφορες πολιτιστικές επιρροές πάνω σε αυτήν, την εξέλιξη της σημειογραφίας και τα προβλήματα που υπάρχουν στην μεταγραφή της σε σύγχρονες νότες και τέλος την στιλιστική εξέλιξη από μονοφωνική σε πολυφωνική μορφή.

Ο Metallov Vasiliy Michaylovish αποτελούσε έναν από τους σημαντικότερους μελετητές της παλαιάς ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής και είχε έναν πολύ πλούσιο κατάλογο βιβλίων για την εκκλησιαστική μουσική. Ένα από τα σημαντικότερα συγγραφικά του έργα το οποίο χρησιμοποίησα στην εργασία μου, είναι το «Ocherk Istorii Pravoslavnogo Tserkovnogo Peniya v Rossii» (Essays of History of Orthodox Church Singing in Russia) (1893) το οποίο αποτελεί ένα έργο που είναι αφιερωμένο στην παλαιά χριστιανική μουσική. Σε αυτό το βιβλίο ο Metallov γράφει για τη λειτουργική μουσική στην παλαιά χριστιανική εκκλησία και για την Ψαλτική Τέχνη στην Ρώσικη Ορθόδοξη Εκκλησία. Επίσης, πολύ χρήσιμο στην εργασία μου φάνηκε και το βιβλίο του Metallov «Russkaya Cimioografiya» (Russian Notation) (1912), εδώ ο συγγραφέας αφιερώνεται στη μελέτη της ιστορίας και της ανάπτυξης της ρώσικης σημειογραφίας με Znamya (νεύματα) σύμφωνα με μουσικά χειρόγραφα του 11ου-17ου αιώνα. Στη Ρωσία το συγκεκριμένο βιβλίο δεν επανεκδόθηκε, υπάρχει όμως μία εκτύπωση το 1984 στη Γερμανία από τις εκδόσεις Verlag Otto Sagner.

Το βιβλίο «Tserkovnoye Peniye v Rossii» (Church Singing in Russia) του ιστορικού μουσικής και δασκάλου θεολογίας Razumovsky είναι μία μελέτη που και αυτή διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην συγγραφή της εργασίας μου. Το έργο αυτό εκδόθηκε το 1867, εδώ ο συγγραφέας μελετάει αρχικά τη λειτουργική μουσική στην παλαιά Χριστιανική εκκλησία καθώς και την σημειογραφία της και την απόδοσή της, στη συνέχεια εξετάζει την ιστορία της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής και τέλος γράφει για τις μονοφωνικές σημειογραφίες και εν κατακλείδι για την πολυφωνία.

Για την διεξαγωγή της μελέτης μου χρησιμοποίησα επίσης το έργο «Obraztse Drevnerusskogo Pevcheskogo Iskustva» (Samples of Ancient Singing Art) (1968) του

Uspensky Nikolay Dmitrievich. Ο συγγραφέας σε αυτό το βιβλίο παρουσιάζει μουσικό υλικό για την παλαιά ρώσικη εκκλησιαστική μουσική με εκτεταμένα ιστορικά και θεωρητικά σχόλια. Ξεκινάει το βιβλίο με το Znamenei Raspev (μέλος) και συνεχίζει με το Putevoi και Dimestinei Raspev. Στη συνέχεια ο συγγραφέας αναφέρεται στα Raspev του 17ου αιώνα και καταλήγει εξετάζοντας την πολυφωνία. Βασικό υλικό στην εργασία μου αποτέλεσε και το βιβλίο του Martinov Vladimir «Istoriya Bogoslužhebnogo Peniya» (History of Liturgical Singing) (1994) το οποίο εξετάζει την εκκλησιαστική μουσική από την Παλαιά Διαθήκη έως σήμερα, τα μουσικά συστήματα του αρχαίου και βυζαντινού πολιτισμού, την προέλευση της Ψαλτικής Τέχνης και τις μορφές του στη Ρωσία.

Για την παρούσα εργασία άντλησα υλικό και από το βιβλίο της Vladeshevskaya Tatyana «Muzekalnaya Kultura Drevney Rusi» (Music Culture of Ancient Russia) (2006). Στο βιβλίο αυτό περιγράφεται ο μουσικός πολιτισμός της παλαιάς Ρωσίας. Επίσης χρησιμοποίησα το έργο της Rapatskaya « Istoriya Rysskoy Muziki: Ot Drevney Russi do Serebryannogo Veka» (The History of Russian Music: From Old Russia to the Silver Age) (2013) το οποίο είναι από τα λίγα βιβλία που καλύπτει την ιστορία της ρώσικης μουσικής από την αρχαιότητα μέχρι και τον 20ο αιώνα.

Η δομή της εργασίας που ακολουθεί, όπως ανέφερα και πιο πάνω, έγινε με βάση τον διαχωρισμό που κάνει ο Gardner και διαρθρώνεται σε δύο βασικά μέρη τα οποία δεν έχουν το ίδιο μέγεθος. Παρακάτω παρατίθεται μία συνοπτική περιγραφή τους.

Στο πρώτο μέρος γίνεται αναφορά στα χαρακτηριστικά της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής τα οποία είναι: α) Poetica και Gimnografiya, δηλαδή ποίηση και υμνογραφία, β) μορφές απόδοσης των εκκλησιαστικών ύμνων, γ) είδη των ύμνων, δ) Osmoglasie, ε) Raspeve και Napeve και στ) σημειογραφία.

Στο δεύτερο μέρος παρατίθεται η ιστορική αναδρομή στη ρώσικη εκκλησιαστική μουσική η οποία χωρίζεται σε δύο εποχές και η κάθε εποχή διαχωρίζεται σε τέσσερις περιόδους.

Η πρώτη εποχή εξετάζεται από τον 10ο αιώνα και μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα. Παρατηρούμε ότι την εποχή αυτή κυριαρχεί η μονοφωνική λειτουργική μουσική και γενικότερα η εποχή αυτή δεν επηρεάζεται από την δυτική κοσμική μουσική. Οι περίοδοι της πρώτης εποχής είναι οι εξής:

1) Πρώτη περίοδος, ξεκινάει με την βάπτιση των Ρώσων τον 10ο αιώνα και φτάνει μέχρι το τέλος ή την αρχή του 11ου αιώνα. Χαρακτηριστική είναι η απουσία των μουσικών χειρογράφων.

2) Δεύτερη περίοδος, από την αρχή του 11ου έως το τέλος του 13ου ή των αρχών του 14ου αιώνα. Βασικό χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής είναι η παρουσία δύο ειδών σημειογραφίας της Znamenaya-Stolpovaya και της Kondakarnaya.

3) Τρίτη περίοδος, εκτείνεται από τις αρχές του 14ου έως τα τέλη του 15ου αιώνα. Χαρακτηρίζεται από την εξαφάνιση της Kondakarnaya σημειογραφίας και την κυριαρχία του Znamenoye Peniye (μέλος). Επίσης, την περίοδο αυτή ξεκινάει ένα ειδικό σύστημα εκφώνησης του κειμένου, η Chomoniya.

4) Τέταρτη περίοδος, από τις αρχές του 16ου έως τα μέσα του 17ου αιώνα. Την εποχή αυτή έχουμε την εξέλιξη της Znamenaya σημειογραφίας καθώς και του μέλους της. Έχουμε επίσης την εμφάνιση της πρώιμης ρώσικης πολυφωνίας με τις σημειογραφίες Putevaya και Dimestvinaya.

Η δεύτερη εποχή ξεκινάει στα μέσα του 17ου αιώνα και φτάνει μέχρι και την δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα. Η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία της πολυφωνικής χορωδιακής μουσικής με βάση το δυτικό στυλ. Παράλληλα, ένα κοινό χαρακτηριστικό των περιόδων της εποχής αυτής είναι η σχεδόν πλήρης αντικατάσταση της σημειογραφίας με Znamya (νεύματα) με την σημειογραφία σε γραμμές. Εδώ επίσης βλέπουμε τέσσερις περιόδους:

1) Πρώτη περίοδος, εκτείνεται από τα μέσα του 17ου αιώνα μέχρι το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα και μπορούμε να την ονομάσουμε εποχή της κυριαρχίας του ουκρανικοπολωνικού χορωδιακού στυλ του Partesnogo.

2) Δεύτερη περίοδος, αρχίζει περίπου στα τέλη του 18ου αιώνα και τελειώνει στο δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα, μπορεί να ονομαστεί και ιταλική καθώς η επιρροή των Ιταλών ήταν πάρα πολύ μεγάλη.

3) Τρίτη περίοδος, αρχίζει από το δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα και τελειώνει στις αρχές του 20ου αιώνα. Την περίοδο αυτή έχουμε την επιρροή των Γερμανών στην εκκλησιαστική μουσική.

4) Τέταρτη περίοδο, ξεκινάει από το τέλος του 19ου αιώνα και τελειώνει στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 20ου αιώνα. Χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής είναι η

επιστροφή στην παλαιά ρώσικη εκκλησιαστική μουσική και η αναζήτηση νέων τρόπων εκτέλεσης της πολυφωνικής μουσικής.

Τα χαρακτηριστικά της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής

A. Poetica και Gimnografiya

Η προέλευση της ρώσικης Poetica (ποιητική) και Gimnografiya (υμνογραφία) ήταν από την βυζαντινή ποιητική και υμνογραφία, αυτά διαμορφώθηκαν στο Βυζάντιο για αρκετούς αιώνες και πήραν την τελική τους μορφή τον 9ο αιώνα. Παράλληλα, την εποχή εκείνη σχηματίστηκαν βασικά είδη ύμνων, γράφτηκαν λειτουργικά βιβλία, καθιερώθηκαν οι μουσικές φόρμες και οι διαφορετικές σημειογραφίες. Όλα αυτά είχαν μεγάλη επιρροή πάνω στην ρώσικη εκκλησιαστική μουσική κουλτούρα από τον 10ο αιώνα. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 54)

Η αναπτυσσόμενη βυζαντινή υμνογραφία ήταν για τη Ρωσία ένα ανεκτίμητο δώρο, ένα απροσδόκητο καλό το οποίο έπρεπε να φυλάει και να προστατεύει από τις καινοτομίες. Γι'αυτό το λόγο όλοι οι ύμνοι υιοθετήθηκαν στην αρχή χωρίς καμία αλλαγή. Παράλληλα στη γέννηση της ρώσικης υμνογραφίας συνέλαβε ο σλάβικος πολιτισμός (κυρίως ο βουλγάρικος και ο σέρβικος). (Rapatskaya L.A. 2013, 28)

Είναι γεγονός, ότι αυτά που φέρονται κατά τη διάρκεια της λειτουργίας, δεν είναι όλα προσευχή. Μεταξύ των ύμνων, υπάρχουν πολύ λίγοι που είναι πραγματικά προσευχή. Η συντριπτική πλειοψηφία των ύμνων έχει διαφορετικό περιεχόμενο, αν και πολλοί από αυτούς τελειώνουν με δοξολογία ή με προσευχή. Από την άποψη της ευχολογικής (προσευχής) και ταυτόχρονα διδακτικής σημασίας της λειτουργικής μουσικής, μπορούμε να χωρίσουμε τους ψαλμούς σε έξι ομάδες, ανάλογα με τη φύση του περιεχομένου τους.

1) Με δογματικό χαρακτήρα

2) Με αφηγηματικό-ιστορικό χαρακτήρα

3) Με ηθικό-διδακτικό χαρακτήρα

4) Με στοχαστικό χαρακτήρα

5) Ψαλμοί (πολύ λίγοι από αυτούς) που συνοδεύουν συγκεκριμένες από τις λειτουργικές ενέργειες και στην ποιητική, ψαλτική μορφή, εξηγούν τη συμβολική σημασία των λειτουργικών ενεργειών που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια της ψαλμωδίας.

6) Ψαλμοί με δοξολογικό ή ευχολογικό χαρακτήρα (Gardner I.A. 2004a, 60-63)

B. Μορφές απόδοσης εκκλησιαστικών ύμνων

Οι εκκλησιαστικοί ύμνοι, είναι μία χριστιανική φωνητική τέχνη που χρησιμοποιήθηκε στη λειτουργία. Η παλαιότερη έκδοση αυτής της τέχνης είναι ο ψαλμός – ύμνος ο οποίος βρίσκεται στα λειτουργικά βιβλία «Ψαλμοί». Οι μορφές απόδοσης εκκλησιαστικών ύμνων είναι οι εξής:

1) Antifonei, σε αυτό το είδος η χορωδία χωρίζεται σε δύο μέρη. Οι ψάλτες κάθονται στις αντίθετες πλευρές του τέμπλου και τα φωνητικά μέρη αποδίδονται με τη σειρά. Με τον τρόπο αυτό υπάρχει διάλογος ανάμεσα στις δύο ομάδες των ψαλτών. Το είδος αυτό ταιριάζει απόλυτα για τα στιχηρά.

2) Erifonei και Irofonei, το πρώτο είδος σημαίνει είσοδος και το δεύτερο ρεφρέν. Αυτά τα είδη χρησιμοποιούνται όταν είναι απαραίτητο να εκτελεστεί ένας ψαλμός. Το κείμενο μπορεί να αποδοθεί με δύο τρόπους: α) ο στίχος ψέλνεται από έναν ψάλτη και οι υπόλοιποι τον συνοδεύουν ή β) ο στίχος και το ρεφρέν ψέλνονται από όλη την χορωδία.¹

3) Responsornei, σε αυτό το είδος επίσης μπορούμε να σημειώσουμε διαφορετικούς τρόπους απόδοσης: α) οι ψάλτες απαντούν ψέλνοντας το ίδιο κείμενο με τον κληρικό για κάθε αναφορά ή προσευχή. Σε αυτή την μορφή ψέλνει μια χορωδία ή ακόμα και όλο το εκκλησίασμα. β) Ο αναγνώστης διαβάζει με τη σειρά τους στίχους κάποιου ψαλμού και οι ψάλτες του απαντούν ψέλνοντας τον πρώτο στίχο που απήγγειλε ο αναγνώστης. Αυτή η επανάληψη ψέλνεται εναλλάξ και από τις δύο χορωδίες (αν υπάρχουν δύο χορωδίες). Στο τέλος, ο αναγνώστης διαβάζει το πρώτο μισό του πρώτου στίχου και οι ψάλτες του απαντούν ψέλνοντας το δεύτερο μισό. Αυτός ο τύπος απόδοσης του λειτουργικού κειμένου είναι ένας συνδυασμός Antifonei και Irofonei είδος, με την εισαγωγή ενός αναγνώστη. (Gardner I.A. 2004a, 77)

4) Kanonarch, το είδος αυτό υιοθετήθηκε ιδιαίτερα στα ρώσικα μοναστήρια και αποτελεί ένα χαρακτηριστικό της μοναστηριακής ψαλμωδίας. Αυτό το είδος μοιάζει αρκετά με το Responsornei είδος. Στο Kanonarch το κείμενο της ψαλμωδίας

¹ <https://pravednik.info/cerkovnye-pesnopeniya-vidy-cerkovnyx-pesnopenij.html>
(27/2/2020)

εκτελείται από φράση σε φράση και σε έναν τόνο. Πριν αρχίσουν το ψάλσιμο, ο Kanonarch (εκκλησιαστικό αξίωμα που έχει ο κατώτερος κληρικός ο οποίος κρατάει το ισοκράτημα) ανακοινώνει τον ήχο στον οποίο πρέπει να ψάλλουν. Αν ο επόμενος ύμνος ψέλνεται σε άλλο ήχο τότε ο Kanonarch τον ανακοινώνει και στη συνέχεια αναφέρει και το κείμενο. Η μέθοδος αυτή επέτρεψε σε πολλούς ψάλτες να ψέλνουν χωρίς βιβλίο. Βιβλίο είχε μόνο ο Kanonarch και από αυτό διάβαζε στη χορωδία το κείμενο του ύμνου.

5) Gimnitsheskii, με αυτό το είδος ο ύμνος ψέλνεται από την αρχή μέχρι το τέλος χωρίς διακοπή. Με τον τρόπο αυτό εκτελείται ο «Χερουβικός Ύμνος», «SveteTihii», ύμνοι του Εσπερινού και του Όρθρου. Επίσης, εδώ μπορούν να συμπεριληφθούν και οι ύμνοι κατά τους οποίους πραγματοποιούνται γνωστές λειτουργίες. Σ' αυτούς τους τύπους ανήκουν το Blagaroditsi Dogmatikii, κατά τους οποίους γίνεται η επίσημη είσοδος των ιερών στο βωμό μέσω των βασιλικών θυρών ή οι ύμνοι κατά την τελετή στην οποία ο επίσκοπος φορά τα ιερά άμφια.²

Γ. Τα είδη των ύμνων

Παρατηρούμε ότι σχεδόν όλα τα ονόματα των ύμνων είναι δανεισμένα από την ελληνική λειτουργική ορολογία, είτε χωρίς μετάφραση είτε ελαφρώς σλαβικοποιημένα. Τα είδη των ύμνων είναι τα εξής:

1) Stihira, 2) Tropar, 3) Kondak, 4) Kanon, 5) Ipakoi, 6) Antifon, 7) Prokimen, 8) Alliluiarii, 9) Katavasiya, 10) Eksapostilarii, 11) Prichasten. (Gardner I.A. 2004a, 81-88)

Μεγάλη εξάπλωση στην ορθόδοξη υμνογραφία είχε το Stihira το οποίο προέρχεται από την ελληνική λέξη στιχερόν και είναι ύμνος ο οποίος ψέλνεται μετά από τους τελευταίους στίχους ενός ψαλμού. Οι περισσότεροι ερευνητές υπογραμμίζουν την ομοιότητα των Tropar και των Stihira. Επίσης τα Stihira ποικίλουν σε μέγεθος, συνήθως από 8 έως 12 γραμμές. Παράλληλα αυτά αποτελούν το βιβλίο Stihirar.

Μία από τις πιο γνωστές μορφές ύμνων τόσο στις ανατολικές όσο και στις δυτικές λειτουργίες είναι το Tropar. Η ερμηνεία αυτού του όρου έχει πολλές έννοιες. Ο Mark

² <https://subscribe.ru/group/tainstva-pravoslavie/1986807> (27/2/2020)

Efesky λέει ότι η ετυμολογία προέρχεται από την ελληνική λέξη τρέπω, μία άλλη ετυμολογία προέρχεται από την λέξη τρόπαιον. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των Tropar, εκτός από την συντομία τους, είναι η συχνή χρήση παρομοιώσεων και αλληγοριών, μερικές φορές είναι απλώς αφηγηματικές. Επίσης το περιεχόμενο των Tropar συνδέεται εξ ολοκλήρου με το δογματικό κείμενο της Καινής Διαθήκης.

Το Kondak ήταν μία από τις πιο ποιητικές μορφές της υμνογραφίας και συντάχθηκε τον 5ο-6ο αιώνα στο Βυζάντιο. Αποτελείται από το Kukulion (προοίμιο), δηλαδή ένα αρχικό τροπάριο που παρουσιάζει το περιεχόμενο του Kondak και ακολουθούν οι οίκοι δηλαδή οι στροφές του. (Averintsev S.S. 2004,103-108)

Ο Kanon ιδρύθηκε στο Βυζάντιο τον 8ο αιώνα και αντικατέστησε το Kondak. Τα θέματά του βασίζονται στην επανεξέταση των βιβλικών ασμάτων ή ωδών. Κάθε μία από τις 10 ωδές του Kanon ακολουθείται από πολλές στροφές (Irmos) (δύο ή τρεις, σπάνια περισσότερες). (Vladeshevskaya T.F. 2006, 58-59)

Το Irakoi προέρχεται από την ελληνική λέξη υπακοή. Σε μερικά αρχαία χειρόγραφα γράφεται και Eraκοi. Είναι οι στροφές με Troparnogo χαρακτήρα, που εκτελούνται κατά τον Όρθρο. Στα παλαιά ρώσικα λειτουργικά χειρόγραφα η σημειογραφία του Irakoi είναι η Kondakarnaγa. Παράλληλα το ψάλσιμο γινόταν με μελισματικό τρόπο. Επίσης παρατηρείται ότι αρχικά το Irakoi εκτελούνταν με την συμμετοχή όλων των πιστών, οι οποίοι ακολουθούσαν τον αναγνώστη ή έναν ψάλτη-σολίστ.

Antifon (αντίφωνο) είναι εκείνοι οι ύμνοι, που εκτελούνται εναλλάξ από δύο χορωδίες. Κατά την λειτουργία Antifon ονομάζονται οι ψαλμοί που αποτελούν τους πρώτους τρεις Antifon και τα οποία ψέλνονται στίχο-στίχο. Οι τρεις "δόξολογίες" της πρώτης Kafizme Psaltiri το βράδυ του Σαββάτου ονομάζονται επίσης Antifon. Antifon ονομάζονται επιπλέον οι τρεις στροφές Troparnogo χαρακτήρα, που εκτελούνται τις Κυριακές πριν από την ανάγνωση του Ευαγγελίου, εναλλάξ και από τις δύο χορωδίες, κάθε στροφή που ψέλνεται από τη μία χορωδία, επαναλαμβάνεται από την άλλη χορωδία. (Gardner I.A. 2004a, 93-94)

Το Prokimen προέρχεται από την ελληνική λέξη προκείμενων. Ενώ στην αρχή ήταν μέρος ψαλμού, πλέον αποτελεί ένα ή δύο στίχους από κάποιο ψαλμό. Επίσης το Prokimen διακρίνεται σε μικρά και μεγάλα. Τα μικρά αποτελούνται από διπλό άσμα με ένα ενδιάμεσο στίχο μεταξύ της επανάληψης του πρώτου στίχου και του πρώτου

στίχου χωρισμένου σε δύο μέρη. Τα μεγάλα αποτελούνται από τέσσερις στίχους και εκτελούνται το βράδυ του Σαββάτου, σε εσπερινά για τον εορτασμό του Κυρίου και το βράδυ της εβδομάδας της Σαρακοστής.

Alliluiarii ονομάζεται ένας στίχος ή συγκεκριμένοι στίχοι ψαλμών, δηλαδή λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο όπως και το Prokimen. Η μόνη διαφορά ανάμεσα στο Prokimen και στο Alliluiarii, είναι ότι οι στίχοι των ψαλμών του Prokimen θα προηγηθούν από τις αναγνώσεις της Παλαιάς είτε της Καινής Διαθήκης στα Εσπερινά και στον Όρθρο. Το Alliluiarii ψάλλεται μετά τη Λειτουργία και προηγείται μόνο της ανάγνωσης του Ευαγγελίου. (Fennell n.d.)

Katavasiya (από την ελληνική λέξη καταβασία) ονομάζεται η σύγκλιση και των δύο χορωδιών. Στην εποχή μας η Katavasiya επισυνάπτεται στον στίχο του κανόνα, με τον οποίο τελειώνει το μέλος. Τον 13ο αιώνα Katavasiya λέγονταν οι ψαλμοί που ερμήνευαν είτε ο ψάλτης είτε ενωμένες οι χορωδίες.

Eksapostilarii (από την ελληνική λέξη εξαποστειλάριον) είναι η στροφή με Troparnogo μορφή, η οποία ψέλνεται στον Όρθρο. Επίσης τα Eksapostilarii είναι έντεκα και δημιουργός τους είναι ο Κωσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος. (Gardner I.A. 2004a, 97-98)

Prichasten είναι ένας στίχος που μοιάζει με ψαλμό ο οποίος ψάλλεται στη λειτουργία κατά τη διάρκεια της κοινωνίας του κλήρου. Εκτελείται ως ένδειξη ειδικού μυστηρίου με κλειστές τις πόρτες της Αγίας τράπεζας και αποτελεί την πιο ιερή στιγμή της λειτουργίας απαιτώντας ιδιαίτερη συγκέντρωση από τους προσκυνητές. Το Napev (μέλος) του Prichasten είναι αργό, ήρεμο και γλυκό.³

Τέλος χρειάζεται να σημειωθεί ότι τα είδη των ύμνων που αναφέραμε παραπάνω περιλαμβάνονται σε ειδικά λειτουργικά βιβλία και ήδη στην αρχή της δεύτερης χιλιετίας η βυζαντινή εκκλησία είχε περίπου δέκα τέτοιου είδους συγγράματα. Παρατηρούμε ότι δεν χρησιμοποιήθηκαν όλα, κατά τους πρώτους αιώνες της υιοθέτησης του Χριστιανισμού στη Ρωσία. Την περίοδο του 11ου-16ου αιώνα ήταν σε χρήση τα Irmologi, Stihirari, Minei, Kondakari και στην συνέχεια εμφανίζεται το Oktoih. (Keldich J.V. 1983, 87)

³ <https://azbyka.ru/prichasten> (28/2/2020)

Δ. Osmoglasie

Το βασικό και θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής είναι το Osmoglasie (οκταηχία). Η συνήθης σημασία αυτής της λέξης είναι ένα σύστημα σε οχτώ μουσικούς τρόπους-ήχους. Το σύστημα αυτό οι Ρώσοι το πήραν από τους Έλληνες Χριστιανούς. Επίσης αυτό αποτελείται από διατονικά διαστήματα με τόνους και ημιτόνια σε τετράχορδα τα οποία έχουν διαφορετική θεμέλιο. (Metallov V.M. 1899, 1)

Το Osmoglasie είναι ένα σύστημα το οποίο καθορίζει την ύπαρξη, τη δομή και την ανάπτυξη του Znamenogo Raspev (μέλος). Ο όρος Osmoglasie είναι αναμφισβήτητα ρώσικος και βγαίνει από τη σλάβικη λέξη Osm η οποία σημαίνει οχτώ. Παράλληλα μπορούμε να το συναντήσουμε σε μεγάλο αριθμό σε μουσικά χειρόγραφα. (Brazhnikov 1972, 221) Με τη βοήθεια του Osmoglasie δημιουργήθηκε μία αυστηρή σειρά τέλεσης της λειτουργίας. Κάθε ένας από τους οχτώ ήχους (τρόπους) είχε τα δικά του κείμενα και τα δικά του Napeve (μελωδίες). Το σύστημα αυτό επεκτάθηκε σχεδόν σε όλα τα είδη των Raspev και των μουσικών μορφών των λειτουργικών βιβλίων. (Barkovskaya S.P. 2013, 108)

Επιπλέον, σε όλους τους ύμνους σε λειτουργικά βιβλία με σημειογραφία αλλά και χωρίς σημειογραφία και σε κάθε κείμενο που προορίζεται για ψάλσιμο ορίζεται ένας ήχος (τρόπος) στον οποίο πρέπει να ψαλλεί η μελωδία. Οι ήχοι (τρόποι) διατηρήθηκαν από την αρχή της ύπαρξης της Ρώσικης Εκκλησίας, κατά τη μετάφραση των λειτουργικών βιβλίων από τα ελληνικά στα σλαβικά. (Gardner I.A. 2004a,105) Το Osmoglasie πήρε την τελική του μορφή στα έργα του Ιωάννη Δαμασκηνού (675-749) και στη συνέχεια υιοθετήθηκε από τη ρώσικη λειτουργική μουσική. Το σύστημα αυτό χρησιμοποιούσαν ένα μεγάλο μέρος των Raspev. (Pozhidayeva G.A. 2007, 56)

Η αρχή του Osmoglasie χρονολογείται από τον 12ο αιώνα, όταν η χριστιανική θρησκεία άρχισε να διεισδύει στη λαϊκή μάζα και η Ψαλτική Τέχνη που ήρθε στο Κίεβο της Ρωσίας, κάτω από την επίδραση της λαϊκής, παραδοσιακής μουσικής, άρχισε να απελευθερώνεται από την βυζαντινή επιρροή, αναπτύσσοντας τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Η διαδικασία του σχηματισμού του ρώσικου Osmoglasie ολοκληρώθηκε στις αρχές του 16ου αιώνα. (Uspensky N.D. 1968, 4)

Αναντίρρητα, οι Ρώσοι θεώρησαν το Osmoglasie των ελλήνων ως αγγελικό και ελκυστικό και τα μουσικά σημάδια-σύμβολα ονομάστηκαν Znamenami ή Stolpami ή αλλιώς Kriukami. Τα περισσότερα αρχεία που σώζονται από την εποχή του Κιέβου της Ρωσίας είναι με Znamenpaya σημειογραφία οπότε και τα μέλη ονομάζονται Znamenenni Raspen. Οι Ρώσοι ψάλτες χρησιμοποιώντας τα βυζαντινά αρχεία μπόρεσαν να τροποποιήσουν τις μελωδίες και στα τέλη του 16ου με αρχές 17ου αιώνα η ρώσικη ορθόδοξη εκκλησία απέκτησε καινούρια Osmoglasniye Raspeni τα οποία είναι: Kievskii, Grecheskii και Balgarskii. (Tereshenko T.N. 2014, 19-20)

E. Raspeve και Napeve

Στη ρώσικη ορθόδοξη εκκλησία υπάρχουν διάφορα είδη Raspen (μέλος). Η λέξη Raspen σημαίνει το σύνολο των μελωδιών που έχουν τους δικούς τους αισθητικούς μουσικούς κανόνες με συγκεκριμένη προέλευση και με χαρακτηριστική μέθοδο αντιστοίχισης ενός μουσικού στοιχείου με το κείμενο διαφορετικής σύνθεσης συλλαβών. Τα Raspen διαχωρίζονται με βάση την χρονική προέλευση, δηλαδή στα παλαιότερα και στα μεταγενέστερα, τη σύνθεση, δηλαδή Osmoglasneye και Neosmoglasneye και στο μέγεθος που έφτασαν μέχρι την εποχή μας, δηλαδή Polnei και Nipolnei. (Voznesensky I.I. 1890, 86) Τα είδη των Raspen που υπάρχουν στην ρώσικη εκκλησιαστική μουσική είναι τα εξής: 1) Znamenei (αυτό το Raspen ήταν και το βασικότερο), 2) Kondakarnei, 3) Putevoi, 4) Dimestvinei, 5) Kievskii 6) Balgarskii και 7) Gretsiskii.⁴

Η ρώσικη εκκλησιαστική μουσική ξεκίνησε με το Znamenei Raspen (μέλος) κατά την βάπτιση των Ρώσων (988). Το μέλος αυτό υπήρξε μια άμεση προσαρμογή του Βυζαντινού μέλους στις μεταφράσεις στην παλαιοσλαβονική γλώσσα. Το Raspen αυτό χάρη στην διατονική κλίμακα που χρησιμοποιεί ακούγεται μεγαλοπρεπές, αυστηρό και ήρεμο. Η μελωδία του είναι μονοφωνική και χαρακτηρίζεται από μία ομαλή κίνηση και από ένα σαφώς καθορισμένο ρυθμό. Επίσης είναι σε απόλυτη αρμονία με το κείμενο και η μελωδία σε Unison (ισοκράτημα) δίνει την δυνατότητα στους ψάλτες και στους ακροατές να συγκεντρωθούν πάνω στο κείμενο. (Tchaika A. n.d.) Επίσης το Znamenei Raspen εκτελούνταν από δύο αντρικές χορωδίες ή πολύ

⁴ <http://www.hristianstvo.ru/culture/music/churchmusic/znamen> (28/2/2020)

πιο σπάνια σόλο και φυσικά χωρίς την συνοδεία κάποιου οργάνου. (Rapatskaya L.A. 2013, 25)

Το Kondakarnei Raspen φέλνεται σόλο. Η μελωδία του είναι μελισματική και αρκετά δύσκολη. Η πολυπλοκότητα της μελωδίας και η επιτηδευμένη σημειογραφία του οδήγησαν στην εξαφάνιση αυτού του Raspen στις αρχές του 14ου αιώνα. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 135) Στη συνέχεια τον 16ο αιώνα δημιουργήθηκαν τα Raspen Putevoi και Dimestvinvei. Τα Raspen αυτά παρόλο που είναι μία παραλλαγή του Znamenei Raspen, έχουν και αυτά τα δικά τους μουσικά χαρακτηριστικά τα οποία απαιτούσαν την δημιουργία μίας νέας σημειογραφίας της Putevaya και της Dimestvinaya. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 79)

Η ονομασία Putevoi Raspen προέκυψε από την λέξη Put (δρόμος). Put στην χορωδία λεγόταν η φωνή η οποία οδηγούσε τη χορωδία και συνήθως ήταν η μεσαία φωνή, η οποία εκτελούσε την κύρια μελωδία του έργου. Το Putevoi Raspen εμφανίστηκε στην Ψαλτική Τέχνη στη Μόσχα την εποχή του τσάρου Ιβάν του Τρομερού. Αρχικά σε μονοφωνικά λειτουργικά κείμενα και στη συνέχεια σε πολυφωνικά. Ακόμη το Dimestvinvei Raspen έγινε ευρέως διαδεδομένο στα μέσα του 16ου αιώνα στο Νόβγκοροντ. Είναι γεγονός ότι δεν διαφέρει πάρα πολύ από το Znamenei Raspen αλλά παρ' όλα αυτά έχει τα δικά του ξεχωριστά χαρακτηριστικά. Τέλος το Dimestvinvei Raspen σαν είδος παλαιορώσικης Ψαλτικής Τέχνης ήταν ανώτερο από το Znamenei Raspen λόγω της υψηλής τεχνικής στην εκτέλεσή του. (Nikolskaya-Beregonskaya K.F. 1998, 20)

Τα Raspen Kievskii, Balgarskii και Gretsiskii καταγράφονταν με Kievskaya σημειογραφία. Ήταν συνδεδεμένα με το σύστημα Osmoglasie αλλά τα χαρακτηριστικά τους διέφεραν από το Znamenei Raspen. Το κυριότερο γνώρισμα αυτών των Raspen ήταν η πολλαπλή επανάληψη της μελωδίας της στροφής με διαφορετικό κείμενο (όπως γινόταν και στην παραδοσιακή μουσική). Επίσης σε αυτά τα Raspen υπάρχει ένα συγκεκριμένο μέτρο και η ρυθμική τους περιοδικότητα τα έφερε πιο κοντά στα χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής μελωδίας, του χορού και του λυρικού τραγουδιού. (Barkovskaya S.P. 2013, 118)

Μέσα στο ίδιο το Raspen υπάρχουν υποδιαιρέσεις: α) Bolsoi Raspen σε αυτό οι μελωδίες διακρίνονται από πλούσιες αναπτυγμένες μελωδικές φόρμες, όπου η μία συλλαβή συχνά περιέχει όχι λιγότερους από τέσσερις συνδεδεμένους ήχους

διαφορετικού ύψους και β) Malei Raspen, εδώ έχουμε ρετσιτατίβο σε έναν τόνο ή όπου η μελωδία πέφτει σε συλλαβή εμφανίζεται μόνο ένας ή δύο ήχοι και σπάνια τρεις ήχοι διαφορετικού ύψους. (Gardner I.A. 2004a, 110-111)

Napen ονομάζεται μία ομάδα μελωδιών που προορίζεται για ψάλσιμο μίας συγκεκριμένης υμνογραφικής ομάδας ψαλμών. Επίσης Napen ονομάζονται οι μελωδίες με συγκεκριμένο τόπο προέλευσης. Παρατηρείται ότι στην ορολογία της παλαιάς ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής, οι όροι Napen και Raspen δεν διαχωρίζονται και συχνά χρησιμοποιούνται το ένα αντί του άλλου. Η δομή των Napen διακρίνεται σε τρία είδη: 1) Silabitseskaya, είναι το πιο απλό είδος και το χαρακτηριστικό του είναι ότι σε έναν ήχο αντιστοιχεί μία συλλαβή. 2) Nevmatitseskaya ή Silabomelismatitseskaya εδώ σε μία συλλαβή αντιστοιχούν δύο ή πιο σπάνια τρεις ήχοι διαφορετικού ύψους και 3) Melismatitseskaya σε αυτό το είδος έχουμε συνδυασμό τριών ή περισσότερων αλληλοσυνδεόμενων ήχων διαφορετικού ύψους πάνω σε μία συλλαβή. (Kovalev A.B. 2012, 98)

ΣΤ. Σημειογραφία

Η ρώσικη εκκλησιαστική σημειογραφία αναπτύχθηκε σαν ένα πρωτότυπο σύστημα και είχε βασικές διαφορές με την βυζαντινή σημειογραφία. Δημιουργήθηκε μέχρι το τέλος του 11ου αιώνα, αναπτύχθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα και μέχρι το τέλος του 17ου αιώνα. Η πρώιμη ρώσικη σημειογραφία προσαρμόστηκε στη βυζαντινή μουσική και έχει σημαντικές διαφορές σε σύγκριση με την εγχώρια λαϊκή μουσική. (Pozhidayeva G.A. 2007, 87)

Επιπροσθέτως η ψαλτική τέχνη της ρώσικης εκκλησίας από τα πρώτα χρόνια δημιουργίας της έως και τα μέσα του 17ου αιώνα καταγράφηκε μέσω ενός συστήματος σημειογραφίας που ονομάζεται Znamena. Η σημειογραφία αυτή κατασκευάστηκε αποκλειστικά για φωνητική μουσική καθώς η εκκλησιαστική μουσική δεν βασίζεται στην οργανική μουσική. Επίσης για την απόδοση της μελωδικής γραμμής του ψαλμού τα Znamya (νεύματα-σημάδια) δεν γράφονται σε γραμμές αλλά πάνω από το κείμενο. Τα σημάδια αυτά δείχνουν την κίνηση, το σχετικό ύψος και τη διάρκεια των τόνων. (Gardner I.A. 2004a, 126)

Στην αρχική περίοδο (11ος αιώνας) της δημιουργίας της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής χρησιμοποιήθηκαν τρία είδη σημειογραφίας η εκφωνητική, η Znamenaya και η Kondakarnaya. Η εκφωνητική σημειογραφία δανείστηκε σχεδόν εξ ολοκλήρου από την Βυζαντινή μουσική και σταμάτησε να χρησιμοποιείται περίπου τον 15ο αιώνα. Βλέπουμε ότι προέλευση της Znamenaya και της Kondakarnaya σημειογραφίας, συνήθως συνδέονται με παλαιοβυζαντινές σημειογραφίες που υπήρχαν στο Βυζάντιο έως τον 12ο αιώνα συγκεκριμένα με την Koualenskaya (αγιοπολίτικη) και την Sartroskaya (αθωνική) σημειογραφία. (Kovalev A.B. 2012, 101)

Τον 15ο-16ο αιώνα η ανάπτυξη της Znamenaya σημειογραφίας οδηγεί σε πολλές αλλαγές και στην εμφάνιση νέων Raspen (μέλος) και δύο καινούριων σημειογραφιών την Putevaya και την Dimestvinnoya. Οι σημειογραφίες που υπήρχαν από τον 11ο έως τον 17ο αιώνα αντανakλούσαν μόνο ένα μουσικό ύφος, είχαν όλες μονόφωνο χαρακτήρα. Ο σχηματισμός ενός καινούριου Raspen συνεπάγεται την δημιουργία νέων μορφών σημειογραφίας, νέων σημαδιών και επανεξέταση των παλιών σημειογραφιών. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 65-66)

Τέλος τον 17ο αιώνα εμφανίστηκε στην Ρωσία η σημειογραφία σε γραμμές η οποία οφείλει την δημιουργία της στο πολυφωνικό ψάλσιμο. Τα σημάδια που χρησιμοποιούνταν στις παλιές σημειογραφίες, πλέον δεν ήταν κατάλληλα ώστε να αποδοθεί η πολυφωνία. Στη δυτική και νοτιοδυτική Ρωσία το πολυφωνικό Partesnoe Penie είχε εξαπλωθεί ήδη στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα και προήλθε από την Πολωνία. Ήδη πριν από την εποχή του Πατριάρχη Nikon, είχαν μεταγραφεί βιβλία σε σημειογραφία με γραμμές και υπήρχαν δάσκαλοι και ψάλτες στην Ουκρανία οι οποίοι χρησιμοποιούσαν την καινούρια σημειογραφία σε γραμμές. (Kataev P.G. n. d.)

Ιστορική αναδρομή στη ρώσικη εκκλησιαστική μουσική

I. Πρώτη Εποχή

A' περίοδος

Η περίοδος αυτή ονομάζεται προ-αρχική περίοδος και καλύπτει τον 10ο αιώνα έως περίπου τα μέσα ή και τα τέλη του 11ου αιώνα. Μπορούμε να πούμε ότι αυτή η περίοδος ασχολείται περισσότερο με τα προβλήματα της εμφάνισης της ρώσικης λειτουργικής μουσικής παρά με τα ίδια τα γεγονότα. (Gardner I.A. 2004a, 178) Οι πληροφορίες σχετικά με τη μουσική κουλτούρα αυτής της περιόδου είναι περιορισμένες καθώς τα μουσικά χειρόγραφα χάθηκαν κατά τη διάρκεια πυρκαγιών και πολέμων. (Zaharina N.B. 2004)

Η γνωριμία με τις χριστιανικές μουσικές παραδόσεις άρχισε στη Ρωσία πριν ακόμη από την υιοθέτηση της Ορθοδοξίας. Το 882, δύο Βαραγκιανοί πρίγκιπες, οι Askold και Dir κυβέρνησαν στο Κίεβο και αφού δέχτηκαν την Ορθοδοξία έζησαν και διοίκησαν το Κίεβο για περίπου δεκαπέντε χρόνια. Την εν λόγω περίοδο, υπό την προστασία τους, θα μπορούσε να εξαπλωθεί ο Χριστιανισμός όχι μόνο στο Κίεβο, αλλά και στα περίχωρα του Κιέβου. (Makariy Mitropolit 1883, 141).

Στη συνέχεια οι Βαραγκιανοί πρίγκιπες σκοτώθηκαν από τον Oleg (879-912), ο οποίος κατέκτησε το Κίεβο για τον γιο του Rurik τον Igor. Το 945 ο πρίγκιπας Igor εξασφάλισε μια ευνοϊκή εμπορική συμφωνία με το Βυζάντιο και ένα μέρος των Ρώσων πρεσβευτών ορκίστηκε στον παγανιστή θεό Perun, ενώ ένα άλλο μέρος ορκίστηκε φιλώντας το σταυρό στην εκκλησία του Προφήτη Ηλία στο Κίεβο. (Rapatskaya L.A. 2013, 28) Χάρη σε αυτήν την εμπορική συμφωνία μεταφέρθηκε στην Κωνσταντινούπολη, κατά μήκος του Δνεύπερου και της Μαύρης Θάλασσας, ολόκληρο ρώσικο εμπορικό караβάνι. Οι Ρώσοι παρέμειναν στην Κωνσταντινούπολη για αρκετούς μήνες στο μοναστήρι του Αγίου Μάμα, άλλοι προσλήφθηκαν κατά εκατοντάδες στην υπηρεσία του Έλληνα αυτοκράτορα και πέρασαν το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους στην Ελλάδα. (Makariy Mitropolit 1883, 141-142).

Η Ρωσία, το κράτος Rurik, την περίοδο αυτή ήταν ακόμη μια ιεραποστολική χώρα. Και έτσι όλες οι θρησκείες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ισότιμες, επειδή ήταν ανεκτές από την κυβέρνηση και τον πληθυσμό. Την περίοδο αυτή οι Ρώσοι ίδρυσαν τις πρώτες εμπορικές τους κοινότητες και αυτό είχε σαν αποτέλεσμα ο ρώσικος λαός να έρθει σε επαφή με πολλές θρησκείες. Το Κίεβο, το οποίο στο χρονικό διάστημα που εξετάζουμε, ήταν και η πρωτεύουσα της Ρωσίας, βρισκόταν στον μεγάλο δρόμο από τους Βάραγγες έως τους Έλληνες και ήταν ο νοτιότερος σημαντικότερος σταθμός κατά μήκος αυτού του δρόμου, ενώ το Νόβγκοροντ ήταν ο βορειότερος μεγάλος σταθμός. Οι άνθρωποι του εμπορίου, μεταξύ Βυζαντίου και Σκανδιναβίας, μετακινούνταν σε αυτό το μονοπάτι. Η Σκανδιναβία την ίδια εποχή είχε επίσης επηρεαστεί από τον Χριστιανισμό και ανήκε στον ρωμαιολατινικό πολιτιστικό κύκλο. Άλλοι εμπορικοί δρόμοι οδήγησαν στη Δύση μέσω των Τσέχων από το Ρέγκενσμπουργκ στο Δούναβη και μέσω των Πολωνών από το Βρότσλαβ στον Όντερ. Αυτές οι χώρες επίσης χριστιανοποιήθηκαν και ανήκαν στη σφαίρα επιρροής του Ρωμαϊκού Πατριαρχείου. Όπως οι ξένοι φιλοξενούμενοι έμεναν στο Κίεβο έτσι και οι Ρώσοι έμποροι ταξίδευαν και έμεναν σε ξένες χώρες και έρχονταν σε επαφή με την χριστιανική κουλτούρα της Δύσης και μπορούσαν, αν και μόνο επιφανειακά, να γνωρίσουν τη λειτουργική τους μουσική. Δεν έχουμε ακριβείς και αξιόπιστες πληροφορίες σχετικά με την οργάνωση της Εκκλησίας και τη δικαιοδοτική συμμετοχή των Χριστιανών κατά την κυβέρνηση του Rurik μέχρι το 988. Μπορούμε όμως να υποθέσουμε ότι σε κέντρα, όπως το Κίεβο και το Νόβγκοροντ, υπήρχαν χριστιανοί και των δύο τότε σημαντικών χριστιανικών τάξεων Βυζαντινών και Λατινικών (και, πιθανώς, ακόμα και Αρμενίων). (Gardner I.A. 2004a, 171)

Με βάση των παραπάνω βλέπουμε ότι η μουσική των ρώσων επηρεάστηκε όχι μόνο από τους Ελληνοβυζαντινούς αλλά και από άλλους λαούς με τους οποίους το Κίεβο και το Νόβγκοροντ διατηρούσαν πολιτιστικές επαφές. Έχουμε δύο μεγάλες χριστιανικές εκκλησιαστικές κουλτούρες: 1) ανατολική-βυζαντινή και 2) δυτική-λατινική. Στα μέσα του 10ου αιώνα, ο βυζαντινός πολιτισμός έφτασε στο απόγειό του και ήταν πολύ ανώτερος από τον πολιτισμό της δύσης εκείνης της εποχής, αυτός ίσως ήταν και ένας από τους λόγους που οι Ρώσοι υιοθέτησαν τον Χριστιανισμό του Βυζαντίου. Επίσης παρατηρούμε ότι η υιοθέτηση αυτού του Χριστιανισμού από τον Vladimir (πρίγκιπας του Κιέβου) και το βάπτισμα των Ρώσων το 988 (καθώς και το βάπτισμα της Όλγας το 955) είχαν μεγάλη πολιτική σημασία. Συγκεκριμένα, ήταν η απόδειξη της ύπαρξης των βυζαντινο-ρωσικών κρατικών επαφών και ενός νέου πολιτιστικού προσανατολισμού του ρωσικού λαού. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 22)

Η επιλογή του Χριστιανισμού δεν ήταν προσωπική προτίμηση του Vladimir ήταν θέμα πολιτικής όπως αναφέραμε και πιο πάνω. Ήταν για το ποιον θα ακολουθήσει η Ρωσία, τους Καθολικούς της Δύσης, τους Ορθόδοξους του Νότου ή τους Μουσουλμάνους της Ανατολής. Οι σημαντικότεροι λόγοι για τους οποίους ο Vladimir επέλεξε τον Χριστιανισμό ήταν οι στενοί πολιτικοί, οικονομικοί και πολιτισμικοί δεσμοί μεταξύ του Κιέβου της Ρωσίας και του Βυζαντίου και το γεγονός ότι εδώ και καιρό ο Χριστιανισμός από το Βυζάντιο είχε διεισδύσει στη Ρωσία. Αρχικά ο Χριστιανισμός εξαπλώθηκε κατά μήκος της γραμμής του Δνεύπερου και αργότερα στις περιοχές Όκα και Βόλγα. Οι πρώτοι χριστιανοί ήταν άνθρωποι του πριγκιπάτου και της ελίτ τάξης. Ο απλός λαός για πολύ καιρό πίστευε στους παλιούς θεούς.⁵

Με την έλευση του χριστιανισμού στη Ρωσία, ήρθαν και Έλληνες ιεραπόστολοι καθώς και εκκλησιαστικοί αξιωματούχοι. Αυτοί οι Έλληνες κατέλαβαν σημαντικές θέσεις στην εκκλησιαστική ιεραρχία κατά τους επόμενους αιώνες.⁶ Η ρώσικη εκκλησία, στα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της, εξαρτιόταν από τον Πατριάρχη της Κωνσταντινούπολης. Αυτή η εξάρτηση ήταν ακόμη πιο έντονη και αισθητή από το γεγονός ότι η εκλογή των ιεραρχών, μέχρι και πριν την κυριαρχία των Ρώσων από τους Μογγόλους, γινόταν στην Κωνσταντινούπολη και οι ανώτεροι ιεράρχες που εκλέγονταν ήταν σχεδόν πάντα Έλληνες. (Metallov V.M. 1893, 112) Η χριστιανική ψαλτική τέχνη μεταφέρθηκε στη Ρωσία από το Βυζάντιο σε έτοιμη και τελική μορφή. Μέχρι τον 11ο αιώνα καθορίστηκαν όχι μόνο τα συλλιστικά πρότυπα αλλά και το κύριο ρεπερτόριο των ύμνων. Αυτά τα εκατό χρόνια ήταν το τελικό στάδιο της βυζαντινής υμνογραφίας. Την επόμενη περίοδο έχουμε κυρίως την παραλλαγή των παραδοσιακών ή την δημιουργία καινούριων Raspen (μέλος). (Keldich J.V. 1983, 83)

Τελικά στα μέσα του 11ου αιώνα η ελληνική Κωνσταντινουπολίτικη ιεραρχία εδραιώνεται στη Ρωσία. Αποκτώντας το καινούριο σύστημα, η λειτουργική μουσική, έθεσε τα θεμέλια για την περαιτέρω ανάπτυξη της ανατολικοσλαβονικής ορθόδοξης Ψαλτικής Τέχνης για όλους τους επόμενους αιώνες. Η Ψαλτική Τέχνη που είχε αναπτυχθεί μέχρι τότε συνδυάστηκε τώρα με τις νέες μελωδικές μορφές, το συλλ και το σύστημα που έφεραν οι δάσκαλοι από το Βυζάντιο. Η πλήρης απουσία γραπτών μνημείων εκκλησιαστικής μουσικής στη μέση του 11ου αιώνα δεν μας δίνει την ευκαιρία να πούμε ούτε κατά προσέγγιση πως ήταν ο ήχος και η μελωδία στην

⁵ https://www.rsu.edu.ru/wp-content/uploads/e-learning/Agarev_Native_history_for_non-historical_faculties/R1.htm (18/9/2018)

⁶ <http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S43458.htm> (18/9/2018)

εκκλησιαστική μουσική των Ρώσων αμέσως μετά το βάπτισμά τους. (Gardner I.A. 2004a, 216)

Όταν ήρθε η στιγμή της βάπτισης των Ρώσων χάρη στο κυριλλικό αλφάβητο που προϋπήρχε στη Ρωσία, ο ρώσικος λαός ήταν έτοιμος να δεχθεί πιο εύκολα τον Χριστιανισμό. (Metallov V.M. 1893,113) Η Ρωσία πήρε το κυριλλικό αλφάβητο από την Βουλγαρία, η δημιουργία του οποίου ανήκει στους αδελφούς-μοναχούς Κύριλλο και Μεθόδιο. Αυτοί οι μελετητές και οι απόγονοί τους έχουν κάνει σπουδαία δουλειά για τη μετάφραση ελληνικών λειτουργικών βιβλίων σε σλαβικά. Χάρη στην κυριλλική γραφή στις εκκλησίες του Κιέβου, ακούστηκαν προσευχές στην εκκλησιαστική σλαβονική γλώσσα, η οποία έγινε η βάση για το λειτουργικό Znameny Raspen (μέλος). (Rapatskaya L.A. 2013, 28)

Ήδη από τα μέσα του 10ου αιώνα υπήρχε στο Κίεβο μια χριστιανική κοινότητα, που ήταν ενωμένη με την εκκλησία του προφήτη Ηλία στο Podol. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 22) Από το δεύτερο μισό του 11ου αιώνα, τα μοναστήρια που εμφανίζονται γύρω από τις μεγάλες πόλεις αρχίζουν να διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής. (Keldich J.V. 1983, 80) Το σημαντικότερο κέντρο της εκκλησίας και της Ψαλτικής Τέχνης ήταν το Κίεβο και η Μονή Kievo-Pechersky. Ο ιδρυτής του πρώτου Ρώσικου μοναστηριού ήταν ο Άγιος Θεοδοσίας Πετσέρσκιη. (Zaharina N.B. 2004)

Επίσης την περίοδο αυτή, που η Ρώσικη Ορθόδοξη Χριστιανοσύνη βρισκόταν στο αρχικό της στάδιο, οι πατέρες της Εκκλησίας συνδέουν τη χρήση μουσικών οργάνων με δαιμονικές δυνάμεις, διότι τα όργανα χρησιμοποιούνται ευρέως σε παγανιστικές τελετές. Στην προσπάθεια να σχεδιαστεί μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον Χριστιανισμό και τον παγανισμό, η Ρώσικη Ορθόδοξη Εκκλησία δεν επέτρεψε τη χρήση κανενός μουσικού οργάνου σε λειτουργία. Η Ρώσικη Ορθόδοξη Εκκλησία θεωρεί ότι η δοξολογία του Θεού πρέπει να συνδέεται με την αναπνοή, πρέπει να είναι ζωντανή και εμπνευσμένη. Ένα πρόσωπο που δοξάζει τον Θεό παίζει το ρόλο ενός μουσικού οργάνου με ψυχή, ενώ τα συνηθισμένα όργανα δεν έχουν ψυχή.⁷

Καταλήγουμε στο ότι η υιοθέτηση του Χριστιανισμού είχε μεγάλη σημασία για την Ρωσία. Πρώτον, στην εξάπλωση της γραφής καθώς και την ενίσχυση της διεθνούς εξουσίας της Ρωσίας. Δεύτερον, επιτάχυνε την εδραίωση των φεουδαρχικών σχέσεων και ενίσχυσε τη δύναμη των φεουδαρχών. Η εκκλησία δήλωσε ότι η δύναμη

⁷ <https://www.novgorod.ru/english/read/information/orthodox-hymnody/introduction/>
(20/9/2018)

του βασιλιά είναι από τον θεό και ότι είναι ο αντιπρόσωπος του θεού στη γη. Τρίτον, η ορθοδοξία εισήγαγε στην ρώσικη κοινωνία μία εντελώς νέα αντίληψη της οικογένειας. Ήταν κατηγορηματικά αντίθετη στην πολυγαμία. Γενικότερα η ορθόδοξη εκκλησία έδωσε στην κοσμική κοινωνία μία νέα, πιο ανθρώπινη διάταξη, στην οποία όλοι οι φτωχοί μπορούσαν να βρουν πνευματική προστασία.⁸

⁸ https://www.rsu.edu.ru/wp-content/uploads/e-learning/Agarev_Native_history_for_non-historical_faculties/R1.htm (20/9/2018)

Β' περίοδος

A. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου

Η δεύτερη περίοδος εκτείνεται από τη μέση (ή ακόμα και από το τέλος) του 11ου αιώνα μέχρι τα πρώτα χρόνια του 14ου αιώνα και είναι η σημαντικότερη και η θεμελιωδέστερη περίοδος για όλη την περαιτέρω ιστορία της λειτουργικής μουσικής της ρώσικης εκκλησίας. Είναι η εποχή κατά την οποία διαμορφώθηκε και καθιερώθηκε το σύστημα της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης. (Gardner I.A. 2004a, 217) Με την άφιξη Ελλήνων ψαλτών γύρω στο 1052 ξεκινάει μια περισσότερο τεκμηριωμένη ιστορία της ορθόδοξης λειτουργικής μουσικής στην πολιτεία του Rurik. Το κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της περιόδου είναι η παράλληλη παρουσία δύο εντελώς διαφορετικών ειδών λειτουργικής μουσικής και σημειογραφίας της Znamenaya και της Kondakarnaya. Οι σημειογραφίες αυτές για την καταγραφή τους δεν χρησιμοποιούσαν νότες, αλλά σημάδια που λέγονταν Znamena ή αλλιώς Kruki ενώ στη Β. Ευρώπη λέγονταν νεύματα. Αυτά τα σημάδια γράφονταν πάνω από τη γραμμή του κειμένου πάνω από κάθε συλλαβή. (Zaharina N.B. 2004)

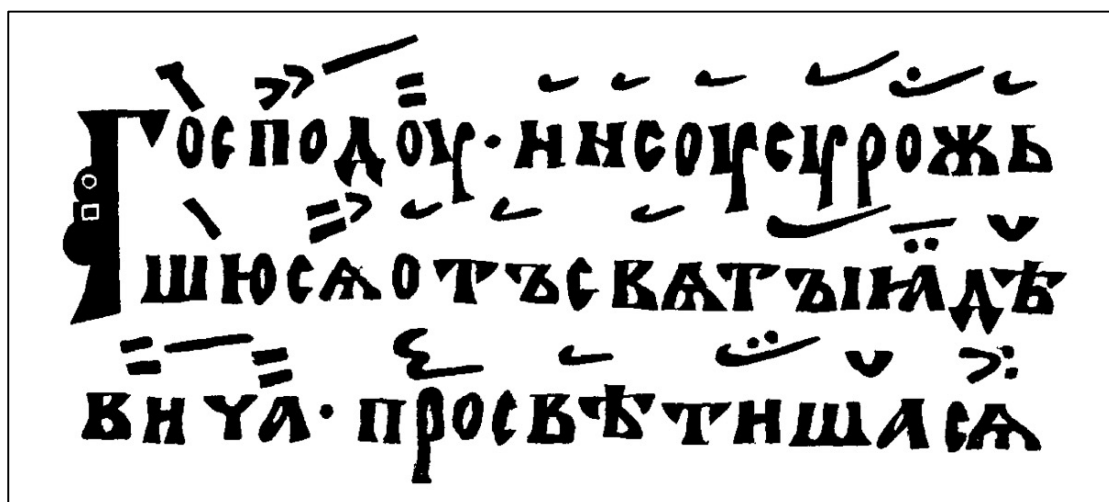
Παρατηρείται ότι την εποχή αυτή η ελληνική ιεραρχία του Πατριάρχη της Κωνσταντινούπολης εγκαταστάθηκε στην πολιτεία του Rurik. Ωστόσο, δεν αποκλείστηκε το γεγονός ότι στον άμβωνα του μητροπολίτη του Κιέβου ανέβαιναν μερικές φορές και Ρώσοι, όμως μόνο μετά από συγκατάθεση του πατριάρχη της Κωνσταντινούπολης. Επίσης την περίοδο αυτή αν και έχει ήδη γίνει η μεγάλη διαίρεση (σχίσμα 1054) των εκκλησιών, οι σχέσεις των ρώσων πριγκίπων με τους δυτικούς συγγενείς τους και οι πολιτιστικές επαφές με τις δυτικές χώρες δεν έπαψαν να υφίστανται. (Gardner I.A. 2004a, 218)

Τον 13ο αιώνα, λόγω των εισβολών των Τατάρων, οι επαφές μεταξύ του ρώσικου λαού και της κατακερματισμένης Βυζαντινής Αυτοκρατορίας έγιναν λιγότερο συχνές. Επιπλέον, από την εισβολή των Τατάρων, ένα μεγάλο μέρος των ρώσικων εδαφών κατατμήθηκε. Με την κατάρρευση του Κιέβου της Ρωσίας, οι πνευματικοί, οικονομικοί, πολιτικοί και πολιτιστικοί δεσμοί με τη Βυζαντινή αυτοκρατορία σχεδόν αποκόπηκαν και η ρώσικη εκκλησία ξεκίνησε τη δική της ανεξάρτητη πορεία ανάπτυξης. (Simmons N. n.d.)

B. Znamenaya σημειογραφία

Znamenaya ή Stolponaya σημειογραφία και Znamenei Raspev (μέλος) ή Stolponoi Raspev. Αυτό το είδος Ψαλτικής Τέχνης είναι το πιο απλό. Η Znamenaya σημειογραφία εμφανίζεται ήδη στα χειρόγραφα του 14ου αιώνα και μέχρι σήμερα είναι η βασικότερη σημειογραφία της ρώσικης εκκλησίας. (Keldich J.V. 1983, 88)

Όπως είπαμε και πιο πάνω η Znamenaya σημειογραφία χρησιμοποιούσε νεύματα και τα νεύματα αυτά τοποθετούνται σύμφωνα με τους κανόνες του λειτουργικού κειμένου. Υπήρχαν ειδικά σημάδια (νεύματα) τα οποία χρησιμοποιήθηκαν μόνο σε συγκεκριμένα μέρη του κειμένου όπως στην αρχή, στο τέλος της φράσης, στην ανάπτυξη ή για να τονιστεί μία σημαντική λέξη. Επίσης τα νεύματα της Znamenaya σημειογραφίας έχουνε ιδιαίτερο συμβολισμό και πολλά από αυτά συνδέονται με χριστιανικά σύμβολα και χαρακτηριστικά. (Barkovskaya S.P. 2013, 110-111) Στον παρακάτω πίνακα βλέπουμε αυτού του είδους την σημειογραφία.



(Razumovsky D.V. 1895, 59)

Η Znamenaya σημειογραφία δεν μπορούσε να καθορίσει με ακρίβεια το ύψος, αυτό που έκανε ήταν μόνο να δείχνει την κατεύθυνση της κίνησης της μονοφωνικής μελωδίας. Μερικά από τα σημάδια (νεύματα) αυτής της σημειογραφίας διατήρησαν ελληνικό όνομα και νόημα όπως για παράδειγμα: Paraklit, Kulizma κ.α. Κάποια από τα σημάδια πήραν το όνομά τους από την εμφάνισή τους όπως: Palka (ραβδί), Strela Prostaya (απλό βέλος), Strela Gromnaya (ισχυρό βέλος), Pauk (αράχνη) κ.α., οι ονομασίες αυτές διευκόλυναν την απομνημόνευση των ψαλμωδιών. (Rapatskaya L.A. 2013, 31)

Το σύμβολο του σταυρού και το χριστόγραμμα (ιερή συντομογραφία για το όνομα του Ιησού Χριστού) έπαιξαν μεγάλο ρόλο στο μουσικό σύστημα των σημαδιών. Το παλαιοχριστιανικό χριστόγραμμα αποτελείται από τα αρχικά γράμματα του Ιησού Χριστού «Ι» και «Χρ» και επίσης στις δύο πλευρές του έχει το πρώτο και το τελευταίο γράμμα της ελληνικής αλφαβήτου δηλαδή το «Α» και το «Ω» τα οποία σημαίνουν ότι ο Χριστός είναι η αρχή και το τέλος όλων. Επίσης βλέπουμε σημάδια τα οποία έχουν πάρει την ονομασία τους από ιερά αντικείμενα που χρησιμοποιούνταν στην λατρεία όπως το «Τσιaska» από το ιερό δισκοπότηρο και ονομασίες από την Αγία Τριάδα. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 139-140) Παρακάτω παρουσιάζεται ένας πίνακας με κάποια από τα σημάδια που χρησιμοποιήθηκαν σε αυτήν την σημειογραφία.

	НАИМЕНОВАНИЕ	XI-XIII вв	XIV-XV вв
1	ПАРАКЛИТ	Σ Ε Ζ	η ζ Σ
2	КРЮК	✓ ✓	✓ ✓
3	СТОПИЦА	◁ ▷	◁
4	ЗАПЯТАЯ	γ γ γ γ	γ γ γ γ
5	ПАЛКА		
6	СТАТЬЯ ПРОСТАЯ	= =	= = =
7	СТАТЬЯ МРАЧНАЯ	=	
8	СТАТЬЯ СВЕТЛАЯ	= =	= = =
9	КРЫЖ	+ + + +	+ + x
10	СТРЕЛА ПРОРОСТАЯ	← → =	= = =
11	СТРЕЛА ГРОМНАЯ	→ → →	→ → →
12	ДВА В ЧЕЛНУ	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩
13	ПЕРЕВОДКА	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩
14	ГОЛУБЧИК БОРЗЫЙ	x x	x x
15	ЧАШКА	∪ ∪ ∪	∪ ∪
16	ЗМИИЦА	⋈ ⋈ ⋈	⋈
17	ПАУК	∞ ∞ =	= ∞ ∞ =
18	ЧЕЛЮСТКА	∪ ∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪ ∪

(Barkovskaya S.P. 2013, 110)

Γ. Kondakarnaya σημειογραφία

Η Kondakarnaya σημειογραφία είναι ένα αρκετά σύνθετο είδος μελωδικά και τεχνικά και για τους λόγους αυτούς βλέπουμε ότι αυτή η σημειογραφία σταμάτησε να χρησιμοποιείται από τον 14ο αιώνα. (Gardner I.A. 2004a, 218) Η Kondakarnaya χρησιμοποιούνταν σχεδόν αποκλειστικά στο βιβλίο Kondakar, από το οποίο πήρε και το όνομά της. Σε άλλα πάλι μουσικά χειρόγραφα συναντάμε μόλις δύο ή τρία σημάδια αυτής της σημειογραφίας. (Zaharina N.B. 2004)

Είναι αλήθεια ότι οι ρίζες των ρώσικων σημειογραφιών είναι οι παλαιοβυζαντινές σημειογραφίες, από αυτές η πλησιέστερη στην Kondakarnaya σημειογραφία είναι η Sartroskaya (αθωνική) σημειογραφία. Τα σημάδια των δύο αυτών σημειογραφιών συμπίπτουν περίπου στο 50% και ο τρόπος γραφής καθώς και η δομή τους είναι διαφορετική. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 365)

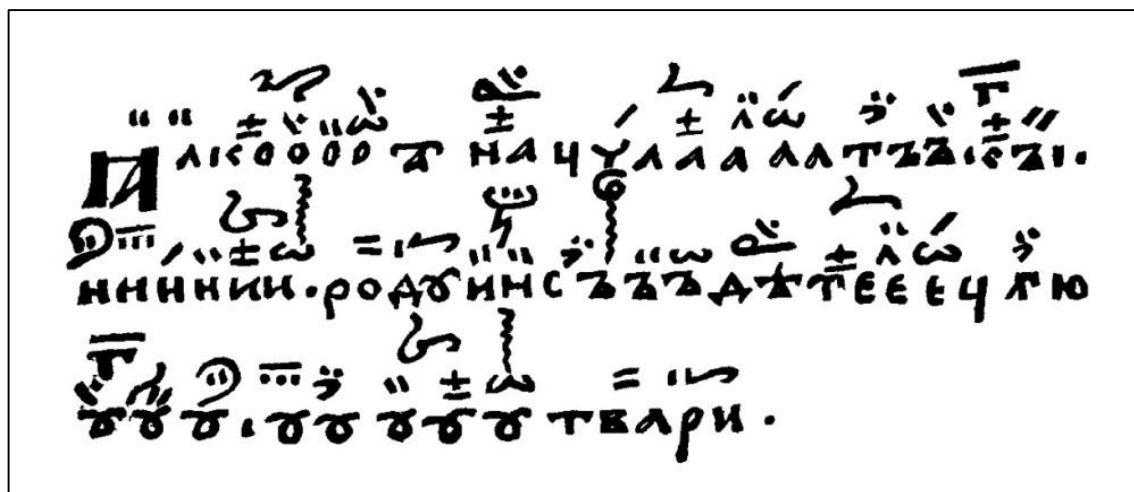
Το είδος της σημειογραφίας αυτής είναι αρκετά περίπλοκο και απαιτεί καλά εκπαιδευμένους ψάλτες με πολύ καλές και καλλιεργημένες φωνές. Τέτοιοι ψάλτες μπορούσαν να βρίσκονται μόνο σε συγκεκριμένες οργανωμένες εκκλησιαστικές ομάδες, όπως για παράδειγμα στην εκκλησία της Αγίας Σοφίας, την πιο υπέροχη και πιο μεγάλη εκκλησία σε ολόκληρη την ρώσικη αυτοκρατορία, όπου παρατηρούμε την ύπαρξη βιρτουόζων ψαλτών. (Kovalev A.B. 2012, 116)

Επίσης δεν πρέπει να παραλείψουμε ότι το σύστημα της Kondakarnaya σημειογραφίας χαρακτηρίζεται από την μελισματικότητα της μελωδίας. Βλέπουμε ότι η σημειογραφία αυτή όπως και η Znamenaya σημειογραφία δε μας δείχνει το ακριβές ύψος της μελωδίας. Διαθέτει όχι μία γραμμή αλλά δύο γραμμές με νεύματα τα οποία είναι μελωδικά και ρυθμικά σημάδια και μάλλον ο λόγος που υπάρχουν είναι για να διορθώνουν το γενικό μελωδικό περίγραμμα.⁹

Οι διαφορές μεταξύ της Kondakarnaya και της Znamenaya σημειογραφίας δεν αποκλείουν φυσικά την ομοιότητα ορισμένων στοιχείων τους. Ένας μεγάλος αριθμός σημαδιών είναι πανομοιότυπος στο σχήμα αλλά και στον τρόπο εκτέλεσης. Εντούτοις η Kondakarnaya σημειογραφία έχει έναν σημαντικό αριθμό σημαδιών τα οποία χρησιμοποιεί μόνο αυτή και αν κάποια τα συναντήσουμε στην Znamenaya σημειογραφία δημιουργούν την αίσθηση ενός ξένου στοιχείου. Αξίζει, επιπλέον να

⁹ http://www.pravenc.ru/text/1841896.html#part_2 (6/5/2020)

προσθέσουμε ότι το κάθε σημάδι αυτής της σημειογραφίας αποτελείται από πολλές γραμμές. (Keldich J.V. 1983, 111) Στον παρακάτω πίνακα μπορούμε να δούμε αυτού του είδους την σημειογραφία.



(Razumovsky D.V. 1895, 59)

Στα τέλη του 13ου με αρχές του 14ου αιώνα, οι Kondakarneye μελωδίες ήταν γραμμένες με Znamenaya-Stolponaya σημειογραφία. Με άλλα λόγια βγήκε από την χρήση μόνο η Kondakarnaya σημειογραφία ενώ οι Kondakarneye μελωδίες παρέμειναν ακόμη σε χρήση τον 15ο αιώνα. (Gardner I.A. 2004a, 336) Οι λόγοι για την γρήγορη εξαφάνιση της Kondakarnaya σημειογραφία θα μπορούσαν να είναι διάφοροι. Ο ένας από τους λόγους αυτούς είναι η δυσκολία του λαού να καταλάβει την μελισματική και χρωματική μελωδία του. Η Kondakarnaya σημειογραφία μπορούσε να αποδοθεί μόνο από εκπαιδευμένους ψάλτες, τους οποίους οι περισσότερες ρώσικες εκκλησίες δεν είχαν. (Keldich J.V. 1983, 117)

Δ. Γραπτές πηγές της παλαιάς ρώσικης λειτουργικής μουσικής

Τα παλαιότερα σωζόμενα σλαβικά μουσικά χειρόγραφα χρονολογούνται από τα τέλη του 11ου αιώνα και πιο συγκεκριμένα από το 12ο αιώνα. Αυτά τα χειρόγραφα είναι πιστές μεταφράσεις των λειτουργικών βιβλίων της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας.¹⁰ Στα τέλη του 11ου αιώνα έχουμε την άφιξη τριών Ελλήνων ψαλτών οι

¹⁰ <http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S43458.htm> (18/9/2018)

οποίοι έφεραν το Osmoglasie (οκταηχία). Παρατηρούμε ότι σχεδόν αμέσως μετά την άφιξή τους στην Ρωσία , εμφανίζεται η πρώτη γραπτή κληρονομιά της Ψαλτικής Τέχνης το "Ostromirova Evagelii" (Ostromir Gospel, 1056-1057). Το βιβλίο αυτό αναφέρεται στην εκφωνητική παρασημαντική δηλαδή στην λειτουργική φωνητική τέχνη. (Tsernigovsky F. 1862, 29)

Στο πρώιμο στάδιο της ανάπτυξής της η Ψαλτική Τέχνη της παλαιάς Ρωσίας, υιοθέτησε μερικά λειτουργικά χειρόγραφα τα Irmologii, Stichirarii και Minei. Πολύ αργότερα, τον 11ο-17ο αιώνα, απέκτησαν οι Ρώσοι τα Obihod , Oktoih και Psaltir. Αξίζει να σημειωθεί ότι ορισμένα σύνθετα είδη βυζαντινής μουσικής δεν μπήκαν στην πρακτική της παλαιάς ρώσικης λειτουργικής μουσικής. Επιπροσθέτως ο Kanon απέκτησε μια ελαφρώς διαφορετική μορφή, στον οποίο έψελναν μόνο το Irmos και τα υπόλοιπα μέρη τα διάβαζαν (αποτελεί εξαίρεση ο Kanon του Πάσχα). Παρατηρούμε ότι στην προσπάθειά τους να τηρήσουν τη ταυτόχρονη συνύπαρξη της συλλαβής και της μελωδίας αναπόφευκτα άλλαζαν τους βυζαντινούς ύμνους, καθώς το μεταφρασμένο κείμενο (από την ελληνική στην εκκλησιαστική σλαβική) απαιτούσε τροποποιήσεις στη μελωδική κίνηση. Ως αποτέλεσμα της αναγκαίας αλλαγής για τη συνύπαρξη της μουσικής και της ποίησης, ο χαρακτήρας των παλαιών ρώσικων ψαλμωδιών έγινε πιο ομαλός και ο ρυθμός πιο εύκολος. (Rapatskaya L.A. 2013, 29)

Την περίοδο αυτή μπορούμε να διαχωρίσουμε τη λειτουργική μουσική σημειογραφία σε τρεις ομάδες: 1) χειρόγραφα αποκλειστικά με Kondakarnaya σημειογραφία, 2) χειρόγραφα και με τα δύο συστήματα σημειογραφίας , δηλαδή Znamenaya-Stolponaya και Kondarkarnaya στο ίδιο χειρόγραφο και 3) χειρογράφα μόνο με Znamenaya-Stolponaya σημειογραφία. (Razumovsky D.V. 1895, 59)

Επίσης μπορούμε να χωρίσουμε την λειτουργική μουσική σημειογραφία σε δύο ομάδες ανάλογα με τον τόπο προέλευσης : 1) Χειρόγραφα της Νότιας Ρωσίας (Κίεβο). Και 2) χειρόγραφα βορειοανατολικής προέλευσης (Νόβγκοροντ). (Gardner I.A. 2004a, 227) Θα ήταν παράληψη να μην αναφέρουμε ότι περίπου τα μισά ασματικά χειρόγραφα αυτής της περιόδου προέρχονται από το Νόβγκοροντ, γεγονός που εξηγείται από την θέση της περιοχής αυτής, όπως βλέπουμε το Νόβγκοροντ βρισκόταν μακριά από τις εισβολές των Τατάρων. (Metallov V.M. 1912,12)

Αξίζει να γίνει αναφορά στο ότι στα πρώτα βιβλία της ρώσικης εκκλησίας με σημειογραφία τα σύμβολα ήταν για μία μόνο φωνή και όχι για πολλές φωνές. Επιπλέον η γνωριμία με την εκκλησιαστική μελωδία έγινε κυρίως μέσω της ακοής, με έναν τρόπο πολύ εύκολο και προσβάσιμο. (Razumovsky D.V. 1895, 60)

Είναι αξιοσημείωτο ότι χειρόγραφα με Kondakarnaya σημειογραφία και χειρόγραφα με τα δύο συστήματα σημειογραφίας γνωστά μέχρι σήμερα είναι μόνο πέντε και είναι τα ακόλουθα:

1. Tiprografskii Ustav (χειρόγραφα με τα δύο συστήματα σημειογραφίας)
2. Blagaveshchenskii Kondakar (χειρόγραφα με τα δύο συστήματα σημειογραφίας)
3. Lavriiskii Kondakar (Kondakarnaya σημειογραφία)
4. Yspenskii Kondakar (Kondakarnaya σημειογραφία)
5. Sinodalnii Kondakar (Kondakarnaya σημειογραφία)

Είναι γεγονός ότι τα χειρογράφα με Znamenaya σημειογραφία είναι πολυάριθμα σε σύγκριση με την Kondakarnaya σημειογραφία. Από τη δεύτερη περίοδο είναι γνωστά 20 μουσικά χειρόγραφα: 10 Stihirarii, 5 Triodii 4 Irmologii 2 Minei. Επιπλέον από τον 11ο αιώνα είναι γνωστά άλλα 14 λειτουργικά χειρόγραφα, τα οποία όμως είναι χωρίς σημειογραφία. (Metallov V.M. 1912,11)

1. Stichirarii

α. Νότιας προέλευσης

- i. Stichirarii της Sinodal'naja (Σύνοδος) βιβλιοθήκης (Synodal Library) της Πετρούπολης, αριθ. 279, του 12ου αιώνα
- ii. Stichirarii της Sinodal'naja βιβλιοθήκης τυπογραφίας της Μόσχας, αριθ. 96, αρχές του 12ου αιώνα
- iii. Stichirarii της μηνιαίας Sinodal'naja βιβλιοθήκης, αριθ. 572, το δεύτερο μισό του 12ου αιώνα
- iv. Stichirarii της Αυτοκρατορικής Δημόσιας Βιβλιοθήκης, Q.p.I,15, το πρώτο μισό του 12ου αιώνα

β. Βορειοανατολικής προέλευσης

- i. Stichirarii της Sinodal'naja βιβλιοθήκης τυπογραφίας της Μόσχας, αριθ. 152, το δεύτερο μισό του 12ου αιώνα

- ii. Stichirarii της Sinodal'naja βιβλιοθήκης τυπογραφίας της Μόσχας, αριθ. 145, το πρώτο μισό του 12ου αιώνα
- iii. Stichirarii της Sinodal'naja βιβλιοθήκης τυπογραφίας της Μόσχας, αριθ. 151 γράφτηκε όχι νωρίτερα από το δεύτερο μισό του 12ου αιώνα
- iv. Stichirarii της Sinodal'naja βιβλιοθήκης της Πετρούπολης, αριθ. 589, του 1157,
- v. Stichirarii της βιβλιοθήκης της Θεολογικής Ακαδημίας της Αγίας Πετρούπολης, αριθ. 384, 1158-1163
- vi. Stichirarii της βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Επιστημών της Αγίας Πετρούπολης, αριθ. 74, τέλη του 12ου και όχι αργότερα από τις αρχές του 13ου αιώνα
- vii. Stichirarii ή καλύτερα Triodii νηστείας και Pendikostarii, βιβλιοθήκες της Σερβικής Μονής Χιλάνταρ στο Άγιο Όρος, τον 12ο αιώνα. (Gardner I.A. 2004, 231)

2 . Triodii

- i. Triodii της νηστείας της Βιβλιοθήκης της Θεολογικής Ακαδημίας της Αγίας Πετρούπολης (Βιβλιοθήκη της Σόφιας από το ναό της Αγίας Σοφίας του Νόβγκοροντ), αριθ. 96 Γράφτηκε στα μέσα του 12ου αιώνα.
- ii. Triodii της νηστείας της Sinodal'naja βιβλιοθήκης τυπογραφίας της Μόσχας, αριθ. 148, στα μέσα του 12ου αιώνα.
- iii. Triodii της Sinodal'naja βιβλιοθήκης, αριθ. 423, τέλη του 12ου αιώνα.
- iv. Triodii της Sinodal'naja βιβλιοθήκης, αριθ. 278, στα τέλη του 12ου αιώνα.
- v. Triodii της νηστείας της βιβλιοθήκης της Μόσχας του Καθηδρικού του Usrenskii, αριθ. 8, τέλη του 12ου Καθηδρικού ή στις αρχές του 13ου αιώνα.
- vi. TriodiiTsvitnaya (Πεντηκοστάριον) της βιβλιοθήκης της Μονής Αναστάσεως της Νέας Ιερουσαλήμ και αργότερα στην Sinodal'naja Βιβλιοθήκη, αριθ. 27, γράφτηκε πριν από τα τέλη του 12ου αιώνα . (Metallov V.M. 1912, 11-12)

3 . Irmologii

Όλα τα Irmologii είναι Βόρειορωσικής προέλευσης εκτός από ένα Irmologii το οποίο βρέθηκε στη βιβλιοθήκη ενός Σέρβικου μοναστηριού του Χιλάνταρ στο Άγιο Όρος, είναι πιθανώς Νότιορωσικής προέλευσης (Κίεβο).

- i. Irmologii της Sinodal'naja βιβλιοθήκης τυπογραφίας της Μόσχας, αριθ. 149, το αργότερο στα τέλη του 12ου αιώνα, με προέλευση το Νόβγκοροντ.

- ii. Irmologii της Sinodal'naja βιβλιοθήκης τυπογραφίας της Μόσχας, αριθ. 150, στα τέλη του 12ου αιώνα, καταγωγής Νόβγκοροντ.
- iii. Irmologii της μονής της Νέας Ιερουσαλήμ (ο λεγόμενος "Voskresensky Irmolog"), αριθ. 28, πιθανότατα από την περιοχή του Νόβγκοροντ, αρχές του 13ου αιώνα.
- iv. Irmologii το οποίο βρέθηκε στην βιβλιοθήκη Σέρβικου μοναστηριού του Χιλάνταρ στο Άγιο Όρος. Πιθανόν, αυτό το χειρόγραφο προέρχεται από την περιοχή του Κιέβου και γράφτηκε στις αρχές του 13ου αιώνα. (Gardner I.A. 2004a, 234)

4 . Minei

Όλα τα Minei έχουν γραφθεί σε αυτή την εποχή και προέρχονται από την περιοχή του Νόβγκοροντ

- i. 10 τόμοι Minei (λείπουν τα Minei του Μαρτίου και του Ιουλίου) της Sinodal'naja βιβλιοθήκης, αριθ. 159-168, είναι πιθανό ότι τα χειρόγραφα αυτά προορίζονταν για την εκκλησία της Αγίας Σοφίας στο Κίεβο, τέλη του 12ου αιώνα.
- ii. Το εορταστικό Minei της Αυτοκρατορικής Δημόσιας Βιβλιοθήκης, αριθ. 12, περίπου στις αρχές του 13ου αιώνα. (Metallov V.M. 1912,12)

Τέλος παρατηρούμε ότι όλα τα λειτουργικά χειρόγραφα αυτής της περιόδου γράφονται σε περγαμηνή η οποία ήταν και το μοναδικό υλικό γραφής για τα λειτουργικά βιβλία στις μεγάλες εκκλησίες και μοναστήρια μέχρι τον 14ο αιώνα. Επίσης, είναι γνωστό ότι στο μοναστήρι του Αγίου Σεργίου του Ραντονέζ (1313-1326- 1392), γράφτηκαν λειτουργικά βιβλία πάνω σε φλοιό δέντρου. (Tsererpin L.V. 1956,141) Πολύ πιθανό αυτό το υλικό γραφής να το χρησιμοποιούσαν και νωρίτερα σε μικρές εκκλησίες και μοναστήρια. Είναι απολύτως κατανοητό, ότι τα βιβλία που γράφονται πάνω σε τέτοιο υλικό θα μπορούσαν να επιβιώσουν μέχρι την εποχή μας μόνο υπό εξαιρετικά ευνοϊκές συνθήκες. Μέχρι στιγμής, δεν έχουν βρεθεί τέτοιου είδους λειτουργικά χειρόγραφα. (Tsererpin L.V. 1956,150)

Ε. Ψάλτες και ομάδες ψαλτών

Από τη στιγμή που ήρθε ο χριστιανισμός στη Ρωσία, έγινε απαραίτητο να ληφθούν μέτρα για να οργανωθεί η εκπαίδευση της ψαλτικής τέχνης. Μετά το ιερό βάπτισμα (988) ο πρίγκιπας Vladimir παντρεύτηκε την πριγκίπισσα Άννα η οποία ήταν κόρη του Βυζαντινού αυτοκράτορα Ρωμανού Β'. Καθώς η λειτουργία έπρεπε να πραγματοποιείται στην ελληνική γλώσσα για την πριγκίπισσα, έφτασαν στο Κίεβο Έλληνες κληρικοί και ψάλτες. Επιπλέον ο πρίγκιπας Vladimir οργάνωσε σχολές για την εκμάθηση της ψαλτικής τέχνης. Οι δάσκαλοι στις σχολές αυτές λέγονταν Domestiki και μετέφεραν τις γνώσεις της ανάγνωσης και της ψαλτικής. Την οργάνωση των σχολών μετά τον Vladimir την συνέχισε ο πρίγκιπας Yaroslav (1019-1054). Την εποχή που ήταν αυτοκράτορας ο Yaroslav χτίστηκε και ο γνωστός Ιερός Ναός της Αγίας Σοφίας (1037). Στον Ναό αυτό υπήρχε μία βιβλιοθήκη στην οποία φυλάσσονταν και μεταφράζονταν λειτουργικά βιβλία από την ελληνική στην σλαβονική γλώσσα. (Kovalev A.B. 2012, 102)

Στην εποχή που αναφερόμαστε, οι οργανωμένες ομάδες των εκκλησιαστικών ψαλτών αποτελούνταν κυρίως από κληρικούς με χαμηλό βαθμό. Στις ομάδες αυτές, μπορούσαν να ενταχθούν και υψηλότερου βαθμού κληρικοί, είτε κατόπιν δικιάς τους επιθυμίας είτε λόγω αναγκαιότητας. Όλοι αυτοί είχαν το δικαίωμα να ψέλνουν στον άμβωνα. (Gardner I.A. 2004a, 236)

Το 1274 η σύνοδος εξέφρασε την επιθυμία ώστε η εκκλησιαστική ανάγνωση και ψαλμωδία να γίνονται αποκλειστικά από ανθρώπους που είναι εξ'ολοκλήρου αφιερωμένοι σε αυτό. Ο Διάκονος μπορούσε να διαβάζει και να ψέλνει στον άμβωνα μόνο αν είχε πάρει την ευλογία του Αρχιερέα. (Razumovsky D.V. 1895, 61)

Επιπλέον χρήσιμο είναι να προσθέσουμε ότι την περίοδο αυτή οι αναγνώστες και οι ψάλτες ήταν υπό την επίβλεψη ανώτερων κληρικών και είχαν έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο για την εκτέλεση της λειτουργίας. Έπρεπε να διαβάζουν και να ψέλνουν από τα λειτουργικά βιβλία, ενώ ο λαός έψελνε ότι γνώριζε ή επαναλάμβανε ακριβώς ότι είπαν οι αναγνώστες μετά από αυτούς. Υπεύθυνος για την ομάδα των ψαλτών ήταν ο Domestik, ο οποίος μερικές φορές πραγματοποιούσε τα καθήκοντα του πρώτου ψάλτη. (Gardner I.A. 2004a, 237)

Το έργο των Ελλήνων δασκάλων συνέβαλε στην ανάδειξη ρώσων δασκάλων της ψαλτικής τέχνης. Στο χρονικό Laurentian αναφέρεται μεγάλος αριθμός ρώσων

Domestik, οι οποίοι εμφανίστηκαν στο Ναό των Δεκάτων στο Κίεβο στα τέλη του 11ου αιώνα. Τα ονόματα μερικών από τους πιο διάσημους ψάλτες του 11ου και 12ου αιώνα είναι ο Στέφαν (ηγούμενος της Κίενο-PetserskoiLavre), ο Κίρικ (ιεροδιάκονος της μονής Antonievskono στο Novgorod), ο Λούκας (Vladimirskii Domestik). (Rapatskaya L.A. 2013, 29)

Είναι γεγονός ότι η διαδικασία της κατανόησης της βυζαντινής λειτουργικής σοφίας από τους ρώσους ψάλτες φαίνεται και από τα πρώτα λειτουργικά βιβλία, εκ των οποίων, ένα μέρος είναι γραμμένο στα ελληνικά και ένα μέρος στη σλαβική γλώσσα. Παρατηρούμε ότι το σλαβικό κείμενο κυριαρχούσε και το ελληνικό κείμενο ήταν γραμμένο με σλάβικα γράμματα και διατηρήθηκε στη ρώσικη λειτουργική μουσική από τους πρώτους Έλληνες ιεράρχες. Επίσης την εποχή του πρίγκιπα Vladimir και αργότερα, η θεία λειτουργία εκτελούνταν συχνά και στις δύο γλώσσες, δηλαδή η μία χορωδία έψελνε στα ελληνικά και η άλλη στα σλάβικα. (Martinov V.I. 1994, 88)

Αξίζει ακόμη να τονιστεί ότι ο ρώσικος λαός καταλάβαινε την ουσία και τη μοναδικότητα της Ψαλτικής Τέχνης και μπορούσε να κάνει την διάκριση μεταξύ των εννοιών της λειτουργική μουσικής και της λαϊκής μουσικής. Στην δύση, αντιθέτως, χρησιμοποιούσαντη λέξη μουσική και για τα δύο είδη. (Martinov V.I. 1994, 94)

Σημαντικό ρόλο στην ομάδα των ψαλτών είχε ο Kanonarch (κανονάρχης). Καθήκον του Kanonarch ήταν να ακολουθήσει τις οδηγίες του Tipicon και επίσης να δείξει με ποια μελωδία και ποιο είδος έπρεπε να ψάλουν το επόμενο άσμα. Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας, ο πρωτοψάλτης βρισκόταν στη μέση και άρχιζε να ψέλνει, στη συνέχεια τον ακολουθούσαν και οι άλλοι ψάλτες. Ο πρώτος ψάλτης, Protopsalt, εν μέρει εκπλήρωνε το έργο του Kanonarch. (Gardner I.A. 2004a, 237-238)

Χρειάζεται επίσης να σημειωθεί ότι την περίοδο αυτή υπήρξαν αρκετές γνωστές χορωδίες ψαλτών και φυσικά ήταν στους επισκοπικούς καθεδρικούς ναούς. Κάποιες από τις χορωδίες αυτές ήταν στον καθεδρικό ναό της Αγίας Σοφίας στο Κίεβο και στο Νόβγκοροντ, στους καθεδρικούς ναούς στο Σμόλενσκ, στο Ροστόβ, στο Βλαντιμίρ στον ποταμό Klyazma, στο Βλαντιμίρ στο Βολνσκii και ακόμη και στις πιο σημαντικές εκκλησίες, όπως για παράδειγμα στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή στο Οποκαχ. (Metallov V.M. 1893, 150)

ΣΤ. Εκφωνητική

Είναι γεγονός ότι η εκφωνητική σημειογραφία είναι μία από τις πιο παλιές νευματικές σημειογραφίες της εκκλησίας. Η σημειογραφία αυτή, όπως μαρτυρεί και το όνομά της, δεν είναι καθαρά μουσική σημειογραφία, γιατί με αυτή δεν καταγράφονται μουσικά μέλη. Πρόκειται για σημάδια και ομάδες σημαδιών τα οποία προέρχονται από τα σημεία τονισμού και από τα σημεία στίξεως. Τα σύμβολα της δεν δείχνουν το ακριβές ύψος του τόνου αλλά μόνο υπενθυμίζουν στον ψάλτη την κατεύθυνση της κίνησης της μελωδίας. Τα εκφωνητικά σύμβολα δείχνουν πότε πρέπει ο ψάλτης να σταματήσει, να ανεβάσει ή να υψώσει τον τόνο της φωνής του και πώς να διαχωρίσει τις λέξεις ή τις φράσεις. Η σημειογραφία αυτή όπως φάνηκε δεν είχε μεγάλη εξάπλωση στην Ρωσία, παρέμεινε δηλαδή στα ρώσικα ιερά βιβλία για μερικούς αιώνες. (Martinov V.I. 1994, 57)

Η εκφωνητική γραφή είναι σχεδιασμένη για την ανάγνωση αγιογραφικών κειμένων όπως Ευαγγέλιον, Απόστολος και Προφήται. Παρατηρούμε ότι τα μουσικά χειρόγραφα χρησιμοποίησαν τρεις τύπους εκφωνητικών σημαδιών: πάνω στη γραμμή, πάνω από τη γραμμή και κάτω από τη γραμμή. Τα σημάδια που έδιναν έμφαση γράφονταν κάτω από τη γραμμή, δίπλα στην λέξη που έπρεπε να τονιστεί. Στον πίνακα βλέπουμε κάποια νεύματα της σημειογραφίας αυτής. Στην πρώτη στήλη είναι η ονομασία στα ρώσικα, στην μεσαία στήλη είναι η απεικόνιση των νευματών και στην Τρίτη στήλη είναι η ονομασία στα ελληνικά. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 66)

Русское название	Начертание	Греческое название
Стрела		Οκсейα
Палка		Барейа
—		Сирматике
Крест (крыж)		Телейа
Запятая		Апостроф
Змица		Гипокризис
Параклит		Параклитике
Крюк		Кремасте








Χρειάζεται να σημειωθεί ότι το βυζαντινό σύστημα σημειογραφίας της εκφωνητικής δανείστηκε και χρησιμοποιήθηκε ολόκληρο στα ρώσικα λειτουργικά βιβλία, ωστόσο ο

αριθμός των σημαδιών (νεύματα) στα παλαιорώσικα χειρόγραφα είναι πολύ μικρότερος. Το πιο παλιό ρώσικο χειρόγραφο με εκφωνητική σημειογραφία είναι το βιβλίο Ostromirova Evagelii ή αλλιώς φύλλα του Kurriyanon και είναι αποσπάσματα από το σλαβικό Ευαγγέλιο. (Moshin V.A. 1985)

Το Ostromirova Evagelii γράφτηκε το 1056-1057 από τον Διάκονο Γρηγόριο για το Δήμαρχο (Posadnic) του Νόβγκοροντ Οστρομίρ και είναι σε μορφή Αργακος (εβδομαδιαίο Ευαγγέλιο). Σε αυτό το χειρόγραφο, σε μερικές περικοπές (μάντρα) υπάρχουν εκφωνητικά σύμβολα. Ωστόσο, δεν απαντώνται σε όλες τις περικοπές και όπως φαίνεται δεν υπάρχει κάποιο σαφές σύστημα στη χρήση τους. Είναι μόνο δύο σύμβολα τα οποία μας είναι γνωστά και στην ελληνική εκφωνητική σημειογραφία: 1) Telia και 2) Irokrisis και αυτά τα σύμβολα εμφανίζονται στο Ostromirova Evagelii σε διάφορες γραφικές παραλλαγές, η Telia έχει τις εξής μορφές:

1)  2)  3)  4)  5) 

και η Irokrisis:

1)  2)  3)  4)  5)  6)  7) 

Δεν έχει καθοριστεί ακόμη αν όλες αυτές οι παραλλαγές έχουν την ίδια ερμηνεία. (Gardner I.A. 2004a, 259)

Z. Chironomiya

Η Chironomiya (χειρονομία) είναι «οι κανόνες του χεριού» ή σύμφωνα με άλλη ερμηνεία «οι κινήσεις του χεριού». Οι κανόνες της τέχνης της διεύθυνσης συνηθίζονταν τόσο στην εποχή μας όσο στο Βυζάντιο και στη Δύση. Είχε βέβαια εντελώς διαφορετική μορφή από την τωρινή διεύθυνση. (Metallov V.M. 1893, 52)

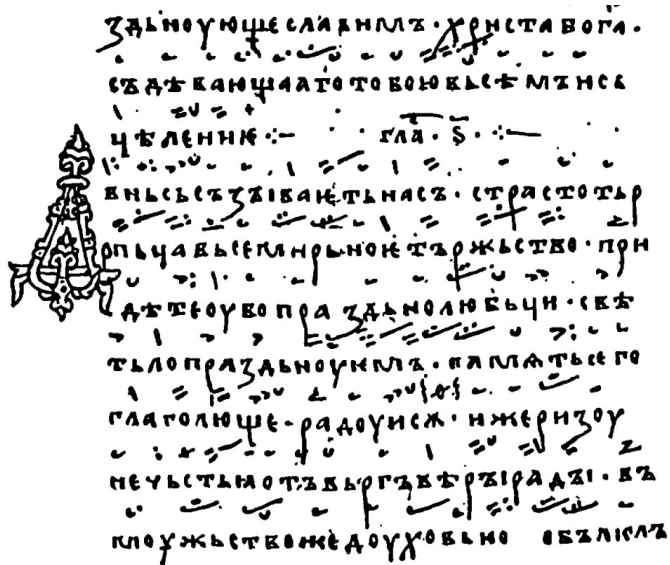
Ο Uspenskii αναφέρει ένα σημείο στο Τυπικόν του 12ου αιώνα της Μονής Studiiskii (Μονή Στουδίου) (το ίδιο Τυπικόν χρησιμοποιήθηκε και στην Μονή Kievo-Pechersk) στο οποίο την ημέρα των Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου ο Κανον έχει συνταχθεί για να τον τραγουδήσουν σύμφωνα με την Chironomiya (χειρονομία). Σε μία από τις ομιλίες του Αγίου Θεοδόσιου υπάρχει ένας πιθανός υπαινιγμός για την κατεύθυνση του τραγουδιού με το χέρι.

Όταν ξεκινάμε να ψέλνουμε, δεν είναι σωστό να διακόπτουμε το στίχο ο ένας του άλλου, προκαλώντας έτσι μία μικρή σύγχυση στην ψαλμωδία, αλλά θα πρέπει να κοιτάζουμε στην μεριά στην οποία βρίσκεται ο γέροντας (ή ο ηγέτης) και χωρίς να δώσει το σύνθημά του δεν είναι σωστό να ξεκινήσει κανείς.

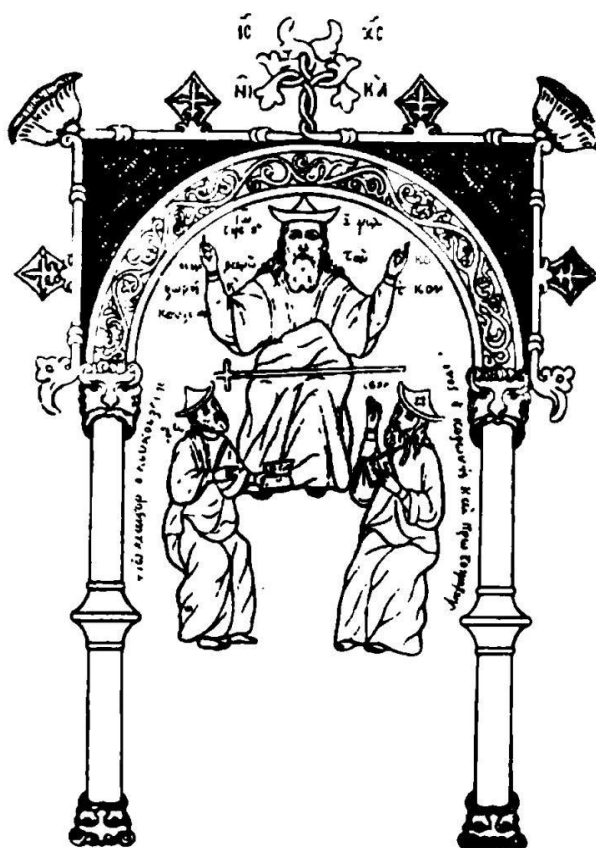
Παρόλο που το χωρίο δεν αναφέρεται απευθείας στη Chironomiya (χειρονομία), αλλά απλώς λέει ότι η ψαλμωδία πρέπει να εκτελείται κατά τρόπο ομαλό, ακολουθώντας τις ενδείξεις του γέροντα, μπορεί να σημαίνει ότι κάποιοι τύποι κινήσεων των χεριών χρησιμοποιήθηκαν για τον συντονισμό της ψαλμωδίας. Αν η ψαλμωδία εκτελούνταν μόνο από μία επιλεγμένη, ειδικά εκπαιδευμένη και πειθαρχημένη ομάδα, τα σχόλια του Αγίου Θεοδοσίου θα ήταν περιττά. (Gardner I.A. 2004a, 288)

Χωρίς αμφισβήτηση η τέχνη της Chironomiya (χειρονομίας) μεταδόθηκε στους ρώσους ψάλτες από τους Έλληνες. Για παράδειγμα το Tirikko (τυπικό) στην Μονή Ευεργέτου στην Κωνσταντινούπολη (γραμμένο περίπου το 1055) αναφέρει ότι η Hyrakoe (υπακοή) την εβδομάδα πριν από τη γέννηση του Χριστού την ψέλνει πρώτα ο ψάλτης και στη συνέχεια ο λαός σύμφωνα με την Chironomiya (ψάλλεται ούτως ο ψάλτης, έπειτα ο λαός μετά χειρονομίας) (Metallov V.M. 1912,162)

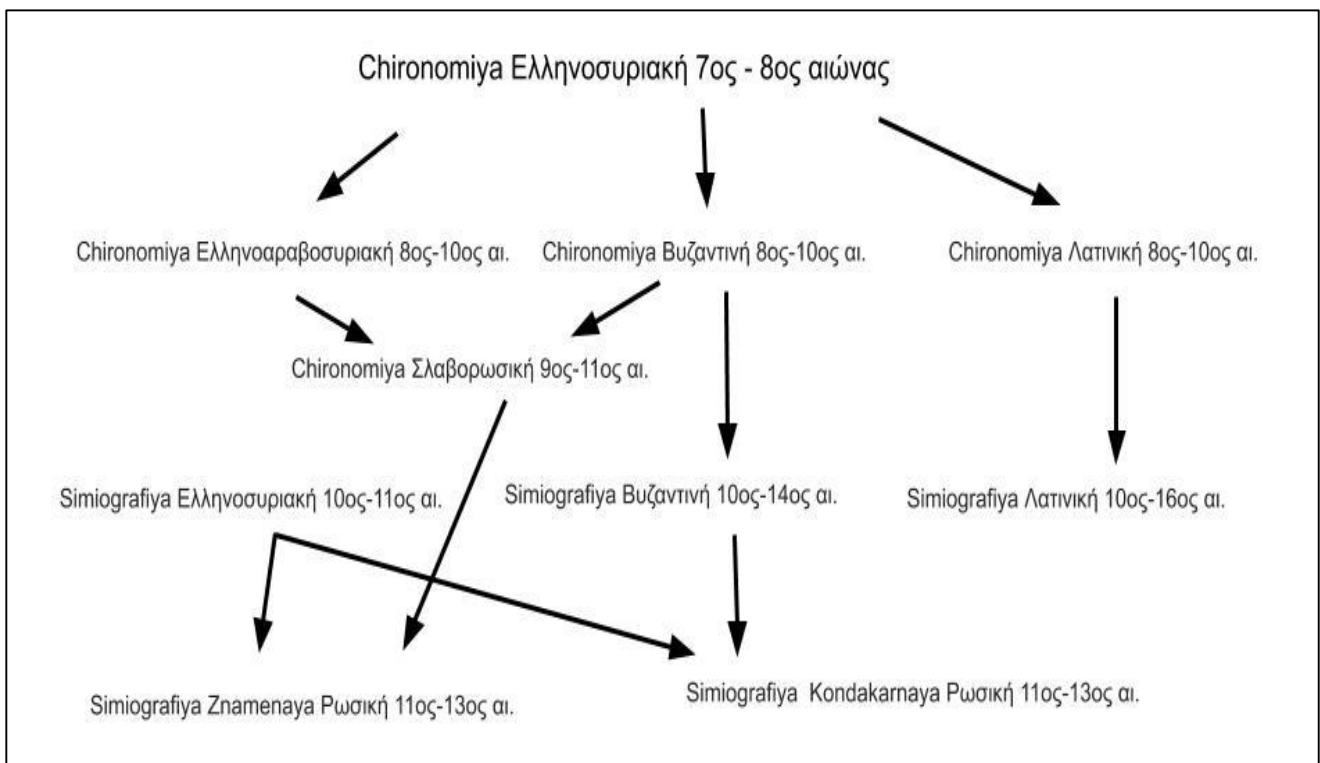
Η Chironomiya (χειρονομία) ήταν απαραίτητη, εν μέρει επειδή μία μεγάλη ομάδα ψαλτών δεν μπορούσε να ψάλλει από ένα μόνο βιβλίο. Για το κείμενο, που έψελναν με μια γνωστή μελωδία, απαιτούνταν οδηγίες από τον Kanonarch, έτσι ώστε το κείμενο να ψέλνεται με σωστή έκφραση της μελωδίας. Η Chironomiya (χειρονομία) χρησιμοποιήθηκε όχι μόνο για σύνθετες μελωδίες, αλλά και για σχετικά απλές, όπως τα Stichera. Στο παράδειγμα που φαίνεται από ένα Sticherarion (αρχές δωδέκατου αιώνα) η μορφή της Chironomiya (χειρονομία) κίνησης. (Gardner I.A. 2004a, 290)



Η διεξαγωγή της Chironomiya (χειρονομία) περιλάμβανε όχι μόνο κινήσεις των χεριών αλλά και διάφορους συνδυασμούς κινήσεων των δακτύλων. Σε μία εικόνα σε ένα ελληνικό μουσικό χειρόγραφο του δέκατου τέταρτου αιώνα, που βρέθηκε στη Μονή Κουτλουμουσίου στο Άγιο Όρος, παρουσιάζεται ο διάσημος ελληνοβυζαντινός ψάλτης Ιωάννης Γλυκής ο οποίος κάνει μάθημα στους βυζαντινούς ψάλτες Ιωάννη Κουκουζέλη και Ιωάννη Κορώνη, το βλέπουμε στο παράδειγμα που ακολουθεί πιο κάτω. Το ελαφρώς εκτεταμένο δεξί χέρι του Κουκουζέλη έχει τα δάχτυλά του διπλωμένα ακριβώς με τον τρόπο που απεικονίζεται και στο ρώσικο χειρόγραφο. Δίπλα στο κεφάλι του Κουκουζέλη είναι η επιγραφή του Οξύ (οξέα). Απέναντι του στέκεται ο Κορώνης κρατώντας το δεξί του χέρι τεντωμένο με μια διαφορετική τοποθέτηση των δακτύλων: ο δείκτης είναι ελαφρώς λυγισμένος προς τα εμπρός με τον μεσαίο σύνδεσμο να αγγίζει τον αντίχειρα ενώ τα άλλα δάχτυλα είναι τεντωμένα. Πάνω από το χέρι υπάρχει η επιγραφή ίσον (μια ένδειξη που υποδηλώνει την επανάληψη του προηγούμενου τόνου). Ο Γλυκής κάθεται μεταξύ τους και κρατά τα χέρια του, όπως κάνει ο ορθόδοξος επίσκοπος όταν ευλογεί τον λαό: ο αντίχειρας αγγίζει τον παράμεσο, ενώ ο δείκτης, ο μέσος και το μικρό δάκτυλο είναι τεντωμένα. (Gardner I.A. 2004a, 291)



Αδιαμφισβήτητα η βυζαντινή σημειογραφία προήλθε ταυτόχρονα από την ελληνοσυριακή χειρονομία του 7ου-8ου αιώνα και την βυζαντινή χειρονομία. Από αυτά τα στοιχεία δημιουργήθηκε η σλαβικορωσική χειρονομία τον 9^ο -10^ο αιώνα. Τα στοιχεία της τελευταίας χειρονομίας, σε συνδιασμό με την ελληνοσυριακή σημειογραφία και την βυζαντινή σημειογραφία είχαν ως αποτέλεσμα το σχηματισμό της ρωσικής σημειογραφίας, σύμφωνα με το ακόλουθο σχήμα. (Metallov V.M. 1912, 239)



Γ' περιόδου

A. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου

Η διάρκεια ολόκληρης της τρίτης περιόδου μπορεί να εξεταστεί από την αρχή του 14ου αιώνα και μέχρι τα πρώτα χρόνια του 16ου αιώνα. Σημαντικό χαρακτηριστικό της τρίτης περιόδου είναι η έλλειψη χειρογράφων του Kondakarnaya μέλους και η εξαφάνιση της Kondakarnaya σημειογραφίας, καθώς και η κυριαρχία της Znamenaya σημειογραφίας και του μέλους της . Το ακριβές χρονολογικά όριο μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης περιόδου είναι πολύ ασαφές και τα χαρακτηριστικά της τρίτης περιόδου αποκαλύπτονται με απόλυτη βεβαιότητα κατά τη διάρκεια του 14ου αιώνα. (Gardner I.A. 2004a, 323)

Είναι γεγονός ότι η εισβολή των Τατάρων στη ρώσικη γη, έπαιξε μεγάλο ρόλο στην καθυστέρηση της πολιτικής ανάπτυξης της Ρωσίας. Όμως με το πέρασμα του χρόνου, η χώρα κατάφερε να συγκεντρώσει δυνάμεις και να ανακάμψει από αυτό το χτύπημα. Τον 14ο αιώνα υπάρχουν ενδείξεις μιας νέας επερχόμενης ανόδου και αναζωογόνησης. (Keldich J.V. 1983,119)

Ο 15ος αιώνας ήταν μία περίοδος μεγάλης επέκτασης και τεράστιας δημιουργικότητας στον τομέα της λειτουργικής μουσικής στη Ρωσία. Η Μόσχα άρχισε να αναπτύσσεται, ενώ το Κίεβο δεν μπόρεσε να ανακάμψει ποτέ πλήρως από τη μογγολική κατοχή. Η ρώσικη επιθυμία για ανεξαρτησία από το Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης αυξήθηκε και ο λόγος είναι το ότι οι Ρώσοι θεωρούν τους εαυτούς τους φυσικούς διαδόχους του Βυζαντίου. Λόγω της άρνησής τους να αποδεχθούν το Συμβούλιο της Φλωρεντίας, οι Ρώσοι επίσκοποι είχαν από το 1448 διορίσει τον δικό τους Μητροπολίτη. Από το 1543, με την πτώση της Κωνσταντινούπολης, η Μόσχα και η Κωνσταντινούπολη ήταν και πάλι σε επικοινωνία, αλλά η ρώσικη εκκλησία ήταν τώρα αυτοκέφαλη. (Moody I. 1995)

Με το τέλος των ταταρικών επιδρομών στο τέλος του 15ου αιώνα, το πρώην πριγκιπάτο της Μόσχας ανέβηκε στην εξουσία τόσο πολιτικά όσο και θρησκευτικά. Το 1478 η Μόσχα οικειοποιήθηκε την παράδοση της ψαλτικής του Νόβγκοροντ. Επίσης κατά τη διάρκεια αυτής της μεταβατικής περιόδου πραγματοποιήθηκε μια αλλαγή στο νόημα της νευματικής σημειογραφίας και στοιχεία ρώσικων παραδοσιακών μελωδιών εισχώρησαν στην θρησκευτική μουσική. (Simmons N. n.d.)

Παρατηρούμε ότι οι Ρώσοι χωρικοί, οι οποίοι ενώ δεν γνωρίζουν ούτε μία νότα, τραγουδούν τα τραγούδια τους πολυφωνικά και επίσης ταυτόχρονα αυτοσχεδιάζουν πάνω στην κύρια μελωδία. (Kastalsky A.D. 1923, 4)

Τέλος βλέπουμε ότι η λειτουργική μουσική της ρώσικης εκκλησίας αρχίζει να αναπτύσσεται στα τέλη του 15ου αιώνα και στις αρχές του 16ου αιώνα, όταν ουσιαστικά ολοκληρώθηκε η διαδικασία οικοδόμησης ενός ενιαίου ρωσικού κράτους και η Μόσχα έγινε πολιτιστικό κέντρο. Ορισμένα μέτρα που αποσκοπούν στην βελτίωση της διοίκησης της χώρας και στην ενίσχυση της αμυντικής της ικανότητας χρονολογούνται από την εποχή αυτή. (Keldich J.V. 1983,131)

B. Γραπτές πηγές

Ο 14ος αιώνας ήταν ο πιο φτωχός όσον αφορά τις γραπτές πηγές λειτουργικής μουσικής. Από αυτό τον αιώνα σώζονται μόνο πέντε λειτουργικά χειρόγραφα: 4 Stihirarii και 1 Irmologii. Όλα αυτά τα χειρόγραφα προέρχονται από την κεντρική Ρωσία.

1. Το παλαιότερο από αυτά τα χειρόγραφα ανήκει στην βιβλιοθήκη της Λαύρας της Αγίας Τριάδος- Αγίου Σεργίου, αρ. 22. Χρονολογείται το 1303, γράφτηκε από τον Epiifanii Rukopis και είναι Stihirarii.
2. Stihirarii, επίσης από τις αρχές του 14ου αιώνα, στην βιβλιοθήκη της Θεολογικής Ακαδημίας της Μόσχας, αρ. 3, ανήκε αρχικά στην βιβλιοθήκη του Μοναστηριού Volokolamskava. (Gardner I.A. 2004a, 330)
3. Stihirarii, στα μέσα του 14ου αιώνα, ανήκει στην βιβλιοθήκη του παλιού Μουσείου Rumjantsevskoga (τώρα Βιβλιοθήκη Λένιν), αρ. 420.
4. Stihirarii, τέλη του 14ου αιώνα, στην βιβλιοθήκη της Λαύρας της Αγίας Τριάδος- Αγίου Σεργίου, αρ. 439.
5. Irmologii, στα μέσα του 14ου αιώνα, στην Sinodal'naja βιβλιοθήκη τυπογραφείου της Μόσχας, αρ. 748. (Metallov V.M. 1912: 87-90)

Ο τόσο μικρός αριθμός γραπτών πηγών λειτουργικής μουσικής τον 14ο αιώνα ήταν λόγω των ιδιαίτερα δύσκολων πολιτικών συνθηκών που βιώνει ο ρώσικος λαός, εξαιτίας των εισβολών των Τατάρων και της Μογγολικής καταπίεσης (Metallov V.M. 1893, 16)

Στην πραγματικότητα ο 14ος αιώνας ήταν ένας παραγμένος αιώνας πολέμων όχι μόνο εναντίον των Τατάρων και των Μογγόλων, αλλά και κατά των Λιθουανών. Συχνά, μάλιστα οι Λιθουανοί πρίγκιπες συνεργάζονταν με τους Τατάρους. (Gardner I.A. 2004a, 331) Μέχρι το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα διαπιστώνεται όχι μόνο η αύξηση του αριθμού των μουσικών χειρόγραφων Ψαλτικής Τέχνης που αντιγράφηκαν στη Ρωσία αλλά και η εμφάνιση του Azbuki (βιβλίο που απαριθμούσε τα νεύματα. (Simmons N. n.d.)

Μόλις στα τέλη του 14ου και στις αρχές του 15ου αιώνα, μετά την πρώτη νίκη των Ρώσων κατά των Τάταρων (1380, στην μάχη στο Kulikovo) μπορεί να σημειωθεί μία αναβίωση της πνευματικής και πολιτιστικής δραστηριότητας στη Ρωσία. Τα μουσικά χειρόγραφα του 15ου αιώνα που έχουν φτάσει σε εμάς είναι πολυάριθμα και θα ήταν πολύ δύσκολο να τα καταγράψουμε όλα. (Gardner I.A. 2004a, 332) Παράλληλα τον 15ο αιώνα το σύνολο των χειρόγραφων με σημάδια (νεύματα) είναι πολύ μεγάλο, οπότε δεν είναι τόσο εύκολο να τα εξετάσει κάποιος λεπτομερώς και να τα υπολογίσει με ακρίβεια, ειδικά για τον λόγο του ότι ήταν διασκορπισμένα σε διάφορες δημόσιες αλλά και ιδιωτικές βιβλιοθήκες. Κάποια από αυτά είναι: 8 Stichirarii, 1 Triodii, 14 Irmologii, 4 Oktoih και μία νέα κατηγορία βιβλίων 1 Trizvon. (Metallov V.M. 1912,17)

Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι με τον αυξανόμενο αριθμό των μουσικών χειρογράφων τον 15ο αιώνα προέκυψε η ανάγκη για την ταξινόμηση των νευμάτων και των ονομάτων τους, καθώς η προηγούμενη ορολογία και η έννοια των νευμάτων φαίνεται να είχε γίνει εξαιρετικά χαλαρά. Για να πραγματοποιήσουν αυτές τις ανάγκες, στα μέσα του 15ου αιώνα εμφανίστηκε το πρώτο λεγόμενο Azbuki (αλφαβητάριο), το οποίο απαριθμούσε τα νεύματα και έδωσε νέα σλαβικά ονόματα σε κάποια από αυτά, σε άλλα διατήρησαν και σε άλλα τροποποίησαν ελληνικές ονομασίες. Αυτή μπορεί επίσης να είναι η περίοδος κατά την οποία οι όροι Znamya και Kryuk εμφανίζονται ως ονομασίες για «σημάδια» στη νευματική σημειογραφία.¹¹

¹¹ <http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S43458.htm> (18/9/2018)

Γ. Βασιλικοί ψάλτες

Την εποχή αυτή δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή από το κράτος σε ζητήματα που σχετίζονται με την οργάνωση της Ψαλτικής Τέχνης. Το μεγαλείο της πρωτεύουσας απαιτούσε και μία αντίστοιχου επιπέδου εκκλησιαστική μουσική. Έτσι το 1479 δημιουργήθηκε η βασιλική χορωδία των διακόνων και περίπου 100 χρόνια μετά ύστερα από την εγκαθίδρυση του πατριαρχείου στη Ρωσία το 1589 εμφανίστηκε και η χορωδία με τους ψάλτες του πατριαρχείου. (Konalev A.B. 2012, 131)

Τα μέλη της βασιλικής χορωδίας των διακόνων αποτελούνταν από τους καλύτερους ψάλτες της πρωτεύουσας. Αρχικά οι υποχρεώσεις της χορωδίας ήταν να συμμετέχουν σε εορταστικές τελετές της Αυλής και σε εκκλησιαστικές λειτουργίες, όπου παρευρισκόταν η βασιλική οικογένεια. Στη συνέχεια η χορωδία έφτασε σε υψηλό επίπεδο επαγγελματισμού την εποχή του Ιβάν του Τρομερού (1530-1584). Η χορωδία αποτελούνταν από κάποιες ομάδες ψαλτών οι οποίες λέγονταν Stanitsa. Στην κορυφή της χορωδίας ήταν ο Golonshik. Επίσης στην χορωδία υπήρχε και ο Ustavshik ο οποίος παρακολουθούσε την ακριβή εκτέλεση της λειτουργίας και ήταν υπεύθυνος για την εκπαίδευση των νέων ψαλτών. (Rapatskaya L.A. 2013, 39) Στην αρχή η χορωδία πλαισιωνόταν μόλις από 30-35 άτομα. Όμως ο αριθμός των ατόμων στην βασιλική χορωδία των διακόνων συνέχεια αυξανόταν και μέχρι το τέλος του 17ου αιώνα η χορωδία αποτελούνταν από 70 μέλη. Η τόσο μεγάλη αύξηση οφειλόταν στην αρμονική ανάπτυξη της εκκλησιαστικής μουσικής. (Razumovsky D.V. 1895, 52-53)

Δ. Chomoniya

Η Chomoniya είναι ένα ειδικό σύστημα εκφώνησης του κειμένου στην ρώσικη εκκλησιαστική μουσική. Σύμφωνα με την εξήγηση που δίνει η παράδοση η εμφάνιση της Chomoniya συνδέεται με την αλλαγή του φωνολογικού συστήματος της ρώσικης γλώσσας και με την δημιουργία της διαφοράς ανάμεσα στο κείμενο που διαβάζεται και σε αυτό που ψέλνεται. (Team of Athors 1983, 378)

Η αιτία της διαφοράς που προέκυψε ανάμεσα στο προφορικό κείμενο και στο κείμενο που ψέλνεται είναι η εξέλιξη της γλώσσας. Τα ημιφωνήεντα Ъ (μαλακό

σημάδι) και Ъ (σκληρό σημάδι) της αρχαίας σλαβικής γλώσσας αρχικά προφέρονταν οπότε μπορούσαν και να ψαλλούν, με την εξέλιξη όμως της γλώσσας σταμάτησαν να προφέρονται και έγιναν σιωπηλά, επηρεάζοντας μόνο την ποιότητα του προηγούμενου γράμματος. Επειδή πάνω στα γράμματα αυτά υπήρχε μελωδία το Ъ έγινε О και το Ъ έγινε Е. Αυτό είχε όμως ως αποτέλεσμα να διαστρεβλώνονται οι λέξεις δηλαδή ήταν άλλες κατά την ομιλία και άλλες κατά την ψαλμωδία. (Smolensky S.V. 1888, 34-35)

Χρειάζεται επίσης να σημειωθεί ότι αυτό το σύστημα εκφώνησης είναι ένα χαρακτηριστικό φαινόμενο για την εν λόγω περίοδο, ειδικά για το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και για ολόκληρη την επόμενη, τέταρτη περίοδο. (Gardner I.A. 2004a, 357) Την περίοδο αυτή η Chomoniya εδραιώνεται στα εκκλησιαστικά κείμενα και θεωρείται σαν κάτι φυσιολογικό. Παρατηρείται όχι μόνο στις παλαιές μελωδίες αλλά και στις καινούριες. (Keldich J.V. 1983, 143)

Δ' περίοδος

A. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου

Το χρονικό διάστημα από τις αρχές του 16ου αιώνα μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα, θεωρείται ως μία ιδιαίτερη περίοδος, της πρώτης εποχής, στην ιστορία της λειτουργικής μουσικής της Ρώσικης Ορθόδοξης Εκκλησίας. Χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της περιόδου είναι η εξέλιξη της Znamenaya-Stolpovaya σημειογραφίας, που είναι γνωστή σε εμάς από τις προηγούμενες περιόδους. Στη θέση του Kondakarnoye μέλους αναδύονται δύο καινούριοι μελισματικοί τρόποι ψαλμωδίας ή αλλιώς Raspen, του Putevoy και του Dimestvinniy. Αυτή την περίοδο το Dimestvinniy μέλος φτάνει σε μεγάλο βαθμό ανάπτυξης και στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα αποκτά την δική του σημειογραφία, η οποία προέρχεται από την Znamenaya-Stolpovaya. Ταυτόχρονα υπάρχει η εξάπλωση του Mnogogolosnogo (πολυφωνικού) μέλους το οποίο δεν στηρίζεται στη δυτική χορωδιακή πολυφωνία. (Kovalev A.B. 2012, 106)

Αναντίρρητα η ανάπτυξη της εκκλησιαστικής μουσικής σε σχολές τον 16ο αιώνα χρειαζόταν και τα απαραίτητα εγχειρίδια διδασκαλίας. Έως την περίοδο αυτή δεν υπήρχαν βιβλία που να περιέχουν τη θεωρία και την μέθοδο εκπαίδευσης της εκκλησιαστικής μουσικής. Στις πρώτες σχολές παρατηρείτε ότι κατά τη διάρκεια των μαθημάτων, για να διευκολυνθούν οι μαθητές να απομνημονεύσουν τις πληροφορίες, οι δάσκαλοι γράφανε μικρά χειρόγραφα. Στο ίδιο στυλ ήταν και τα Azbuki για την μελέτη της Znamenaya σημειογραφίας τα οποία συνήθως ήταν πολύ σύντομα και καταλάμβαναν μόνο μερικές σελίδες. Επίσης ήταν μέρος διάφορων χειρογράφων και όχι ξεχωριστά ανεξάρτητα βιβλία. (Keldich J.V. 1983, 132)

Αξιοπρόσεκτο γεγονός κατά τον 16ο αιώνα είναι ότι με την εμφάνιση της Μόσχας ως νέο πολιτικό κέντρο των ρωσικών ηγεμονιών υπό τον Ιβάν τον Τρομερό (1533-84), οι διαφορετικές ηγεμονίες ενώθηκαν σε ένα έθνος και το κέντρο της Ρώσικης Ορθοδοξίας μεταφέρθηκε από την πόλη Βλαντιμίρ στη Μόσχα, όπου ο Μητροπολίτης Αρχιεπίσκοπος ανέβηκε στη θέση του Πατριάρχη σε ολόκληρη τη Ρωσική Εκκλησία. Παράλληλα οι σχολές ψαλτικής μεταφέρθηκαν από το Νόβγκοροντ στη Μόσχα. (Simmons N. n.d.)

Ακόμη τον πρώτο μισό του 16ου αιώνα η ενοποίηση των αρχηγών και των πόλεων οδήγησε στη δημιουργία μιας ρωσικής εθνικής κουλτούρας στον τομέα της γραφής,

της αρχιτεκτονικής και της Ψαλτικής Τέχνης. Η Ψαλτική Τέχνη άρχισε να αναπτύσσεται και χάρη στην ανάπτυξη σχολών εκκλησιαστικής μουσικής στις περιοχές Νόβγκοροντ, Βλαντιμίρ αλλά και άλλων ρωσικών πόλεων. (Nikolskaya-Beregovskaya K.F. 1998, 16)

Ο 17ος αιώνας, αν και μια εποχή ακμάζουσας δημιουργικότητας, ήταν ταυτόχρονα για τη λειτουργική τέχνη στη Ρωσία και μια εποχή παρακμής και κρίσης, που σχετίζονται με ιστορικά γεγονότα. Πρώτον, ο χρόνος των ταραχών, μετά τον θάνατο του Boris Gudunov, κατά τον οποίο υπήρξε μια γρήγορη διαδοχή των τσάρων και η Ρωσία εισέβαλε στην Πολωνία και δεύτερον, την προσχώρηση στο θρόνο του πρώτου Romanov. Για τις τέχνες, όπως και για τη ζωή γενικά, η άμεση συνέπεια ήταν μια ισχυρή εισροή ξένης επιρροής. Η ανάγκη για ισχυρό κράτος για να υπερασπιστεί τη χώρα από τους εισβολείς, σε συνδυασμό με τις δυτικές πολιτικές, κοινωνικές και φιλοσοφικές ιδέες, οδήγησε τον Τσάρο να επιχειρήσει να υποτάξει την εκκλησία στο κράτος για να επιτύχει τους πολιτικούς του στόχους. (Moody I. 1995)

Μεταξύ των άλλων οφείλουμε να προσθέσουμε ότι η Ουκρανία και οι Καρπαθικές επαρχίες, ήταν κατά το μεγαλύτερο μέρος εκτός του μεγάλου ρωσικού κράτους αλλά και της σφαίρας επιρροής του, από την πτώση της Ρωσίας του Κιέβου (τον δέκατο τρίτο αιώνα) έως την προσάρτησή τους στην Ρωσία της Μόσχας το 1654. Η Ουκρανία ήταν υπό την πολωνική κυριαρχία ενώ οι επαρχίες της Υποκαρπάθιας και της Υπερκαρπάθιας (Gallicia, Volhynia, Podolia και Bukovina) ήταν κυρίως υπό την ουγγρική κυριαρχία. Οι Ουκρανοί και οι Καρπάθιοι της Ρωσίας (Ρουθηνοί) ήταν κάτω από μια έντονη δυτική επιρροή τόσο σε πολιτιστικά όσο και σε πνευματικά θέματα. Επίσης η κουλτούρα τους (κυρίως η μουσική τους και η σημειογραφία τους) επηρεάστηκε από την Πολωνική Αναγέννηση και το μπαρόκ στυλ, ενώ η πνευματική τους μόρφωση ήταν κατά περιόδους είτε απευθείας στα χέρια των Ρωμαιοκαθολικών ή απλώς επηρεαζόταν από την ανάμειξη των Ορθοδόξων με τους Καθολικούς που κατοικούσαν στην ίδια γη. (Simmons N. n.d.)

Το τέλος της 4ης περιόδου της 1ης εποχής και η αρχή της 2ης εποχής είναι ξεκάθαρη από την εισαγωγή της σημειογραφίας πάνω σε γραμμές και από τον εκτοπισμό της σημειογραφίας με νεύματα. Ένα νέο πολυφωνικό είδος τραγουδιού το Partesnoe εξαπλώνεται γρήγορα στις αρχές του 18ου αιώνα και αντικαθιστά όλα τα είδη τραγουδιού που υπήρχαν προηγουμένως. (Gardner I.A. 2004a, 388)

B. Γραπτές πηγές

Στα τέλη του 16ου αιώνα και στις αρχές του 17ου τα χειρόγραφα με λειτουργική μουσική ήταν πολυάριθμα και ποικίλα. Σε καμία άλλη περίοδο δεν είχε γραφτεί ξανά τόσο μεγάλος αριθμός λειτουργικών βιβλίων. (Razumovsky D.V. 1867, 73) Τα λειτουργικά χειρόγραφα αυτής της περιόδου μπορούμε να τα χωρίσουμε σε 4 ομάδες τα οποία ήταν γραμμένα όλα για μία φωνή:

1. Βιβλία μόνο με Znamenaya-Stolponaya σημειογραφία - Stikhirari, Obikhode, Trezvone και κυρίως Irmologi.
2. Βιβλία μόνο με Pytenaya σημειογραφία. Υπάρχουν πολύ λίγα τέτοια χειρόγραφα τα οποία δεν έχουν ακόμη καταγραφεί.
3. Βιβλία μόνο με Dimestvinnoya σημειογραφία. Εμφανίζονται μόνο από το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, γύρω στο 1569 σε βιβλία που γράφτηκαν από τους Novgorodians.
4. Βιβλία μικτού είδους συνήθως σε Irmologi. (Gardner I.A. 2004a, 391-392)

Κατά το δεύτερο εξάμηνο του 16ου αιώνα εμφανίστηκαν χειρόγραφα τα οποία είχαν 2,3 και κάποιες φορές 4 φωνές και ήταν γραμμένα ή με Znamenaya-Stolponaya ή με Pytenaya ή με Dimestvinnoya σημειογραφία. Μία πλούσια συλλογή υπήρχε στην Sinodalnaya Uchilishche της Μόσχας. (Smolensky S.V. 1888, 93)

Γ. Mnogoglasie και Mnogogolosie

Το Mnogoglasie και Mnogogolosie είναι δύο όροι που δεν πρέπει συγχέονται και να χρησιμοποιούνται το ένα στη θέση του άλλου. Το Mnogoglasie είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται στην λειτουργική μουσική ενώ ο όρος Mnogogolosie χρησιμοποιείται τόσο στην λειτουργική μουσική όσο και στην κοσμική. (Pozhidayeva G.A. 2007, 327)

Το Mnogoglasie είναι η ταυτόχρονη απόδοση δύο ή περισσότερων φαλμών, που διαφέρουν τόσο στο κείμενο όσο και στη μελωδία. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα το

μέγεθος της λειτουργίας να μειώνεται δύο έως και τρεις φορές. Στα μέσα του 16ου αιώνα θεωρήθηκε σαν μία ασεβής παράδοση που εμπόδιζε την κατανόηση των κειμένων. Το 1551 παρά την απαγόρευση του Μnogoglasie από το Stoglavny Sobor, (Εκκλησιαστική Σύνοδος που έγινε στη Μόσχα το 1551) συνέχισε να υπάρχει μέχρι και τις αρχές του 18ου αιώνα. (Preobrazensky A.V. 1904, 4)

Στα μέσα του 17ου αιώνα ενεργοί αντίμαχοι του Μnogoglasie ήταν τα μέλη της ομάδας που λεγόταν Krushka (κύκλου). Τα μέλη αυτής της ομάδας πραγματοποιούσαν στις εκκλησίες την λειτουργίασε μονοφωνία. Κάποιοι από την ομάδα αυτή ήταν οι πρωτόπαπες Stefan Vonifatev, Ivan Neronov, ο αρχιμανδρίτης και στη συνέχεια πατριάρχης του Νόβγκοροντ Νικον και άλλοι. Το 1649 μετά από διαταγή του τσάρου Aleksei Mihailivitch πραγματοποιήθηκε εκκλησιαστική σύνοδος και αποφασίστηκε να παραμείνει το παραδοσιακό Μnogoglasie. Σύντομα όμως κυριάρχησε η άποψη των αντιμάχων. Εν συνεχεία το 1650 ο Πατριάρχης Ιosif απευθύνθηκε στον Πατριάρχη Κωσταντινούπολης Παρθένιο Β', ο οποίος έδωσε μία σαφή απάντηση σχετικά με την ανάγκη να αποδίδεται η λειτουργία μονοφωνικά προκειμένου να επιλυθεί επιτέλους το ζήτημα. (Starinikova I. 2004)

Τον 16ο και 17ο αιώνα έχουμε την εμφάνιση του πρώιμου Μnogogolosie (πολυφωνία). Οι αρχές της στερέωσης του Μnogogolosie αναπτύχθηκαν για πρώτη φορά στο Dimestvenoye Peniye (μέλος). Τα πρώτα πολυφωνικά χειρόγραφα με Dimestvenoye Peniye βρέθηκαν στο βιβλίο Putnei Obihod. Η ανάπτυξη του Μnogogolosnogo Dimestvo οφείλεται και στο γεγονός ότι ήδη στα πρώτα χρόνια του 17ου αιώνα γράφτηκαν δύο βιβλία ψαλτικής, η σύνθεση των οποίων περιείχε Μnogogolosnoye Dimestvenoye Peniye. (Bogomolova M. n.d.)

Το Μnogogolosie αναπτύχθηκε με βάση το λαϊκό ρώσικο χορωδιακό τραγούδι, το οποίο το τραγουδάνε με δύο, τρεις και πολύ σπάνια με τέσσερις φωνές. Η μία από τις φωνές οδηγεί την κύρια μελωδία και οι άλλες συμπληρώνουν την μελωδία. Τα χαρακτηριστικά αυτά της παραδοσιακής χορωδίας μεταφέρθηκαν στο Μnogogolosie της εκκλησιαστικής μουσικής και αυτό επίσης είχε δύο, τρεις και σπάνια τέσσερις φωνές. Όλες οι φωνές είναι μελωδικές. Η φωνή που οδηγούσε την κυρίως μελωδία λεγόταν Pyt. Η μελωδία που ήταν πάνω από την Pyt Verch και αυτή που ήταν πιο κάτω λεγόταν Niz και αν υπήρχε και τέταρτη μελωδία τότε η φωνή λεγόταν Dimestvo. (Uspensky N.D. 1968, 28)

Δ. Βασιλικοί ψάλτες και ψάλτες του Πατριαρχείου

Κατά την τέταρτη περίοδο στην ιστορία της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης η βασιλική χορωδία των Diakon είχε δυναμώσει. Μέχρι την εποχή του Stoglanovo Sobora (Εκκλησιαστική Σύνοδος) είχε ήδη ξεπεράσει τα 70 χρόνια της ύπαρξής της και στο τέλος της βασιλείας του Ιβάν του Τρομερού περισσότερο από 100 χρόνια. (Gardner I.A. 2004a, 411)

Στη συνέχεια βλέπουμε ότι η βασιλική χορωδία είχε σημαντική ανάπτυξη την εποχή του Τσάρου Μιχαήλ Θεοντόροβιτς (1596-1645). Αυτή την περίοδο, η χορωδία αποτελούνταν από έξι Stanitsa, όπου σε κάθε Stanitsa υπήρχαν πέντε άτομα. Επίσης δόθηκε στα μέλη της βασιλικής χορωδίας μισθός με χρήματα, ρούχα και ξύλα. Παράλληλα σε διάφορα γνωστά μοναστήρια οι πιο τιμημένοι ψάλτες έπαιρναν σαν βραβείο αντί για χρήματα το Prstavstvo. (Razumovsky D.V. 1867, 70-71)

Άξιο αναφοράς είναι σχετικά με τη χορωδία των πατριαρχικών ψαλτών Diaki και Rodiakito γεγονός ότι επιβίωσε για 328 χρόνια και ότι το καθήκον τους ήταν να ψέλνουν υπό την πατριαρχική υπηρεσία. Όταν ήταν παρόντες οι τσάροι στην πατριαρχική λειτουργία, οι πατριαρχικοί ψάλτες ήταν στα αριστερά του κλήρου ενώ οι βασιλικοί ψάλτες στα δεξιά. Όπως οι βασιλικοί ψάλτες έτσι και η χορωδία των πατριαρχών χωριζόταν σε Stanitsa. Επίσης οι πατριαρχικοί ψάλτες ζούσαν σε ειδικούς οικισμούς και λάμβαναν ετήσιο μισθό από το πατριαρχικό ταμείο. (Gardner I.A. 2004a, 414)

Ε. Σημαντικοί ψάλτες και δάσκαλοι

Στην εκκλησιαστική μουσική όπως στην θρησκευτική ζωγραφική και την γραφή λειτουργικών βιβλίων υπήρχαν αντίστοιχα κάποιες εξαιρετικές προσωπικότητες, το έργο των οποίων ήταν παράδειγμα προς μίμηση. (Keldich J.V. 1983, 137) Σχετικά με τους σημαντικότερους ψάλτες και δασκάλους του 16ου με αρχές του 17ου αιώνα και γύρω από τους οποίους σχηματίστηκαν ομάδες μαθητών και ακολούθων, γίνεται γνωστό από μία πραγματεία που γράφτηκε από έναν άγνωστο συγγραφέα της Μόσχας στη δεκαετία 60-70 του 17ου αιώνα. Οι παλιότεροι από τους γνωστούς δασκάλους της Ψαλτικής Τέχνης είναι οι Savva και Vasilii Rogove από το

Νόβγκοροντ. Ο Vasilii θεωρήθηκε πεπειραμένος ψάλτης και ήταν συνθέτης των Strochnech και Dimestvenech Pesnopenii (πρώτα είδη ψαλτικής πολυφωνίας). (Vladeshevskaya T.F. 2006, 76-77)

Ο Savva Rogof γεννήθηκε στις αρχές του 16ου αιώνα και έζησε έως το 1578. Η παιδαγωγική του δραστηριότητα χρονολογείται περίπου στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η διάσημη χορωδία του Ναού της Αγίας Σοφίας στο Νόβγκοροντ στο μεγαλύτερο μέρος της αποτελούνταν από μαθητές του. Επίσης ο Savva Rogof ήταν ένας εξαιρετικός δάσκαλος. Οι μαθητές του Fedor Kristyanin, Ivan Nos και Stefan Golesh έγιναν διάσημοι ψάλτες αλλά και συνθέτες της ψαλτικής τέχνης, τα έργα τους διαδόθηκαν σε όλη τη Ρωσία. Άλλοι γνωστοί δάσκαλοι ήταν οι Ivan Lukoshko, Faddei Nikitii, Markell Bezborodei και I.A. Shaidurov. (Pozhidayeva G.A. 2007,188)

Τα ονόματα των Fedor Kristyanin και Stefan Golesh συνδέονται με την εμφάνιση δύο ρώσικων σχολών Ψαλτικής Τέχνης οι οποίες είχαν κυρίαρχο ρόλο μέχρι το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα. Ο Fedor Kristyanin δάσκαλος και συνθέτης του Znamennogo Peniya, δημιούργησε την δικιά του σχολή. Από τις συνθέσεις του μέχρι τις μέρες μας έφτασαν δώδεκα Ευαγγελικά Στιχηρά. Ο Stefan Golesh δούλευε στην οικογένεια Stroganov στο Ουράλ, εκεί ξεκίνησε την δραστηριότητά του και ο μαθητής του Ivan Lukoshko. Στην βιβλιοθήκη της οικογένειας Stroganov το 1642 βρέθηκαν 105 λειτουργικά βιβλία. Επίσης η χορωδία Stroganov η οποία δημιουργήθηκε τον 16ο – 17ο αιώνα, είχε μεγάλη σημασία στην ανάπτυξη της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης. Παράλληλα η σχολή Stroganov (ή Usolskaya) της εκκλησιαστικής μουσικής αλλά και της εκκλησιαστικής ζωγραφικής ανήκε σε ένα από τα στυλιστικά κινήματα στο τέλος του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα και οι δραστηριότητές τους έλαβαν αξιόλογη αναγνώριση στον ρώσικο πολιτισμό. (Lozinkaya V.P. 2015, ?)

Στα τέλη του 16ου και αρχές 17ου αιώνα ο Ivan Lukoshko ήταν από τους καλύτερους ψάλτες της Usolskaya σχολής. Μετά την εκπαίδευσή του με τον Stefan Golesh χειροτονήθηκε διάκονας και στη συνέχεια ιερέας και υπηρέτησε στο ναό του Ευαγγελισμού για 10 χρόνια. Σε ηλικία περίπου 40 ετών έγινε μοναχός με το όνομα Isaiya. Ο Faddei Nikitii ήταν γνωστός ψάλτης και δάσκαλος της εποχής του. Επίσης ήταν κάτοικος της περιοχής Solvetsegodskii, από μία πολύ φτωχή οικογένεια. Ο Nikitii επειδή ζούσε μαζί με τον πατέρα του στην εκκλησία του Αρχάγγελου Μιχαήλ, έμαθε να διαβάζει, να γράφει και να ψέλνει στην εκκλησία. Αργότερα έγινε δάσκαλος στην Usolskaya σχολή και στην οποία, σε μεγάλη ηλικία, θεωρήθηκε ο καλύτερος

γνώστης του Znamenogo Peniye (μέλους). Ο Nikitii δεν ήταν μόνο δάσκαλος και ψάλτης αλλά και κορυφαίος διορθωτής (spravshik) χειρόγραφων εκκλησιαστικών κειμένων, μετά την μεταρρύθμιση του Nikon. (Pozhidayeva G.A. 2007, 220-222)

Στα μέσα του 16ου αιώνα, το Novgorod είχε την δικιά του σχολή εκκλησιαστικής μουσικής και λαμπρός εκπρόσωπός της ήταν ο Markell Bezborodei, ο οποίος σύμφωνα με έναν μύθο έγραψε το Psaltir. Για τους Ρώσους εκείνης της εποχής το Psaltir ήταν σαν εγκυκλοπαίδεια από την οποία μπορούσαν να πάρουν απαντήσεις σε ερωτήσεις γνωστικής φύσης αλλά και ηθικής σημασίας πάνω στην πίστη. Ο Markell ήταν ο πρώτος δάσκαλος της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης του οποίου τα έργα διεγείρουν συζήτηση για τονικότητα. Εάν στα έργα των δασκάλων του 15ου αιώνα δεν αισθανόμαστε την τονικότητα, τότε σε αντίθεση με αυτούς στα έργα του Markell φαίνεται η επιθυμία του για τονική σταθερότητα αλλά και ξεκάθαρη μελωδία. Παράλληλα ένα ακόμη προοδευτικό χαρακτηριστικό στο έργο του είναι μία νέα προσέγγιση στην έκταση της φωνής. (Nikolskaya-Beregovskaya K.F. 1998, 18-19)

ΣΤ. Chomoniya

Την περίοδο αυτή έχουμε την πλήρη ανάπτυξη της Chomoniya. Η παραποίηση της προφοράς του λειτουργικού κειμένου οδήγησε στην αλλοίωση της έννοιας του κειμένου και αυτό προκάλεσε, στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, διαμαρτυρίες από πολλούς ανθρώπους. (Metallon V.M. 1912, 22) Η πιο σημαντική διαφορά ανάμεσα στα λειτουργικά βιβλία με Chomoniya και με τα πιο παλιά λειτουργικά χειρόγραφα δεν ήταν η σημειογραφία ή η μελωδία αλλά μόνο η ανομοιογένεια του κειμένου. (Razumovsky D.V. 1867, 75)

Εξαιτίας της ανάπτυξης της Chomoniya, έγινε αδιάφορος ο τρόπος τονισμού των λέξεων και κάποιες φορές δημιούργησε ασάφειες αλλά και αλλαγή στον γραμματικό τύπο, όπως τα παρακάτω:

Τρόπος εκφοράς στην ομιλία

Cémenl

Dýchy

Τρόπος εκφοράς στην Khomoniya

Cemení

Dychý

Býdi	Bydí
Nebó	Nébo
Vesok	Vesoko
Mne	Mone
Vziat	Voziato

(Smolensky S.V. 1888, 37)

Υπάρχουν πολλά κείμενα που είναι πραγματικά παραμορφωμένα. Θα αναφέρουμε παρακάτω ένα παράδειγμα ενός κειμένου με Chomoniya, όπου οι αλλαγές διαστρεβλώνουν το κείμενο σε τέτοιο βαθμό που αλλάζει το νόημα.

Otetsysobeznachalena	(με Chomoniya)
Otsysobeznachalna	(χωρίς Chomoniya)

I sorprisosyshena Slova
I sorprisosyshna Slova

Iz devestvenea ytrobe
Iz devstvenneya ytrobe

Proshedosha neizrecheneno
Proshedsha neizrechenno

Raspyatie i somerte naso radi
Raspyatie I smert nas radi

Voleu primosha
Voleu priimsha

I voskresosha vo slave
I voskressha vo slave

Vospoimo glagolushe
Vospoim glagolushe

Slava Tebe

Slava Tebe

I Spaso dyshe nashikho

I Spas dysh nashikh

(Gardner I.A. 2004a, 417)

Χρειάζεται επιπλέον να αναφέρουμε ότι ένας από τους κύριους λόγους για την εξάπλωση της Chomoniya είναι η άγνοια των αντιγραφών πάνω στα λειτουργικά χειρόγραφα. Πολύ συχνά οι Spravshiki (υπάλληλοι τυπογραφείου με καθήκοντα επιμελητή ή διορθωτή) και οι Perepischiki (αντιγραφείς) του Chomonono κειμένου ήταν αμαθείς ή ημιμαθείς πάνω στην εκκλησιαστική μουσική και μερικές φορές ήταν μη εκπαιδευμένοι νεαροί έφηβοι. Είναι γεγονός ότι αντικατέστησαν εντελώς τα ημιφωνήεντα γράμματα με φωνήεντα και επίσης με κάθε ευκαιρία τραβούσαν λόγια για συλλαβές σε μέρη όπου η ρυθμική δομή και η ροή της μελωδίας δεν το απαιτούσε καθόλου και η φωνητική (φωνολογία) της γλώσσα δεν το επέτρεπε. (Metallov V.M. 1893, 44)

Παράλληλα βλέπουμε ότι η Chomoniya αναπτύχθηκε όχι μόνο στην εκκλησιαστική μουσική αλλά και στην λαϊκή μουσική. Τον 17ο αιώνα η Chomoniya δέχτηκε κριτική και με εντολή του τσάρου Aleksei Mikhailovich, το 1655, συγκλήθηκε μία επιτροπή Didaskalon στην Μόσχα, σκοπός της οποίας ήταν να διορθώσει τα κείμενα στην λειτουργική μουσική και να τα κάνει σωστά. Αυτό οδήγησε στη δημιουργία καινούριων κειμένων και ονομάστηκαν Novoya Istinorechiya. Η Chomoniya διατηρήθηκε από τους Staroobryadtse. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 72)

Z. Dimestvinnaya, Putevaya και Kazanskaya σημειογραφία

Dimestvinnoya σημειογραφία

Η σημειογραφία αυτή είναι γνωστή από την δεκαετία του '70 του 16ου αιώνα και δημιουργήθηκε για την καταγραφή του Dimestvinnei Raspev (μέλους). Αυτή η σημειογραφία έγινε ευρέως διαδεδομένη στην πολυφωνία του 17ου αιώνα. Μέχρι να δημιουργηθεί η ειδική σημειογραφία για το Dimestvinnei Raspev, όπως και το

μεγαλύτερο μέρος των Raspen, η καταγραφή γινόταν με την Znamenaya σημειογραφία. Το μεγαλύτερο μέρος, τα δύο τρίτα συγκεκριμένα, των σημάδιων της Dimestvinnoya σημειογραφίας συμπίπτουν με άλλες σημειογραφίες. (Pozhidayeva G.A. 2007, 66-67)

Ο κατάλογος με σημάδια της Dimestvinnoya σημειογραφίας αποτελείται από: 1)σημάδια μερικά από τα οποία ανήκουν στην Znamenaya σημειογραφία, αλλά είναι ελαφρώς αλλαγμένα, 2)κάποια σημάδια χρησιμοποιούνται από την Putevaya σημειογραφία. Σε αντίθεση με τις Znamenaya και Putevaya σημειογραφίες, στην Dimestvinnoya δεν συναντάμε καθόλου τα εξής σημάδια:

У, 11У, 3, 0

τα οποία χρησιμοποιούνται στις άλλες δύο σημειογραφίες. 3) το χαρακτηριστικό των σημάδιων της Dimestvinnoya σημειογραφίας είναι στο γράφημά τους, η ικανότητά τους να συνδέονται το ένα μέσα στο άλλο μεταξύ τους σε ένα περίπλοκο σημάδι, το οποίο είναι γραμμένο χωρίς διακοπή. Αυτά τα σημάδια μπορούν να ονομαστούν "αλυσιδωτά σημάδια" μερικά από τα σημάδια αυτά είναι τα εξής:

Этот знак

(Gardner I.A. 2004a, 444)

Επίσης το Dimestvinnei Raspen χαρακτηρίζεται από το εύρος της μελωδίας, την αφθονία των μελισματικών στολιδιών και την ανυπακοή στο σύστημα του Osmoglasie. Τέλος παρατηρούμε ότι χρησιμοποιήθηκε κυρίως σε ιδιαίτερες περιστάσεις και μεγάλες γιορτές. (Keldich J.V. 1983, 148)

Putevaya σημειογραφία

Η σημειογραφία αυτή χρησιμοποιήθηκε στη ρώσικη λειτουργική μουσική από τα τέλη του 15ου αιώνα μέχρι και τα τέλη του 17ου αιώνα. Η Putevaya σημειογραφία προήλθε από την Znamenaya-Stolpovaya σημειογραφία και από αυτή έχει πάρει τα περισσότερα από τα σημάδια-νεύματά της. Είναι γνωστό ότι η Putevaya σημειογραφία χρησιμοποιήθηκε σε όλα τα λειτουργικά βιβλία εκτός από τα Irmologii.¹²

¹²<http://www.azcustoms.net/rus/arxlaw/he4709.htm?fbclid=IwAR3cWGxHibC0b9Ld9CkBPOZSrqV7VwKBBL6hwa1BXMUDDE4W9DzMQAG1oC> (5/2/19)

Επίσης η Putevaya σημειογραφία είναι από την λέξη “Put” που σημαίνει δρόμος και δημιουργήθηκε για το Putevoi Raspen (μέλος). Στον κατάλογο της Putevaya σημειογραφίας εμφανίζονται κάποια παλιά σημάδια της Znamenaya σημειογραφίας, τα οποία δεν περιλαμβάνονται πλέον στον κατάλογο αυτής της σημειογραφίας. Λόγω της απλότητας αλλά και της μεγάλης ομοιότητάς της με την Znamenaya σημειογραφία διαδόθηκε περισσότερο από την Dimestvinnoya. (Smolensky S.V. 1901, 89)

Στα βιβλία “Azbuki” όπου είναι γραμμένα τα σημάδια της Putevaya σημειογραφίας, δίδονται συνήθως μόνο εκείνα τα σημάδια που διαφέρουν από τα σημάδια της Znamenaya σημειογραφίας, είτε στο γράφημα, είτε αν έχουνε πανομοιότυπα σημάδια, τότε έχουν διαφορετικό τραγουδιστικο-μουσικό νόημα. (Gardner I.A. 2004a, 448)

Kazanskaya σημειογραφία

Η Kazanskaya σημειογραφία δημιουργήθηκε από τους ψάλτες του τσάρου Ιβάν του Τρομερού και πήρε την ονομασία της από την κατάκτηση της περιοχής Καζάν (1552). (Preobrazhensky A.V. 1915, 10) Αυτή η σημειογραφία είναι ιδιαίτερη καθώς δανείστηκε τα σημάδια της από την Demestvinnoya και την Putevaya σημειογραφία. Η σημειογραφία αυτή δεν δημιουργήθηκε για να καταγράψει κάποιο Penia (μέλος) και επίσης ήταν εφήμερη, καθώς δεν είχε κάποια βελτίωση και ολοκλήρωση. Η ύπαρξη της Kazanskaya σημειογραφίας σταμάτησε κατά την περίοδο της διόρθωσης των λειτουργικών βιβλίων. (Smolensky S.V. 1901, 99)

H. Strochnoe Penie (μέλος)

Προκειται για ένα είδος ρώσικης χορωδιακής εκκλησιαστικής μουσικής το οποίο εμφανίστηκε τον 16ο αιώνα στις νοτιοδυτικές περιοχές, αλλά σύντομα πέρασε και στην κεντρική Ρωσία. Το όνομα του προέρχεται από τον τρόπο γραφής του καθώς παρατηρείται ότι οι φωνές της χορωδίας ήταν γραμμένες σε Strok (γραμμή) πάνω από το λειτουργικό κείμενο με σημάδια, η μία πάνω στην άλλη σε μορφή μίας σύγχρονης παρτιτούρας (2-4 Stroki-γραμμές). Το Strochnoe Penie δεν πρόλαβε να

αναπτυχθεί στην πολυφωνία καθώς αντικαταστάθηκε από το Partesnoe Penie (μέλος). (Team of Athors 1983, 362)

Το Strochnoe Penie αποτελεί το πρώτο είδος πολυφωνικής μουσικής στην Ρωσία το οποίο λειτουργεί σαν σύνδεσμος ανάμεσα στο παλιό τρόπο ψαλμωδίας και τον καινούριο. Συνδέει την σημειογραφία με σημάδια, που δεν γράφεται σε γραμμές και την πολυφωνία. (Preobrazhensky A.V. 1915, 16) Χρησιμοποιεί σημάδια από την Stolponaya-Znamenaya και την Dimestvinoaya σημειογραφία. Το πιο γνωστό είδος της ήταν Trekhgolosnoe (τρίφωνο) ή αλλιώς Troestrochnoe μέλος. Αυτό αποτελείται από τρεις φωνές, η κύρια μελωδία λεγόταν "Put", πάνω από αυτήν "Verkh" και κάτω από αυτή την φωνή "Niz". Το πιο χαρακτηριστικό του Strochnoe Penie είναι η τρίφωνη ετεροφωνία. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 80)

Είναι γεγονός πως όπως το λαϊκό χορωδιακό τραγούδι έτσι και το Strochnoe Penie ξεκινάει με unison και στη συνέχεια οι φωνές χωρίζονται σε διαστήματα τρίτης μετά ξαναγυρίζουν στο unison και στο τέλος χωρίζονται ξανά. Επίσης στο Strochnoe Penie παρατηρούνται δύο τρόποι παρουσίασης των φωνών. Ο πρώτος είναι όταν οι φωνές τραγουδούν μια μελωδία, διατηρώντας το ύψος και το ρυθμό τους σχεδόν με ακρίβεια και αυτό λέγεται "Lentochnoyo" και ο δεύτερος τρόπος δημιουργήθηκε με βάση την λαϊκή "Podgolosachnaya" πολυφωνία, όταν δηλαδή οι φωνές σχηματίζουν "Podgoloski" γύρω από κρατημένες νότες της μελωδίας. Οι παρτιτούρες με "Lentochnoyo" τρόπο θυμίζουν εκκλησιαστικό όργανο της μεσαιωνικής δυτικής μουσικής. (Uspensky N.D. 1968, 30)

Θ. Εφεύρεση και εισαγωγή στην πρακτική των Kinovarniye Pomete

Με την ανάπτυξη της εκπαίδευσης της Ψαλτικής Τέχνης μετά από το Stoglavei Sobor (Εκκλησιαστική Σύνοδος που έγινε στη Μόσχα το 1551) άρχισε να γίνεται πιο έντονη η ανάγκη να αποσαφηνιστεί ο συσχετισμός μεταξύ των ήχων που υποδεικνύονταν από τα σημάδια της Znamenaya, Dimestvinnoya και την Putevaya σημειογραφία. Τα σημάδια έδειχναν αν η φωνή πρέπει να πάει χαμηλά ή ψηλά και πόσο χρόνο πρέπει να κρατήσει, δεν έδειχναν όμως το ακριβές ύψος στο οποίο θα έπρεπε να πάει η φωνή. (Gardner I.A. 2004a, 462)

Τα Κινοvarneye Pomete ήταν μία επιπρόσθετη σειρά σημαδιών τα οποία προσδιόριζαν το ύψος των Znamya (σημάδι-νεύμα). Η εφεύρεση αυτών των Pomet αποδίδεται στον Ivan Shaidurov από το Νόβγκοροντ, γι' αυτόν τον λόγο καμιά φορά τα σημάδια αυτά ονομάζονταν και Saidurive Pomete. Επίσης τα Κινοvarneye Pomete γράφονταν με κόκκινο χρώμα και βρίσκονταν μπροστά από κάθε σημάδι για να προσδιορίζουν το ύψος. (Rapatskaya L.A. 2013, 42)

Ο βασικός τρόπος γραφής των Pomet ήταν τα αρχικά γράμματα των λέξεων που καθόριζαν την κίνηση των φωνών. Κάποια από αυτά τα γράμματα είναι τα εξής:

гн – αρκετά χαμηλά (ή αλλιώς г)

н – χαμηλά

с – μεσαία φωνή (ή αλλιώς •)

м – mrachno (μάλλον ημιτόνιο)

п – πιο ψηλά

п – ψηλά (ή αλλιώς в)

(Findeizen N.F. 1928,140-141)

II. Δεύτερη Εποχή

Α' περίοδος

A. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου

Η περίοδος αυτή εκτείνεται από τα μέσα του 17ου αιώνα μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα. Μπορούμε να την ονομάσουμε περίοδο της κυριαρχίας του ρωσικό-ουκρανικού Partesnogo χορωδιακού στυλ και την εμφάνιση του Partesnogo Kontserta. (Konalev A.B. 2012, 107) Επιπλέον το διάστημα αυτό είχαμε σημαντικά γεγονότα όπως την εισαγωγή της σημειογραφίας σε γραμμές, την δημιουργία καινούριων Raspen Kievskii-Russkii, Grecheskii και Balgarskii και παράλληλα την διάδοση του θρησκευτικού Kant. (Preobrazhensky A.V. 1915, 10)

Επιπροσθέτως αυτή την περίοδο είχαμε εξεγέρσεις των αγροτών, πραξικοπήματα στο παλάτι, εμφύλιες διαμάχες του "Smutnogo Vremeni", ρήγματα στην πίστη με το σχίσμα της ρώσικης ορθόδοξης εκκλησίας και τέλος ανάπτυξη της Ψαλτικής Τέχνης που οδήγησε στην αναδιαμόρφωση του Znamenogo μέλους. Είναι γεγονός ότι η ανανέωση του Znamenei Raspen (μέλος) έγινε λόγω της επιθυμίας να διατηρηθεί η μονοφωνική παράδοση και ταυτόχρονα να έρθει κοντά στην θεωρία η οποία είχε σημαντικές αλλαγές. Η πρώτη μεταρρύθμιση ξεκίνησε με την εισαγωγή των Kínovarneye Pomete και η επόμενη μεταρρύθμιση έγινε με τον μοναχό Aleksandr Mezenets ο οποίος άλλαξε τα Kínovarneye Pomete με τα Priznaki (γραμμές). (Rapatskaya L.A. 2013, 42-43)

Παράλληλα αυτή την χρονική περίοδο ο Πέτρος ο 1ος ιδρύει την Αγία Πετρούπολη και μεταφέρει την πρωτεύουσα της Ρωσίας σ' αυτήν. Μαζί με τη μετεγκατάσταση του κέντρου της κρατικής ζωής και της κρατικής διοίκησης, μετά το θάνατο του Πατριάρχη Αδριανού (1700), το διοικητικό κέντρο της ρώσικης εκκλησιαστικής ζωής μετατοπίστηκε. (Gardner I.A. 2004b, 23)

Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι οι περίπλοκες πολυφωνικές πρακτικές εισχώρησαν στη Ρωσία από τη Δύση, κυρίως μέσω της Πολωνίας και της Ουκρανίας. Το πολύ πιο εκλεπτυσμένο στυλ αυτής της μουσικής αντιπροσωπεύει μία ξεχωριστή τάση η οποία αργότερα συγχωνεύθηκε με τοπικούς κανόνες, δημιουργώντας την γνωστή ρώσικη

πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική. Η πολυφωνική μουσική σίγουρα δημιουργήθηκε και εκτελέστηκε στην Πολωνία κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα. Οι πολωνικοί δεσμοί με τη δυτική Ρωσία και η εμπλοκή στη ρώσικη πολιτική ήταν ισχυροί στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα. Ακόμη τα δυτικά πολυφωνικά στυλ και η σημειογραφία σε πεντάγραμμο ήταν σίγουρα ήδη γνωστά στη Ρωσία μέχρι το 1654 όταν έλαβε χώρα η συγχώνευση των ουκρανικών εδαφών και της Μόσχας και όταν ο Νίκων κάθισε στον πατριαρχικό θρόνο.¹³

Αξίζει επιπλέον να προσθέσουμε ότι η Εκκλησία, από την πλευρά της, προσπάθησε να ελέγξει την ρωμαιοκαθολική επιρροή που προκάλεσε η πολωνική εισβολή. Ο λαός εντυπωσιάστηκε από τα όργανα και τις ορχήστρες των πολωνικών εκκλησιών και σημειώθηκε απότομη πτώση της παρουσίας τους στις ορθόδοξες εκκλησίες. Ένα μέσο που χρησιμοποιήθηκε για να προσπαθήσει να θεραπεύσει αυτό ήταν να αντιγράψει την πολυφωνική μουσική του πολωνικού στυλ, παρόλο που στην ορθοδοξία η απαγόρευση των οργάνων συνέχισε να εφαρμόζεται. (Moody I. 1995)

B. Γραπτές πηγές

Οι γραπτές πηγές με λειτουργική μουσική την πρώτη περίοδο της δεύτερης εποχής στην ιστορία της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης είναι πολυάριθμες. Είναι διάσπαρτες σε διάφορες βιβλιοθήκες, χωρίς να αποκλείονται οι βιβλιοθήκες και έξω από το έδαφος της πρώην ρώσικης αυτοκρατορίας καθώς και σε ιδιωτικές συλλογές βιβλίων. Αυτά τα βιβλία δεν έχουν ακόμη αρχειοθετηθεί. Επίσης την περίοδο αυτή υπήρχαν λειτουργικά βιβλία με Stolponaya-Znamenaya σημειογραφία και πιο σπάνια με Dimestvinoaya σημειογραφία και την Putevaya ή και με τις δύο σημειογραφίες, και μερικές φορές με το Dimestvo αλλά με Putevaya σημειογραφία. (Gardner I.A. 2004b, 110-111)

Είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι χειρόγραφα λειτουργικά βιβλία και τετράδια με νότες σε γραμμές που χρησιμοποιούνταν στη λειτουργική μουσική, ήταν λίγα σε αριθμό, δεν ήταν ολοκληρωμένα, είχαν λάθη και ήταν μεγάλο το κόστος τους. Υπό αυτές τις συνθήκες οι ψάλτες, χωρίς αμφιβολία, προτιμούσαν το Izmologii το οποίο

¹³ <http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S43458.htm> (18/9/2018)

εκτυπώθηκε το 1700 στο Lvov της Ουκρανίας. Το *Irmologii* αυτό απεδείκνυε ότι τα λειτουργικά βιβλία και τετράδια μπορούσαν να εκτυπωθούν. Πάνω στον τρόπο εκτύπωσης των λειτουργικών βιβλίων με νότες δούλεψε ο Beshkovsky, ο οποίος ήταν στην υπηρεσία της *Sinodalnaya Tipografiya* της Μόσχας (Razumovsky D.V. 1867, 88) Από το 1772 τα λειτουργικά βιβλία είναι τυπωμένα με την εύνοια του “*Pravitelstvuyoshago Sinoda*”. Κάποια από αυτά τα βιβλία είναι τα εξής: *Obikhod, Irmologii, Oktoih, Prazdniki* (ύμνοι των μεγάλων εορτών) (Razumovsky D.V. 1867,196)

Γ. Μεταρρύθμιση της *Znamenaya* σημειογραφίας

Η αλλαγή της *Znamenaya* σημειογραφίας ξεκίνησε στο 1ο μισό του 17ου αιώνα. Σημαντικές αλλαγές που έγιναν στη ρώσικη λειτουργική μουσική δεν μπορούσαν να μην αγγίξουν τη σημειογραφία της. Ταυτόχρονα η μεταρρύθμιση της *Znamenaya* σημειογραφίας συνδέεται με την καθιέρωση του ακριβούς ύψους των *Znamya* (νεύματα), δηλαδή με τα *Kinovarneye Pomete*. (Kovalev A.B. 2012, 166)

Η τεχνική της εκτύπωσης στην αυλή της Μόσχας εκείνη την εποχή ήταν εξαιρετικά δύσκολη. Ήταν σχεδόν αδύνατη η εκτύπωση μαύρων *Znamya* και δίπλα τους με κόκκινο χρώμα τα *Kinovarneye Pomete*. Από τη μία μεριά λοιπόν ήταν απαραίτητο να βρεθεί λύση να αποφύγουν την εκτύπωση των *Kinovarneye Pomete* και από την άλλη μεριά έπρεπε να κρατηθούν ακριβείς οδηγίες για το ύψος των *Znamya*. Οπότε η επιτροπή η οποία συντάχθηκε το 1668, εκτός του ότι έπρεπε να διορθώσει το κείμενο του μέλους με βάση την ομιλία, έπρεπε επίσης να αναπτύξει ένα σύστημα το οποίο θα προσδιόριζε το ύψος των *Znamya* και θα επέτρεπε την εκτύπωση των λειτουργικών βιβλίων μόνο με μαύρο χρώμα. Γι αυτό τον λόγο ο Aleksandr Mezenets άλλαξε τα *Kinovarneye Pomete* με τα *Priznaki* τα οποία ήταν λεπτές γραμμές ή τελείες, οι οποίες γράφονταν στα νεύματα και τοποθετούνταν δεξιά, αριστερά, στη μέση ή πάνω εξ αυτών. (Gardner I.A. 2004b, 48) Παρακάτω ακολουθεί ένας πίνακας ο οποίος στην πρώτη στήλη έχει την ονομασία του νεύματος, στη δεύτερη στήλη δείχνει τα νεύματα χωρίς τα *Priznaki*, στην τρίτη στείλει έχει τα *Priznaki* αριστερά ή στη μέση και στην τελευταία στήλη είναι στα δεξιά ή πάνω ακριβώς στο νεύμα.

Наименование	Нижний звук согласия (без признаков)	Средний звук согласия (признак слева или в середине)	Верхний звук согласия (признак справа или вверху)
ПАРАКЛИТ			
КРЮК			
СТОПИЦА			
ПАЛКА			
СТАТИЯ ПРОСТАЯ			
» МРАЧНАЯ			
» СВЕТЛАЯ			
СТРЕЛА МРАЧНАЯ			
» ГРОМОСВЕТЛАЯ			
ЗМЕЙЦА			
ПОДЧАШИЕ			
ДВА В ЧЕЛНУ			
КЛЮЧ			
ЧЕЛЮСТКА			
ЗАПЯТАЯ			
СКАМЕЙЦА			

14

Είναι αναμφισβήτητο το γεγονός ότι τα Priznaki ήταν και η τελευταία απόπειρα για την ανάπτυξη της μεσαιωνικής θεωρίας της λειτουργικής μουσικής. Ο Aleksandr Mezenets στο βιβλίο του "Azbuki" προσπαθεί να απλοποιήσει, να αποκαταστήσει και να συστηματοποιήσει την μεσαιωνική ρώσικη εκκλησιαστική σημειογραφία, όμως το έργο του αυτό αποδείχθηκε αργοπορημένο καθώς το βιβλίο του "Azbuki" εμφανίστηκε την περίοδο της ανάπτυξης της ρώσικης εκκλησιαστικής κουλτούρας και θεωρίας με βάση την δυτικοευρωπαϊκή επιρροή. (Vladeshevskaya T.F. 2006,110-111)

Ωστόσο, παρά την πλήρη προσαρμοστικότητα της μεταρρύθμισης της σημειογραφίας η εκτύπωση δεν πραγματοποιήθηκε παρόλο που είχαν ετοιμαστεί στο τυπογραφείο πινακίδες, αυτό σχετίζεται με το γεγονός ότι το τελευταίο τέταρτο του 17ου αιώνα υπήρξαν έντονες διαφωνίες σχετικά με την πρακτικότητα της χρήσης της σημειογραφίας χωρίς γραμμές και τα πλεονεκτήματα της τότε σημειογραφίας σε

¹⁴ https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6208/Признаки (20/5/20200)

γραμμές. Οπότε βλέπουμε ότι τα λειτουργικά χειρόγραφα συνεχίστηκαν να γράφονται με δύο χρώματα. (Kovalev A.B. 2012,171)

Δ. Partesnoe Penie του Κιέβου και Partesnee Kontserte

Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, έγινε μία καμπή στην ψαλτική τέχνη. Η ανάπτυξη της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής κουλτούρας οδήγησε σε μια γρήγορη μετάβαση από το παλιό μέλος σε ένα νέο είδος, το Partesnoe Penie (μέλος). Τα στοιχεία που προστέθηκαν από τη λαϊκή πολυφωνία, οδήγησαν σε ένα ρεπερτόριο που ήταν πρωτότυπο. Εκπρόσωπος του Partesnoe Penie ήταν ο Nikolai Diletsky ο οποίος είχε εκπαιδευτεί στη Λιθουανία (Nikolskaya-Beregovskaya K.F. 1998, 25) Ο Nikolai Diletsky έγραψε ένα βιβλίο με τίτλο "Musikiiskaya Grammatika" (Μουσική Γραμματική), η οποία κυκλοφόρησε αρχικά στην Πολωνία στο Βίλνιους το 1675. Το βιβλίο αυτό εξηγεί τη βάση της θεωρίας της δυτικής μουσικής (συμπεριλαμβανομένου και του κύκλου των πέμπτων) και συζητά τη σύνθεση της εκκλησιαστικής μουσικής σύμφωνα με τα δυτικά μοντέλα φωνής. (Moody I. 1995)

Η μετάβαση από το μονοφωνικό Znamenoya Penie στο πολυφωνικό Partesnoe Penie δεν έχει συγκεκριμένη ημερομηνία. Η διαδικασία της αλλαγής ήταν σταδιακή και παρατηρείται ότι σε ολόκληρο το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα και τα δύο στυλ συνυπήρχαν μεταξύ τους. (Keldich J.V. 1983, 169)

Μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα, τόσο οι ψάλτες της αυλής όσο και οι πατριαρχικοί ψάλτες είχαν ένα ρεπερτόριο που ήταν σε μεγάλο βαθμό πολυφωνικό, μερικές φορές με πολλά μέρη (από αυτή την περίοδο επιβιώνουν έργα με δώδεκα, είκοσι τέσσερα και τριάντα δύο μέρη). (Moody I. 1995) Η διάδοση του Partesnoe Penie στο κράτος της Μόσχας πραγματοποιήθηκε με έντονες πιέσεις από την μεριά των αρχών. Ο κύριος ιδεολόγος των εκκλησιαστικών μεταρρυθμίσεων ήταν ο πατριάρχης Nikon. Το μέλος αυτό έλαβε υποστήριξη και από τον Τσάρο Aleksei Mixailovits, ο οποίος στις αρχές του 1652 κάλεσε από το Κίεβο τους δημιουργούς του Partesnoe Penie και μία χορωδία ψαλτών που είχαν επαγγελματική εμπειρία στην πολυφωνία. Παράλληλα το Partesnoe Penie γραφόταν με την βοήθεια της σημειογραφίας στο πεντάγραμμο. Οι νότες δεν ήταν στρόγγυλες αλλά τετράγωνες (η λεγόμενη σημειογραφία του Κιέβου). Η σημειογραφία με Kriuki (σημάδια-νεύματα) σιγά σιγά φεύγει από την εκκλησιαστική μουσική. (Rapatskaya L.A. 2013, 45-46)

Είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι το στυλ αυτού του μέλους προκάλεσε, σε κάποιο μέρος των ανθρώπων της εκκλησίας, διαμαρτυρίες οι οποίες συνεχίστηκαν ακόμα και μετά την αποχώρηση του Νικον από το πατριαρχικό θρόνο. Οι διαμαρτυρίες αυτές δεν προκλήθηκαν τόσο για την μουσική τεχνική του Partesnoe Penie όσο για τον τρόπο της απόδοσής του. Τελικά όμως, ήδη στη δεκαετία του '70 και του '80 του 17ου αιώνα, το Partesnoe Penie κέρδισε τη νίκη και οι υποστηρικτές του μπορούσαν να συνεχίσουν την κίνηση εναντίον του παλιού Demestvennoe Penie. (Gardner I.A. 2004b, 57)

Παράλληλα με το Partesnoe Penie έχουμε και το Partesnei Kontsertto το οποίο διείσδυσε από την Πολωνία στην Ουκρανία και στη συνέχεια έφτασε στη Ρωσία. Στη Ρωσία απέκτησε ένα διαφορετικό στυλ έχοντας επηρεαστεί από τις τοπικές συνθήκες και τις παραδόσεις του πολιτισμού. Πρέπει να σημειωθεί το γεγονός ότι το Partesnei Kontsert είχε μεγάλη άνθιση στη Ρωσία όταν στην Πολωνία το είδος αυτό δεν ενδιέφερε πλέον τους συνθέτες. Επίσης πρέπει να τονίσουμε ότι σε αντίθεση με την καθολική εκκλησιαστική μουσική το είδος αυτό εκτελείται χωρίς όργανα (Keldich J.V. 1983, 268-269)

Το στυλ του Partesnei Kontsert είναι μπαρόκ, με μία τάση να έχει πομπώδη δυναμική και πραγματοποιούνταν στον ναό μετά την λειτουργία χωρίς μουσικά όργανα. Επίσης την περίοδο αυτή γράφονται συνθέσεις με τέσσερις, οχτώ, δώδεκα και μέχρι και σαράντα οχτώ φωνές. Η μουσική των Partesnoe Kontsert δημιουργήθηκε για επαγγελματική παράσταση από μια μεγάλη χορωδία ή από δύο χορωδίες. (Rapatskaya L.A. 2013, 48) Ακόμη τα κείμενά του κυριαρχούνται κυρίως από θέματα πνευματικού περιεχομένου, αλλά μερικές φορές είναι και κοσμικού περιεχομένου. Τα χαρούμενα συναισθήματα του κειμένου εκφράζονται με χορευτικό μοτίβο και συνήθως με γρήγορο ρυθμό. Ενώ τα συναισθήματα της θλίψης, της πίκρας, της ταλαιπωρίας εκφράζονται με αργό ρυθμό και με εκφραστικό αναστεναγμό. (Barkovsaya S.P. 2013, 119)

Την εποχή αυτή εμφανίστηκε μεγάλος αριθμός συνθετών που έγραφαν Partesnee Kontserte. Σύμφωνα με τους υπολογισμούς του S. V. Smolensky, ο αριθμός τους φθάνει σε 36 ονόματα, όμως ο V. V. Protoporon κατάφερε να επεκτείνει αυτόν τον κατάλογο σε 46 ονόματα. Μεταξύ αυτών είναι των συνθετών είναι ο Nikolai Diletsky, ο Vasiliy Titov, ο Nikolai Kalachnikov, ο Nikolai Babekin και ο Stepan Belyaev. Τα περισσότερα από τα Partesnee Kontserte είναι ανώνυμα και προφανώς ο λόγος ήταν

επειδή υπήρχε ακόμη πολύ έντονη η μεσαιωνική παράδοση της απόκρυψης του συγγραφέα. (Vladeshevskaya T.F. 2006,188)

E. Kante

Στο τελευταίο τέταρτο του 17ου αιώνα διαδόθηκαν στη Ρωσία τα Kante, τα οποία ήρθαν στην Ρωσία από την Πολωνία, την Ουκρανία και τη Λευκορωσία. Αυτά που προσέλκυσαν το ενδιαφέρον του ρώσικου λαού ήταν τα Πολωνικά και τα Ουκρανικά. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 108) Το Kant είχε στροφικό σχήμα, δηλαδή πάνω στην ίδια μελωδία ψελνόταν ένα μεγάλο κείμενο, το οποίο αποτελούνταν από μερικές στροφές. Εκτός του ότι το κείμενο ήταν απλό και ενδιαφέρον, ακόμη και η μουσική ήταν εύκολη. Το είδος αυτό αποτελούσε και έναν γρήγορο τρόπο διάδοσης του Partesnoe Penie. (Rapatskaya L.A. 2013, 58)

Το Kant είναι ένα θρησκευτικό λειτουργικό τραγούδι, το οποίο είναι μελωδικά απλό και συνήθως αποτελείται από τρεις φωνές. Έγινε διαδεδομένο λόγω του ότι μπορούσε να απομνημονευτεί πολύ εύκολα. Άρχισε να διεισδύει σε εκκλησίες και μοναστήρια και επηρέασε το λειτουργικό μέλος. (Moody I. 1995) Χαρακτηριστικό Kant είναι τα Kolyadki τα οποία ψέλνονταν τις γιορτές των Χριστουγέννων. Στη Μόσχα τα κείμενα για τα Kant γράφτηκαν από τον περίφημο Simeon Polotskii (1629-1680). Παράλληλα καθώς η μουσική, η οποία ήρθε από την Ουκρανία, δεν ήταν ολοκληρωμένη, γράφτηκε από συνθέτες της Μόσχας. Ένας διαπρεπής και δημιουργικός συνθέτης ήταν ο διάκονος Vasilii Titov από την σχολή Diletskogo. Τα Narene των Kant υπάρχουν στα κείμενα μερικών λειτουργικών ψαλμωδιών, ειδικά στο Cherunim. (Gardner I.A. 2004b, 100-101)

ΣΤ. Εισαγωγή στην σημειογραφία σε γραμμές – Kievsoe Znamya

Η γνωριμία με την σημειογραφία σε γραμμές, των Ρώσων ψαλτών έγινε από τους ψάλτες την νότιας Ρωσίας, τον 17ο αιώνα, οι ψάλτες αυτών των περιοχών υιοθέτησαν την σημειογραφία σε γραμμές από τους σλάβικους λαούς. Σε αυτούς η συγκεκριμένη σημειογραφία ήταν γνωστή ήδη από τον 16ο αιώνα. Στη συνέχεια στα

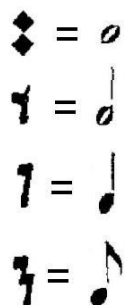
τέλη του πρώτου μισού του 17ου αιώνα το Kievenskoe Znamya, όπως άρχισαν να ονομάζουν την σημειογραφία σε γραμμές, ήταν ήδη πάρα πολύ γνωστή στην Ρωσία και από τα πρώτα χρόνια του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα, χάρη στον πατριάρχη Νικον, αυτή είναι η κυρίαρχη σημειογραφία αντικαθιστά πάρα πολύ γρήγορα την σημειογραφία με Κριuki (νεύματα). (Preobrazensky A.V. 1915, 12-13)

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε ότι οι πρώτες νότες σε γραμμές, στη ρώσικη εκκλησία ήταν γραμμένες όχι σε τέσσερις γραμμές όπως στην λατινική εκκλησία, αλλά σε πέντε παράλληλες γραμμές. Επίσης ο τρόπος γραφής του Kievscoe Znamya, κρίνοντας με βάση τα χειρόγραφα, δεν είναι πάντα μονότονος αλλά δεν έχει και μεγάλη ποικιλία. Παρακάτω βλέπουμε ένα παράδειγμα αυτής της σημειογραφίας. (Razumovsky D.V. 1867,84)

NOTÆ MUSICÆ RUTHENORUM.

ΓΛΑΚΑΤΕΒΉ ΕΨΉ ΝΑΨ
 ΣΛΑΒΑ ΤΕΒΉ ΕΨΉ ΝΑΨ

Οι πρώτες νότες σε γραμμές στη ρώσικη λειτουργική μουσική ήταν οι παρακάτω:



Παράδειγμα από Znamennei Raspev

Μετατροπή σε στρόγγυλες νότες

Λόγω της απλότητας και της σαφήνειάς της η σημειογραφία σε γραμμές, καθώς και της ακρίβειας του ρυθμού στις νότες, ήταν για το πολυφωνικό χορωδιακό μέλος και για τη σύνθεση χορωδιακών παρτιτούρων πολύ πιο βολική και σαφέστερη από ότι η σημειογραφία χωρίς γραμμές. Στη νοτιοδυτική Ρωσία ήδη στις αρχές του 17ου αιώνα, το μονοφωνικό μέλος το οποίο αρχικά ήταν γραμμένο σε Znamennaya-Stolovaya σημειογραφία μετατράπηκε στην σημειογραφία με γραμμές. Επιπλέον με

την έλευση των ψαλτών από το Κίεβο στη Μόσχα εμφανίζονται σε μεγάλο αριθμό λειτουργικά χειρόγραφα με *Kievskoe Znamya*. Στο τελευταίο τέταρτο του 17ου αιώνα, ήταν ήδη αντιληπτό ότι οι νότες σε γραμμές δεν μπορούν να μεταφέρουν με ακρίβεια όλες τις αποχρώσεις και όλες τις λεπτομέρειες του *Znamenoia Penya*. (Gardner I.A. 2004b, 83) Τέλος βλέπουμε ότι όπως στην ρώσικη σημειογραφία χωρίς γραμμές έτσι και στην σημειογραφία με γραμμές, δεν υπάρχουν σημάδια για παύσεις και το ακριβές ύψος παραμένει και αυτό άγνωστο. (Gardner I.A. 2004b, 87)

Z. Kievskii-Russkii, Grecheskii και Balgarskii Raspen (μέλος)

Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα στο Obihod εισήχθησαν καινούρια μονοφωνικά Raspen το Kievskii, Grecheskii και Balgarskii. Τα άσματα αυτών των Raspen ήταν γραμμένα με σημειογραφία σε πεντάγραμμο. Αυτά έφεραν στη Ρωσία στοιχεία μίας νέας μουσικής σκέψης - μείζονα, ελάσσονα, επανάληψη και τα διαστήματα. (Raratskaya L.A. 2013, 44) Επίσης η εμφάνιση των Raspen αυτών στη Ρωσία συνδέεται με ιστορικά γεγονότα τόσο κρατικά όσο και εκκλησιαστικά. Κάποια από αυτά είναι η επανένωση της Ουκρανίας με τη Ρωσία και οι μεταρρυθμίσεις του πατριάρχη Nikon. Στα τρία αυτά Raspen βλέπουμε σαν κοινό στοιχείο το *Kievskoe Znamya* και το σύστημα *Osmoglasie*. (Kovalev A.B. 2012, 163)

Το Kievskii Raspen σχηματίστηκε από το *Znamenei Raspen* στην Galitsiya και στην Volniya, πριν ακόμη από την ένωση της νοτιοδυτικής και της βορειοανατολικής Ρωσίας. Έπαιρνε υλικό από το Grecheskii, Balgarskii και το νοτιορωσικό Raspen. Στη Μόσχα το Kievskii Raspen έγινε γνωστό περίπου στα μέσα του 17ου αιώνα και από εκεί εξαπλώθηκε σε όλη τη Ρωσία. Οι μελωδίες του είναι σύντομες, απλές και είναι εύκολο να αποδοθούν σε κάθε είδους λατρεία.¹⁵

Επίσης το Kievskii Raspen το συναντάμε σε χειρόγραφα με νότες είτε σε γραμμές είτε χωρίς γραμμές. Το Raspen αυτό βασίζεται στους κανόνες της λειτουργικής μουσικής της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας το *Osmoglasie* (Οκταηχία) και η προσαρμογή των φωνών είναι συγκεκριμένη. Επιπλέον οι τέσσερις πάνω και κάτω φωνές διαφέρουν μεταξύ τους με ένα διάστημα. (Rasumovsky D.V. 1867,190)

¹⁵<https://drevo-info.ru/articles/2193.html> (25/2/19)

Το Grecheskii Raspen (ελληνικό μέλος) ήρθε στην Ρωσία από την Ελλάδα το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα με αρχές του 17ου αιώνα. Ένα μέρος του είναι από τους νότιους σλάβους και τις νοτιοδυτικές περιοχές, οι οποίες καταστράφηκαν από τους Έλληνες και ένα μέρος κατευθύνει από τα ελληνικά μουσικά λειτουργικά βιβλία, τα οποία τα είχε συγκεντρώσει ο Νίκον και από Έλληνες ψάλτες που ήρθαν στη Μόσχα. Το Grecheskii Raspen εφαρμόζεται κυρίως στα Troparii και στα Kondakii.¹⁶

Υπάρχει μεγάλη διαφορά μεταξύ του Grecheskii Raspen στη Ρωσία και του γνήσιου ελληνικό Raspen. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι το Grecheskii Raspen στη Ρωσία παρουσίασε μια ποικιλία ελληνικών μελών, τα οποία τα έφερε ο διάκονος Meletious και επηρεάστηκαν από τη ρώσικη εθνική μελωδική σκέψη.¹⁷ Οι μελωδίες του Grecheskii Raspen της Ρωσικής Ορθόδοξης Εκκλησίας γράφονται (σχεδόν χωρίς καμία εξαίρεση) με σημειογραφία σε γραμμές και μόλις ένας πολύ μικρός αριθμός των Raspen αυτών γράφεται με Znamenaya-Stolponaya σημειογραφία. (Gardner I.A. 2004b, 93)

Το Balgarskii Raspen (βουλγάρο μέλος) δεν το συναντάμε στα παλιά λειτουργικά βιβλία με σημειογραφία με Kriuki (νεύματα). Γίνεται γνωστό από τα νοτιοδυτικά βιβλία με σημειογραφία σε γραμμές όπως το Irmologii αλλά και άλλα λειτουργικά βιβλία. Το Raspen αυτό έγινε γνωστό στη Ρωσία μετά τον θάνατο του πατριάρχη Νίκον (1648-1650). Στη νοτιοδυτική Ρωσία το Balgarskii Raspen είναι γνωστό από την περίοδο των πολέμων των νοτιοδυτικών ορθόδοξων περιοχών με τους καθολικούς τον 17ο αιώνα. (Voznesensky I.I. 1890, 67)

Επιπρόσθετα το Balgarskii Raspen δεν έχει καμία σχέση με το παλαιό βουλγάρο Raspen. Διαφέρει τόσο στη δομή όσο και στη μορφή της λειτουργικής μουσικής της Βουλγαρικής Εκκλησίας. Χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι η συμμετρία του ρυθμού που σχεδόν πάντα ταιριάζει με το μέτρο 4/4 καθώς και η εναρμονισμένη μελωδική βάση της μελωδίας.¹⁸

¹⁶<https://drevo-info.ru/articles/2193.html> (25/2/19)

¹⁷<https://www.novgorod.ru/english/read/information/orthodox-hymnody/introduction/> (20/9/2018)

¹⁸<https://drevo-info.ru/articles/2193.html> (25/2/19)

Η. Οι βασιλικοί ψάλτες και οι ψάλτες του Πατριαρχείου

Οι βασιλικοί ψάλτες Diaki όπως και οι ψάλτες του Πατριαρχείου Diaki και Podiaki ήταν οι πιο σημαντικές χορωδίες του ρώσικου κράτους. Το 1703 η χορωδία των βασιλικών ψαλτών μεταφέρθηκε από τη Μόσχα στην Αγία Πετρούπολη και το 1763 μετατράπηκε σε Pridvornaya Pevcheskaya Kapella.¹⁹

Κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, ο αριθμός των βασιλικών ψαλτών αυξήθηκε στα 50-60 άτομα ενώ στα τέλη του 17ου αιώνα έφτασε τους 70. Η τόσο γρήγορη αύξηση οφείλεται στην αύξηση των ναών στην βασιλική αυλή. Η χορωδία των βασιλικών ψαλτών την περίοδο αυτή ήταν χωρισμένη σε πέντε με έξι Stanitsa και σε κάθε Stanitsa υπήρχαν πέντε ψάλτες. Οι πρώτες δύο Stanitsa περιελάμβαναν ψάλτες που ήταν πολλά χρόνια στην χορωδία και αυτός ήταν και ο λόγος που οι δύο αυτές Stanitsa χωρίζονταν σε δύο διαφορετικές χορωδίες. Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας η μία Stanitsa στεκόταν δεξιά του κλήρου και η άλλη αριστερά. Την ίδια θέση μπορούσαν να έχουν η τρίτη και η τέταρτη Stanitsa. Το ίδιο όμως δεν μπορούσε να γίνει με την πέμπτη και έκτη καθώς αποτελούνταν από νέους και άπειρους ψάλτες. (Razumovsky D.V. 1895, 51-52)

Σε αντίθεση με τους βασιλικούς ψάλτες, οι οποίοι ήταν μια ιδιωτική χορωδία ψαλτών και ανήκαν στο τμήμα του παλατιού, οι ψάλτες του Πατριαρχείου βρίσκονταν εξ ολοκλήρου υπό την εξουσία των πνευματικών αρχών, ήταν η προσωπική χορωδία των Ρώσων Πατριαρχών. Ως εκ τούτου, δεν μπορούσαν, όπως οι βασιλικοί ψάλτες, να συμμετάσχουν σε κοσμικές μουσικές εκδηλώσεις. Επιπλέον, η ένδυση των πατριαρχικών ψαλτών ήταν τα ράσα, μέχρι το 1695 που σταμάτησαν να τα φοράνε. (Gardner I.A. 2004b, 127) Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, η χορωδία των ψαλτών του Πατριαρχείου ήξερε τους κανόνες του Grechiskii Raspev. Επίσης στα τέλη του 17ου αιώνα η χορωδία των ψαλτών του Πατριαρχείου αποτελούνταν από πενήντα άτομα. (Razumovsky D.V. 1895, 21)

Μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα, η χορωδία του Πατριαρχείου έψελνε μονοφωνικά, αργότερα όμως έγινε πολυφωνική και γι' αυτό το λόγο υπάρχουν και παιδικές φωνές. Με την κατάργηση του Πατριαρχείου το 1700, η χορωδία άρχισε να ονομάζεται Sabornaya και μετά την ίδρυση της Ιεράς Συνόδου το 1721 μετονομάστηκε σε Sinodalnaya . Στις αρχές του 18ου αιώνα οι καλύτεροι ψάλτες της χορωδίας

¹⁹<http://www.religiocivilis.ru/hristianstvo/christ-p/2362-pevchie->.(27/2/2019)

κλήθηκαν να πάνε στην Πετρούπολη για να συμπληρώσουν την Pridvornaya Pevcheskaya Kapella. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας της Άννας Ιβανόβνα και της εποχής που ακολούθησε, η Sinodalnaya χορωδία παρέμεινε ο προστάτης της παλαιάς ορθόδοξης λειτουργικής μουσικής.²⁰

Θ. Staroobryadtse

Με το Raskol (σχίσμα) στην ιστορία της ρώσικης εκκλησιαστικής κουλτούρας και στην ιστορία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, στα τέλη του 17ου αιώνα και στις αρχές του 18ου αιώνα, η Ψαλτική Τέχνη της Ρώσικης Εκκλησίας χωρίστηκε σε δύο εντελώς διαφορετικά ρεύματα το ένα ήταν συντηρητικό και το άλλο προοδευτικό. Το συντηρητικό ρεύμα ήταν διαχωρισμένο από την κυβερνητική ιεραρχία και λεγόταν Staroobryadtse. Η λειτουργική τους μουσική συνέχισε να είναι ίδια με το παρελθόν. Αντιθέτως το προοδευτικό ρεύμα διαχωριζόταν ολοένα και περισσότερο από την παλαιά λειτουργική μουσική. (Gardner I.A. 2004b, 140)

Την εποχή αυτή οι Staroobryadtse εκδιώχθηκαν σε απομακρυσμένες περιοχές, όπως στο Πομόργιε (περιοχή στον Βορρά της ευρωπαϊκής Ρωσίας), στη Σιβηρία, στο Ντον και εκτός Ρωσίας. Στις 26 Φεβρουαρίου του 1716 ο τσάρος Πέτρος ο Α' εξέδωσε διάταγμα για τη συλλογή διπλού φόρου από τους Staroobryadtse. Εν τέλει στα τέλη του 18ου με αρχές του 19ου αιώνα, η δίωξη έπαψε να είναι τόσο τεράστια και έγινε πιο πολιτισμένη.²¹

Μετά το Raskol, για αρκετούς αιώνες, οι Staroobryadtse πέρασαν από γενιά σε γενιά το Znamennoe Penie (μέλος) και την σημειογραφία του. Αυτή η ζωντανή παράδοση των Staroobryadtse αποτελεί ένα εξαιρετικό ηχητικό μνημείο, όχι λιγότερο σημαντικό από τις γραπτές πηγές. Η πρακτική της ζωντανής ψαλμωδίας αποκαλύπτει τον χαρακτήρα της ερμηνείας του Znamennoe Penie κάτι που δεν μπορεί να γίνει με τις γραπτές πηγές. (Vladeshevskaya T.F. 2006, 239)

²⁰ <https://dic.academic.ru/dic.nsf/moscow/2344/Патриаршие> (28/2/2019)

²¹ <http://rpsc-nn.ru/istoricheskie-fakty/98-staroobryadchestvo-kratkaya-istoriya.html>(28/2/2019)

Β' περίοδος

A. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου

Αυτή η περίοδος εκτείνεται από τα μέσα του 18ου αιώνα, από την αρχή της βασιλείας της αυτοκράτειρας Ελισάβετ Πετρόβνα (1741) μέχρι το τέλος της πρώτης δεκαετίας της βασιλείας του αυτοκράτορα Νικολάου Α' (1837). (Gardner I.A. 2004b, 173) Αξίζει να σημειωθεί ότι στα τέλη περίπου του 18ου αιώνα η Ρώσικη εκκλησιαστική μουσική επηρεάστηκε από τους Ιταλούς, οι οποίοι αυτή την περίοδο κυριαρχούσαν στην Ευρωπαϊκή μουσική. Η επιρροή από τους Ιταλούς ήταν πάρα πολύ μεγάλη και ο λόγος είναι ότι οι Ρώσοι ασχολήθηκαν με τα ορατόρια, τις συμφωνίες και τις όπερες, με μουσική που δεν είχε ξανακούσει ο ρώσικος λαός. Με την μεταφορά της αυτοκρατορικής αυλής από τη Μόσχα στην Πετρούπολη η χορωδία των βασιλικών ψαλτών γίνεται Pridvornaya Pevcheskaya Kapella και στη σκηνή της αυτοκρατορικής αυλής παρουσιάζονται ιταλικές όπερες και ορατόρια. Όλο τον 18ο αιώνα επικεφαλής των μουσικών της αυλής είναι ξένοι. (Preobrazhensky A.V. 1915,19)

B. Pridvornaya Pevcheskaya Kapella και Εκκλησιαστικά Κοντσέρτα

Το 1763, η χορωδία των βασιλικών ψαλτών μετονομάζεται σε Pridvornaya Pevcheskaya Kapella. Ο πρώτος διευθυντής της χορωδίας ήταν ο Mark Poltoratskii. Κατά τη διάρκεια της δραστηριότητάς της, η Kapella αποτελούσε την σημαντικότερη πηγή μουσικής εκπαίδευσης στη Ρωσία. Ήταν μία σχολή η οποία εκπαίδευσε πολλές γενιές συνθετών, τραγουδιστών, μαέστρων και οργανοπαιχτών. Κάποιοι από αυτούς ήταν οι εξής: Glinka, Rimskii-Korsakov, Balakirev και πολλοί άλλοι.²²

Παράλληλα βλέπουμε, ότι την εποχή αυτή, ήρθαν πολλοί ξένοι μαέστροι για να διευθύνουν την χορωδία αυτή. Μεταξύ των ξένων μαέστρων ήταν οι Galuppi, Paisiello, Sarti, Cimarosa και Martiny Soler. Παράλληλα αυτοί οι μαέστροι έγραψαν και εκκλησιαστική μουσική για την Pridvornaya Kapella και είχαν μόνιμη επιρροή σε πολλούς νέους Ρώσους συνθέτες, όπως οι Degtiarev, Vedel, Bortniansky, Berezovsky, Davidov και Turchaninov. Ο Bortniansky (1751-1825) σπούδασε με τον

²²<http://capella-spb.ru/ru/o-kapelle/istoriya-kapelly>(1/3/2019)

Galuppi στην Ιταλία από το 1769 έως το 1779. Με την επιστροφή του στη Ρωσία έγινε αρχιμουσικός της Pridvornaya Kapella στην αυτοκρατορική αυλή και στη συνέχεια διευθυντής της. Είναι αδιαμφισβήτητα ο δάσκαλος του Ιταλικού στυλ, όπως το αποδεικνύει και από τον μεγάλο αριθμό των χορωδιακών Kontserte καθώς και ο σημαντικός αριθμός κοσμικής μουσικής. Το λυρικό στυλ του, σε συνδυασμό με το διαφορετικό δυτικό, τον έκανε εξαιρετικό συνθέτη αυτής της περιόδου. (Moody I. 1995)

Μετά το θάνατο του Bortniansky (28 Νοεμβρίου 1825) ως διευθυντής της χορωδίας διορίστηκε ο D. Dubensky, αδελφός του διάσημου ιδιοκτήτη της χορωδίας του A. Dubensky. Αλλά τέσσερις μήνες αργότερα, ο D. Dubensky πέθανε απροσδόκητα και στις 20 Μαρτίου 1826 διορίστηκε διευθυντής της Kapella ο Feodor Petrovich Lvov. Ο Lvov παρέμεινε ως διευθυντής της χορωδίας μέχρι το θάνατό του (1836). Στη συνέχεια κληρονόμος του στη διοίκηση της χορωδίας έγινε ο γιος του, Aleksei Feodorovich Lvov. (Gardner I.A. 2004b, 260)

Το 1837 επικεφαλής της χορωδίας έγινε ο Glinka και παρά την σύντομη περίοδο δραστηριότητάς του στη θέση αυτή προσπαθεί να βελτιώσει το υπάρχον σύστημα προς το καλύτερο. Το 1838 πηγαίνει στην Ουκρανία για να διαλέξει παιδιά για την Pridvornaya Pevcheskaya Kapella. Επίσης κατά την διάρκεια της δραστηριότητάς του οργανώθηκαν στην Kapella μαθήματα οργάνων.²³ Την εποχή αυτή η Pridvornaya Pevcheskaya Kapella έγινε πολύ γνωστή στο εξωτερικό και ειδικά στη Πρωσία επειδή όπως είναι γνωστό, ο αυτοκράτορας Νικόλαος Α' ήταν παντρεμένος με την πριγκίπισσα της Πρωσίας Σαρλόττα, την κόρη του βασιλιά της Πρωσίας, Φρέντερικ Γουίλιαμ Γ'. (Gardner I.A. 2004b, 261)

Το 1764 ο Galuppi καλέστηκε στην Πετρούπολη για να γράψει εκκλησιαστική μουσική. Το κείμενο πάνω στο οποίο έγραφε την μουσική ήταν σλαβικό και τα άσματα ήταν γραμμένα στο ίδιο στυλ που έγραφε και τα ορατόρια. Η μορφή που χρησιμοποιούσαν όλοι οι ξένοι συνθέτες, για να συνθέσουν εκκλησιαστική μουσική ήταν το μοτέτο. Το μοτέτο, μέχρι εκείνη την εποχή έφτασε σε μεγάλο βαθμό ανάπτυξης στη Δύση και προπαντός σε εκκλησιαστικές συνθέσεις και κυρίως στα εκκλησιαστικά κοντσέρτα. Μεγάλη επιρροή πάνω στην εκκλησιαστική μουσική είχε

²³<http://aneks.spb.ru/metodicheskie-razrabotki-i-posobiia-po-muzyke/istoriia-pridvornoi-pevcheskoi-kapelly-i-ee-rol-v-muzykalnom-obrazovanii-rossii.html> (1/3/2019)

και ο Sarti. Ο Galuppi, ο Sarti και άλλοι γνωστοί ξένοι συνθέτες, έγραψαν εκκλησιαστικά κοντσέρτα τα οποία ήταν κομψά, εντυπωσιακά και μεγαλοφυή. Μέχρι το 1769 τα εκκλησιαστικά κοντσέρτα ακούγονταν και στις πιο απομακρυσμένες περιοχές της Ρωσίας, σε εκκλησίες της αυλής και στις άλλες εκκλησίες. (Preobrazhensky A.V. 1915,20)

Τα κοντσέρτα αυτά έδωσαν στη χορωδία την ευκαιρία να παρουσιάσει πλήρως τη χορωδιακή της τεχνική και την τελειότητα της εκτέλεσης, χωρίς την υποστήριξη κάποιου οργάνου, με χορωδιακές συνθέσεις περισσότερο ή λιγότερο πολύπλοκες. Τέτοια κοντσέρτα συναντάμε κατά τη διάρκεια της θείας λειτουργίας, κατά τη διάρκεια της κοινωνίας του κλήρου, δηλαδή όταν οι πολίτες ήταν αναγκασμένοι να επικεντρώσουν την προσοχή τους στην ψαλμωδία. (Gardner I.A. 2004b,178)

Γ. Sinodalnaya χορωδία

Το 1721 οι ψάλτες του Πατριαρχείου μετονομάζονται σε Sinodalnaya χορωδία και συνεχίζουν να ψέλνουν στο Ναό του Uspensky. Με την μετακίνηση της πρωτεύουσας από τη Μόσχα στην Πετρούπολη και τη μεταφορά της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella στην καινούρια πρωτεύουσα, σήμαινε ότι η συνεργασία των δύο χορωδιών χωρίστηκε. Την περίοδο αυτή ενώ η Pridvornaya Kapella ακολούθησε τον νεωτερισμό και τις προτιμήσεις της αυτοκρατορικής αυλής, η Sinodalnaya χορωδία συνέχισε να εφαρμόζει την παλιά παράδοση. Μετά την παρακμή που υπέστη τον 18ο αιώνα η Sinodalnaya χορωδία προσπάθησε να επαναφέρει την παλιά της δόξα. Ο νεωτερισμός της Πετρούπολης επηρέασε και την Sinodalnaya χορωδία αλλά παρόλα αυτά στη Μόσχα έψελναν και πάλι με διαφορετικό τρόπο. (Naumov, Rachmanov, Zvereva 1988, 14)

Το 1767 εισήχθησαν στην χορωδία παιδικές φωνές και το 1830 στην Sinodalnaya χορωδία άνοιξε και Sinodalnaya σχολή, για την εκπαίδευση των νεαρών ψαλτών. Το 1886 η Sinodalnaya χορωδία είχε σημαντική αλλαγή στην ιστορία της. Την εποχή αυτή διευθυντής της χορωδίας ήταν ο V. S. Orlov και βοηθός του ο Kastalsky και διευθυντής της Sinodalnaya σχολής ήταν ο Smolensky, με τη βοήθεια του οποίου το επίπεδο των νεαρών ψαλτών ανέβηκε σημαντικά. Η ενεργητική δουλειά των τριών αυτών μουσικών συνέβαλε στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων της χορωδίας. (Popova T.V. n.d.)

Γ' περίοδος

A. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου

Η μετάβαση από τη δεύτερη περίοδο της δεύτερης εποχής, στην ιστορία της λειτουργικής μουσικής της Ρώσικης Ορθόδοξης Εκκλησίας, στην τρίτη περίοδο μπορεί να χρονολογηθεί με ακρίβεια. Η αρχή της συμπίπτει με το διορισμό που έγινε στις 2 Ιανουαρίου 1837, του Alexei Feodorovich Lvov ως διευθυντή της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella μέχρι και τις αρχές του 20ου αιώνα. (Gardner I.A. 2004b, 271)

Η περίοδος αυτή μπορεί να ονομαστεί και Γερμανική καθώς με το θάνατο του Bortiansky (1825), για πολιτικούς και πολιτισμικούς λόγους, η Γερμανία διαδέχθηκε την Ιταλία ως κυρίαρχη επιρροή. Ο Lvov είχε ταξιδέψει στη Γερμανία και γνώρισε τους Mendelssohn, Schumann και Meyerbeer. Η εκκλησιαστική μουσική του χαρακτηρίζεται από γερμανικό ύφος. Το 1879 σημειώθηκε ένα σπουδαίο περιστατικό που θα είχε σημαντικές συνέπειες για τη ρωσική εκκλησιαστική μουσική. Ο μουσικός εκδότης της Μόσχας Piotr Jurgenson που δούλευε στην Pridvornaya Kapella, δημοσίευσε τη λειτουργία του Tchaikovsky "Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος" χωρίς την άδεια της Kapella. Ο Bachmetev προσπάθησε να απαγορεύσει τη δημοσίευση, αλλά ο Tchaikovsky ζήτησε και έλαβε εξουσιοδότηση από την Ιερά Σύνοδο. Αν και πολλοί θεωρούν το έργο πολύ «δυτικό», μπορεί να θεωρηθεί πραγματικά «ρωσικό» στο πνεύμα και σηματοδοτεί το τέλος της περιόδου της γερμανικής κυριαρχίας και την έναρξη της μελέτης και ανάκτησης του μουσικού παρελθόντος της Ρώσικης Εκκλησίας. (Moody I. 1995)

Ταυτόχρονα με τον Tchaikovsky μπήκε στο εκκλησιαστικό μουσικό τομέα και ο Rimsky Korsakov, ο οποίος κατέλαβε από το 1883 έως το 1894 θέση βοηθού στην Pridvornaya Kapella με διευθυντή τον Balakirev. Ο Rimsky Korsakov μαζί με τον Balakirev και με άλλους εξέχοντες καλλιτέχνες, προσπαθούν να εναρμονίσουν τους αρχαίους ψαλμούς της Vsenoshnoe Bdenie (αγρυπνία). Επίσης αυτή την περίοδο ξεκίνησαν μελέτες της ιστορίας και της σημειογραφίας της Ρώσικης Ορθόδοξης Εκκλησίας. Η μελέτη της ρώσικης λειτουργικής μουσικής ξεκίνησε όχι μόνο από πρακτική άποψη, αλλά και από θεωρητική, ιστορική και αρχαιολογική. (Preobrazhensky A.V. 1915, 36)

B. Συνθέτες της εκκλησιαστικής μουσικής στη σχολή της Πετρούπολης

Η σχολή της Πετρούπολης διαμορφώθηκε με βάση την Pridvornaya Pevcheskaya Kapella και καθορίστηκε από τις δραστηριότητες συνθετών όπως οι A.F. Lvov (1798-1870), N.I. Bachmetev (1807-1891) G.L. Lomakin (1812-1885), M.A Vinogradov (1810-1888), G.F. Lvovsky (1830-1894), E.C. Azeev (1831-1920) και άλλους. Χαρακτηριστικό της σχολής της Πετρούπολης ήταν ότι ακολούθησε με ακρίβεια την δυτικοευρωπαϊκή αρμονία και την ελεύθερη σύνθεση με τη χρήση solo, dueto και trio, με παρεμβολή της tutti χορωδίας. Η στάση της σχολής απέναντι στα παραδοσιακά Nareve ήταν αδιάφορη. (Martinov V.I. 1994,188)

Ιδρυτής της σχολής της Πετρούπολης ήταν ο συνθέτης και εξαιρετικός βιολιστής Lvov. Καθώς έγινε διευθυντής της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella, καθόρισε ένα νέο τρόπο ανάπτυξης της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής, ο οποίος ήταν διαφορετικός από τους συνθέτες της σχολής της Μόσχας. Ο Lvov πίστευε ότι η ρώσικη Ψαλτική Τέχνη μπορεί να αναβιώσει μόνο με την εμπειρία των γερμανών θεωρητικών.²⁴ Στη συνέχεια όταν ο Lvov έφυγε από τη θέση του διευθυντή της Pridvornaya Kapella τη θέση του, μέχρι το 1883, πήρε ο Bachmetev, ο οποίος ήταν ένας εξαιρετικός και μορφωμένος μουσικός. Στον Bachmetev εκτός από τη σύνταξη του Obihod της Kapella ανήκουν και τα εξής έργα: 29 Prichactnei Stihii, 17 ύμνοι, 10 κοντσέρτα. (Metallov V.M. 1893, 86)

Στους πιο γνωστούς συνθέτες της εκκλησιαστικής μουσικής της σχολής της Πετρούπολης είναι ο Lomakin, ήταν από τους Krepostnech (δουλοπάροικος) του Sheremetev και στην χορωδία του οποίου έψελνε από παιδική ηλικία. Στην Πετρούπολη, ο Lomakin σπούδασε θεωρητικά μαθήματα με τον Ιταλό συνθέτη Sapienza και στη συνέχεια έγινε δάσκαλος στην Pridvornaya Kapella. Οι συνθέσεις του Lomakin είναι αναμφίβολα γραμμένες κάτω από την επιρροή του Lvov. (Preobrazhensky A.V. 1915,28)

Ο ιερέας Vinogradov πήρε τις γνώσεις του πάνω στην εκκλησιαστική μουσική στη Ryazahskaya Duchovnaya Seminariya. Πολύ νωρίς αισθάνθηκε την κλίση του προς τη μουσική και το τραγούδι και από μόνος του ξεκίνησε να μαθαίνει μουσική από σύγχρονα θεωρητικά βιβλία. Αρχικά ήταν βοηθός του Regent (διευθυντής χορωδίας) και στη συνέχεια έγινε ο ίδιος Regent στην χορωδία των αρχιερέων. Ο Vinogradov συνέθεσε 37 εκκλησιαστικά έργα. (Metallov V.M. 1893,91)

²⁴<http://ext.spb.ru/2011-03-29-09-03-14/117-music/3413-2013-09-10-18-22-21.html> (3/3/2019)

Γ. Sinodalnaya χορωδία και Sinodalnaya σχολή

Η τρίτη περίοδος στο τέλος της ήταν πολύ σημαντική για τη Sinodalnaya χορωδία και κυρίως για τη Sinodalnaya σχολή της Ψαλτικής Τέχνης. Μέχρι το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, η Sinodalnaya χορωδία της Μόσχας, ο διάδοχος της λαμπρής χορωδίας των Πατριαρχικών Διακον, συνέχισε να ανακάμπτει σιγά-σιγά μετά την παρακμή που είχε τον δέκατο όγδοο αιώνα. Και μόνο στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα άρχισε η άνοδος των τεχνικών και στυλιστικών χαρακτηριστικών της Sinodalnaya χορωδίας. Έτσι στην αρχή της τέταρτης περιόδου της δεύτερης εποχής η Sinodalnaya χορωδία έγινε ένας σοβαρός ανταγωνιστής της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella. (Gardner I.A. 2004b, 358)

Η Sinodalnaya σχολή είχε συνθέτες όπως A.D. Kastalskiy (1856-1926), N.I. Kompaneyskiy (1848-1910), P.G. Chesnokov (1877-1944), A.T. Grechaninov (1873-1943), D. Allemanov (1867-1918), S.V. Rachmaninov (1873-1943). Όλοι αυτοί οι συνθέτες, παρά τις διαφορές τους ενώθηκαν με μία κοινή φιλοδοξία, την επιστροφή στους παλιούς κανόνες της Ψαλτικής τέχνης. (Martinov V.I. 1994, 189)

Όπως αναφέραμε και πιο πάνω στην Sinodalnaya σχολή της Μόσχας εμφανίστηκαν τρεις εξέχουσες προσωπικότητες. Διευθυντής της σχολής ήταν ο Smolensky, διευθυντής της χορωδίας ο Orlov και συνθέτης με πολλές δυνατότητες ο Kastalsky. Η σχολή από μία μέτρια σχολή ψαλτικής μετατράπηκε σε ένα πολύ σημαντικό μουσικοπαιδαγωγικό ινστιτούτο με εννιά χρόνια μαθημάτων και με ένα τμήμα προετοιμασίας. Με την επίμονη δουλειά του Orlov, η χορωδία έφθασε σε υψηλό βαθμό τελειότητας. Το 1899, η χορωδία τραγούδησε στην Βιέννη με μεγάλη επιτυχία. Μέχρι το τέλος του αιώνα, υπήρξε μία απότομη στροφή προς την κατεύθυνση της αποκατάστασης των παλιών Raspev (μέλος) και κυρίως του Znamenei Raspev. Το 1901 ο Orlov διορίστηκε διευθυντής της Sinodalnaya σχολής στη θέση του Smolensky και ο Kastalsky πήρε τη θέση του. Η δημιουργικότητα του Kastalsky εξυπηρετούσε πλήρως τη δημιουργία της εθνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Το 1910-17, η Sinodalnaya χορωδία με διευθυντή τον Danilina πέτυχε μία εξαιρετική δεξιοτεχνία. Οι εμφανίσεις της χορωδίας στην Ιταλία, την Αυστρία, τη Γερμανία και την Βαρσοβία είχαν μεγάλη επιτυχία. (Rusak V.S. 2002, 220)

Δ. Η νέα κατεύθυνση της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella

Ιδιαίτερη σημασία αποκτάει η νέα κατεύθυνση της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella την περίοδο των συνθετών Balakirev και του Rimsky-Korsakov. Το 1888 η Kapella εξέδωσε ένα βιβλίο με τίτλο "Penie pri Vsenochnombdnei drevnich raspevon". Το βιβλίο αυτό ήταν πολύ πιο σημαντικό από παρόμοια προηγούμενα βιβλία που υπήρχαν καθώς ήταν ολοκληρωμένο πάνω σε αυτά που χρειαζόταν η λειτουργία του Osmoglasie (Οκταηχία) και επίσης μεγάλο μέρος των εκκλησιαστικών μελωδιών χρησιμοποιεί αντιστικτική επεξεργασία. (Preobrazensky A.V. 1915,31)

Την περίοδο που διευθυντής της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella ήταν ο Bachmetev, η Kapella χάνει σταδιακά το προηγούμενο καθεστώς της ως κορυφαίου εκπαιδευτικού ιδρύματος, καθώς η αξία της αποδυναμώνεται μπροστά από την ενεργό αναβίωση της Sinodalnaya χορωδίας και της σχολής στη Μόσχα. Μόνο όταν τη θέση του διευθυντή της Kapella, το 1883, πήρε ο Sheremetev, και τη θέση του διευθυντή της χορωδίας ο Balakirev, η κατάσταση αυτή άρχισε να διαφοροποιείται κάπως. Σημαντικές αλλαγές στη διδακτική διαδικασία της χορωδίας συνδέονταν επίσης με τις δραστηριότητες του Rimsky-Korsakov, τον οποίο ο Balakirev προσκάλεσε ως βοηθό διευθυντή της χορωδίας. Οπότε στην Kapella την περίοδο αυτή δημιουργείται μια τάξη με όργανα, μία με ορχήστρα και μία με νέο πρόγραμμα κατάρτισης για τους ψάλτες.²⁵

Ο Balakirev ήταν αρχηγός και εμπνευστής της διάσημης «Ομάδας των Πέντε» η οποία αποτελούνταν από ρώσους συνθέτες (A.P. Borodin, N.A. Rimsky-Korsakov, M.P. Mussorgsky, Ts.A. Kui και M.A. Balakirev). Οι συνθέτες αυτοί έδωσαν μία νέα κατεύθυνση στη ρώσικη μουσική αλλά δεν έλαβαν άμεσο ρόλο στην ανάπτυξη της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής, εκτός από τον Balakirev και τον Rimsky-Korsakov (Gardner I.A. 2004b, 382)

Το 1893 ο Rimsky-Korsakov εγκατέλειψε την Kapella, και μετά από αυτόν, το 1895, έφυγε και ο Balakirev. Ο συνθέτης Arensky, ο οποίος πήρε τη θέση του Balakirev δεν άφησε κανένα σοβαρό αποτύπωμα στις δραστηριότητες της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella. Το 1901, με επιμονή του αυτοκράτορα Νικολάου Α' έρχεται ο

²⁵<http://aneks.spb.ru/metodicheskie-razrabotki-i-posobiia-po-muzyke/istoriia-bridvornoi-pevcheskoi-kapelly-i-ee-rol-v-muzykalnom-obrazovanii-rossii.html> (1/3/2019)

Smolensky στην Kapella. Οι απόψεις του πάνω στην Ψαλτική Τέχνη, οι οποίες αναπτύχθηκαν ενεργά στη Sinodalnaya χορωδία και στη σχολή, δεν συναντήθηκαν με την υποστήριξη της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella. Δύο χρόνια αργότερα, ο Smolensky παραιτήθηκε. Ωστόσο, παρά τις σημαντικές αλλαγές στην ηγεσία της Kapella, μέχρι την επανάσταση παραμένει το μεγαλύτερο εκπαιδευτικό ίδρυμα στη Ρωσία και η χορωδία της είναι μία από τις καλύτερες. Το 1917, η Pridvornaya Pevcheskaya Kapella έχασε το καθεστώς της ως θρησκευτικού ιδρύματος και το 1922 μετονομάστηκε σε Κρατική Ακαδημαϊκή Kapella με το όνομα του Glinka.²⁶

Ε. Εισαγωγή γυναικείων φωνών στην χορωδία της εκκλησίας

Το 1880 σημειώθηκε μια σημαντική και σοβαρή αλλαγή στη σύνθεση των ρώσικων εκκλησιαστικών ιδιωτικών, επαγγελματικών και ερασιτεχνικών χορωδιών: εισήχθησαν αρχικά παιδικές φωνές αγοριών και σύντομα οι παιδικές φωνές αντικαταστάθηκαν με γυναικείες φωνές. Η πρόταση προς αυτήν την κατεύθυνση ανήκε στον Α.Α. Archangelsky (1846-1924). (Gardner I.A. 2004b, 393)

Ο Α.Δ. Kastalsky γράφει τα εξής για τις γυναικείες φωνές στην χορωδία της εκκλησίας:

Όσον αφορά τη συμμετοχή των γυναικών στις χορωδίες της εκκλησίας, μπορώ να εκφράσω τις ακόλουθες σκέψεις. Από μια ιδανική πλευρά, για την εκκλησιαστική χορωδία, αντί των παιδικών αγορίστικων φωνών είναι προτιμώμενες οι γυναικείες φωνές. Εάν όλες οι εκκλησιαστικές χορωδίες είχαν τα χρήματα της Pridvornaya Kapella ή της Sinodalnaya χορωδίας και μπορούσαν να δώσουν ειδική εκπαίδευση στα νεαρά παιδιά θα μπορούσαν και αυτά να έχουν τις σωστές γνώσεις. Αλλά ποια ιδιωτική χορωδία μπορεί να αναλάβει το κόστος των κρατικών θεσμών που δεν επιδιώκουν εμπορικούς αλλά καλλιτεχνικούς στόχους; (Kastalsky A.D. 2006, 231)

²⁶<http://aneks.spb.ru/metodicheskie-razrabotki-i-posobiia-po-muzyke/istoria-privornoj-pevcheskoi-kapelly-i-ee-rol-v-muzykalnom-obrazovanii-rossii.html> (1/3/2019)

Στις αρχές του εικοστού αιώνα, η τάση να συμπεριλαμβάνονται γυναικείες φωνές στη χορωδία των εκκλησιών συνέχισε να εξαπλώνεται. Ακόμα και στις λειτουργίες των Staroobryadtse, που κρατούσαν αυστηρά τις παλαιές παραδόσεις της Ψαλτικής Τέχνης για αιώνες, άρχισαν να εισάγονται φωνές γυναικών. Την άνοιξη του 1920 η Pridvornaya Pevcheskaya Kapella, διευρύνθηκε με 20 γυναικείες φωνές (12 σοπράνο και 8 άλτο). Αυτό βέβαια δεν απέκλεισε τις παιδικές φωνές των αγοριών, που συμμετείχαν σε πολλά προγράμματα της Kapella. Στη συνέχεια - από την εποχή του 1923/24. - η χορωδία άρχισε να παίρνει και νεαρά κορίτσια. Για παράδειγμα το 1928, η χορωδία συνίστατο από 60 ενήλικες φωνές και 40 παιδικές φωνές αγοριών και κοριτσιών. (Team of Authors 2016, ?)

Δ' περίοδος

A. Γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου

Ο χρόνος που καλύπτει αυτή την περίοδο είναι πολύ μικρός: από το τέλος της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα μέχρι το τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 20ου αιώνα. Λόγω των μεγάλων αναταραχών που βιώνει ολόκληρη η ρώσικη ορθόδοξη κουλτούρα σε όλα τα επίπεδα της ορθόδοξης ρώσικης τέχνης, είναι αδύνατο μετά το 1918 να μιλήσει κάποιος για την ανάπτυξη της ρώσικης λειτουργικής μουσικής, μπορούμε όμως να αναφερθούμε για την τέχνη αυτή έξω από την επικράτεια της ΕΣΣΔ. (Gardner I.A. 2004b, 407)

Την περίοδο αυτή πολλοί συνθέτες όπως οι Arkhangelsky, Allemanov και Vinogradov συνεχίζουν με την προσήλωσή τους στις γερμανικές αρχές της Σχολής της Αγίας Πετρούπολης και αυτή η παράδοση, παρά το ασύγκριτο έργο του Rakhmaninov, επηρέαζε τους περισσότερους μουσικούς της ρώσικης διασποράς μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση. (Moody I. 1995) Με τις δύο επαναστάσεις του 1917 που έληξαν με την ίδρυση της Σοβιετικής Ένωσης, η εκκλησιαστική μουσική έχασε την υψηλή θέση που είχε εδώ και αιώνες. Οι Ρώσοι της Διασποράς ήταν εξαπλωμένοι σε όλο τον κόσμο και συνέχιζαν κυρίως το στυλ του Bortnyansky και του Lvov και περιστασιακά έκλιναν προς το στυλ των Kastalsky και Chesnokov.²⁷

Επίσης κάποια χαρακτηριστικά της τέταρτης περιόδου τα οποία την κάνουν να διαφέρει από την τρίτη περίοδο είναι τα εξής: η υποτίμηση της σημασίας της Pridvornaya Pevcheskaya Kapella και της Sinodalnaya χορωδίας και σχολής. Ένα άλλο χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι η εμφάνιση μιας ομάδας νέων συνθετών, που απέφυγαν τις στιλιστικές και τεχνικές μεθόδους της σχολής της Αγίας Πετρούπολης, όπως οι A.D. Kastalsky, P.G. Chesnokov, V. Kalinikov, A. Nikolsky, N. Tolstyakov και άλλοι. Επίσης πολύ χαρακτηριστικό ήταν η οργάνωση ιδιωτικών εκκλησιαστικών χορωδιών και η ευρεία εξάπλωση των ιδιωτικών ερασιτεχνικών χορωδιών. Τέλος την περίοδο αυτή είχαμε την πρώτη εμφάνιση βινυλίων με ρώσικη εκκλησιαστική μουσική, συμπεριλαμβανομένων και των παλαιών Raspev. Οι επιστημονικές μελέτες,

²⁷<http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S43458.htm> (18/9/2018)

που είχαν ξεκινήσει ήδη από την τρίτη περίοδο πάνω στην σημειογραφία, την παλαιογραφία και την ιστορία της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης, σταμάτησαν απότομα εξαιτίας των γεγονότων που ακολούθησαν το 1918. (Gardner I.A. 2004b, 408)

B. Η σχολή της Μόσχας και οι πιο σημαντικοί συνθέτες της

Σε αντίθεση με τη σχολή της Πετρούπολης, η σχολή της Μόσχας, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, εκπροσωπούσε μια τάση που ήταν αποτέλεσμα εκκλησιαστικών μουσικών παραδόσεων αιώνων, αν και μερικές φορές απέκλινε σε ξένες μη εκκλησιαστικές επιρροές, αλλά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, ξεκίνησε τη μακροπρόθεσμη πορεία της αποκατάστασης αυτής της αρχαίας ρώσικης εκκλησιαστικής παράδοσης με τη βοήθεια μελετητών του μεσαίωνα και των παλαιολόγων. Τελικά η κατεύθυνση αυτή ωρίμασε υπό την επίδραση του Smolensky (1848-1909). (Martinov V.I. 1994,188)

Ένας από τους σημαντικούς εκπροσώπους της σχολής της Μόσχας ήταν ο A.D. Kastalsky (1856-1926) ο οποίος ήταν και διευθυντής της Sinodalnaya χορωδίας. Ο Kastalsky το Znamenei ή αλλό εκκλησιαστικό Raspev το μετέτρεπε σε κάτι πρωτότυπο. Οι μεταγραφές του και οι συνθέσεις του στο μεγαλύτερο μέρος τους βασίζονται σε μία λαϊκή-εκκλησιαστική χορωδιακή τεχνική, με μια ευρεία ανάπτυξη στο σύστημα του Podgolosok (συνοδεία πάνω στην κύρια φωνή της μελωδίας), σε πρωτότυπα Kadentsi, στο ρυθμό και σε άλλα.

Ο N.I. Komraneysky (1848-1910) αρχικά ήταν πνευματικός μουσικός κριτικός σε διάφορα περιοδικά. Ως συνθέτης εκκλησιαστικής μουσικής είναι αρκετά παραγωγικός, έχει τόσο ελεύθερες συνθέσεις όσο και καλλιτεχνική επεξεργασία των παλιών Narev. Στη συνθετική τεχνική του, απομακρύνεται από τους κανόνες της σχολής της Αγίας Πετρούπολης της Karela και συχνά εφαρμόζει τόσο τις μελωδικές όσο και τις τεχνικές εναρμόνισης που δανείζονται από την παλαιά εκκλησιαστική μουσική. Ιδιαίτερα εκφραστικό από την άποψη αυτή είναι το έργο του Bogorodichne (Θεοτόκος) σε οκτώ φωνές του Znamenei Raspev (μέλος). (Preobrazhensky A.V. 1915, 31)

Ο P.G. Chesnokov (1877-1944) ήταν ένας από τους μεγαλύτερους αντιπροσώπους της ρωσικής χορωδιακής εκκλησιαστικής κουλτούρας. Γεννήθηκε στο χωριό Ivanovskoe στην επαρχία Evenigorodsko στη Μόσχα. Στη συνέχεια το 1886 διορίστηκε στην Synodalnaya σχολή της Μόσχας, από την οποία αποφοίτησε το 1895 και την ίδια χρονιά άρχισε να διδάσκει στη Synodalnaya του σχολή. Το 1901-1904 ήταν βοηθός του διευθυντή της Synodalnaya χορωδίας. Το αποτέλεσμα της χορωδίας όταν διευθύνει ο Chesnokov είναι ένας ήχος ελαφρύς και όμορφος . Ως συνθέτης, ο Pavel Grigorievich αποφοίτησε από το ωδείο το 1917 με ένα ασημένιο μετάλλιο. Το φθινόπωρο του 1920, ο Chesnokov προσχώρησε στους καθηγητές του Ωδείου της Μόσχας, όπου εργάστηκε μέχρι το τέλος της ζωής του. Κάποιες από τις συνθέσεις του Chesnokov είναι: 360 ψαλμοί, 18 έργα για μικτή χορωδία a cappella, 21 κομμάτια για γυναικεία χορωδία με πιάνο, 20 παιδικά τραγούδια και άλλα.²⁸

Ο A.V. Nikolsky (1874-1943) ήταν ένας εξαιρετικός ψάλτης, συγγραφέας, συνθέτης και δάσκαλος της εκκλησιαστικής μουσικής. Μαζί με τον N. Kashkin έγραψαν ένα βιβλίο για την θεωρία της Ψαλτικής Τέχνης, το οποίο εκδόθηκε το 1908. Ο Nikolskiy άφησε πλούσια εκκλησιαστική μουσική κληρονομιά τόσο σε συνθέσεις όσο και σε μεταγραφές. Κάποια από τα έργα του είναι τα παρακάτω: η Λειτουργία των Προκαθορισμένων Δώρων (Opus 26, 1907), η Λειτουργία του Αγίου Ιωάννου του Χρυσόστομου (Opus 31, 1909), ο Γάμος (Αναθ., 41, 1914), το Πάσχα (opus 37, 1913) και πολλά άλλα.²⁹

Ο συνθέτης Vasili Kalinikov (1866-1900) γεννήθηκε στα βάθη της Ρωσίας στο χωριό Voine της περιοχής Orlovskoi. Οι γονείς του Kalinikov τον έδωσαν στη θρησκευτική σχολή της πόλης Orla. Και αυτός σπούδασε στην Sinodalnaya σχολή της Μόσχας καθώς και στο ωδείο της Μόσχας. Ένα από τα έργα του, που είναι πάρα πολύ γνωστό είναι το «Vo Tsarstvii Tvoem». (Rapatskaya L.A. 2013, 300)

Μια πολύ εξέχουσα θέση μεταξύ των πνευματικών συνθετών της σχολής της Μόσχας, αλλά με παρεκκλίσεις μερικές φορές στο στυλ της σχολής της Αγίας Πετρούπολης, ανήκει στον A.T. Grechaninov (1864-1956). Στη Μόσχα σπούδασε στα ωδεία αρχικά του Tchaikovsky και στη συνέχεια του Arensky και στην Αγία Πετρούπολη στο ωδείο Rimsky-Korsakov. Ο Grechaninov είναι κυρίως ένας

²⁸<http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=96&informationtype=full> (12/3/2019)

²⁹<http://www.bogoslovy.ru/comp/nikolsky.htm>(12/3/2019)

κοσμικός συνθέτης αλλά έγραψε επίσης πολλά καλά έργα για εκκλησιαστικές χορωδίες. (Gardner I.A. 2004b, 448)

Μία ισχυρή μορφή ανάμεσα στους συνθέτες της σχολής της Μόσχας είναι του Rachmaninov (1873-1943), το έργο του οποίου είναι ξεχωριστό. Η μουσική του Rachmaninov βασίζεται στις βαθιές ρωσικές θρησκευτικές παραδόσεις. Σε αυτήν αποτυπώνετε ένα ευρύ φάσμα εικόνων, από τις ρίζες της ορθόδοξης συνείδησης, της ρώσικης ιδέας. Γεννημένος τον 19ο αιώνα, ο Rachmaninov ήταν ο γιος μιας «πολιτιστικής αναγέννησης». (Rapatskaya L.A. 2013, 328)

Γ. Ανάπτυξη της επιστημονικής έρευνας πάνω στη λειτουργική μουσική της Ρώσικης Ορθόδοξης εκκλησίας

Μια ιδιαίτερη εξέλιξη κατά την τέταρτη περίοδο της δεύτερης εποχής ήταν η εξέλιξη ορισμένων επιστημονικών πεδίων σχετικά με τη Ψαλτική Τέχνη της Ρώσικης Ορθόδοξης Εκκλησίας: 1) ιστορία, 2) σημειογραφία 3) παλιές μορφές Raspev (μέλος). Είναι αλήθεια ότι η επιστημονική εξέλιξη ορισμένων ζητημάτων που αφορούν τη μουσική της Ρώσικης Εκκλησίας άρχισε ήδη την τρίτη περίοδο. Βιβλία πάνω στις παλιές μορφές σημειογραφίας έγραψαν οι D.V. Razumovsky, S.V. Smolensky, V.M. Metallov, I.I. Voznesensky, A.Nikolsky και άλλοι. Η μελέτη της παλαιογραφίας των παλαιάς εκκλησιαστικής μουσικής και των κειμένων τους, επέτρεψε μακροπρόθεσμα ώστε να πλησιάσει σε μια βαθύτερη κατανόηση τους. Ένα νέο στάδιο στη μελέτη του ρωσικού μεσαιωνικού πολιτισμού ανοίγει στις μελέτες του 20ού αιώνα, στην οποία εξετάζονται πληρέστερα και λεπτομερέστερα όλοι οι τύποι της ρώσικης μονοφωνίας. (Pozhidayeva G.A. 2007,13-14)

Ο αρχιεπίσκοπος Dimitry Razumovsky έγραψε μια πραγματικά νέα σελίδα στην ιστορία της μελέτης, δημοσιεύοντας το βιβλίο «Tserkonnnoe Penie v Rossii» (Ψαλτική Τέχνη στη Ρωσία) (1867). Στην ουσία, αυτό είναι το πρώτο έργο που περιλαμβάνει όλους τους τομείς των μεσαιωνικών μελετών: ιστορικό, αρχαιολογικό, θεωρητικο-μουσικό και λειτουργικό. Μια ιδιαίτερη θέση στο έργο του Razumovsky είναι η συμμετοχή του στη δημοσίευση του «κύκλου του εκκλησιαστικού παλιού Znamenogo Peniya», που διεξάγεται από την εταιρία Φίλων της Παλαιάς Σημειογραφίας. (Martinov V.I. 1994, 109-110)

Στα βιβλία του αρχιεπίσκοπου Voznesensky τα μονόφωνα παλιά Raspen (μέλος) έχουν μία διαφορετική οπτική γωνία. Ο συγγραφέας προσπαθεί να δώσει μια τεχνική ανάλυση ολόκληρης της μελωδίας του μέλους, αναλύοντας την κατασκευή και τις αλληλεξαρτήσεις των κύριων και βοηθητικών μερών, με παρουσίαση της σημειογραφίας σε γραμμές και όχι της παλαιάς σημειογραφίας με Kruki (σημάδια-νεύματα). Μεγάλη αξία διακρίνουν τα έργα του Voznesenskiy με τα νεότερα Raspen δηλαδή τα Kievskii, Balgarskii και Grecheskii. (Preobrazhensky A.V. 1907, 34)

Ο Smolensky ήταν διευθυντής της Sinodalnaya χορωδίας και ερευνητής της εκκλησιαστικής μουσικής. Δημοσίευσε κείμενα με τα χειρόγραφα της Solovetskoy βιβλιοθήκης, τα Irmologii της Novoierusalimskogo μονής και το βιβλίο "Azbuká" του Alexander Mezenits, μαζί με τον Rachinsky συνέταξε ένα πρόγραμμα σπουδής του Znamennoe Penie για θρησκευτικές σχολές. Στη δεκαετία του 1890, ο S.V. Ο Smolensky έγινε ο βασικός ιδεολόγος και εμπνευστής για μια νέα κατεύθυνση στη ρωσική εκκλησιαστική μουσική, βασισμένη στην επιθυμία να απελευθερωθεί η εκκλησιαστική μουσική από τον «ευρωπαϊσμό», φέρνοντάς την πιο κοντά στα μοντέλα της ρώσικης παλαιάς μουσικής. Το αποτέλεσμα της μεγάλης και επίπονης συλλογικής εργασίας του ήταν η δημιουργία μιας επιστημονικής και μουσικής βιβλιοθήκης με μουσικά χειρόγραφα στη Sinodalnaya σχολή.³⁰

Ο αρχιεπίσκοπος Vasily Mikhailovich Metallov (1862-1926) και καθηγητής στο Ωδείο της Μόσχας και στο Αρχαιολογικό Ινστιτούτο της Μόσχας, είναι ένας από τους σημαντικότερους ερευνητές της παλαιάς ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης. Η μεγάλη επιστημονική του δραστηριότητα αναπτύχθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο Metallov έγραψε τα "Azbukí" με Znamenniy και Demestvenniy μέλος και έκανε μεγάλη έρευνα σχετικά με την παλαιά ρώσικη σημειογραφία. Τα έργα του για την ιστορία του Znamenniy Raspen, την παλαιογραφία και την εκκλησιαστική αρχαιολογία παραμένουν θεμελιώδη σε αυτούς τους τομείς. Η σημασία του επιστημονικού έργου του Metallov στη ρώσικη μουσική μελέτη καθορίζεται από το γεγονός ότι ήταν ο πρώτος Ρώσος επιστήμονας που κατανοούσε την ουσία του Osmoglasie και του Znamenniy Raspen. Συνεχίζοντας το έργο των πρώτων επιστημόνων - παλαιολόγων, γράφει όλα όσα επιτεύχθηκαν σε μουσικές μεσαιωνικές σπουδές και έθεσε πολλές τολμηρές υποθέσεις σχετικά με την προέλευση και την ιστορική εξέλιξη της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής, κατάφερε να αποφύγει τα λάθη των προκατόχων του και

³⁰http://www.tadviser.ru/index.php/Персона:Смоленский_Степан_Васильевич (18/3/2019)

ανέβηκε σε ένα νέο επίπεδο κατανόησης των βασικών στοιχείων του ρώσικου Osmoglasiya.³¹

³¹<https://azbyka.ru/otechnik/books/file/23865-Протоиерей-Василий-Металлов-и-его-взгляды-на-природу-осмогласия-знаменного-распева.pdf> (18/3/2019)

Συμπεράσματα

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η παρουσίαση της ιστορίας της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής και της σημειογραφίας της. Για την πλήρη παρουσίαση του θέματος αλλά και για να καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα χρειάστηκε αρκετή προετοιμασία και μελέτη βιβλιογραφικών πηγών.

Συνοψίζοντας με τα όσα ειπώθηκαν στην εργασία αυτή, βλέπουμε ότι την πρώτη εποχή (10ος-17ος αιώνας) παρόλο που η Ρωσία λόγω του εμπορίου που είχε αναπτύξει, ερχόταν σε επαφή με πολλούς πολιτισμούς και κατ' επέκταση με πολλές θρησκείες, προτίμησε να ακολουθήσει το θρήσκευμα του Βυζαντίου και φυσικά υιοθέτησε και την Ψαλτική του Τέχνη. Επίσης κατά την διάρκεια αυτής της εποχής κυριαρχεί η μονοφωνία στην ρώσικη Ψαλτική τέχνη και έχουμε την εμφάνιση βασικών μονόφωνων νευματικών σημειογραφιών των Znamenaya-Stolpovaya, Kondakarnaya, Dimestvinaya, Putevaya και Kazanskaya. Στα τέλη αυτής της χρονικής περιόδου εμφανίζονται τα Kinovarniye Pomete και τα Priznaki τα οποία δείχνουν το ακριβές ύψος της φωνής.

Κατά τη διάρκεια της δεύτερης εποχής (17ος- 20ος αιώνας) έχουμε την τελευταία μεταρρύθμιση της Znamenaya σημειογραφίας. Επίσης αυτή την περίοδο η ρώσικη εκκλησιαστική μουσική επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τη δύση με αποτέλεσμα να δεσπόζει η πολυφωνία με το Partesnoe Penie και τα Partesnee Kontserte. Παράλληλα την εποχή αυτή έχουμε την παρουσία της σημειογραφίας σε γραμμές η οποία λέγεται Kievskoe Znamya. Τέλος τον 19ο αιώνα έχουμε την επιστροφή στους παλιούς κανόνες της Ψαλτικής Τέχνης.

Έχοντας εξετάσει την πρώτη και την δεύτερη εποχή της ιστορίας της ρώσικης εκκλησιαστικής μουσικής μπορούμε να προβούμε στο συμπέρασμα ότι η πρώτη εποχή αποτελεί το πιο σημαντικό στάδιο της εξέλιξης της ρώσικης Ψαλτικής Τέχνης. Η εποχή αυτή κατέστησε δυνατή την προετοιμασία της ακμής της εκκλησιαστικής μουσικής στη Ρωσία στους επόμενους αιώνες.

Βιβλιογραφία

- Averintsev S. S. 2004. *Poetika Rannevizantiyskoy Literatury [The Poetics of Early Byzantine Literature]*. Moscow: SPB: Azbuka-Klassika.
- Barkovskaya S. P. 2013. *Russkaya Duhovnaya Kultura [Russian Spiritual Culture]*. Magnitogorsk: Magu.
- Bogomolova M. V. n.d. "Russkoe Bezlineinoe Mnogogolosie [Russian Polyphony Without Lines]." Accessed May 13, 2020. <https://refdb.ru/look/1895208-pall.html>.
- Braznikov M. V. 1972. *Drevnerusskaya Teoriya Muzeki Po Rukopisnem Materialam XV-XII Vekov [Old-Russian Theory of Music, Based on Manuscripts of the XV-XII Centuries]*. Leningrad: Muzeka.
- Fennell, M. n.d. "Archimandrit Kiprian." Accessed February 28, 2020. [https://azbyka.ru/otechnik/books/original/16238-Архимандрит-Киприан-\(Керн\).pdf](https://azbyka.ru/otechnik/books/original/16238-Архимандрит-Киприан-(Керн).pdf).
- Findeizen N. F. 1928. *Ocherki Po Istorii Myxeki v Rossii c Drevneyshich Vremen Do Kontsa XVII Veka. Tom I [History of Music in Russia from Antiquity to XVII Century. Vol. I]*. Moscow, St. Petersburg.
- Gardner I. A. 2004a. *Bogosluzhebnoye Peniye Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. Tom I [Church Singing in Russian Orthodox Church Vol. I]*. Pravoslavn. Moscow.
- . 2004b. *Bogosluzhebnoye Peniye Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. Tom II [Church Singing in Russian Orthodox Church. Vol. II]*. Moscow: Pravoslavn.
- Kastalsky A. D. 1923. *Osobennosti Narodnorusskoi Muzikalnoi Sisteme [The Principles of the Russian National Musical System]*. Moscow: Znak.
- . 2006. *Russkaya Duhovnaya Muzeka v Dokumentah i Materialah. Tom V [Russian Spiritual Music in Documents and Materials. Vol. V]*. Moscow: Z. G. Zvereva.
- Kataev P.G. n.d. "Vvedenie Lineinoi Notatsii v Rossiiskom Gosudarstve v XVII Veka [The Introduction of Notation in Lines in the Russian State in the XVII Century]." Accessed May 7, 2020. <https://altaistarover.ru/articles/znamenny-chant/78-vvedenie-linejnoj-notatsii-v-rossijskom-gosudarstve-xvii-kataev>.
- Keldich J. V. 1983. *Istoriya Russkoi Muzeki. Tom I [History of Russian Music. Vol. I]*. Moscow: Muzeka.
- Kovalev A. B. 2012. *Istoriya i Teoriya Bogosluzhebnogo Peniya [History and Theory of Liturgical Singing]*. Moscow: Akademiya Horovogo Iskusstva Imeni V.S. Popova.
- Lozinskaya V. P. 2015. *Russkaya Duhovnaya Klassitseskaya Muzeka [Russian Spiritual and Classical Music]*. Krasnoyarsk: SFU.
- Makariy Mitropolit (Bulgakov). 1883. *Istoriya Russkoi Tserkvi. Tom I [History of Russian Church. Vol. I]*. Moscow: Spaso-Preobrazhenkogo Valaamskogo monosterya.
- Martinov V. I. 1994. *Istoriya Bogosluzhebnogo Peniya [History of Liturgical Singing]*. Moscow:

RIO Federalnich arkhivov, Russkiye ogni.

- Metallov V. M. 1893. *Ocherk Istorii Pravoslavnogo Tserkovnogo Peniya v Rossii [Essays of History of Orthodox Church Singing in Russia]*. Saratov: Tipografiya gubernskogo zemstva.
- . 1899. *Osmoglasie Znamennogo Raspevah [The Octoechos of the Znamennyi Chant]*. Moscow: Sinodalnaya Tipografiya.
- . 1912. *Russkaya Semiografiya [Russian Notation]*. Moscow: Imp. Moskovskii arheologigistikii institut.
- Moody I. 1995. "An Outline History of Russian Sacred Music." 1995.
<http://ivanmoody.co.uk/articles.russiansacredmusic.htm>.
- Moshin V. A. 1985. "Ostatok Kodeksa Tsarya Samuila i Ix Ekfonetitsheskaya Notatsiya [The Remainder of King Samuel's Codex and Their Ekphonic Notation]." *Novgorodskie Listi*.
- Naumov, Rachmanova, Zvereva. 1988. *Russkaya Duhovnaya Myzeka v Dokumentax i Materialax. Tom I [Russian Spiritual Music in Documents and Materials. Vol. I]*. Yazeki russkoi kulture.
- Nikolskaya-Beregovskaya K. F. 1998. *Russkaya Vokalno-Horovaya Shkola IX-XX Vekov [Russian Vocal-Choral School IX-XX Centuries]*. Moscow: Yazeki russkoi kulture.
- Popova T.V. n.d. "Sinodalnei Chor [Synodal Chorus]." Accessed March 2, 2019.
<https://www.belcanto.ru/sinod.html> .
- Pozhidayeva G. A. 2007. "Demestvennoe Kliuchevoe Znamya [Dimestvinoe Key Banner]." *Isskustvo*.
- Preobrazhensky A. V. 1904. *Voproc o Edinoglasnom Penii v Russkoy Tserkvi XVII Veka [Question about Monophony Singing of Russian Church in XVII Century]*. Moscow: Tipografiya I.N. Skorochodova.
- . 1907. "Kratkii Ocherk Istorii Tserkovnago Penii v Rossii [Short Essays of Church Singing History in Russia]." *Russkaya Muzekalnaya Gazeta*.
- . 1915. *Ocherk Tserkovnago Peniya v Rossii [Essays of Church Singing in Russia]*. St. Petersburg: Typescript Reproduction.
- Rapatskaya L. A. 2013. *Istoriya Rysskoy Muziki: Ot Drevney Rusi Do Serebryannogo Veka [The History of Russian Music: From Old Russia to the Silver Age]*. Moscow: Vlado.
- Razumovsky D. V. 1867. *Tserkovnoye Peniye v Rossii [Church Singing in Russia]*. Moscow: Ris.
- . 1895. *Patriarshiye Pevchiye Diaki i Poddiaki i Gosudareve Pevchiye Diaki [Patriarchal Singing Deacons and Sub-Deacons and the Sovereign Singing Deacons]*. St. Petersburg: RMG.
- Rusak V. S. 2002. *Istoriya Rossiyskoy Tserkvi [History of Russian Church]*. Moscow: Dzordanvil.
- Simmons N. n.d. "A Brief History of the Monophonic Chant Tradition of the Russian Orthodox Church." Accessed September 20, 2018.

http://www.synaxis.info/psalom/research/simmons/chant_history.html.

Smolensky S. V. 1888. *Azbuka Znamennogo Peniya Startsa Aleksandra Mezentsa [Hornbook of Sign-Notated Singing of an Elder Aleksandr Mezenets]*. Kazan: Tipografiya Imperatorskago Universiteta.

———. 1901. *O Drevnerusskikh Pevcheskikh Notatsiyach [About Ancient Russian Singing Notation]*. Moscow: Tipografiya I.N. Skorochodova.

Starinikova I. V. 2004. "Mnogoglasie Russkoi Tserkvi XIV-XVII Vekovodnovremennoe Soverchenie Raznax Tsastei Bogosluzeniya. [Mnogoglasie - Russian Church of the XIV-XVII Centuries the Simultaneous Performance of Different Parts of the Service]." 2004. <https://w.histrf.ru/articles/article/show/mnogoglasie>.

Tchaika A. n.d. "Shto Takoe Znamennoi Raspev: Znatchenie, Istoriya, Vide [What Is a Znamenny Chant: Meaning, History, Types]." Accessed February 29, 2020. <https://music-education.ru/chto-takoe-znamennoy-j-raspev-znachenie-istoriya-vidy/>.

Team of Authors. 1983. *Bogoslovsko-Liturgitseskii Slovar [Theological and Liturgical Dictionary]*. Moscow: Moskovskaya Patriarxia.

Team of Authors. 2016. *Dudbe Russkoi Duhovnoi Traditsii v Otsetstvennoi Literature i Iskustvo XX Veka – Natsala XXI Veka: 1917–2017. Tom 1. 1917–1934 [The Fate of the Russian Spiritual Tradition in Russian Literature and Art of the XX - XXI Centuries: 1917–2017. Volume 1. 1917]*.

Tereshenko T. N. 2014. *Tserkovnoye Peniye [Church Singing]*. Moscow: Dar.

Tserepin L. V. 1956. *Russkaya Paleografiya [Russian Paleography]*. Moscow: Politizdat.

Tsernigovsky F. 1888. *Istoriya Russkoi Tserkvi. Period I [Russian Church History. Period I]*. Moscow: M.A. Ferapontova.

Uspensky N. D. 1968. *Obraztse Drevnerusskogo Pevcheskogo Iskustva [Samples of Ancient Singing Art]*. Leningrad: Muzeka, Leningradskoe Otdelenie.

Vladeshevskaya T. F. 2006. *Muzekalnaya Kultura Drevney Rusi [Music Culture of Ancient Russia]*. Moscow: Znak.

Voznesensky I. I. 1890. *O Tserkovnom Peniye Pravoslavnoi Greko-Rossiiskoi Tserkvi. Bolshoi i Malei Znamenoi Raspev. [Church Singing in Orthodox Greek and Russian Church. Big and Small Znamenny Chant]*. Riga: Scan supplied by Nikita Simmons.

Zaharina N. B. 2004. "Iz Istarii Bogosluzebnogo Peniya [From the History of Russian Liturgical Singing]." 2004. http://ricolor.org/history/ka/ort_art/music/3/.

Δικτυογραφία

<https://pravednik.info/cerkovnye-pesnopeniya-vidy-cerkovnyx-pesnopenij.html>
(27/2/2020)

<https://subscribe.ru/group/tainstva-pravoslavie/1986807/> (27/2/2020)

<https://azbyka.ru/prichasten> (28/2/2020)

<http://www.hristianstvo.ru/culture/music/churchmusic/znamen/> (28/2/2020)

https://www.rsu.edu.ru/wp-content/uploads/e-learning/Aqarev_Native_history_for_non-historical_faculties/R1.htm (18/9/2018)

<http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S43458.htm> (18/9/2018)

<https://www.novgorod.ru/english/read/information/orthodox-hymnody/introduction/>
(20/9/2018)

http://www.pravenc.ru/text/1841896.html#part_2 (6/5/2020)

[http://www.azcustoms.net/rus/arxlaw/he4709.htm?fbclid=IwAR3cWGxHibC0b9Ld9Ck
BPOZSrqV7VwKBBL6hwa1BXMUDDE4W9DzMQAG1oC](http://www.azcustoms.net/rus/arxlaw/he4709.htm?fbclid=IwAR3cWGxHibC0b9Ld9CkBPOZSrqV7VwKBBL6hwa1BXMUDDE4W9DzMQAG1oC) (5/2/19)

<https://drevo-info.ru/articles/2193.html> (25/2/2019)

<http://www.religiocivilis.ru/hristianstvo/christ-p/2362-pevchie-.> (27/2/2019)

<https://dic.academic.ru/dic.nsf/moscow/2344/Патриаршие> (28/2/2019)

<http://rpnc-nn.ru/istoricheskie-fakty/98-starobryadchestvo-kratkaya-istoriya.html>
(28/2/2019)

<http://capella-spb.ru/ru/o-kapelle/istoriya-kapelly> (1/3/2019)

[http://aneks.spb.ru/metodicheskie-razrabotki-i-posobiia-po-muzyke/istoriia-pridvornoj-
pevcheskoi-kapelly-i-ee-rol-v-muzykalnom-obrazovanii-rossii.html](http://aneks.spb.ru/metodicheskie-razrabotki-i-posobiia-po-muzyke/istoriia-pridvornoj-pevcheskoi-kapelly-i-ee-rol-v-muzykalnom-obrazovanii-rossii.html) (1/3/2019)

<http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=96&informationtype=full>
(12/3/19)

<http://www.bogoslovy.ru/comp/nikolsky.htm> (12/3/2019)

http://www.tadviser.ru/index.php/Персона:Смоленский_Степан_Васильевич
(18/3/2019)

[https://azbyka.ru/otechnik/books/file/23865-Протоиерей-Василий-Металлов-и-его-
взгляды-на-природу-осмогласия-знаменного-распева.pdf](https://azbyka.ru/otechnik/books/file/23865-Протоиерей-Василий-Металлов-и-его-взгляды-на-природу-осмогласия-знаменного-распева.pdf) (18/3/2019)