

**Общецерковная аспирантура и докторантура
имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия**

Кафедра церковно-практических наук

На правах рукописи

Игумен Силуан (Туманов)

**РАЗВИТИЕ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В XX – XXI ВВ.
В КОНТЕКСТЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ
ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ**

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата богословия**

Научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент
Соколова О. Н.

Москва – 2014

Содержание

Введение	5
Глава 1. Основные направления развития богослужебного пения в XX – XXI вв. Исторический аспект.	
1.1. Богослужебное пение до 1017 г. (общие сведения).....	16
1.1.1. Богослужебное пение как часть литургического процесса	16
1.1.2. Трансформация богослужебного смысла церковного пения в период с XVII по XIX вв.	24
1.2. Богослужебное пение в предреволюционные годы (1900 – 1917).....	34
1.2.1. Особенности дореволюционной певческой практики	34
1.2.2. Общая характеристика «русского стиля»	37
1.2.3. «Русский стиль»: особенности музыкального языка	43
1.3. Богослужебное пение в советский период (1917 – 1990) и настоящее время.....	51
1.3.1. Общий обзор и периодизация	51
1.3.2. Первый период: 1918 – 1929 гг.	56
1.3.3. Второй период: 1929 – 1943 гг.	71
1.3.4. Третий период: 1943 – 1953 гг.	76
1.3.5. Четвертый период: 1953 – 1971 гг.	86
1.3.6. Пятый период: 1971– 1988 гг.	99
1.3.7. Шестой период: 1988 г. – по настоящее время	112
1.3.7.1 Церковные композиторы духовной музыки.....	118
1.3.7.2 Светские композиторы духовной музыки	122
1.3.8. Интерес к знаменному роспеву в советский период	130
Глава 2. Выдающиеся церковные композиторы XX века	138
2.1. Н. С. Голованов	142
2.1.1. Краткий обзор творческой деятельности Н. С. Голованова	143
2.1.2. Духовное творчество Н. С. Голованова	146

2.1.3. Богослужбные сочинения Н. С. Голованова	151
2.1.4. О стиле сочинений Н. С. Голованова.....	160
2.1.5. Вклад Н. С. Голованова в сохранение традиций и развитие богослужбного пения.....	166
2.2 Архимандрит Матфей (Мормыль)	169
2.2.1. Творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля).	172
2.2.3. Общая характеристика богослужбных сочинений архимандрита Матфея (Мормыля)	180
2.2.4. Вклад архимандрита Матфея (Мормыля) в сохранение традиций и развитие богослужбного пения.....	184
2.3. Диакон Сергей Зосимович Трубачев.....	191
2.3.1. Творческая деятельность диакона Сергея Трубачева.....	191
2.3.2. Совместный вклад архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергея Трубачева в развитие богослужбного пения	193
2.3.4. Общая характеристика богослужбных сочинений диакона Сергея Трубачева	195
2.4. Митрополит Илларион (Алфеев).....	201
2.4.1. Основные направления деятельности митрополита Илариона (Алфеева)	201
2.4.2. Творчество митрополита Илариона (Алфеева)	205
2.4.3. Литургические сочинения митрополита Илариона (Алфеева)	208
2.4.3.1 «Божественная Литургия» №1 (2006 год)	210
2.4.3.2 «Всенощное бдение» (2006 г.)	214
2.4.3.3 «Со святыми» (2008 г.)	220
2.4.4. Концертные сочинения митрополита Илариона (Алфеева)	221
2.4.4.1 «Страсти по Матфею» (2006 г.)	223
2.4.4.2 «Рождественская оратория» (2007 г.)	229
2.4.4.3 «Песнь восхождения» (2008 г.)	233

2.4.4.4 «Stabat Mater» (2011 г.)	237
2.4.5. Вклад митрополита Илариона (Алфеева) в сохранение традиций и развитие богослужебного пения в Русской Православной Церкви конца XX – начала XXI вв.....	241
Глава 3. Развитие богослужебного пения в советский период и на рубеже XX – XXI вв.....	244
3.1 Общие тенденции.....	244
3.2. Специфика развития богослужебного пения в советский период и на рубеже XX – XXI вв.....	251
Заключение	260
Библиографический список	267
Приложение 1. Биографии некоторых российских композиторов и регентов, упоминающихся в основном тексте диссертации.....	285
Приложение 2. Список посвященных знаменному пению научных исследований, опубликованных в советский период.....	346
Приложение 3. Нотные примеры произведений отдельных авторов (и фрагментов произведений), иллюстрирующие положения основного текста диссертации.....	380

ВВЕДЕНИЕ

События 1917 года стали началом глобальных изменений в жизни России. Советская власть за семь десятилетий изменила привычный уклад жизни россиян, сложившийся под влиянием Православной Церкви. В светском, и отчасти, церковном обществе произошел разрыв традиций.

После революции 1917 года изменились внешние условия существования Церкви, значительно сократилось количество храмов. «Трагическая статистика первых лет революции фиксирует убийства священнослужителей, конфискации церковного имущества, вскрытия святых мощей, запрещения крестных ходов, осквернения церквей и монастырей, их закрытие» [133]. Количество священнослужителей в РСФСР за 1926 – 1937 годы сократилось на 45% [126].

При этом по данным переписи населения 1937 года «в СССР верующих среди лиц в возрасте 16 лет и старше оказалось больше, чем неверующих: 55,3 млн. против 42,2 млн., или 56,7% против 43,3 % от всех выразивших свое отношение к религии; <...> христианами назвали себя почти 80 % всех верующих. Три четверти населения были привержены Православию» [120].

Этот трагический период, по мнению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, провел земную Церковь через «горнило испытаний» [131]. Поэтому, исследуя пути развития Церкви в XX веке, так важно изучить особенности богослужения этой эпохи.

Богослужение «представляет собой основной критерий церковной жизни» [29, с. 219], и хор, церковное пение, занимает в нем важное место. «Самое естественное прославление Творца – это прославление словом и пением. <...> Сущность церковного пения заключается в том, чтобы как можно полнее передать музыкальными средствами смысл исполняемых молитвословий и донести их до всех участвующих в Богослужении, ибо хор – это *уста молящихся*» [57, с. 28]. Составляя преимущественную часть общественного богослужения, пение является выражением общей молитвы церковного собрания, придавая ему порядок и благообразие.

Известный богослов и композитор митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев) отмечает: «В православном богослужении важная роль отводится пению – как хоровому, так и сольному. Все возгласы священника и диакона произносятся нараспев. Все отрывки из Евангелия, Апостола, Псалтири, других священных книг тоже читаются нараспев – на одном звуке или нескольких соседних звуках. В православной традиции, в отличие от католической и протестантской, вообще не бывает богослужений, которые совершались бы не нараспев («говорком»); не существует различия между sung Eucharist (литургией с пением) и said Eucharist (литургией без пения). Даже в самом скромном сельском храме на клиросе всегда стоят хотя бы два-три певца» [20, с.805].

Современное церковное музыкальное искусство принципиально диалогично по отношению к культуре прошлого. Развитие современной музыки связано с открытием и трансформацией культурного опыта различных эпох. Разнообразие духовной музыки, исполняемой в наши дни, велико. Это и древние одноголосные напевы, и монастырские четырехголосные напевы, и авторские сочинения. Диапазон последних, в свою очередь, весьма широк.

Обращаясь в данной работе к духовно-музыкальному наследию прошлого, мы исследуем, почему та или иная часть этого наследия принимается Церковью в годы гонений (1917 – 1988), и то, каким образом она используется. Также представляется важным проследить судьбы и деятельность регентов и композиторов этого времени, высокий профессионализм и глубокая вера которых помогли им не только выжить, но и создать актуальные по сей день музыкальные произведения, часть которых далее будет упомянута и проанализирована. Исследуя богослужебное пение как необходимую форму церковного служения в период с 1917 г. до начала XXI в., мы отметим изменения, которые произошли в богослужебной и певческой практике, и причины, приведшие к этим изменениям. Кроме того

будет рассмотрено влияние этих изменений на современную литургическую традицию Русской Православной Церкви.

Данные изменения также позволяют предположить, что если деятельность церковного музыканта является внешним выражением его веры и следствием глубокого воцерковления, то его действия, как и все религиозно мотивированные действия священнослужителя или мирянина, неизбежно приобретают апостольский характер, становятся частью апостольского служения.

По словам митрополита Илариона (Алфеева), «мы призваны любить Святую Церковь и передавать эту любовь окружающим людям не только словами, но и всем нашим образом жизни, нашим обликом. Кто как не мы, священнослужители и миряне Святой Православной Церкви, должны быть апостолами и проповедниками Евангелия? Кто как не мы, должны свидетельствовать перед этими людьми о красоте и силе Православной веры, о ее истинности, о том, что она оживотворяет души и сердца людей и способна каждого человека привести ко спасению? Поэтому и сегодня, как в древние времена, стоит перед нами важнейшая просветительская задача, огромное миссионерское поле открывается для всякого человека, который желает быть делателем на ниве Христовой»¹.

Церковная музыка, вне сомнений, является важнейшей частью этой просветительской задачи, частью евангельской проповеди в современном мире. Как отметил Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, необходимо достойно свидетельствовать миру о красоте Православия «убедительностью проповеди, глубиной богословских исследований, благозвучием музыки»².

Однако, если о пении в дореволюционной России, в том числе и об активном интересе к древним его формам среди сторонников т.н. «нового»

¹ Ответное слово митрополита Волоколамского Илариона после Божественной литургии в день своего Ангела [95].

² Приветствие Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла митрополиту Волоколамскому Илариону по случаю его дня Ангела [95].

или «московского» [28, с. 188] стиля написано значительное количество трудов³, то советский период развития богослужебного пения еще ждет своих исследователей.

Во время гонений на Православную Церковь был уничтожен ряд государственных и частных архивов. Тем не менее, на основании трудов ведущих современных российских специалистов⁴ можно не только с большой достоверностью воссоздать основные вехи развития богослужебного пения, но и сделать выводы, имеющие практическое применение.

Особое внимание в данной работе будет уделено представителям разных направлений церковной музыки середины XX века – известным регентам и композиторам исследуемого периода: Н. С. Голованову (+1953), архимандриту Матфею (Мормылю) (+2009), диакону Сергию Зосимовичу Трубачеву (+1995), митрополиту Илариону (Алфееву). Их пример показывает, как церковные музыканты XX – XXI вв., сохраняя певческие традиции, создали новый, уникальный язык церковного пения, соответствующий апостольской традиции Православной Церкви.

При обращении к источникам становится очевидной, с одной стороны, **преемственность православных традиций** в богослужебном пении XX века, с другой – их **развитие** как следствие апостольского свидетельства всей Церкви в непростых условиях гонений.

³ Из последних исследований можно рекомендовать следующие: Русская духовная музыка в документах и материалах» М., 2002 - 2010; *Рахманова М. П.* Русская духовная музыка в XX веке//Русская музыка и XX век. 1997. С. 371 – 407; *Зверева С.* Александр Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба. М., 1999; *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002. «Особое место занимают работы представителя русской эмиграции И. Гарднера. Его двухтомный труд «Богослужебное пение Русской Православной Церкви» (Нью-Йорк, 1978) заметно отличается от работ его коллег, проживающих в России, именно стремлением церковного осмысления исследуемого предмета. Читая его второй том, описывающий певческую историю XVIII-XIX вв., неизбежно приходишь к выводу, что катастрофа, постигшая русское богослужебное пение, разразилась не в 1917 году, но в XVII веке» [29, с. 219].

⁴ В первую очередь, это работы Н. С. Гуляницкой, М. П. Рахмановой, сотрудников и выпускников Московской регентско-певческой семинарии – прот. Геннадия Нефедова, диак. Николая Нефедова, прот. Сергия Голубцова, А. Григорьевой, А. Амерханова и других.

Музыканты двадцатого века дали импульс современным церковным композиторам, создали уникальный подход к богослужебному пению, новый и традиционный одновременно.

Делая попытку рассмотрения певческого опыта Русской Православной Церкви в аспекте **сохранения и развития традиций**, мы пользуемся рядом исторических свидетельств, анализируя их именно в контексте изменившихся условий. То, что в данной работе такое исследовательское намерение осуществляется впервые, позволяет еще раз утверждать его актуальность.

Объектом исследования становится богослужебное пение Русской Православной Церкви в XX – начале XXI вв. как неотъемлемая часть литургической традиции.

Предметом исследования является деятельность композиторов и регентов XX века в аспекте сохранения и развития традиций богослужебного пения.

Цель исследования – раскрытие специфики богослужебного пения Русской Православной Церкви в XX – XXI вв. в контексте литургической традиции.

В соответствии с целью исследования в данной работе решается ряд более узких **специальных задач**:

1. изучение и исследование музыковедческой литературы, соответствующей теме исследования;
2. ведение бесед с композиторами и регентами;
3. обработка устных свидетельств очевидцев, создающих фон описываемым событиям;
4. систематизация певческого опыта Русской Православной Церкви с точки зрения развития и сохранения традиций;
5. изучение специфики авторского духовно-музыкального творчества на разных этапах развития богослужебного пения в XX-XXI вв. (на примере наиболее ярких представителей Нового направления).

Материалом исследования стали программы официальных церковных концертов, статьи в единственном официальном печатном издании Русской Православной Церкви описываемого периода («Журнал Московской Патриархии»), воспоминания очевидцев, исследования российских музыковедов, биографические издания, посвященные церковным музыкантам XX в., нотные тексты произведений, написанных отдельными композиторами в исследуемый период, многочисленные статьи в «Вестнике Московской регентско-певческой семинарии», мемуары церковных деятелей и прихожан храмов и т.п. Специфика темы исследования обусловила необходимость обращения к Интернет-публикациям, остающимися до сих пор единственной доступной формой публикации значительной части интересующего нас материала.

Ограничение материала исследования: ввиду невозможности в рамках данной работы анализировать творчество многочисленных регентов и композиторов XX – начала XXI вв., во второй главе исследованы некоторые аспекты творчества наиболее ярких представителей Нового направления разных лет. Это, в частности, Н. С. Голованов (+1953), архимандрит Матфей (Мормыль) (+2009) и диакон Сергей Зосимович Трубачев (+1995), митрополит Иларион (Алфеев).

На защиту выносятся следующие положения:

1. **Состояние и развитие богослужебного пения в рассматриваемую эпоху свидетельствует об общем богословском состоянии Церкви,** поскольку богослужебный текст кардинальным образом влияет на облик песнопений, а музыка богослужебных песнопений должна подчеркивать текст таким образом, чтобы сделать возможной молитву в храме.

2. Некоторые изменения, которые произошли в певческих богослужебных традициях в XX в., позволяют утверждать не только **сохранность** дореволюционных традиций, но и **развитие** традиции в духе апостольского служения Православной Церкви.

3. **Богословская грамотность** композиторов и исполнителей церковных песнопений – залог сохранения подлинной церковной традиции, которая коренится в следовании догматическому учению Православной Церкви. Разумное исполнение за богослужением и в концертной деятельности церковных песнопений, отражающих суть богослужебного текста, является продолжением **апостольского служения в Церкви**, миссионерским делом.

Степень изученности проблемы: Историография церковного пения в рассматриваемый период не слишком обширна. Назовем несколько исследований и научных статей. Так, в 2010 г. в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном Университете была защищена дипломная работа Н. С. Сергеева «Регенты Москвы в период гонения на Церковь в XX веке»⁵. Отчасти данный период затронут в диссертационном исследовании Т. В. Манько «Русская школа хорового исполнительства: традиции и современность»⁶. Существенное значение для исследования упомянутого периода имеет статья М. П. Рахмановой «Церковь жила, а значит – пела» [130], которая не только поднимает немало важных вопросов, касающихся церковного пения в советский период, но и намечает возможные направления дальнейших исследований по указанной проблематике.

Ценные исторические и статистические данные, относящиеся к рассматриваемому периоду, содержат исследования протодиакона Сергия Голубцова⁷. В многочисленных статьях сборников Московской регентско-певческой семинарии разных лет приводятся редкие данные о творчестве регентов и композиторов Н. Данилина, П. Чеснокова, В. Комарова и других

5 Сергеев Н. С. Регенты Москвы в период гонения на Церковь в XX веке. Дипломная работа ПСТГУ. Рук. Садикова. Е. Н. [67].

6 Манько Т. В. Русская школа хорового исполнительства: традиции и современность. Дис. ... канд. ... – Ростов-на-Дону, 2006.

7 Голубцов С., протоиерей. Церковная Московия в 1935–1965 годах [129].

церковно-певческих деятелей. Важные факты, свидетельствующие о теоретических и практических основах творческой деятельности известного регента, патриарха Московского и всея Руси Пимена (+1990), приведены в статье протоиерея Владимира Янгичера «Святейший Патриарх Пимен как регент»⁸.

Однако работ, посвященных собственно развитию богослужебного пения XX века, и именно в контексте литургической традиции Православной Церкви нет. Все приведенные выше исследования затрагивают глубинную связь богословского образования и музыкального мастерства композиторов лишь косвенно, акцентируя, как правило, культурологическое значение их деятельности.

Именно эту лауну и призвано заполнить настоящее исследование.

Методология исследования:

В данной работе применены **общие научные методы** (исторический, структурно-типологический) при исследовании и описании особенностей церковного пения в советский период и по наше время, и более **частные** (аналитический, компаративный) – при работе с материалами, касающимися персоналий – творчества отдельных регентов и композиторов.

Научная новизна работы. Впервые было проведено исследование, посвященное проблеме глубинной взаимосвязи богословского осмысления богослужебных текстов композитором или исполнителем (регентом хора) и музыкального оформления этих текстов на примере деятельности выдающихся композиторов и руководителей хора XX – начала XXI вв. Проанализирован ряд творческих биографий музыкальных деятелей, отмечены ключевые моменты их деятельности, показано преломление древнерусской певческой традиции в творчестве отечественных композиторов конца XX в., преимущественно советского периода (1917 – 1988 гг.).

8 Янгичер В., *прот.* Святейший Патриарх Пимен как регент [99].

Практическая и теоретическая значимость исследования.

Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в ряде учебных курсов, таких, например, как «История отечественной музыки», «История отечественной музыки XX века», «История современной отечественной музыки».

Апробация работы проводилась на заседаниях кафедры Церковно-практических наук Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия. Основные положения диссертации изложены в ряде докладов, прочитанных в Саранском духовном училище и Мордовском гуманитарном институте (г. Саранск), в докладе на XXIII Ежегодной богословской конференции Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

В основе **структуры работы** лежит проблемно-хронологический принцип. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, библиографического списка и трех приложений.

Глава 1. Основные направления развития богослужебного пения в XX – XXI вв. Исторический аспект - включает в себя следующие разделы: *Богослужебное пение до 1917 года (общие сведения); Богослужебное пение в предреволюционные годы (1900 – 1917); Богослужебное пение в советский период (1917 – 1990) и настоящее время.*

В первом разделе содержатся общие теоретические предпосылки, подтверждающие самодовлеющее значение словесного текста богослужебных песнопений. Дальнейшие разделы первой главы посвящены анализу истории русского богослужебного пения. При этом особое внимание уделяется появлению т. н. элемента развлечения в богослужебном пении конца XVII – начала XVIII вв. В историческом обзоре уделено внимание детальной периодизации советского периода, оценке деятельности выдающихся церковных музыкантов этого времени и их духовных песнопений для хора а'cappella. Рассматриваются также различия,

возникающие в отдельные моменты в богослужебной практике, и обусловившие их причины.

Глава 2. Выдающиеся церковные композиторы XX в. – посвящена творческой деятельности и особенностям музыкально-богословского языка выдающихся композиторов XX века – *Н. С. Голованова, архимандрита Матфея (Мормыля), диакона Сергия Трубачева и митрополита Волоколамского Илариона (Алфеева).*

В частях, посвященных отдельным композиторам, имеются следующие разделы:

- *краткий обзор творческой деятельности,*
- *характеристика богослужебных сочинений,*
- *характеристика музыкального языка,*
- *вклад в сохранение традиций и развитие богослужебного пения.*

Глава 3. Развитие богослужебного пения в советский период и на рубеже XX – XXI вв. включает в себя два раздела: *Основные тенденции; Специфика развития богослужебного пения в советский период и на рубеже XX – XXI вв.*

В **Заключении** работы подведены итоги исследования и представлены основные выводы.

Библиографический список содержит ряд источников (55), перечень печатных изданий и ссылок на электронные ресурсы (134). В библиографическом списке представлены исследования русской духовной музыки, работы по проблемам церковного пения, биографические издания, посвященные церковным музыкантам XX в., мемуары церковных деятелей и прихожан храмов, некоторые другие материалы. Незначительное число исследований на иностранных языках, приведенных в списке, обусловлено спецификой темы диссертации.

Приложение 1 включает в себя биографии некоторых российских композиторов и регентов XX века, упоминающихся в тексте диссертации.

Приложение II содержит список посвященных знаменному пению научных исследований, опубликованных в советский период.

Приложение III – это нотные примеры произведений отдельных авторов (и фрагментов произведений), иллюстрирующие положения основного текста диссертации.

ГЛАВА 1.

Основные направления развития богослужебного пения в XX–XXI вв.

Исторический аспект.

1.1. Богослужебное пение до 1917 г.

1.1. 1. Богослужебное пение как часть литургического процесса

С первых веков существования православной Церкви специальное храмовое пение имело особое значение для богослужебной жизни Православной Церкви.

Храмовое богослужебное пение составляет преимущественную часть общественного православного богослужения, в лучших своих формах становясь также общекультурным достоянием нации.

При этом изначально церковное пение было выражением совершенно иных чувств, идей и настроений, нежели светская музыка и народные песни. Это не в последнюю очередь было связано с текстами, которые пелись за богослужением в христианских храмах, и которые накладывали особый отпечаток на форму храмового пения.

«Становление этой системы есть сложнейший, направляемый Духом Святым исторический процесс, суть которого заключается в соединении различных эллинистических, иудейских, сирийских, коптских и других национально-мелодических начал, а также преобразование всего этого разнородного земного пения в единый и истинный образ пения небесного. ... Членение этого небесного пения уже не обуславливается танцевальной, телесно-количественной ритмикой античной музыки, но представляет свободный разговорный ритмический строй нового типа, подражающий бесплотному умному строю пения ангельского» [28, с. 36].

Религиозная жизнь первых христиан включала посещение ветхозаветного богослужения в Иерусалимском храме (Деян. 1, 14) и собрание для Евхаристии по домам. По свидетельству апостола Павла, эти собрания сопровождались пением, причем, не только псалмов, но и

небиблейских славословий и духовных песен⁹ (см. Еф. 5, 19; Кол. 3, 19). «Таким образом, певческая практика первоначальной иерусалимской церкви складывалась из двух компонентов: из ветхозаветного храмового пения и из народного или домашнего пения собственно христианских собраний. Именно этот второй компонент и начал активно развиваться в практике новых образующихся храмов» [28, с. 37].

Судя по сохранившимся свидетельствам пение в Иерусалимском храме было одноголосным¹⁰. Естественно, что одноголосие было принято и первыми христианами как основная форма пения в большинстве национальных церквей.

В сочинениях известнейших Отцов Церкви с первых веков существования христианства мы встречаем многие свидетельства глубокого внутреннего отличия церковного пения от светской музыки. Суть этого отличия заключается в том, что человек запел «как ангел», т.е. не для развлечения или выражения страстных желаний, но для прославления Бога: «Иисус, Сын Отца щедрот, Бог истинный принес все обилие благодати, — принес к нам небесные песни. Ибо что говорят горе серафимы, он повелел говорить и нам: Свят, Свят, Свят», — пишет святитель Иоанн Златоуст [28, с. 37].

⁹ «По омовении рук и возжжении светильников, — пишет Тертуллиан, — каждый вызывается на середину песнословить Господа, кто как может от Святого Писания или от своего ума» [Цит. по: 28, с. 37].

¹⁰ «Есть все основания утверждать, что, несмотря на наличие разнообразных музыкальных инструментов, их игра, сопровождавшая пение, была далека как от того, что известно нам сегодня под именем полифонии, так и от гомофонно-гармонического склада. В основе пения и игры на музыкальных инструментах в древнем Израиле лежал принцип одноголосия (унисона), причем мелодия слагалась из весьма ограниченного количества звуков. Такая музыка естественным образом развилась из псалмодической речитации — чтения молитв или священных текстов нараспев» [20, с. 810].

При этом для дальнейшего исследования важно отметить, что при выборе мелодий для церковных песнопений отвергались принятые в светской музыке интонации и созвучия: «Изнеженные напевы и плаксивые ритмы, эти хитрые зелья карийской музы, развращают нравы, своим разнузданным и коварным искусством незаметно, вовлекая душу в разгул космоса (народного гулянья с пением)», – пишет Климент Александрийский, один из первых учителей Церкви [Цит. по: 28, с. 39].

Вслед за Климентом Александрийским (III в.) и другие отцы и учителя Церкви утверждали¹¹, что пение в храме является и подражанием ангельскому славословию [4], и выражением общей молитвы церковного собрания, придавая ему порядок и благообразие [65, с. 56 – 60].

Отцами христианской Церкви, по меньшей мере, с IV века констатируется глубинная связь между пением и исполнением Божественных заповедей. Правильное пение в Церкви возможно лишь как прямое следствие праведной жизни. В свою очередь праведная жизнь становится условием правильного пения.

Византийский философ и богослов IV века святитель Григорий Нисский так раскрывает эту мысль: «Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом, который слагался бы не из земных звуков (звуками я именую помышления), но получал бы сверху, из небесных высот, свое чистое и внятное звучание. Слушатели этого псалма суть в иносказании те, кому ты подаешь пример достойной жизни». Исполняя эту заповедь, «человек уподобляется ангелам, а поскольку пение есть неотъемлемая часть ангельской природы, то и жизнь праведного человека становится пением» [28, с. 40].

¹¹ Многочисленные высказывания о сути церковного пения свт. Иоанна Златоустого, свт. Григория Нисского, свт. Василия Великого, Климента Александрийского и других отцов и учителей Церкви см. в [20, с. 828 и далее] и [28, с. 35 – 52].

«Музыка в храме – призыв к более возвышенному образу жизни» [28, с. 41]. Эти слова святителя Григория Нисского, легли в основание православного отношения к богослужебному пению.

Очевидно, что под «музыкой» здесь подразумевается именно пение (музыкальные инструменты не использовались за богослужением в восточной Церкви ни в IV веке, ни в настоящее время). А призывом к возвышенной жизни пение может быть лишь благодаря своему тексту. Возвышенное, подобящееся ангельскому, пение призвано облагораживать, возвышать душу и воспитывать. «Пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения», – пишет святитель Василий Великий (IV в.)¹².

«Философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа, – отмечает св. Григорий Нисский. Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... безыскусственный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами»¹³.

Таким образом, подтверждается другая важная особенность церковного пения: музыка здесь носит второстепенный, вспомогательный характер, а текст песнопения – первостепенный.

В связи с этим важно отметить, что, подражая царю и пророку Давиду, многие императоры Византии сочиняли собственные богослужебные гимны. Так, например, в постоянное употребление до сего дня вошел гимн «Единородный Сыне» сочинения императора Юстиниана (IV в.), используются по сей день в православном богослужении евангельские стихиры и эксапостиларии, которые составили императоры Лев Премудрый (IX в.) и Константин Багрянородный (X в.). Эта традиция «царского пения»

¹² [106, с. 107] и http://www.portal-slovo.ru/art/36091.php?ELEMENT_ID=36091&SHOWALL 1=1.

¹³ [106, с. 110].

спустя века была воспринята на Руси. Сочиняли новые тексты и составляли знаменные мелодии для них царь Иоанн Грозный (XVI в.) и царь Феодор Иоаннович (XVI в.).

Сохранилось значительно больше сочинений представителей высшего духовенства, среди которых можно упомянуть известных творцов литургических текстов Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской, архиепископа Григория Богослова, Иоанна Златоустого, архиепископа Константинопольского, Амвросия, архиепископа Медиоланского (IV в.), патриархов Константинопольских Софрония, Германа, Мефодия, Фотия (IX в.) и многих других.

Из приведенных свидетельств видно, что занятие богослужебным пением считалось делом крайне престижным и достойным внимания как царского, так и архиерейского чина. Это было осознанным приношением своих талантов Богу в русле сложившихся традиций и изначально не предполагало развлечения пришедших в храм людей.

Такая особенность церковной музыки проистекает от того, что Церковь видит в христианине не «посетителя храма», нуждающегося в развлечении во время длительных священнодействий и чтений, а участника храмовой жизни во всем ее многообразии, имеющей своей целью обожение. Отсюда и особое место богослужения в жизни христианина, и понимание всего, относящегося к богослужению, в том числе и Церковного Устава, как «восхождения души по некоей таинственной лестнице к Богу» [28, с. 41 – 42].

Эти положения крайне важны для понимания сути процессов, сопровождавших обстоятельства развития церковной музыки, которая более полутора тысяч лет была не самостоятельной ветвью музыки как таковой, но частью богослужебного действия.

Сказанное по отношению к общим тенденциям развития богослужебного пения характерно и для истории богослужебного пения Русской Православной Церкви, несмотря на то, что вскоре после принятия православия как государственной религии, русское богослужебное пение

стало развиваться самостоятельно. Практически сразу после принятия православия богослужение стало совершаться на церковно-славянском языке, что отразилось и на мелодике песнопений, отличающейся от византийской [см. 4].

Как сообщает Иоакимовская летопись, первыми учителями богослужебного пения на Руси были болгарские священнослужители и певцы, которых после своего крещения в Корсуни князь Владимир привез с собой в Киев. Однако уже с царицей Анной в Киев приехали множество греческих певцов, составивших «царицин» хор. В начале XI века из Греции к князю Мстиславу пришли протопсалты для обучения пению русских певцов [см. 28, с. 87].

«Тот факт, что летописи упоминают о греческих певцах, свидетельствует о размахе их деятельности и о несомненном влиянии, которое они оказали на развитие певческого дела на Руси» [20, с. 842].

Известны разные теории происхождения русского церковного пения. По мнению ряда ученых (протоиерей Димитрий Васильевич Разумовский (1818 – 1889), протоиерей Василий Михайлович Металлов (1862 – 1926), Николай Дмитриевич Успенский (1900–1987) и другие), русские приняли певческие традиции греков, используя при этом славянский текст [20, с. 841]. По мнению других ученых (например, Степана Васильевича Смоленского (1848 – 1909)), «древнерусское церковное пение является продуктом самобытного народного творчества и возникло на русской почве самостоятельно, без внешних влияний» [20, с. 841 – 842]. В свою очередь Иван Алексеевич Гарднер не без веских оснований выдвинул теорию о болгарских корнях русской церковной музыки [20, с. 842].

Хоровое пение стало довольно распространенным на Руси. «С X по XVII века в России не существовало другой музыкальной профессиональной культуры, кроме хоровой. Пришедшая в Россию из Византии православная вера способствовала подъему культуры государства, так как совмещала в себе все виды искусства: скульптуру, архитектуру, иконопись, и

богослужения, сопровождаемые унисонным пением мужского хора. При каждом соборном храме был свой хор, а при нем – школы» [133].

Высокое значение для литургической жизни Русской Православной Церкви профессиональных хоровых коллективов было отмечено и постановлениями Стоглавого собора 1551 года, особо повелевшего «организовать при храмах народные детские школы для учения грамоте, книжному письму и церковному псалтырному пению» [133], что помимо сугубо церковных задач подготовки певчих кадров, способствовало развитию певческой культуры народа.

Исследователи сходятся в том, что «с развитием хоровой культуры певческое искусство постепенно <...> развивало в себе русские черты. Знаменный распев превратился в развитую кантилену, отличающуюся мелодическим богатством и красотой. Были выработаны свой художественный стиль пения и методика певческого мастерства, основанная на распевности мелодии и вариантной разработке мотивов» [133].

При этом цели и задачи грандиозной музыкальной системы полностью отвечали теоретическим предпосылкам, подчеркнутым выше отцами и учителями Церкви.

Как свидетельствует постановление Собора 1274 г., богослужebное пение и чтение на Руси изначально стали уделом специально подготовленных людей, бывших частью посвященного (прошедшего хиротесию) клира. «По указанию Кормчей, посвященный мог читать и петь на амвоне не иначе, как в малых белых ризицах» [28, с. 87]. При этом к клиру предъявлялись высокие моральные требования, почти столь же серьезные, как и к представителям духовенства.

Изучая крюковые записи знаменного распева, можно убедиться в том, что его мелодика является результатом сознательного строжайшего интонационно-ритмического отбора. Для того чтобы убрать из песнопения все, препятствующее осмыслению богослужebного текста и молитвы, в мелодику знаменного распева не были допущены наиболее характерные для

светской музыки элементы. «Все телесное, двигательно-мускульное, остро характерное, изобразительное отстранено, а это значит, что были отстранены песенная периодичность, танцевальная упругость, маршевая поступательность, и все то, что только могло вызвать только телесно-мышечные ассоциации. Телесности песни, танца, шествия, то есть телесности самого музыкального начала, была противопоставлена «духовность» роспева, проявляющаяся в особом принципе интонационно-ритмической организации мелодии» [28, с. 130 - 131].

Таким образом, можно утверждать, что до середины XVII века основным принципом богослужебного пения оставалась подчиненность мелодии тексту, исключаящему чувственное восприятие песнопения.

1.1.2. Трансформация богослужебного смысла церковного пения в период с XVII по XIX вв.

Начиная с середины XVII века, певческая практика на Руси претерпевает существенные изменения.

Под влиянием перемен, происходивших в общественной жизни России в XVII – XVIII веках, теория и практика богослужебного пения стали все более расходиться, вступая в противоречие, лишь усиливающееся с последующими веками. Мы вправе констатировать, что вследствие изменений в теории богослужебного пения практическое исполнение православных богослужебных текстов стало мыслиться как нечто, не зависящее от церковного, молитвенного опыта, в первую очередь богослужебного¹⁴.

Первые профессиональные хоры, появившиеся в XVII веке, – хор Государевых певчих дьяков (с 1763 г. Придворная певческая капелла) и хор Патриарших певчих дьяков (с 1721 г. Московский Синодальный хор) – предназначались для участия в придворных церковных службах и на празднествах в присутствии государя.

Практика петь канты и душеполезные стихи была довольно распространенной в допетровской Руси, особенно при царском дворе¹⁵, в

¹⁴ «Вопрос о допустимости или недопустимости партесного пения при богослужении стоял весьма остро. <...> группа прихожан храма св. Апостола Иоанна Богослова в Москве обратилась к находившимся в то время в Москве патриархам Макарию Антиохийскому и Паисию Александрийскому с вопросом - допустим ли этот род пения в православном богослужении. На грамоте, составленной в 1668 г. и подписанной по-гречески и по-арабски двумя патриархами содержится следующий ответ: хотя "пение, именуемое партесным, воспринято и не от восточной Церкви, но никем осуждено не было". Таким образом, 1668 год можно считать датой официального признания партесного пения в Москве» [78].

¹⁵ «Царевне Ксении Борисовне, многотерпеливой дочери царя Бориса Годунова, как известно, был знаком этот род интимно-религиозного нелитургического пения. В современных источниках, превозносящих ее красоту, ее мудрость (в особенности ее образованность и богатую речь), смирение (слезы делали ее еще более привлекательной), Ксения описана как человек, способный наслаждаться пением и слушать духовные стихи. Такой род пения был вполне созвучен аскетическому образу жизни царственных особ, согласно описанию, сделанному в середине века Григорием Карповичем Котошихиным.

домах вельмож, в старообрядческой традиции. Задача кантов и «стихов» - пробудить в человеке жажду покаяния, исправить свою жизнь¹⁶. Тексты подобных песнопений часто являются рифмованными переложениями богослужебных текстов и размышлений в духе святоотеческих творений, читавшихся, согласно богослужебному Уставу, во время службы в храмах Руси.

Поворотным моментом в развитии богослужебной музыки можно считать практику привлечения церковных певческих коллективов к светским мероприятиям увеселительного характера. С конца XVII – начала XVIII века профессиональные церковные певческие коллективы стали исполнять не только канты и стихи, но и светские песнопения, лирические, либо прославляющие подвиги русского государя.

Появление обособленных от жизни приходских общин профессиональных хоров, исполняющих не только церковный, но и светский репертуар, способствовало изменению формы церковного пения и отношения к нему певцов и слушателей. Этому же способствовала и великая трагедия русского народа – старообрядческий раскол, выведший многих активных христиан за пределы канонической Церкви.

Расколотое российское общество становится открытым для западноевропейской культуры. На смену кантам и благочестивым стихам приходят витиеватые сочинения вполне светского характера. Постепенно меняется и храмовое пение.

Упомянутое выше изменение в теории богослужебного пения выражается, вероятно, навеянным западноевропейской теорией музыки

Женщины царского рода проводили время в молитве, посте, слезах, плаче, - свидетельствует Котошихин. Все эти высоко ценимые духовные качества были свойственны, если верить описаниям, и Ксении Годуновой, приемлющей духовные песнопения богомольцев... Профессиональные певцы также исполняли благочестивые песнопения для царских особ на домашней молитве» (Перевод мой. – И. С.). [64, с. 58]

¹⁶ Многие из подобных кантов возрождаются в репертуаре некоторых современных хоровых коллективов (таких, например, как «Сирин») и активно исполняются в концертах церковной музыки.

восприятием храмового пения как собственно музыкального, безотносительно к тексту произведения и стилю жизни певцов и молящихся слушателей.

Так, вскоре после событий раскола (1666 г.) Николай Дилецкий пишет свою музыкальную грамматику (около 1677 г.), излагая теорию музыки в светских категориях, игнорируя святоотеческий взгляд на различие церковного пения и светской музыки¹⁷.

Первоначально это проникновение светского начала в сугубо церковную среду было крайне пренебрежительным по отношению к сложившимся церковным традициям и довольно грубым, что вызывало многочисленные протесты ревнителей церковной старины [см. 3, с. 52 – 54]¹⁸. Однако после глобальных реформ императора Петра I и в контексте дальнейшего развития российской музыкальной культуры отношение жителей России к подобному пению, в подавляющей массе своей, изменилось.

Таким образом, в конце XVII – начале XVIII века древнерусское певческое искусство, создав прочную основу для российской музыкальной культуры в дальнейшем, само пришло в забвение почти на два столетия, оставшись практически в употреблении лишь в старообрядческом обиходе.

¹⁷ «...Музыка есть то, что повергает сердце человека в радость или печаль посредством пения или игры, заставляя следить (пользуясь более точными определениями самой музыки) за движением голосов вверх и вниз» (Перевод мой. - И. С.). [64, 112] «Дилецкий делит музыку на две категории согласно ее значению и ее настроению. Смысл музыки предстает в трех ипостасях: радостная музыка, печальная музыка и основанная на смешении обоих начал» (Перевод мой. – И. С.) [64, с. 113]

¹⁸ «Особый успех у слушателей имели оперные арии, в которых единственная выразительная вокальная линия выступала на фоне гармонического сопровождения. Этот прием позже перешел в духовную музыку - в хоровые концерты итальянского стиля, где верхний мелодический голос играл ведущую роль, а остальные голоса как бы аккомпанировали ему. Также итальянской оперной арии русский духовный концерт обязан манере повторения отдельных слов текста. Если раньше слова священного текста запрещалось повторять, а тем более переставлять местами, и протяженность звучания песнопения достигалась за счет медленного темпа и внутрислоговых роспевов, то в концерте итальянского стиля, как и в оперной арии, для создания развернутой музыкальной формы допускались многочисленные повторы и переставления слов» [77].

Говоря о западноевропейском влиянии, необходимо уточнить, что с конца XVII века на церковное пение оказывали свое влияние польская, затем итальянская и немецкая вокальные школы.

Но будучи подражательной изначально, российская музыкальная культура XVII – XVIII веков так и не смогла соперничать с музыкальным искусством западноевропейских мастеров. Отказавшемуся от своих корней русскому богослужебному пению так и не удалось подняться до шедевров западной музыки даже в лице лучших своих представителей, без сочинений которых сегодня невозможно представить богослужение во многих русских храмах. В этом мы видим не столько недостаток таланта, сколько иные творческие предпосылки, не позволившие русским композиторам той эпохи давать своим творениям иную цель, нежели развлечение в храме.

Если для Николая Дилецкого, например, любая музыка – это лишь сочетание грустного и веселого, то для выдающихся западноевропейских композиторов, начиная со священника Клаудио Монтеверди (1567 – 1643) – и до лучших мастеров нашего времени, – целью было не только развлечение, но и, как высшее предназначение, духовное совершенствование людей. Великий немецкий композитор Иоганн Себастьян Бах (1685 – 1750) говорил: «цель музыки – служение славе Божией и освежение духа»¹⁹. Его не менее великий современник Георг Фридрих Гендель (1685 – 1759) писал: «Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я стремился их сделать лучшими». В музыке Вольфганга Амадея Моцарта великий норвежский композитор Эдвард Григ (1843 – 1907) усматривал «откровение райской красоты». Из цветущего красотой рая музыки, по его словам, «мы изгнаны грехами современной жизни»²⁰.

Но наряду с оперными шедеврами великих композиторов XVII – XVIII веков мы легко можем найти массу произведений-«однодневок» – опер, месс, реквиемов, мотетов. Как показывает сравнение произведений этих

¹⁹ Цит. по: Медушевский В.В. Интонация как язык домостроительства благодати [76].

²⁰ Цит. по: Медушевский В.В. О происхождении и сущности серьезной музыки [103].

композиторов с сочинениями русских мастеров XVIII века, именно этим произведениям и суждено было стать образцами для духовной музыки России. Именно этим произведениям мы обязаны внедрению в православное богослужбное пение элемента развлечения, не свойственного древним, традиционным видам церковного пения – византийскому и знаменному роспевам. Немногие выдающиеся имена лишь подтверждают это печальное правило. При этом, даже упоминая о великих русских композиторах той эпохи, невозможно сравнить уровень музыкального мастерства Дилецкого, Бортнянского, Березовского и Веделя с Генделем, Моцартом или Бахом²¹.

Конечно, не вполне корректно винить исключительно композиторов, писавших музыку для богослужения. Они только выполняли, и порой весьма талантливо, заказ власть имущих. Создаваемая ими музыка была лишь

²¹ «Со второй половины XVIII века указанное движение в области церковной музыки уступает место, - по-видимому, без особой борьбы, - новым видам итальянского партесного или концертного пения, ведущим свое начало от произведений итальянских приезжих маэстро, - Галуппи, Сарти, - и их ближайших учеников и последователей... Мы очень мало знаем, где и как получали свои технические знания наши церковные композиторы петровского времени... Настоящим церковным композитором, хотя бы и в итальянском смысле этого слова, Галуппи, никогда не был, но его авторитет как европейской знаменитости, довольно сильная техника и внешняя красивость музыки, вместе с придворным его положением, создали ему такое влияние, с которым бороться было невозможно. С него начинает упрочиваться в нашей духовной музыке тот слащавый сентиментально-игривый оперно-концертный итальянский стиль, который до сих пор господствует в ней, определяя вкусы не только общества, но, отчасти, и духовенства... Его произведения, полные внешнего блеска и оперного пафоса, нередко рассчитанные на грандиозные и необычные средства (вроде известной оратории "Тебе Бога хвалим", исполненной в 1789 г. в главной квартире князя Потемкина, под Яссами, хором певчих в 300 человек, оркестром, несколькими хорами военной музыки, с колокольным звоном и пушечной пальбой из 10 орудий), как нельзя лучше отвечали грандиозно-блестящему и в то же время фривольно-чувственному веку Екатерины II<...>. У Дегтярева и Веделя преобладает элемент сентиментально-слащавый, выраженный в кудреватом, мелодическом по преимуществу стиле. ... Достоинство обоих композиторов - стремление согласовать музыку с текстом и выразить религиозное настроение, заключающееся в словах последнего. Это не всегда удавалось им...». *Библиотека учебной и научной литературы* [83].

«Ознакомившись с большой массой сочинений Бортнянского, Чайковский так отозвался о нем в письме к Юргенсону: "Бортнянский был талант второстепенный, неспособный пролагать новые хотя бы тропинки. Он был музыкант отличный и превосходно владевший техникой <...>, в его творениях все гладко, чисто, мило, но однообразно, как степь Херсонской губернии"» [71].

следствием общегосударственных тенденций, соответствуя новой системе ценностей, в основном копируя культурные обычаи Западной Европы.

Как уже отмечалось нами, благодаря старообрядческому расколу, приверженцы старых традиций, в том числе и в пении, были выведены за пределы канонической Церкви. Все меньше людей стремились соотносить практику посещения храма со святоотеческой теорией. Храм, и прежде не всеми воспринимавшийся с должным почтением²² [см. 21, с.102-161], после петровских преобразований для значительной части молящихся становится аналогом современного общедоступного клуба, местом, где можно услышать пение, мелодически схожее со светской музыкой²³, встретиться с друзьями. Элемент развлечения стал присущ и светской и церковной культуре с конца XVII века, усиливаясь в петровскую эпоху²⁴.

Не удивительно, что «певчие и солисты капеллы, обучаемые итальянцами, помимо пения в церкви, участвовали (до организации специального хора в 1800 г.) в постановках итальянских и первых русских опер»²⁵ [133], что свидетельствует о продолжающейся со второй половины XVII века утрате прежнего отношения к богослужебному пению.

²² Беспристрастную картину далекого от идеала поведения жителей Руси в храмах в середине XVII века описывает Каптерев Н. Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Т. 1-2 М., 1996. Профессор Н. Ф. Каптерев. Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. М.: «Индрик», 2003.

²³ «Несмотря на то, что Павел I еще в 1797 г. запретил исполнение концертов во время богослужения, оно продолжало держаться; исполнялись даже аранжировки оперных арий или хоров из ораторий на священные тексты (вроде «Тебе поем» на музыку басовой арии жреца из «Весталки» Спонтини или «Херувимской» на музыку хора из «Сотворения мира» Гайдна»). Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Санкт-Петербург, 1890—1907. Исполнение концертов за литургией во время причащения священнослужителей (на так называемых "запричастных") было запрещено также в 1804 году - указом Александра I, а в 1850 году указом Священного Синода.

²⁴ См. например, [64] и свидетельства о литературе и культуре петровской эпохи [88].

²⁵ Начиная с 1736 года, когда для постановки оперы Франческо Арайи пригласили певчих придворного церковного хора, так как отдельного оперного хора не существовало.

В качестве яркого примера, иллюстрирующего это положение, достаточно вспомнить «Великое славословие» Сарти²⁶ для двойного хора и оркестра с пушечными выстрелами, как очевидное непонимание и заказчиками этого опуса, и его автором сути и смысла текста Великого славословия.

Особого упоминания стоит и безобразное поведение «молящихся» за богослужением, сделавшее возможным столь сильное изменение целей церковной музыки. Известный музыковед и композитор Иван Алексеевич Гарднер, например, в своей книге «Богослужбное пение русской православной церкви» приводит вопиющие свидетельства очевидцев гастролей известного в начале XIX века хора Бекетова²⁷. Вызывает удивление то, с какой легкостью православные люди изменили своей духовной традиции. Очевидно, что жажда развлечения коренится в самой природе человека, постоянно ищущей нового. Иначе сложно объяснить, почему с юности слышавшие в храме лишь знаменный распев люди внезапно

²⁶ **Джузеппе Сарти** (Giuseppe Sarti) (1.12.1729, Фаэнца - 28.07.1802, Берлин) - итальянский композитор. Учился в Болонье у падре Мартини. С 1742 г. органист, директор местного оперного театра, директор консерватории в Венеции, регент капеллы Миланского собора. В 1784 года был приглашен в Россию придворным музыкантом. Здесь он написал оперы "Утешенные любовники", "Мнимые философы" (1785), и др. Помимо опер Сарти писал в России торжественные оратории, кантаты, духовные концерты, рассчитанные на большой состав исполнителей и сопровождавшиеся колокольным звоном, пушечной стрельбой, фейерверком. Был избран членом Петербургской академии наук. В России Сарти занимался и педагогической деятельностью; в числе его учеников - ряд русских композиторов: С. И. Давыдов, С. А. Дегтярев, Д. Н. Кашин, А. Л. Ведель и другие [91].

²⁷ «Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно молещики до такого дошли бесстыдства, что в церкви кричали «фора» (т.е. «браво», «бис»). По счастью хозяин певчих имел догадку вывести певчих вон, без чего дошли бы до большей непристойности... Бекетовский хор пел обыкновенно в церкви Дмитрия Солунскаго, близ Тверского бульвара. В нем отличалась какая-то девушка Анисья (непригожая, впрочем) своим прелестным голосом и методою пения, почти театральною. Вот поют, кажется, "Достойно есть", и под конец Анисья своим solo и в хоре, а более своими руладами так поразила благочестивых и светских слушателей, что один из сих последних, некто князь Визанкур, выкрещенный индеец, лев того времени, захлопал в ладоши в каком-то неистовом восторге. Такой соблазн был слишком гласен и дерзок, по требованию известного митрополита Платона, г. Бекетов принужден был отправить своих певчих в деревню» [6, с.205].

отказались от привычного, освященного веками пения и предпочли оперные и подобные им мелодии.

Все это подтверждает мысль И. А. Гарднера о том, что в период украинско-польского влияния, заимствованного от протестантского хора и им вдохновленного “кантового” стиля, «богослужбное пение перестает пониматься как одна из форм самого богослужения и начинает рассматриваться как **музыка**, вносимая в храм. Романтика и поэтические настроения в сильной степени окрашивают настроение (*эмоциональный элемент!*) в церковном пении» [74].

Исследователи церковной музыки по-разному оценивают изменение внешней музыкальной формы русского богослужбного пения.

Для некоторых исследователей это явление означает обогащение технического и теоретического опыта. «Знакомство с западной музыкой расширило кругозор хористов, а общение с итальянскими мастерами способствовало приобретению знаний исполнительского искусства» [133].

Потеря глубинного смысла происходящего на клиросе при декларации верности теоретическим предпосылкам, выраженным в святоотеческих творениях первого тысячелетия существования христианской Церкви, все чаще воспринимается исследователями конца XX – начала XXI века как тяжелая утрата, приведшая к автономному существованию формы и содержания богослужбного пения. «Если в знаменном пении движение мелодии отражало движения молящегося ума, и музыка никоим образом не иллюстрировала текст, то в партесном пении «молитвенность», духовность не играет вообще никакой роли. Эта музыка, рассчитанная на внешний эмоциональный эффект и не связанная с опытом молитвы. По всем своим основным характеристикам такая музыка имеет чисто светский характер: связь с духовной традицией обеспечивает исключительно литургический текст, к которому музыка привязана лишь формально» [20, с. 864].

С XVIII по вторую половину XIX века мы наблюдаем исключительно внешнее отношение к церковному пению, не учитывающее связь музыки с

текстом. Многочисленные композиторские сочинения и обработки не только не стремятся раскрыть освященные веками церковные напевы, но порой изменяют их гармонизациями до неузнаваемости.

Попытки возвращения к традиционным формам церковного пения начались в конце XIX – начале XX века. Этот период, называемый часто «московским»²⁸, характеризуется искусствоведами как время поиска путей для «освобождения богослужебного пения от чуждых влияний и заимствований и возвращения к исконно русским, уставным напевам (особенно к знаменному роспеву) и применения к ним последних достижений русской композиторской техники»²⁹ [28, с. 188]. Знаменный роспев перестает казаться отличительным признаком старообрядческого богослужения и начинает понемногу проникать на клиросы храмов господствующей Церкви (правда, опять же в гармонизациях, и не всегда удачных³⁰).

²⁸ В исследованиях последнего времени более употребительным становится термин «Новое направление», принадлежность к которому понимается как общность для ряда композиторов различных школ (в том числе не только московской, но и петербургской), тенденций творчества.

²⁹ Закономерность и своеобразные правила русского народного многоголосного пения изложил А. Д. Кастальский в книге «Особенности русской музыкальной системы». Москва, 1923.

³⁰ «...В начале 1890-х годов Смоленский и регент Синодального хора Василий Орлов решительно приступили, говоря словами Смоленского, к "безусловному удалению всякой дряни из репертуара воскресных и будничных служб" Синодального хора и ко внедрению в него "русских мелодий", - этот факт был тут же оценен той весьма своеобразной кастой "любителей" церковного пения, которая издавна сложилась в Москве и в которой были представлены и старообрядцы. Начало обновлению репертуара положили евангельские стихиры большого знаменного роспева в переложении Александра Полуэктова - переложении довольно слабом, но сохраняющем все особенности роспева, в том числе фиты и лица. После служб Смоленский обсуждал нововведения с "любителями" за чаепитием в Большом Московском трактире. Одни - возражали против "сворачивания Успенского собора на раскольничью дорогу", другие - напротив, одобряли этот путь, говоря: "а то иной раз войдешь в храм Божий - чуть-чуть не кажется, что попал в ресторан". Высказывались и старообрядцы, которые, по свидетельству Смоленского, нередко посещали Успенский собор...» [90].

Интересно отметить, что при этом они говорили *исключительно* о внешних формах пения, без всякого отношения его к молитве и богослужению: "И как они, братец мой, пятогласную-то развели, потом слышу и кудрявую ведут - совсем как у нас..." [129].

Однако возвращение к древним напевам не всегда подразумевает коренное изменение отношения к богослужебному пению. По-прежнему в среде композиторов и исполнителей церковной музыки жива тенденция восприятия пения именно как **музыки**, без проникновения в **суть** распеваемых слов. Большинство композиторов Нового направления, как правило, не имели священного сана и богословского образования, и, возможно, в силу этого не чувствовали уместности в определенный момент богослужения той или иной мелодии и соответствия этой мелодии слову.³¹

Из негативных сторон данного периода можно отметить то, что церковные чтецы и певцы в большинстве своем не понимали смысла тех текстов, который они читали и пели. В силу этого церковнослужители зачастую были неспособны передать молящимся смысл церковных текстов, употребляемых за богослужением.

Отчасти это сказывалось и на творчестве композиторов Нового направления, не всегда представлявших себе значение используемых ими при сочинении музыки слов, о чем речь пойдет далее. Слушатели, в свою очередь, по-прежнему не вполне осознавали, в чем смысл церковных молитвенных собраний, соборной молитвы, и подменяли духовные ощущения сугубо эстетическими.

Очевидно, что для возрождения церковного пения были необходимы не столько музыковедческие, сколько богословские подходы. Именно поэтому деятельность церковных музыкантов, осознающих богословскую насыщенность богослужебного текста и передающих это осмысление

³¹ «Несоответствие между музыкальным оформлением и внутренним содержанием богослужения характерно и для самих музыкальных произведений, входящих в репертуар церковных хоров. Многие церковные композиторы XIX века, не будучи священнослужителями, не могли проникнуть в дух православного богослужения «изнутри алтаря», а потому их музыка иногда совсем не соответствовала исполняемым словам или совершаемым литургическим действиям. Литургия воспринималась композиторами как серия концертных номеров, в которых быстрый темп сменялся медленным, форте сменялось пиано, благодаря чему создавалось требуемое традициями светской музыки разнообразие, однако полностью утрачивалось восприятие богослужения как единой непрерывно развертывающейся мистерии» [20, с.888].

другим, можно оценить как разновидность христианской проповеди уже в XX веке.

1.2 Богослужбное пение в предреволюционные годы (1900– 1917)

1.2.1 Особенности дореволюционной певческой практики

Как уже отмечалось выше, со второй половины XVII века во всех ведущих соборах и монастырях Московской и Киевской Руси появляются хоровые коллективы, исполняющие многоголосные произведения в храме. При этом принадлежность певцов приходу (а позже и монастырю) становится номинальной, при наборе певцов руководитель хора исходит, в первую очередь, из их профессиональных качеств. Хор все более отделяется от молящихся, не столько выражая молитвенные чувства прихожан, сколько «озвучивая» красивым пением процесс богослужения. Это отделение было и сакральным – певцы все чаще позволяли себе демонстрировать неверие или равнодушие к церковным таинствам и обрядам, в буквальном смысле – клиросы отгораживались от народа большими иконами или помещались на высокие балконы.

Со временем, несмотря на сопротивление консервативно настроенных представителей духовенства и мирян, желание хоров исполнять под влиянием западноевропейской музыки многоголосные произведения лишь усиливалось. Начиная с XVIII века, многие композиторы царской России внесли свой нотный-молитвенный вклад в сокровищницу церковной музыки. При этом, как уже отмечалось выше, за основу мелодий брались не только древние церковные напевы, но и оперные сочинения западных композиторов.

Более чем за двухсотлетнюю историю многоголосие в церковной музыке стало настолько близким народам Православной России, что до конца 1990-х годов не знающие нотной грамоты бабушки пели

богослужбные песнопения на память, интуитивно «раскладываясь» на 2-3 голоса!³²

Несмотря на недовольство Святейшего Синода и постоянно рекомендуемые и переиздаваемые одноголосные обиходы, многоголосие прочно завоевало свое место на русском клиросе, сделав одноголосное знаменное пение отличительным признаком старообрядчества.

На рубеже XIX – XX вв. русское богослужбное хоровое искусство и церковно-певческая культура, по общепризнанному мнению, достигли значительного уровня развития. Были профессиональные хоры, любительские, хоры из прихожан храма или насельников монастыря. Репертуар крупных церковных хоров значительно расширился за счет привлечения светской музыки и обработок русских народных песен. Московские композиторы специально сочиняли для известных хоров, например, для Синодального хора (в их числе – С. И. Танеев, В. С. Калинин, П. Г. Чесноков). Впервые были исполнены произведения многих западноевропейских и русских композиторов.

Отметим ряд особенностей дореволюционной певческой практики. В первую очередь, это **состав хора**.

Сегодня нам кажется вполне естественным, чтобы в каждом храме в воскресные и праздничные дни, особенно на Пасху и Рождество Христово, на клиросе пел четырехголосный хор, в крайнем случае, 2 – 3 человека. При этом партии сопрано и альты (иногда тенора, составляя в таком случае классическое женское трио) повсеместно, за редчайшими исключениями, поют женщины.

До революции клирос большинства храмов выглядел иначе. Практически до конца XIX века женщины пели на клиросе только в женских монастырях, женских гимназиях и приютах.

³² В мордовском селе Старая Теризморга и сегодня можно услышать уникальные образцы народного пения на 5 (!) самостоятельных голосов при отсутствии у певиц музыкального образования.

В больших, соборных хорах партии верхних голосов исполняли мальчики и **лишь с 1880 года**, благодаря смелой инициативе А. А. Архангельского,³³ хоры стали смешанными, т. е. **верхние голоса начали поручать петь женщинам**³⁴.

Второе важное обстоятельство. В отдельных регионах России вплоть до середины XX века пение за богослужением в течение всего церковного года было одноголосным: песнопения исполнялись единственным штатным дьячком-псаломщиком. В виде исключения любительский хор мог украсить богослужения Пасхи, Рождества Христова или другого значительного праздника.

При этом пение единственного псаломщика, в отличие от вкусов нашего времени, не воспринималось, как нечто ущербное. По свидетельству митрополита Питирима (Нечаева), в один из храмов Москвы люди во множестве собирались «вздыхать и молиться», слушая одиночное пение известного дьячка [38, с. 21].

Поэтому, говоря о хоровых традициях, репертуаре и хоровой культуре дореволюционной России, мы имеем в виду довольно большое значение традиции одноголосного церковного пения, хотя эта практика и представлялась современникам не идеальной³⁵.

³³ [84].

³⁴ Можно встретить в литературе отдельные упоминания о женщинах, стриженных под мальчиков и одетых в мужское платье, поющих сольные партии в крепостных хорах (1805 г.) [6, с.204], но это исключение скорее подтверждает правило.

³⁵ «...Спрашивается, хорош ли будет псаломщик в отправлении своих прямых обязанностей, если он сегодня возвращается из театра во втором часу ночи, а ложится спать и того позднее, если завтра он возвратится еще позднее с какой-нибудь холостой пирушки и т.д. Отсюда недоспанная ночь, сонливые, едва смотрящие на свет Божий глаза, очень часто хриплый или от вечернего крика в театре или от иных неизвинительных причин голос и прочее – все это признаки, которые мало говорят в пользу успешного отправления предстоящей на утро церковной службы. И хорошо еще, кому удалось соснуть сколько-нибудь пред службой, но бывает и так, что иной является в церковь прямо из чужого дома, от карточного стола, усердно предложенного ему его же товарищем. Все это, думается, такая правда, не без исключений, конечно, против которой едва ли кто может что-нибудь сказать. ... Прежние псаломщики, и теперь и в молодых летах – всегда в своей должности находили вместе со средством и цель своей жизни: церковное пение и чтение – для них если не составляли всего, то все-таки было главным в

1.2.2 Общая характеристика «русского стиля»

Продолжая тему особенностей дореволюционной певческой практики, отметим следующий, весьма важный для нас факт. Это возникший в российском обществе в конце XIX – начале XX века интерес ко всему русскому: как исконно народному, так и стилизованному под него.

Сочинения российских писателей и философов – славянофилов в течение второй половины XIX века остро поднимают тему национальной идентичности, осознанного призвания русского народа и места его во всемирной истории, роли Православия в развитии русского народа.

Центром славянофильских устремлений была Москва. Поэтому новый стиль жизни, охватывающий самые разные стороны человеческой деятельности, нередко называют «московским», «русским» стилем, «русским возрождением», «русским art nouveau», но в целом он представляет собой эстетическую реконструкцию отдельных элементов культуры Московской Руси примерно XV – XVII веков. Так как эти элементы выбирались произвольно, в зависимости от эстетических вкусов людей, воспитанных в западноевропейской культурной традиции, то и реконструкция эта носила, в основном, внешний, подражательный характер.

Такое стремление к русскому, народному можно найти во всех проявлениях российской культуры, искусства и общественной жизни.

их жизни. Не так смотрит на это нынешний псаломщик. Правда, и он находит в своей службе главный источник своих средств, но и только, - главная же цель его жизни все, что вам угодно, но никак не церковное пение и чтение. Многие из псаломщиков прямо даже гнушаются своих обязанностей и несут их только потому, что иных средств к жизни у них не находится. Отсюда, многие оказываются очень плохими чтецами и еще более плохими певцами, так что того «чувства, толка и расстановки», которых не находил Фамусов в своих современниках-пономарях 20-х годов, с трудом можно найти и у умных современных нам псаломщиков конца XIX столетия. <...>. Вот почему люди благочестивые всегда желают видеть и слышать ревностного псаломщика: чтение его невольно заставляет молиться и того, кто бы при другом чтении витал далеко от службы. Псаломщики же редко заботятся об этом, и напоминание им о подобных вещах – не скажем – вызывает улыбку, но часто остается без последствий...» *«Несколько слов о московских псаломщиках»* [68]

Появляется особый архитектурный стиль³⁶, в общих чертах повторяющий элементы древнерусских и византийских храмов и дворцов.

Меняется внешний вид богослужбных облачений священнослужителей, украшенных стилизованными под национальные узоры и тканями³⁷.

³⁶ **Псевдорусский стиль** или **русский стиль** — течение в русской архитектуре XIX – начала XX веков, основанное на использовании традиций древнерусского зодчества и народного искусства, а также ассоциируемых с ними элементов византийской архитектуры. Русский стиль возник в рамках общеевропейского подъема интереса к национальной архитектуре, и представляет собой интерпретацию и стилизацию русского архитектурного наследия. Представляя собой искусную стилизацию, русский стиль последовательно сочетается с другими стилями – от архитектурного романтизма первой половины XIX в. до стиля модерн.

Одним из первых течений, возникших в рамках псевдорусского стиля, является зародившийся в 1830-е годы «русско-византийский стиль» в архитектуре храмов. Развитию этого направления способствовала весьма широкая правительственная поддержка, поскольку русско-византийский стиль воплощал идею официального православия о преемственности между Византией и Россией. Для русско-византийской архитектуры характерно заимствование ряда композиционных приемов и мотивов византийской архитектуры, наиболее ярко воплотившихся в «образцовых проектах» Константина Тона в 1840-е годы: Храм Христа Спасителя, Большой Кремлевский дворец, Оружейная палата в Москве и др. Для другого направления псевдорусского стиля, возникшего под влиянием романтизма и славянофильства, характерны постройки, использующие произвольно истолкованные мотивы древнерусской архитектуры.

В начале XX века получает развитие «**неорусский стиль**». В поисках монументальной простоты архитекторы обратились к древним памятникам Новгорода и Пскова и к традициям зодчества русского Севера. На сооружениях этого направления лежит отпечаток стилизации в духе северного модерна. Историками архитектуры высказывалось мнение, что неорусский стиль стоит ближе к модерну, чем к эклектике, и этим отличается от «псевдорусского стиля» в его традиционном понимании [81].

³⁷ Здесь уместно говорить именно о стилизации, а не о возвращении к истокам или реконструкции, потому что «в допетровской Руси не существовало крупного ткацкого производства, **дорогие высококачественные ткани были исключительно привозными** (здесь и далее выделено мною, - *ИС*)» [107]. «...В отличие от европейского костюма, который считался с орнаментацией ткани и подчинялся ей, принимая ее рисунок с тем смыслом, который в нем был заложен, русский костюм отмечал узор **как факт украшения** и соответственно с ним обращался. Несомненно, что дороговизна ткани определяла владельца, и драгоценные аксамиты попадали только на царские или митрополичьи плечи. Но **ни сам характер рисунка, ни его национальная принадлежность не принимались во внимание...**» «Орнаментация европейских тканей – венецианского аксамита, генуэзского и флорентийского бархата с узором семилопастной розы – легко соседствовала с тканями византийскими, а затем и турецкими и кизылбашскими, где не только почитался цветочный орнамент, но особенно любимы были узоры с **фантастическими изображениями**» [75]

После двухсот лет фактического запрета на употребление восьмиконечного креста как отличительного символа староверов, по повелению императора Николая II с 1896 года священники надели такой крест, изготовленный из серебра, подобный тому, который сегодня возлагается на вновь рукоположенных иереев.

Сам факт укрепления единоверия (т.е. употребления в быту и богослужении дониконовских обрядов и обычаев при каноническом подчинении Русской Православной Церкви), после утверждающего в 1905 году религиозную свободу манифеста императора Николая II, свидетельствует об отказе от представления о допетровском прошлом как о времени исключительного мрака и невежества.

Появляется интерес к древнерусскому искусству, в том числе к каноническим иконам и к знаменному распеву. Знаменный распев стал звучать на клиросах и в концертах, исполняемых старообрядческими (и не только) хорами³⁸.

Новые патриотические настроения вошли в конфликт со звучащей в храме барочной музыкой, которая все чаще воспринималась не соответствующей идеалам Православия и в этом смысле ущербной.

Не только священнослужители стали отмечать глубокое внутреннее несоответствие, несовместимость концертных сочинений с храмовым

³⁸ «В конце XIX – начале XX вв. давление со стороны властей и господствующей церкви немного ослабло. Потенциал, копившийся не годы – столетия, выплеснулся с колоссальной силой. «Явлением миру» стали публичные выступления в залах Санкт-Петербургской и Московской консерваторий знаменитого Морозовского хора, созданного А. И. Морозовым при Богородско-Глуховской мануфактуре. При братстве Честного и Животворящего Креста действовал хор под руководством Якова Богатенко. С 1909 г. возникла певческая школа в с. Стрельниково Костромской губернии, которая положила начало организации известного старообрядческого Стрельниковского хора. Сохранившиеся записи этих хоров свидетельствуют о высоком мастерстве и культуре певческого искусства исполнителей. Изучение церковного пения было поставлено на профессиональную основу при сохранении певцами самого главного – христианской веры» [79]. В Успенском соборе Московского Кремля, в Валаамском монастыре и Троице-Сергиевой лавре существовали свои напевы, записанные и изданные в конце XIX – начале XX столетий и представляющие собой вариант древнего унисонного знаменного распева [86].

священнодействием, но и лучшие из мирян, побуждаемые искренним религиозным чувством и хорошим музыкальным вкусом, требовали максимально сократить элемент развлечения, свойственный не только соборным, но даже и монастырским храмам. Так, широкую известность получило письмо Петра Ильича Чайковского управляющему Киевской епархией, в котором композитор живо описывает музыкальную составляющую праздничного богослужения в Киево-Печерской лавре, особо выделяя не соответствующие духу церковной молитвы песнопения³⁹.

На рубеже XIX – XX вв. процесс поиска русского церковного стиля развивается более интенсивно. Сочинения П. И. Чайковского, изданные

³⁹ «...и как музыкант, и как православный христианин, я никогда не могу быть вполне удовлетворен хоровым пением в церквах наших, как бы хорошо ни были подобраны голоса, как бы ни искусен был регент, управляющий хором. <...> Скрепя сердце выслушал я то странное мазуркообразное, до тошноты манерное, тройное “Господи, помилуй”, которое хор пел во время сугубой ектении; с несколько большим нетерпением отнесся я к “Милости мира” и дальнейшему последованию богослужебного пения вплоть до “Тебе поем” (музыка неизвестного мне автора); когда спели “Достойно есть” я был несколько утешен, так как песносложение его носит на себе признаки древнего напева, и, во всяком случае, и сочинено, и спето без вычур, просто, как подобает храмовому пению. Но когда закрылись царские врата, и певчие поспешно, на один аккорд, пропели “Хвалите Господа с небес”, как бы слагая с себя тяжкую обузу хвалить Господа, ввиду своего долга угостить публику концертной музыкой, и стали, собравшись с силами, исполнять бездарно-пошло сочиненный, преисполненный неприличных для храма вокальных фокусов, построенный на чужой лад, длинный, бессмысленный, безобразный концерт, я чувствовал прилив негодования, которое, чем дальше пели, тем больше росло. То гаркнет диким ревушим рыканием бас-соло, то завизжит одинокий дискант, то прозвучит обрывок фразы из какого-то итальянского трепака, то неестественно сладко раздастся оперный любовный мотив в самой грубой, голой, плоской гармонизации, то весь хор замрет на преувеличенно тонком пианиссимо, то заревет, завизжит во всю глотку. <...> Когда я выходил из храма Божия, <...>, вместе со мной суетливо выходила из церкви и целая толпа людей, судя по внешности, образованных, принадлежащих к высшим сословиям. Но уходили они по совсем другим соображениям. Из слов их я понял, что это были господа, пришедшие в церковь не для молитвы, а для потехи. Они были довольны концертом и очень хвалили певчих и регента. Видно было, что только ради концерта они и пришли, и как только кончился он, – их потянуло из церкви. Они именно публика – не молиться они приходили, а для того, чтобы весело провести полчаса времени. <...> Неужели Православная Церковь должна служить, между прочим, и целям пустого времяпрепровождения для пустых людей?» П. И. Чайковский [54, с. 97].

вопреки цензуре Петербургской певческой капеллы, дали возможность выйти за пределы навязанного капеллой стиля «протестантского хорала» (по меткому замечанию И. А. Гарднера), доминирующего до 1880-х гг. в церковной музыке, обусловив обращение к церковной музыке многих композиторов, начавших поиски нового стиля.

Можно с изрядной долей условности очертить границы Нового направления именами Н. А. Римского-Корсакова (1844-1908) и С. В. Рахманинова (1873-1943). Однако очевидно, что процесс творчества в рамках указанного стиля продолжается, что и показано в данной работе.

Благодаря деятельности композиторов Нового направления появляется осознание необходимости возрождения святоотеческого подхода к пению, то есть как к форме молитвы, а не как к музыкальной пьесе.

Нередко, однако, дело ограничивается лишь декларациями и намерениями, и вместо использования на клиросе одноголосного знаменного пения, композиторы Нового направления предлагают к исполнению в храмах собственные сочинения, основанные на мелодиях древних напевов.

Некоторыми авторами это трактуется как возвращение в певческую практику *демественного*⁴⁰ пения. Но при изучении сочинений данного периода, называемых «демественными», становится очевидным, что это не стремление реконструировать пение допетровской Руси, как могло бы следовать из названия, а именно стилизация под произвольно понятые реконструированные формы, отражающие чаяния и вкусы композиторов и слушателей этой эпохи. Особенно заметно это при знакомстве с

⁴⁰ "С подъемом музыкального просвещения России старообрядцы вынуждены будут уступить религиозно-эстетической потребности просвещенного народа и ввести многострочное крюковое пение. Если они пойдут в этом направлении вперед, а никонианцы вернутся с лютеранского хорального стиля назад, то те и другие встретятся на почве полифонии русской народной хоровой песни и тогда "друг друга приемши, просветятся торжеством". "Братья старообрядцы! – взывал Компанейский. Ныне никонианцы уже грядут вам навстречу. Между ними имутся добри песнорачители, песнотворцы и мастера развода всяких попевок. Ознакомьтесь с их усердием пред престолом Божиим, и вы узнаете в их творениях свои родные песнопения в многострочном изложении, с благоговейным трепетом православной русской души вы услышите свои мелодии красногласными в ярком сиянии купины подголосков" [90].

«Демественной литургией» А. Гречанинова, на деле являющейся паралитургическим сочинением и представляющей свободную импровизацию автора для солистов и хора в сопровождении органа – совершенно немыслимый для церковной музыки X – XVII веков исполнительский состав.

1.2.3 «Русский стиль»: особенности музыкального языка

Музыкальный язык представителей Нового направления имеет ряд особенностей.

Начиная с творчества П. И. Чайковского, в частности, его Всенощного бдения и Литургии, для композиторов московской школы характерной чертой стало стилевое единство, пропущенное сквозь призму авторского видения, формирование интонационно целостной службы, подчинение единому художественному принципу. Это утверждение справедливо для духовно-музыкальных произведений А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова, А. Никольского, С. Рахманинова, В. Ребикова, П. Чеснокова, К. Шведова и других авторов, например: Е. Азеева, протоиерея Димитрия Аллеманова, А. Архангельского, Н. Компанейского, протоиерея Василия Металлова, иеромонаха Нафанаила (Бачкало), С. Панченко, Д. Яичкова.

Следствием такого подхода стало создание национальной духовно-музыкальной школы, не только декларировавшей, но и художественно утвердившей новое направление в подходах к приемам композиции, которое уже можно назвать церковным стилем. Музыкальный язык таких песнопений – это «органическое сочетание традиционного и новаторского, канона и стиля, обиходного и композиторского» [13, с.337].

Помимо стремления к созданию единых стилевых композиций можно отметить также новый тип тональной системы, являющийся характерным музыкально-выразительным средством, вобравшим «национальные напевы наряду с европейским мажоро-минором <...>, создание в хоре «оркестра человеческих голосов» [13, с.338].

Музыкальному языку композиторов Нового направления также свойственны гибкая ритмика и структурная несимметричность, естественная для древних роспевов, насыщенность вертикали и особый колорит, присущий именно русской гармонии (например, ее плагальность, частое использование в миноре натуральных доминант, побочных ступеней диатонического лада).

Заметным отличием нового стиля богослужебного пения также становится более частое, по сравнению с бытовавшей на тот момент практикой, использование гармонизаций и обработок древних распевов.

Отличием всех *гармонизаций* является целостное изложение распева в одной из хоровых партий. В угоду гармонии распев мог частично корректироваться и изменять свою первоначальную структуру. Как отмечалось, становится свободным ритм, который диктуется каноническим текстом. При этом надо заметить, что в гармонизациях композиторов Нового направления текст не приобретает основного значения и не всегда ясно слышен в полифоническом сплетении голосов.

В *обработке* распев разделяется на сегменты, которые могут проводиться в разных голосах. «При этом возможна даже транспозиция отдельных сегментов, при сохранении их строгой интервальной структуры. Но самое главное, что в обработке все свободные голоса тождественны распеву и фактически выводятся из его интонаций, не являясь более просто заполнением аккордовых тонов. Нет в обработке и сопровождения распева как мелодии в гомофонном окладе (петербургская школа), есть, скорее, "вплетение" его в ткань предельно мелодизированных свободных голосов, наполненных интонациями народной музыки, лишь подчеркивающими самобытность распева» [114].

Эти новые музыкальные средства, которые использовали для своих обработок композиторы, характерны для русской народной песни и древних церковных напевов. В их сочинениях менее заметны стереотипные имитационные формы как наследие западного контрапункта. «В редком сочинении не применяются запрещенные западной гармонией параллельные ходы октавами и даже квинтами. Это "новшество", тем не менее, чувствуется как музыкальное выражение, вполне законное в русском сочинении, и слуха ничуть не оскорбляет»⁴¹.

⁴¹ А. Никольский. Цит. по: [49, с.159].

Необходимо упомянуть и об усложняющейся в обработках аккордике. В сочинениях Львовского и Чайковского получили широкое распространение бифункциональные аккорды. «Однако это были аккорды доминантовой группы на тоническом басу, а в творчестве синодалов – это гораздо более красочные и объемные аккорды субдоминантовой группы на доминантовом басу» [114].

Эти аккорды и встречающиеся эллиптические обороты используются композиторами как выразительное средство, придающее обработкам звуковой объем и эффект, призванный напомнить молящимся о нетварном, Божественном свете. Отметим, что этот внешний чувственный эффект не связан непосредственно с текстом песнопения, более того, очевидно значительное различие в этом плане между предложенными Святейшим Синодом к исполнению нотами обиходных напевов и сложными сочинениям композиторов Нового направления.

В обработках некоторых композиторов, например, А. Никольского, священника Константина Шведова, появляются диссонирующие аккорды со сложной структурой. Это широко расположенные трезвучия с добавочными тонами – секундой или квартой. В качестве основного отличия в области фактуры песнопений можно назвать также симфонический принцип развития музыкальной ткани у А. Кастальского и его последователей. Этот принцип состоит в чередовании мужских и женских групп смешанного хора, иных контрастах звучания – например, двух- и трехголосного изложения. Размеры многих дореволюционных соборов требуют от звучания хора особой объемности. Эта объемность звучания достигается не только за счет увеличения состава хора, но и при помощи чисто музыкальных средств. Так, объемность обработке придают устойчивое использование *divisi*, применение широкой аккордики и октавных унисонов. «Создавая ту или иную обработку, композитор не решает проблемы правильной гармонизации или проблему силы (т.е. количества звука). Он решает проблему его объема, который может

быть создан только посредством особых фактурных и гармонических приемов» [114].

Можно отметить внимание композиторов Нового направления к усложнению партитуры песнопения, стремление к разнообразию выразительных средств, звукового объема и музыкальных эффектов.

Эти характерные черты произведений композиторов Нового направления, несомненно, делающие их шедеврами русской музыки, являются не самой лучшей характеристикой тех же произведений с точки зрения их соответствия храмовому священнодействию.

Так, некоторые современные музыковеды, отдавая должное шедеврам мастеров Нового направления, отмечают проникновение элементов светской музыки в богослужбное пение, особенно заметное в обработках древних роспевов, принадлежащих московским композиторам – Рахманинову, позднему Кастаньскому, Гречанинову.

В первую очередь, это сознательная инструментализация музыкального полотна. Музыковед и композитор А. Амерханов выделяет некоторые отличительные черты этого процесса:

«...б) - пение с закрытым ртом или на слог. Использование этого приема как тембровой краски. (Кастаньский «Дева днесь», Рахманинов «Благослови, душе моя»);

в) сочетание нескольких контрастных текстовых линий, за счет чего основная линия может "затеняться" побочными. (Рахманинов «Всенощная»);

г) ... роспев появляется не сразу, а лишь после небольшого авторского вступления, элементов роспева в котором нет. В качестве примера можно привести одну из фраз «Хвалите имя Господне» киевского роспева А. Кастаньского» [114].

Главный недостаток «симфонических» многоголосных партитур в том, что они растворяют текст и традиционные мелодии в сложном переплетении голосов. Можно предположить, что столь широкое применение инструментальных приемов в церковном хоровом пении происходило от

непонимания композиторами церковных текстов, символики богослужения и храмового пространства.

Несмотря на то, что композиторы той эпохи видели просветительскую, а не развлекательную цель в духовной музыке и пытались реализовать ее посредством создания национального музыкального языка, многим из них не удалось преодолеть взгляд на церковные песнопения как набор музыкальных пьес, исполняемых в храме и вызывающих соответствующие чувства у молящихся. Поэтому парадоксальным образом некоторые из этих сочинений были так же далеки от богослужебной традиции, как и произведения «русских итальянцев», которых сторонники «русского возрождения» отвергали.

Так, Александр Никольский, очевидно, не делая различия между светской русской музыкой и богослужебным пением, писал: «Русским нужен контрапункт, как нужна и гармония, но и тот, и другая должны быть своеобразными, органически возросшими на родной почве» [49, с. 337].

Отношение к церковной музыке как эмоциональной иллюстрации богослужебного текста, неизбежно ставящий вопрос об адекватности переживания и понимания этого текста композитором, отчетливо выразил известный критик и композитор начала XX века Н. И. Компанейский⁴²,

⁴² Рассуждая об исполнении своих сочинений, он говорил: «О «Свят» и фугато «Осанна в вышних», где изображен вход Христа в Иерусалим. Первое оглашение Христа Осанною, конечно, всегда в исполнении апостола Петра, затем Иоанна, потом жены, сопровождающие Христа. Оглашение подхватывает народ, ликующий при въезде Царя Иудейского, обетованного Мессии. При приближении шествия к Сионским вратам крепости присоединяются трубы и крики народа. Ну и т.д. Все это не трудно прочесть в партитуре.

И – что «Отче наш». По поводу этого сочинения я написал бы несколько листов. Прошу вас, если вы будете на спевке, то сообщите следующее. «Отче наш» – это символ христиан до IV века, а не молитва (! – И. С.). Ее следует не петь, а шепотом читать (! – И. С.), так, как читают его прихожане, когда вдумываются в смысл слов. Ценность всего сочинения на словах «...И не введи нас во искушение». Здесь из груди вырывается отчаянный вопль человека, Ее надо исполнять так, чтобы публика вздрогнула и испугалась (! – И. С.). Здесь пели «Отче» в Почтамтской церкви. Публика с первых слов шепота онемела, когда же тенор закричал отчаянным голосом (! – И. С.) «И не введи нас во искушение», то все попадали на колена. Отчаяние успокаивается хором, повторением последних слов.

мнение которого значительно отличается от традиционного толкования богослужебных текстов.⁴³

Таким образом, Новое направление в истории церковного пения занимает неоднозначное место, что отмечается музыкальными критиками. По утверждению И. А. Гарднера, «с практической, певческой и композиторской сторон значительно развилась и систематизировалась, освобождаясь от подражания иноземным, неправославным образцам, композиторская деятельность для церковных хоров. Начал выправляться этот стилистический разноречивый, который так характерен был для второго и трех четвертей третьего периода. Устанавливалось и распространялось систематическое обучение руководителей хоров. Но вместе с этим, из-за сосредоточения этого обучения почти только на общемузыкальных предметах, замечается все продолжающееся, но мало кем осознаваемое, обмирщение хорового

Последняя фраза тенора «от лукавого» (подчеркнуто мной – И. С.) должна звучать глухо, безнадежно.

Не осуждайте за такое своеобразное толкование Молитвы Господней. Прошло почти 2000 лет, когда обещано было людям Царствие Божие, но оно не только не настает на Земле, а все дальше уходит от нас. Как же не отчаиваться, сознавая силу Лукавого (заглавная буква в тексте – И. С.) или же нравственную нашу слабость» [1, с. 121].

⁴³ Вот, например, взгляд на суть Молитвы Господней современника Н. И. Компанейского – митрополита Вениамина (Федченкова): «Каков основной дух Молитвы Господней? ...Бог – все для верующего. Все, решительно все, без малейшего ограничения, должно быть отдано Богу. Всякое раздвоение, обособление от Бога чего бы то ни было должно почитаться уже ущербом веры или даже изменой Богу. Конечно, это трудно в жизни, но в идеале, в цели так должно быть. И Сын Божий не мог иначе учить людей молиться, как только при всецелой отданности Богу. Он и Сам так молился и жил, творя не Свою волю, а волю Отца, и учеников мог учить тому же самому... Если мы теперь окинем общим взором всю Молитву Господню в целом и отдельных частях ее, то совершенно легко узрим эту основную идею, которая выражается именно одним этим словом – Бог... вся она проникнута совершенно противоположным духом мироотречения, надземности. Конечно, не всякому из нас это может нравиться; человек может даже протестовать, бунтовать против такого направления христианства – это его дело, его свободный выбор; но использовать Молитву Господню для подобной «заземленной» цели значит идти против очевидной истины... “не введи” – “не попусти” нам войти в искушения, а уж если, по праведному суду Твоему, введешь нас в них, – мы примем их: “но” тогда только избавь нас от диавола, чтобы он не воспользовался ими и не употребил их для нашей гибели. Значит, это прошение говорит нам о том, что искушения бедствиями могут быть нами обращены и во спасение. Однако избавиться нам от использования их диаволом можно только силою Божиею, но никак не нашею силою» [104]. Легко увидеть, что ни о каком отчаянии, требующем воплей ужаса, в понимании этой молитвы не может быть и речи.

церковного пения и почти окончательно стираются границы между церковным и светским хоровым пением – особенно в свободных сочинениях светских композиторов. Они не были способны дать ничего другого, как привычные им общемузыкальные формы, примененные ими к богослужебным текстам» [6, с.495].

Суммируя сказанное выше о творчестве композиторов Нового направления, можно констатировать, что в рассматриваемый период мы вправе говорить об обновлении собственно музыкального языка их произведений, не затрагивающем отношения к богослужебному пению в целом.

Элемент развлечения, появившийся в русском богослужебном пении с начала XVIII века, не исчезает и в результате деятельности композиторов, московской школы, вследствие незнания ими и, в силу этого, игнорирования богословских предпосылок церковного пения в целом.

Отвлекаясь от темы исследования, можно отметить, что именно это игнорирование богословской теоретической основы жизни Церкви привело к преувеличенному вниманию православных христиан к внешним атрибутам Православия. Здесь мы можем найти ответ на вопрос, почему движение «русского возрождения», которое, несомненно, мыслилось как просвещение и возвращение к истокам духовности и национального сознания, не смогло предотвратить революцию и колоссальное расцерковление русского народа. Занимаясь сохранением древних форм богослужения или их стилизациями, многие, даже лучшие священнослужители и миряне не замечали фактического отхода всех слоев русского народа от Православия. Слова и культура Церкви перестали быть понятными людям всех слоев российского общества. Интеллигенция увлекалась мистицизмом, крестьянство – обрядоверием. Церковь и православное общество не успели вовремя во всей полноте осознать свое апостольское призвание, о чем свидетельствуют, например, дискуссии по документам Поместного Собора 1917–1918 гг.

Для изменения сути вещей, а не их внешних форм, необходимым было не украшение, а возрождение апостольского духа, новая проповедь Евангелия. Не столько возрождение древних мелодий, сколько понимание самой сути богослужебного пения должно было бы волновать умы лучших людей Русской Церкви. Понадобилась семидесятилетняя полоса гонений и страданий, чтобы это понимание привело к переосмыслению самого отношения к богослужебному пению и появлению композиторов и музыкантов, опирающихся в своем творчестве на богословскую основу.

1.3 Богослужбное пение в советский период (1917 – 1990) и настоящее время

1.3.1. Общий обзор и периодизация

Для понимания процессов, приведших к появлению иного отношения к богослужбному пению в Русской Православной Церкви, необходимо рассмотреть историю пения в период атеистических гонений на Церковь при советской власти.

Этот процесс оказался длительным, во многом продолжаясь и сегодня. Начало ему было положено как событиями Первой мировой войны, так и изменением положения Православной Церкви в советской России.

«В середине первой четверти XX столетия, когда со всей ясностью и определенностью выкристаллизовались и определились характерные черты общего церковно- и музыкально-культурного развития богослужбного пения Русской Православной Церкви, произошли события, которые резко и внезапно остановили какое бы то ни было дальнейшее развитие богослужбного пения Русской Церкви, однако не прекратили его совершенно, а только направили его внешние условия в иное русло. Эти события: начало Первой мировой войны в июле 1914 г. и последовавшая за ней в 1917 г. революция. Начало (и особенно дальнейшее развитие) этой войны нанесло чувствительный удар громадному большинству церковных хоров: мужской их состав вследствие призыва мужчин на военную службу заметно уменьшился. Часть регентов тоже должна была идти на военную службу. <...> Типографии тоже вынуждены были сократить свою работу вследствие призыва части работников на войну, так что несколько замедлялось опубликование некоторых работ и статей по церковному пению и издание новых духовно-музыкальных произведений. Но у всех была надежда, что по миновании войны все придет в прежний порядок: и как практическое хоровое церковное пение, так и наука о русском литургическом музыковедении и духовно-музыкальное творчество композиторов будут по-прежнему плодотворно развиваться. Была уверенность, что и социальное

положение церковных хористов, и их церковно-певческий ценз будут повышаться, а любительская певческая деятельность получит твердое, научно обоснованное направление» [6, с. 516].

Однако этим надеждам сбыться не удалось.

«События, наступившие в 1917 г. <...> в корне изменили все условия бытия христианства на территории России, получившей и новое название. Коренным образом изменился весь жизненный строй, изменились принципы этого строя и быта, в которых в течение столетий существовало богослужбное пение Русской Православной Церкви, бывшей до тех пор нераздельно-неслиянной с государством. А вместе с этим неизбежно изменялось и понимание сути богослужбного пения. Власть, прежде защищавшая или покровительствовавшая так или иначе Православной Церкви в Русском государстве, встала вдруг по отношению к Церкви <...> в резко враждебное положение <...>, развитие этой грани церковной жизни неизбежно должно было пойти по иному руслу. А это, в свою очередь, необходимо должно было создать совершенно другие характеристики, которые заставляют историка богослужбного пения Русской Православной Церкви выделить время после наступления всем известных событий 1918 г. на территории России и в жизни Русской Православной Церкви в особый... период» [6, с.517].

20 января 1918 года декретом «Об отделении Церкви от государства» Православная Церковь лишилась всего имущества и права преподавания во всех учебных заведениях церковных дисциплин. Все духовные школы, в том числе семинарии и академии, переходили в ведение государства, после чего в 1919 году последовало их закрытие.

Церковная музыка пала одной из первых жертв «красного террора»⁴⁴. Прервалась традиция музыкального духовного образования. «Синодальное

⁴⁴ «Небывалые в истории человечества гонения, обрушившиеся на Православную Церковь после 1917 года, привели к тому, что многие области церковной жизни были сведены практически к катакомбному уровню существования. Когда монахинь варят в смоле

музыкальное училище, имевшее право присуждения магистерских и докторских научных званий, было закрыто особым декретом Ленина к весне 1918 года, когда еще даже политические партии-противники большевизма не были разогнаны» [134]. В 1919 г. прекратил свое существование Синодальный хор, что затруднило передачу певческого опыта практически [69].

В последующие годы отношения Церкви и государства складывались не менее трагически, тем не менее, назвать их однородными нельзя (это будет рассмотрено далее в соответствующих разделах исследования). Тем не менее, Октябрьская революция стала началом сильного потрясения для русской хоровой культуры. Пришедшие к власти большевики постепенно запрещали исполнение духовной музыки и сочинений «державно-патриотического» содержания. Прежней музыкальной культуре, объявленной «буржуазной», были противопоставлены песни и гимны, прославлявшие советскую власть, ее победы и идеологию.

Следствием подобного запрета стало ограничение деятельности знаменитых русских музыкантов. Многих из них новые условия подвигнули на эмиграцию. Вынуждены были покинуть Россию такие выдающиеся композиторы, как Сергей Рахманинов, Александр Гречанинов, Николай Черепнин, Александр Чесноков, Александр Архангельский. После эмиграции некоторые из них продолжили писать – регулярно или изредка – церковные композиции. Это Александр Гречанинов, Николай Черепнин, Игорь Стравинский, Александр Глазунов. Музыкальная жизнь русского зарубежья была довольно насыщенной и разнообразной. Она связана с регентской

(Воронеж, 1918), а священников жгут в топках паровозов, вешают за бороды на деревьях и колот шттыками, уже само пребывание в храме – не говоря уже о пении на клиросе – начинает требовать от человека недюжинного мужества и готовности к мученичеству. Война, введущаяся государством против Церкви, не знала ни перемирий, ни оттепелей. Так, «либеральный» и «оттепельный» Хрущев обещал к 80-м годам показать по телевизору «последнего попа», а в «застойные годы» хождение в Церковь могло быть чревато крупными административными неприятностями. Естественно, в таких условиях занятия богослужебным пением не могли иметь никаких перспектив» [28, с. 215].

деятельностью в храмах Европы и США Максима Ковалевского, Михаила Осоргина, Николая Кедрова, Бориса Ледковского, Ивана Гарднера. Каждый из них представляет то или иное направление церковно-певческой жизни Зарубежья.

Тем не менее, «богослужбное пение продолжало *жить* – именно жить, ибо им совершалось богослужение в тех частях Русской Православной Церкви, которые вследствие перекройки политической карты Восточной Европы оказались не на территории Советского государства, а на территории новообразовавшихся из частей бывшей Российской империи государств: в пределах Финляндии, Польши, Латвии, Эстонии, в Маньчжурии (на территории Восточно-Китайской железной дороги) и т. п.» [6, с.517].

Позволим себе, однако, не вполне согласиться с именитым ученым. Богослужбное пение жило не только в независимых от советской России странах. Сам факт наличия даже в тяжелейшие периоды советской истории России десятков⁴⁵ переполненных храмов, в которых пели многочисленные профессиональные певцы, подвергавшие опасности свою жизнь и свободу, свидетельствует о частичной передаче певческой традиции, что и способствовало дальнейшему развитию богослужбно-певческой культуры Русской Православной Церкви. И хотя советский человек, по определению стремящийся к построению безрелигиозного общества, не имел право тратить свои силы и время на церковные нужды, великие дирижеры, и композиторы – глубоко верующие люди – творили для храма тайно, «в стол», подчас без всякой надежды услышать свои произведения на клиросе.

Условно мы можем разделить послереволюционную эпоху развития церковной музыки на несколько периодов⁴⁶, что упростит повествование о

⁴⁵ К 1941 году на территории СССР оставались около 150 действовавших храмов, не более 300 служивших представителей духовенства и 4 правящих архиерея [89].

⁴⁶ В общей периодизации мы следуем детально разработанной схеме А. Шиповальникова и А. Левитнова, изложенной ими в статье «Гармонии небесных сфер из преисподней» [64], однако в значительной мере переработанной с учетом новейших исторических

выдающихся церковных музыкантах и их вкладе в развитие и сохранение традиции церковного пения.

Кроме того, знакомство с деятельностью и фактами биографий ряда композиторов позволит показать появление нового отношения к богослужебному пению как к части миссионерской традиции Русской Православной Церкви.

Исходя из политических событий XX века, а также особенностей правления тех или иных политических и церковных деятелей, можно предложить следующую периодизацию:

1 период: 1918 – 1929 гг.

2 период: 1929 – 1943 гг.

3 период: 1943 – 1953 гг.

4 период: 1953 – 1971 гг.

5 период: 1971 – 1988 гг.

6 период: 1988 г. – по настоящее время.

1.3.2. Первый период: 1918–1929 гг.

Говорить о влиянии политических изменений в России на уклад богослужебной жизни Русской Православной Церкви можно, начиная с первых месяцев 1918 г. Первый период, отмеченный изменениями в развитии богослужебного пения, длится до 1929 г.

Этот период характеризуется шоком от осознания гибели прежних устоев жизни, который является причиной внутреннего духовного кризиса, переживаемого церковными композиторами в этот период. На фоне социальных потрясений происходит переоценка прежних ценностей. Многие христиане, привыкшие видеть в Церкви опору стабильности, приходят к духовному кризису. Изменяется внешний статус Церкви. Как следствие этого, под предлогом помощи голодающим Поволжья происходит ограбление храмов. Церковное единство раздирают внутренние проблемы: появление «обновленцев», нескончаемый поток ссылаемых священнослужителей и мирян, исповедующих Православие, смерть патриарха Тихона.

Появляются первые новомученики среди духовных композиторов. Первый из них – известный талантливый композитор и писатель, коснувшийся вопросов церковного пения, законоучитель Пажеского корпуса протоиерей Михаил Лисицын, который был растерзан толпой в станице Усть-Лабинская Краснодарского края 7 мая 1918 года [см. 130].

Начавшись в первые годы советской власти, гонения уже не прекращаются впоследствии, и оживление общественной жизни во второй половине 20-х годов, связанное с «новой экономической политикой», лишь оттеняет гонения 30-х годов. С концом НЭПа, в 1928–1929 гг., заканчивается первый период в развитии богослужебного пения в советскую эпоху.

Особенностью этого периода можно считать относительную свободу выбора профессии и свободу деятельности в Церкви, что было затруднено в дальнейшем. Несмотря на то, что множество людей были казнены, арестованы, сосланы, пение на клиросе для музыкантов оставалось формой

дополнительного заработка в голодное время начала 1920-х. «Запрета на профессию» для регентов, певцов, композиторов еще не было. Более того, в 1920-е годы в Москве резко выросло количество богослужений с участием лучших профессиональных и любительских хоров, певцов, регентов, и количество духовных концертов в храмах [См. об этом: 130].

В воспоминаниях Никиты Окунева, служащего среднего ранга из традиционной московской православной семьи, любителя церковного искусства, можно найти летопись богослужебной жизни москвичей, начиная с 1917 года и до середины 1920-х.

Эти записи позволяют утверждать, что несмотря на обстановку начинающихся гонений на Церковь, закрытие храмов и расстрелы священнослужителей и мирян, богослужебная жизнь Москвы не останавливалась и включала в свое полноценное течение лучших певцов и священнослужителей.

Так в церкви в честь Гребневской иконы Божией Матери на Лубянской площади в 1919 году пел, по выражению Окунева, «художественный квинтет» Павла Чеснокова с личным участием регента и служили «трое самых голосистых протодьяконов: Розов, Китаев и Солнцев [34, с.307].

Несмотря на голод и тяжелые жизненные условия, церковная жизнь не затихала и вне столицы. Николай Голованов не только давал многочисленные концерты, исполняя духовную музыку в московских храмах с участием своей супруги, – знаменитой певицы Антонины Васильевны Неждановой, и других выдающихся певцов Большого театра, но также ездил с подобными концертами в провинцию⁴⁷.

⁴⁷ Из биографии новомученика Федора Колерова, протоиерея Преображенского храма в Кимрах, мы узнаем, что у него были дружеские отношения с Н. С. Головановым, что вместе с А. В. Неждановой они приезжали в Кимры и исполняли духовные песнопения. Как говорится в жизнеописании Колерова, «после духовных концертов и пения на службах прихожане приносили, что у кого было из продуктов...» [130].

В уцелевшей части фондов архива организации по защите авторских прав «Драмосоюз» вплоть до конца 1920-х гг. имелась секция хоровых композиторов, специализировавшихся, помимо прочего, на сочинении духовной музыки. В анкетах, где вступающие излагали свои биографии и перечисляли сочинения, зарегистрированы пятьдесят авторов, в том числе весьма известные: Н. Голованов, П. Чесноков, священник Димитрий Аллеманов, В. Калинин. До конца 1920-х гг. «члены Драмосоюза получали авторские отчисления, иногда довольно большие суммы. В некоторых случаях авторские выплаты получали вдовы композиторов, иногда нуждающимся авторам оказывалась материальная помощь (например, дважды – Аллеманову по его ходатайству)» [130].

Крайне ценные сведения о церковном пении первого периода дают нам «Воспоминания о московском церковном пении» иеромонаха Даниила (Сарычева).

В 1923 году, в возрасте 11 лет он стал канонархом Данилова монастыря. В силу этого его воспоминания позволяют нам увидеть процессы, происходящие на клиросе того времени, изнутри. Описывая преимущественно традиции своего монастыря, иеромонах Даниил сообщает немало ценных сведений и о других монастырях и храмах.

Состояние богослужебного пения в Даниловом монастыре иеромонах Даниил оценивает высоко, положительно отмечая его внешние параметры и особую внутреннюю наполненность, молитвенность.

Примечательно, что пели в монастыре не только монахи. По свидетельству отца Даниила, на правом клиросе хор был наемным и состоял примерно из тридцати человек.

Очевидец отмечает высокий профессиональный уровень певцов, обусловленный высокой конкуренцией и нехваткой рабочих мест: «Все голоса были отборные: храмы и монастыри закрывались, поэтому наплыв певцов был большой» [15, с. 271].

В пении за богослужением принимали участие и монахи: «На левом клиросе пели наши монастырские насельники, числом около двадцати» [15, с. 271]. Судя по многочисленным упоминаниям антифонного пения с канонархом можно предположить, что профессиональный уровень пения монахов был достаточно высоким, хотя и не профессиональным. Отец Даниил характеризует монахов-певчих как обладателей красивых, но не поставленных голосов. Впрочем, отдельно он монашеское пение не описывает и никак не характеризует, из чего можно предположить, что основные песнопения исполнялись правым хором, а левый имел характер вспомогательный.

Репертуар правого клироса был, с одной стороны, достаточно сложным, с другой – традиционным для больших хоров начала XX века. Отец Даниил вспоминает, что исполнялись произведения А. Ф. Львова, протоиерея Петра Турчанинова, Д. С. Бортнянского, священника Дмитрия Аллеманова, иеромонаха Нафанаила (Бачкало), А. А. Архангельского, профессора Московской консерватории А. А. Воронцова, ученика А. Д. Кастальского⁴⁸.

Несмотря на то, что в Москве широко исполнялись сочинения А. А. Архангельского, в Даниловом монастыре предпочтение отдавали творчеству А. Д. Кастальского и П. Г. Чеснокова, произведения которого, в первую очередь, предназначенные для дьяконского возглашения в сопровождении хора (ектении, «Спаси Боже»), пели известные протодьяконы этих лет: о. Максим Михайлов, о. Михаил Холмогоров, о. Сергей Туриков.

⁴⁸ В качестве характеристики общемосковских традиций отец Даниил отмечает, что в репертуар известного протодиакона Михаила Холмогорова, который служил в храме Никиты Мученика на Басманной, входило «Верую» А. Архангельского и сугубая ектения Боянова [15, с. 271].

Упоминаются отцом Даниилом и редкие анонимные ноты, утерянные после окончательного закрытия монастыря, составлявшие уникальный репертуар именно Данилова монастыря⁴⁹.

Гласовые песнопения исполнялись московским и обиходными роспевами. Большое внимание в монастырском пении уделялось уникальным монастырским подобнам, в основном Зосимовой и Оптиной пустыни, на которые пелись как стихирь, так и неизменяемые песнопения Всенощного бдения «Благослови...», «Блажен муж...». Исполнялись и «подобны Даниилу Московскому». К сожалению, отец Даниил не уточняет, о каких именно песнопениях идет речь, сообщая лишь, что «на тот же роспев поются подобны преподобным Сергию и Серафиму» [15, с. 271].

Немаловажно отметить, что высокий профессионализм певчих, необходимый для исполнения столь сложного репертуара, соединялся с глубокой верой и благоговением, характерными и для монахов, и для светских певцов.

Мы не встречаем упоминаний о распространившемся впоследствии явлении: пении неверующих профессиональных певцов в храме за деньги. Наоборот, упоминая о певчих – и монахах, и мирских – отец Даниил неоднократно характеризует их как людей добрых, подвижников веры, способных на самопожертвование и исповедничество⁵⁰. Несмотря на

⁴⁹ К сожалению, утеряны ноты необычайной красоты трипеснцев, которые исполнялись на повечерии Рождества Христова и на Страстной седмице, – отдали на хранение домой старушкам, да те поумирали. Трипеснцы были четырехголосными, какого-то древнего монастырского напева и исполнялись они только в нашем монастыре.<...> В монастыре было особое «Господи, помилуй», которое привез Владыка Дамаскин, обладавший прекрасным первым тенором» [15, с. 271].

⁵⁰ Регент левого клироса – игумен Алексей – человек одаренный «и необычайной доброты, обладавший красивым, немного «в нос» тенором. Всего же у нас в монастыре было около сорока монахов. Среди тех, что пели на клиросе, был архимандрит Симеон, у которого был прекрасный бас. Его трагедия заключалась в том, что у него была парализована нижняя часть тела, и его возили на коляске. Во время революции 1905 года он своим телом прикрыл от выстрела нашего настоятеля владыку Федора, и пуля задела

большой состав хора, хористы стояли за службой благоговейно, крестились, молились. Судя по тому, что о. Даниил особо отмечает это, благоговейное поведение певцов на клиросе можно было встретить не везде. Он противопоставляет им, например, нравы певчих в храмах, захваченных обновленцами⁵¹.

«На первом месте в нашем монастырском пении была церковность, и пению нашему по благоговейности равных не было. Оно было одновременно и торжественным, и умягчало сердца молящихся...» «В пении была «внутренняя молитва», и оно побуждало к молитве.» [15, с. 271].

В отличие от приходских храмов, где многочисленные сокращения богослужения твердо вошли в обиход, в Даниловом монастыре в начале XX века стремились соблюдать богослужебный устав. Во время длительных праздничных богослужений все кафизмы вычитывались, стихиры пелись полностью. Всенощное бдение, например, начиналось в половине шестого вечера и кончалось в половине одиннадцатого. Тем не менее, люди не уходили из храма до окончания богослужения, невзирая на отсутствие мест для сидения.

Подтверждают свидетельство отца Даниила и другие мемуаристы. Не только благолепие пения было заботой лучших регентов и настоятелей того времени. По свидетельству епископа Арсения (Жадановского) на некоторых приходах Москвы, в частности у праведного протоиерея Алексия Мечева в храме св. Николая в Кленниках также поддерживались стройное пение и истовое уставное богослужение, привлекавшие многих богомольцев. Была повышена дисциплина на клиросах, запрещались разговоры певчих [19].

Из хоровых московских обычаев иеромонах Даниил отмечает также практику приглашения на праздник певцов из хоров других храмов и даже из театра. На празднование памяти благоверного князя Даниила Московского в

ему позвоночник. Он также был очень добрым человеком и подвижником веры. В таком болезненном состоянии его и арестовали, и на волю он больше не вернулся» [15, с. 271].

⁵¹ «Пение у «обновленцев» было таким, как и у нас. Но опять же, певцы шли к ним петь только ради денег – те, что нетверды были в вере» [15, с. 272].

Даниловом монастыре и собирался мужской хор человек в пятьдесят, по четырнадцать и даже двадцать певцов в партии. Некоторые из них были хористами Большого театра.

Примечательно, что приглашавшийся на праздники большой «левый» хор, был не монашеским, а смешанным. Трудно сказать, когда женщины стали приглашаться к пению в мужских монастырях, но подобная практика сохранилась в некоторых монастырях России вплоть до настоящего времени, например, в Псково-Печерском монастыре и Александро-Невской Лавре.

Не только отдельные певцы, но и весь хор мог быть приглашен на престольный праздник в другие храмы и монастыри. Отец Даниил вспоминает, что хор церкви Иверской Божией Матери на Ордынке под управлением известного композитора и регента Георгия Рютова приглашали в Духов День на Даниловское кладбище.

Среди выдающихся московских регентов того времени иеромонах Даниил особо упоминает Николая Сергеевича Орлова, управлявшего хором в храме Благовещения Бережки, неподалеку от Смоленской площади на берегу Москвы-реки, и в храме Преподобного Пимена Великого. Высокий уровень регентского мастерства был возможен и благодаря тому, что настоятелями храмов становились регенты, не понаслышке знавшие тонкости своего дела. Так, настоятелем в храме Преподобного Пимена Великого был протоиерей Борис Писарев, тоже в прошлом хороший регент.

Вспоминает отец Даниил еще «регента Полянского», который управлял хором в храме священномученика Ермолая, «что на Садовой-Кудринской» [15, с. 272].

Лучшим московским регентом 20-х годов иеромонах Даниил считал Николая Михайловича Данилина, бывшего до революции регентом Синодального хора. Он управлял хором в храме великомученицы Параскевы Пятницы, собрав на клиросе остатки Синодального хора. По свидетельству очевидцев, уникальность и мастерство его было столь высоким, что «было достаточно услышать в исполнении руководимого им хора только «Аминь»,

чтобы понять, «что такое Данилин, какая это звезда была русская!». В числе его деловых качеств отец Даниил отмечал строгость и особую требовательность к певцам: «Как зверь стоял» [15, с. 272].

Впоследствии из-за усиления антирелигиозной пропаганды Н. М. Данилина стали притеснять, и он совсем оставил регентскую службу.

Парадоксальную роль сыграло упразднение цензуры со стороны церковной власти, отсеивавшей до революции композиторские сочинения для хора. К концу 1920-х годов возрастает свобода творчества, появляются новые партитуры.

Можно указать целый ряд композиторов, сочинивших в эти годы незаурядные произведения, достойные репертуара любого хорошего хора. Хотя П. Чесноков, А. Кастальский, А. Архангельский к концу 20-х годов перестают писать духовную музыку, другие, тайно и подспудно, продолжают. Здесь уместно вспомнить имена А. Никольского, Н. Голованова, А. Александрова, А. Чеснокова, В. Самсоненко, Н. Фатеева, Я. Чмелева. Все эти композиторы принадлежат московской школе, за исключением В. Самсоненко – петербуржца и Н. Фатеева, который универсально сочетал в своем творчестве петербургские традиции и традиции Синодальной школы.

Отдельной оценки заслуживают работы иеромонаха Нафанаила (Бачкало) (1866 – 1930-е гг.), популяризатора и творческого интерпретатора монастырских напевов. Он сочинил также большое количество самостоятельных произведений, изданных в 1914 году⁵².

⁵² «Вопрос об объеме всего музыкального наследия иеромонаха Нафанаила до сих пор остается открытым. Известна только малая часть этого наследия, написанная в период с 1898 по 1914 г., то есть за 16 лет. Хотя были в его жизни как минимум еще 16 лет музыкального творчества. На сегодняшний день доступны лишь те его труды, что были изданы до революции; ведется работа по сбору и переизданию их. Важным представляется также вопрос о его неопубликованных рукописях. Из устного свидетельства профессора Московской духовной академии архимандрита Матфея (Мормыля) известно, что есть рукописи отца Нафанаила, датированные 1929 г. В частности, у самого отца Матфея имеется рукописный оригинал нотного 33-го псалма, который был написан иеромонахом Нафанаилом в 1929 г.» [5, с. 139–146].

До сих пор сочинения иеромонаха Нафанаила исполняются как в его родной Троице-Сергиевой лавре, так и во многих других монастырях и храмах Русской Православной Церкви. Музыкальный язык сочинений о. Нафанаила неповторим и узнаваем, гармония прозрачна, хотя есть довольно сложные для исполнения произведения, несущие на себе печать глубокого восприятия автором аутентичных лаврских напевов.

Иеромонах Нафанаил в основном сочинял для однородного хора, что нечасто встречалось вплоть до конца XIX века⁵³. Писал о. Нафанаил произведения и для смешанного хора, иногда давая два варианта одного и того же произведения – для разных хоровых составов.

Другие известные композиторы этого периода сочиняли преимущественно для смешанного хора.

Александров Александр Васильевич (1884–1946) – выдающийся русский хоровой дирижер, композитор, педагог, создатель и руководитель Краснознаменного ансамбля песни и пляски, автор Государственного гимна России. С четырех лет Саша Коптелев (такова подлинная фамилия Александрова) пел на клиросе; у него был звучный альт и прекрасный музыкальный слух. В 1892 году А. В. Александров становится певчим, а затем и солистом одного из лучших хоров Петербурга – хора Казанского собора, которым руководил В. А. Фатеев. В 1900 году он заканчивает Придворную певческую капеллу и получает звание регента. Позднее А. В. Александров учится в Петербургской консерватории (в течение двух лет) и Московской консерватории. С 1918 по 1922 год (до того, как храм был занят обновленцами) А. В. Александров возглавлял хор московского храма Христа Спасителя. В 20-е годы он был регентом московского храма святителя Николая Чудотворца на Трех горах. А. В. Александров был также духовным композитором, но полного собрания его сочинений нет ни в одном библиотечном, архивном или частном хранилище. По свидетельству А.

⁵³ Немногочисленные сборники для однородного хора Азеева, Покровского, Чеснокова и Смоленского, вышедшие в начале XX века, лишь подтверждают это.

Шиповальникова и А. Левинтова [134] в рассматриваемый период А. Александров создает концерт «Помилуй мя, Боже» (1926), «Разбойника благоразумного», Херувимскую песнь, две ектении: сугубую и заупокойную, Милость мира⁵⁴.

Данилин Николай Михайлович (1878–1945) – знаменитый регент Синодального хора (1910–1918), главный дирижер государственного хора СССР (1937–1939), профессор (1923–1934) и заведующий кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории (1941 – 1945). С 1919 по 1924 год – хормейстер Большого театра. Был руководителем и главным дирижером Ленинградской академической хоровой капеллы с 1937 по 1939 год.

В период с 1918 года – по 1924 год Н. М. Данилин переходил со своим хором из одного храма в другой. Со второй половины 1918 года до 1919 года смешанный хор в количестве двадцати человек под управлением Н. М. Данилина пел в церкви Николая чудотворца «Явленного» на Арбате. В 1919 году Н. М. Данилин с хором перешел в церковь Параскевы Пятницы в Охотном ряду, где регентовал до 1921 года, а затем в церкви великомученика Георгия в Грузинах. Известно, что в этом храме хор под управлением Н. М. Данилина исполнил Литургию С. В. Рахманинова.

В начале октября 1921 года хор участвовал в службе по случаю юбилея протодиакона Константина Розова в храме Христа Спасителя. Следующей была церковь святых бессребреников Косьмы и Дамиана в Шубине, где коллективу довелось потрудиться с 1922 по 1924 уже без Н. М. Данилина, сам же регент продолжал работать в храме святой великомученицы Параскевы Пятницы в Охотном ряду с другими коллективами. Позже туда вернулся и его хор. В своей богослужебно-певческой практике Н. М. Данилин всегда руководствовался уставом московского Большого Успенского собора. Особенностью этого устава было то, что даже в

⁵⁴ Есть основания полагать, что сочинения композитора, отнесенные к 1931 году, написаны значительно раньше, а с 1928 года, став руководителем ансамбля песни и пляски, Александров был вынужден отойти от сочинения духовной музыки. См. [39, с. 384]

субботные Всенощные и в воскресные Литургии хор не исполнял следующие песнопения: «Ныне отпускаеши», Шестопсалмие, «Во Царствии Твоем». Эти молитвы читались.

20 декабря 1926 года хор Данилина в составе 30 человек участвовал в заупокойной Литургии и отпевании А. Д. Кастальского в церкви Бориса и Глеба у Арбатских ворот. Последним местом участия хора Н. М. Данилина была церковь мученика Трифона в Напрудном (с 28 января по май 1928 года). К этому моменту Н. М. Данилину в категоричной форме было предложено оставить регентскую деятельность, что он (как и многие другие известные регенты) и вынужден был сделать. С 14 мая 1928 года Н. М. Данилин церковными хорами не управлял.

В выборе репертуара Н. М. Данилин оставался верным традициям Синодального хора (после революции и его хор состоял из остатков того знаменитого хора). Центральное место среди песнопений занимали сочинения А. Д. Кастальского. Помимо этого, Н. М. Данилин со своим хором пел за богослужениями песнопения П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского, Викт. С. Калининкова, Н. Н. Толстякова, реже – П. И. Чайковского и А. Т. Гречанинова.

Н. М. Данилин является церковным композитором: известны сведения о тринадцати его духовно-музыкальных сочинениях.

Священник Василий Николаевич Зиновьев (1874–1925) – известный ярославский композитор, регент и дирижер. С ноября 1924 года во время своего приезда для лечения в Москву, служит несколько месяцев регентом в храме преподобного Сергия Радонежского на Рогожской заставе.

Александр Васильевич Никольский (1874–1943) в конце 20-х – начала 30-х годов пишет одно из лучших своих произведений – «Совет Превечный» (до 1926 г.).

Николай Семенович Голованов (1891–1953) создает Херувимскую песнь, задостойник «Ангел вопияше», Великую ектению.

Александр Григорьевич Чесноков (1880–1941), брат П. Чеснокова, пишет «Свете Тихий» (ориентировочно, в середине 20-х годов).

Василий Самсоненко (1878 – погиб в лагере в середине 30-х годов), представитель петербургской школы, в рассматриваемый период создал Светилен Пасхи «Плотию уснув».

Василий Александрович Фатеев (1868 – 1942) известен своим переложением «Блажен муж» напева Киево-Печерской Лавры (опубликовано в Лондонском Сборнике Осоргина в 1962 году), сделанным в интересующее нас десятилетие. Также известны его большие концерты на стихи псалмов [66]. Написаны они в период с 1903 года по 1939 год (более конкретная датировка затруднительна).

Георгий Иванович Рютов (1873–1938) – известный московский регент, автор духовной музыки, вынужден был прервать церковную деятельность в советское время. Двадцати лет он поступил на трехлетние музыкальные курсы при Русском хоровом обществе в Москве, руководимые М. М. Ипполитовым-Ивановым, и окончил их с отличным аттестатом учителя хорового пения. В 1900 году Г. И. Рютов поступает в регентские классы при Придворной певческой капелле, возглавляемые тогда С. В. Смоленским.

После революции работает регентом у хоросодержателя Захарченко. Когда капелла распалась, создает свой хор, который пел в домовом храме Коммерческого училища (позже – Институт имени Плеханова), а так же в церквах Параскевы Пятницы, Воскресения Словущего, Флора и Лавра, мученика Иоанна Воина на Якиманке, священномученика Ермолая на Садовой-Кудринской и других.

Хор Г. И. Рютова был очень известен в Москве. В нем пели будущие солисты Большого театра А. Чаплыгин, С. Стрельцов, Д. Волков, часто солировали Антонина Нежданова и Александр Пирогов, а в 20-е годы – протоиерей Максим Дормидонтович Михайлов, занимавшийся у Г. И. Рютова постановкой голоса. Георгий Иванович был регентом в храме

преподобного Пимена Великого в Новых Воротниках в Сущеве (главный придел Живоначальной Троицы), а также возглавлял хор церкви Иверской иконы Божией Матери на Ордынке.

Есть сведения, что Г. И. Рютова с хором приглашали в Духов день в храм Сошествия святого Духа на Даниловском кладбище. В хоре пела и его жена (Полякова), по мнению слышавших ее, – лучшее церковное сопрано Москвы. Г. И. Рютов создал около трех десятков духовных песнопений, в которых ясно ощущается стиль начала XX века.

В. Антонов (+ после 1943 г. в лагере), предположительно, в конце 20-х годов написал «Верую» с альтовым соло.

Д. Зорин – регент смешанного хора Донского монастыря, участвовавший в отпевании святителя патриарха Тихона (Белавина), автор светильна Пасхи «Плотию уснув» [134].

Павел Григорьевич Чесноков (1877–1944). В 1920 году он начинает работать регентом в церкви святителя Василия Кесарийского на Тверской-Ямской улице. Там служил известный протодиакон Максим Михайлов. Как протодиакона, так и хор П. Г. Чеснокова часто приглашали в другие храмы на престольные праздники: они славились на всю Москву.

29 (16) ноября 1925 года в этом храме состоялось торжественное богослужение в ознаменование 30-летия композиторской и регентской деятельности Павла Григорьевича в присутствии огромного числа поклонников его таланта, друзей, коллег и учеников. А. Д. Кастальский откликнулся на юбилей П. Г. Чеснокова сочинением «Многолетия» для баса и смешанного хора. Оно было исполнено в тот день на молебне 22 протодьяконами в сопровождении хора певчих московских церквей в количестве 150 человек.

С 1922 по 1927 годы П. Г. Чесноков возглавлял единственный в Москве большой профессиональный коллектив – Государственную академическую хоровую капеллу. В августе 1920 года Павел Григорьевич был приглашен преподавателем (с октября 1921 года – профессор) в Московскую

консерваторию, в только что созданный при инструкторско-педагогическом факультете хоровой подотдел. Там П. Г. Чесноков читал созданный им курс хороведения, вел класс дирижерского мастерства, преподавал сольфеджио.

В 1928 году советская власть сделала решительный шаг в борьбе с «церковниками». В частности, ведущим педагогам Московской консерватории – П. Г. Чеснокову, Н. М. Данилину и А. В. Никольскому в ультимативной форме предъявили требование отказаться от регентской деятельности и композиторского творчества в сфере церковной музыки. В результате П. Г. Чесноков с 1 июня 1928 года был вынужден прекратить регентскую работу в церкви святителя Василия Кесарийского.

Автор многочисленных духовных сочинений, большей частью для смешанного хора.

Яков Александрович Чмелев (1877–1944) – профессиональный музыкант, известный московский регент и духовный композитор. Был вольнослушателем при Синодальном училище, где в 1913 году сдал экзамены на звание регента частного хора. Автор многочисленных духовных сочинений для смешанного хора, Я. А. Чмелев 20-е годы создал более двадцати произведений Всенощного бдения, Литургии и Страстной седмицы. Особо известны его Малые славословия №1 и 2, антифон Великой Пятницы «Одейся светом, яко ризою».

В 30-х годах Я. А. Чмелев управлял хором в церкви Святой Троицы на Грязех у Покровских ворот и в церкви Казанской иконы Божией Матери у Калужских ворот (на этом месте теперь – храм-часовня на Калужской площади). Есть сведения, что в эти же годы Я. А. Чмелев регентовал правым хором в кафедральном Богоявленском соборе в Дорогомилове.

Подводя итог сказанному, можно отметить, что начавшийся после прихода на должность руководителя Придворной певческой капеллы М. А. Балакирева (1883 г.) процесс ослабления духовно-музыкальной цензуры положительно повлиял на плодотворное развитие и обогащение церковной

музыки новыми произведениями, выдержанными в принципиально новом, по сравнению с предыдущими эпохами, стиле.

Немалую роль сыграла и фактическая отмена цензуры духовно-музыкальных сочинений в 1905 году.

Однако полная отмена цензуры после падения самодержавия в 1917 году не привела к значимым результатам. Процесс самостоятельного развития церковной музыки был сравнительно кратким (1917 – 1930 гг.), и сочинения этого периода, за исключением наследия некоторых композиторов, не повлияли на общее состояние церковного пения.

Этот период, при наличии свободы творчества и возможности самовыражения композиторов, не внес каких-либо изменений в сложившуюся систему церковного пения. Скорее можно охарактеризовать основные тенденции этого периода как сохранение прежнего репертуара и создание новых произведений, принципиально не отличающихся от дореволюционных песнопений.

Иными словами – это сохранение, прежде всего, самодовлеющей певческой традиции безотносительно к литургической традиции Русской Православной Церкви.

1.3.3. Второй период: 1929 – 1943 гг.

Второй период – время практически нелегального существования Русской Церкви в советской России с начала гонений 1930-х годов вплоть до исторической встречи Сталина с митрополитом Сергием (Страгородским) и членами Священного Синода.

Этот самый тяжелый в истории Русской Церкви XX столетия период характеризуется крайне негативным отношением советского руководства к Православной Церкви, что привело к появлению сонма новомучеников и исповедников Российских. Говоря о данном периоде, можно констатировать лишь стремление к сохранению традиций в возможном объеме. О развитии не могло быть и речи.

Известные музыканты после 1928 года вынуждены были покинуть службу в церкви. «Николай Данилин и Павел Чесноков дотянули «до последнего», регентуя в московских храмах. Далее они и Александр Никольский (все трое работали в Московской консерватории) дали в какой-то форме «подписку», что не будут более распространять свои духовные композиции, подразумевалось – не будут и сочинять новые. В советских учреждениях начались так называемые «чистки» с последующими увольнениями «классово неблизких» [130]. Среди репрессированных были не только священники, но и регенты, и певчие.

В 1930 – 1940-х годах многие выдающиеся музыканты были либо убиты или арестованы, либо прекратили открыто работать с богослужебным репертуаром и церковным хором, сочиняя «в стол» и работая на светских должностях. В 1941 году, накануне войны, в Москве оставались лишь восемь православных храмов, где продолжалось совершение богослужения [134].

О массовом закрытии храмов и расформировании вспоминает и иеромонах Даниил (Сарычев). «Первыми в Москве пострадали кремлевские монастыри и церкви. Затем начали закрывать другие храмы и монастыри – Симонов, Алексеевский, Петровский, Донской, Страстной. <...> Кто мог – устроился в театр, другие – на гражданскую службу – сторожами и т.д.

Началось это примерно в 26-м, 27-м году. В эти же годы были закрыты Донской монастырь, в конце 28-го, 29-м – Новодевичий. В 29-м году закрыли Троицкий собор нашего монастыря, в конце 30-го года и весь монастырь, который оставался последним действующим монастырем в Москве... Мощи благоверного князя Даниила Московского перенесли в <... > храм Воскресения Словущего. Туда же перешел из монастыря и любительский смешанный хор, регентом которого стал я. Прекрасные певцы там были, особенно женские голоса. Старался я сохранить в этом хоре традиции монастырского пения. <... > Но потом закрыли и эту церковь» [15, с. 272].

В 30-е годы, когда священнослужителей и верующих начали массово ссылать в концлагеря, работать в храме было не просто трудно, но и опасно для жизни. «Власти начали вырубать все церковное под корень», – вспоминает иеромонах Даниил (Сарычев). «Вот придет молодой человек в храм, прочитает «Святой Боже...» – за ним уже идут по пятам. Потом его вызывают, или приезжают за ним: либо вышлют, либо такого страха нагонят, что человек боится в храм зайти. В 37-м году в храме уже боялись и служить, и читать, и Богу молиться».

Однако некоторые храмы еще работали, например, церковь святителя Николая в Кузнецях. В начале 30-х годов можно было услышать хорошее пение в пятипрестольном храме Богоявления в Дорогомилове. «Пел там хор под управлением Нестерова и был это второй хор по красоте исполнения после хора Данилина. Но примерно в 32-м году и эта церковь была взорвана. Как говорят, Нестеров после этого уехал в Ленинград и организовал там хор»⁵⁵.

Лик новомучеников пополнился за счет духовных композиторов. В ссылке пропадает иеромонах Нафанаил (Бачкало), на Бутовском полигоне

⁵⁵ Здесь отец Даниил неточен, собор был взорван только в 1938 году. К тому же, по свидетельству протоиерея Владимира Янчигера «в 1935-36 годах будущий патриарх Пимен регентовал в Богоявленском Дорогомиловском соборе, где принял хор, организованный ранее известным регентом Павлом Константиновичем Нестеровым» [99].

расстрелян протоиерей Георгий Извеков⁵⁶ – канонизированный новомученик, репрессирован петербургский регент и композитор Василий Самсоненко.

Во второй половине 1920-х ушли из жизни крупнейшие деятели предшествовавшей эпохи – Александр Кастальский, Виктор Калинин, протоиерей Василий Металлов, священник Димитрий Аллеманов, Е. С. Азеев, В. И. Ребиков, А. А. Ильинский, исследователи А. В. Преображенский и Н. Ф. Финдейзен⁵⁷.

Как уже отмечалось выше, имеющиеся свидетельства позволяют говорить о продолжении в этот период лучших традиций регентского дела. По воспоминаниям протоиерея Анатолия Сергиевича Правдолюбова, в 1933 году в соборе Богоявления в Дорогомилове (ныне не существующем) работал с хором регент собора иеромонах Пимен (Извеков), впоследствии Святейший Патриарх Московский и всея Руси (1971 — 1990). «Его прекрасный, какой-то одухотворенный, чем-то напоминающий душе ангелов – хор не сразу стал таким, но после большой проделанной над ним работы. Прежде всего, отосланы были из хора многие знаменитые, но не подходящие к составу истинно церковного хора, певицы. <....> Были набраны певицы другие, с бесстрастными голосами, строгими, ровными, как у мальчиков. Вообще подобраны были голоса строго по единству тембров, обеспечивающих чистое и совсем бесстрастное звучание. Разумеется, и на дикцию было обращено должное внимание. И вот получился хор, **не мешающий молиться** (выделено мною – И.С.). «Это еще не все, – сказал отец Пимен. – У нас есть план совершенно перейти со временем на исполнение только обиходных мелодий, изгнав излишне бравурное и сольное пение совсем». Этому не суждено было осуществиться. На будущий год отца Пимена на своем месте я

⁵⁶ Их биографии подробно исследовал и опубликовал в Трудах МРПС протодиакон Сергей Голубцов (†2006) – церковный историк, автор ряда книг и научных статей по истории Русской Православной Церкви новейшего периода, член Общества любителей церковной истории.

⁵⁷ Более полный мартиролог деятелей русского церковно-певческого искусства см. в статье С. Г. Зверевой «О судьбах церковно-музыкального наследия после 1917 года» [48].

не застал, и тот неземной характер звучания в хоре совершенно исчез. Затем и собор был взорван, о чем сейчас работники искусств и науки стали уж и жалеть, но дело сделано непоправимое» [36, с. 282].

При этом, по свидетельству протоиерея Анатолия Правдолюбова, не только атеистическая советская власть, но и церковные работники, руководствуясь далекими от теории церковного пения мотивами, прилагали усилия по искоренению молитвенного церковного пения⁵⁸.

Говорить о новых произведениях духовной музыки в этот период затруднительно. «Некоторые сочинения, относимые к этому периоду, при проверке, оказывались либо более ранними, либо более поздними» [134].

По косвенным сведениям можно предположить, что в эти годы А. В. Никольский успел закончить свою последнюю (третью) Литургию, ор. 52 – «удивительное по экспрессии сочинение, в некоторых своих частях прямо отразившее скорбь и душевное смятение православных людей того времени» [130].

Недостаток документальных свидетельств о состоянии церковного пения в данный период делает затруднительным глубокий анализ сложившейся в эти годы ситуации. Можно, однако, определить данный период выживания Церкви в условиях беспрецедентно жестоких гонений

⁵⁸ «У нас в Касимове были в соборе такие старосты, что не терпели истинно церковного пения. Причем были как бы знатоками, и большими, — какое пение церковно, а какое не церковно. Один выразился так о двух прекрасных регентах, которых одного за другим «ящичный синедрион» в свое время уволил. Были у нас — Осип Павлович, а затем отец Михаил Сперанский, обоих уволили: **слишком церковно поют!** (выделено мною – И.С.). Другой говорил о недавно существовавшем хоре, довольно церковном по характеру: «Это что за хор? **Разве можно его хором назвать, когда все в церкви молятся? Я вам достану регента во!! какого! Никто не будет молиться, все станут слушать, да на хоры глядеть**» (выделено мною – И.С.). Вот Вам нечто прочное в отношении миролюбцев к хорам: родному по духу и чуждому — **чисто церковному** (выделено мною – И.С.). Такое отношение людей, имеющих организационное значение в церкви, наводит на грустные мысли: прослуживши 25 лет священником, никогда не мог я устроить хор по сердцу своему. ... А сделать ничего нельзя, даже и теперь, когда он (Пимен – И.С.) — Патриарх всея Руси, очень, очень маленькие сдвиги (если это — сдвиги) во всех московских хорах. **Слишком церковно поющих певцов ящичные дельцы на клирос не пустят**» (выделено мною – И.С.). [36, с. 284 - 285]. К сожалению, и сегодня можно встретиться с подобным отношением к пению в среде церковных работников.

исключительно как попытку сохранить сложившееся к этому времени на клиросе положение. Ни о развитии церковного пения, ни о корреляции его с литургической традицией Церкви не может быть и речи.

1.3.4. Третий период: 1943 - 1953 гг.

Следующий этап истории церковного пения советских лет начинается с восстановления патриаршества в Русской Православной Церкви в 1943 году и продолжается до смерти И. В. Сталина в 1953 году.

Легализация Русской Церкви активизировала деятельность регентов и композиторов того времени, привлеченных к работе в открывшихся в советской России храмах, монастырях и семинариях⁵⁹.

Согласно воспоминаниям бывших студентов и сотрудников вновь открытых семинарий, в них, среди прочих дисциплин, был организован процесс обучения основам богослужебного пения. Этому процессу руководство Русской Православной Церкви с самого начала уделяло пристальное внимание. Продолжилось музыкальное творчество и создание новых гармонизаций и обработок общеизвестных церковных напевов, о чем подробнее будет сказано в разделе, описывающем следующий период.

Отношение государства к Церкви по-прежнему было преимущественно негативным. Начатая при Сталине политика легализации Церкви, выразившаяся в возрождении патриаршества в 1943 году, открытии храмов – с 1943 по 1948 гг. сопровождалась продолжающимися гонениями и репрессиями. Церковь терпелась лишь в целях улучшения имиджа Советского Союза на мировой арене. Значительное количество

⁵⁹ «Из записей Карпова, не предназначенных для печати, становится ясно, что с самого начала у советского руководства не было и мысли о подлинном снятии ограничений на открытие храмов, монастырей и богословских учебных заведений. <...> Что касается ходатайств об открытии храмов, то «за 1944-45 поступило их 5.770, удовлетворено 414, отклонено на местах [т.е., местными советами] – 3850, находятся на рассмотрении 1506. Недействующих храмов в Союзе 16.797, из коих не занятых и не переоборудованных 2.953. <... > В местностях, не бывших под оккупацией, храмы продолжают открываться до 1948 г. включительно.< ...> 6 июня 1951 г. Карпов пишет Сталину: «со второй половины 1948 года все без исключения ходатайства групп верующих об открытии церквей < ... > категорически отклоняются». Одновременно идет все более заметное закрытие храмов на территориях, бывших под оккупацией. Так, по отчету СДРПЦ за 1950 г., было закрыто 247 храмов на Украине, 106 в РСФСР (явно в западных областях, бывших под оккупацией), 29 в Беларуси и 16 в Молдавии, всего — 410; а общая численность действующих православных храмов в СССР упала с 14 с половиной тысяч в начале 1949 г. до 11 с половиной тысяч на 1 января 1951 г.» [111].

священнослужителей и мирян находились в лагерях и ссылках, тысячи храмов были превращены в руины или использовались не по назначению. Ни о какой открытой проповеди, миссионерской или социальной деятельности не могло быть и речи.

При этом советские власти стремились показать миру, что никаких гонений не существует. Создавалась видимость, что Церковь, хотя и считается пережитком, но может полноценно функционировать в советском обществе. С этой целью советское правительство регулярно приглашало иностранных гостей для участия в церковных торжествах и мероприятиях, показывало им открытые храмы и монастыри. Были сняты документальные фильмы, посвященные интронизации патриарха Алексия I (1945) и 500-летию Автокефалии Русской Православной Церкви (16.07.1948). В кадрах этих фильмов многочисленное духовенство в дорогих одеяниях совершает богослужения в только что возвращенных Церкви храмах. Звучат торжественные, в «русском стиле» сочинения Чайковского, Кастальского и других представителей Нового направления. При очевидном для воцерковленного человека благолепии, все это способствовало восприятию Церкви как иноприродного по отношению к советскому обществу организма, несовременного, сказочного.

Величественные, эпические произведения композиторов Нового направления лишь подчеркивали глубокий разрыв между помпезной внешностью и реальным положением Церкви в советском обществе.

Принимая во внимание вышесказанное, можно с большой долей вероятности утверждать, что не случайно И. В. Сталин согласился на возрождение патриаршества с предложенным митрополитом Сергием (Страгородским) титулом «патриарх всея Руси». Блаженнейший Сергей предложил этот титул, отличающийся от титула его предшественника, Всероссийского патриарха Тихона (Белавина, +1925) – из практических соображений для отличия от обновленческих «иерархов». Но в представлении Сталина Русь – это нечто мифическое, древнее, не актуальное

в советской России, где дореволюционная история тщательно цензурировалась, а ее изучение поощрялось лишь в критическом ключе.

В результате этой идеологии жизнь Церкви во всех ее проявлениях была возможной лишь в виде цензурированного копирования форм и тенденций, бывших до красного террора. Оригинальная, новая работа в указанных направлениях не поощрялась. Это касается и церковного пения. При рассмотрении репертуарной политики 40-х – 80-х годов, выступлений церковных хоров на внебогослужебных праздничных концертах мы видим, что сочинения живущих авторов не включались в программы концертов. К примеру, в программу праздничного концерта, посвященного 500-летию автокефалии Русской Православной Церкви и состоявшегося 16 июля 1948 в Большом зале Московской консерватории, не входит ни одно из сочинений композиторов – современников той эпохи. В исполнении хора под управлением В. С. Комарова звучат произведения Н. Данилина («О Тебе радуется»), А. Гречанинова («К Богородице прилежно»), К. Шведова («Достойно есть»), С. Рахманинова («В молитвах Неусыпающую Богородицу»), Я. Чмелева («Ликуют ангели»), А. Веделя («На реках Вавилонских»), П. Чеснокова («Да исправится молитва моя» и «Благослови, душе моя Господа»)⁶⁰.

Данный репертуар достоин любого хорошего церковного хора. Но это преимущественно дореволюционный репертуар, не свидетельствующий о развитии церковного пения в годы советской власти. Что вполне объяснимо: если, с точки зрения советской власти Церковь – удел прошлого, то новым композиторам и новым произведениям взяться неоткуда.

Как справедливо замечает М. П. Рахманова, «в тех обстоятельствах, в которых жила Русская Православная Церковь в советские годы, речь шла, прежде всего, о сохранении церковного опыта. Правда, сохранялось на

⁶⁰ См., например, обложку диска с записью концерта или <http://classic-online.ru/ru/performer/10022>

клиросе и то, что, вероятно, благом не было» [130]. Несмотря на то, что годы сугубых гонений и полуподпольного существования Церковь ставила перед собой задачу скорее выживания, чем осмысления певческого наследия прошлого, для многих священнослужителей и мирян было очевидным, что далеко не ко всему дореволюционному наследию стоит относиться некритично.

Уместно заметить, что священноначалие неоднократно обращало на это внимание. В лице своей высшей власти Церковь постоянно напоминала верующим о подлинном месте и смысле церковного пения, исходя из традиционного, святоотеческого взгляда на эту форму церковного искусства. Так, будущий патриарх Алексей, став митрополитом Ленинградским, счел нужным обратиться к благочинным Ленинграда со специальным распоряжением о церковном пении (2/15 февраля 1941 года): «Несколько лет назад мною было предложено к исполнению настоятелям и исполнительным органам церковью упорядочить вопрос о церковных хорах, которые, в ущерб выполнению церковного устава, заботились, главным образом, о том, чтобы производить эффект, поражать своим художественным театральным пением, чуждым духа церковности. <...> И теперь, как и раньше, можно слышать у нас в храмах пение искусственное, театральное, в то время как то, что является основным в богослужении – псалмы, стихирь, каноны, – сокращается до последней степени. <...> Как раз то, на что употребляется столько усилий и столько времени, а именно: молитвы «Ныне отпускаеши», Великое славословие, «Свете тихий» за праздничным Всенощным бдением, а также – «Отче наш», «Верую» за Литургией, должны петься самым простым напевом, требующим не столько искусства, сколько благочестивого чувства. И для этого не нужно ни больших хоров, ни приглашения особых гастролеров, ни каких-либо особенных голосов» [130].

Уже спустя год после восшествия на Московский патриарший престол патриарх Алексей I в 1946 году обращается с наставлением к настоятелям московских храмов: «Если в просьбах наших к людям, от которых мы

ожидаем получить то или иное, мы выдерживаем нужный, часто почтительный и, во всяком случае, серьезный тон, то почему в прошениях наших к Господу мы дерзаем брать тон дерзновенных и легкомысленных театральных излияний, исключая всякое благоговение? <...> Замечается, что в то время как правый хор по большей части, видимо, подготовился к праздничному богослужению, левый хор кое-как справляется с пением ектений и остающихся на его долю песнопений. Это производит жалкое впечатление и, конечно, нарушает торжественность службы» [130].

В 1948 году, встречаясь с преподавателями и учащимися Московской Духовной Академии, Патриарх снова говорит о церковном пении: «Старинные церковные роспевы являются самым лучшим выражением высоких религиозных настроений. <...> В угоду... публике, а не богомольцам, регенты изощряются друг перед другом в подыскании и исполнении самых вычурных, самых, по их мнению, эффектных номеров, в которых главное место отводится исполнению солистов, причем ради этих мнимых музыкальных эффектов иные композиторы даже имеют дерзость жертвовать текстом песнопений, пропуская слова или, наоборот, вводя слова, не имеющиеся в данном песнопении, или же повторяя некоторые слова, хотя на них нет логического ударения» [130].

Прекрасно образованный, имеющий большой жизненный опыт, патриарх Алексей I был убежден, что церковное пение должно соответствовать своей цели. И эта цель лучше достигается посредством обращения к традиционным напевам, нежели к композиторским подражаниям светского оперного искусства. «Мы должны сделать все возможное для того, чтобы изгнать мирской дух из нашего церковного пения, обратиться к древним его прекрасным образцам, столь любезным сердцу верующего и молящегося православного христианина. Почин в этом деле должен принадлежать Москве как церковному центру нашего Отечества. Чтобы эти пожелания стали действительностью, необходимо церковной власти <...> выбрать список церковных композиций, разрешаемых к

исполнению в православных храмах, и установить церковную цензуру, без решения которой ни одно новое произведение духовных композиторов не может исполняться в наших храмах» [130].

Впрочем, эти увещания патриарха остались без радикальных последствий. Цензуры хорового репертуара в храмах нет и сегодня, а привычка к концертному пению, утешающему людей в тяжелые советские годы и напоминающему о мирной церковной жизни до революции 1917 года, до сих пор не преодолена.

В Московской Духовной Академии и в Троице-Сергиевой Лавре призыв к восстановлению традиционных роспевов, несомненно, был услышан, однако коренное изменение традиций лаврского пения стало возможным лишь в следующий период, благодаря трудам многолетнего регента лаврских хоров архимандрита Троице-Сергиевой лавры Матфея (Мормыля) и диакона Сергия Трубачева.

Что касается репертуара московских храмов, например кафедрального Богоявленского (Елоховского) собора, то каких-либо изменений там не произошло. В записи хора этого храма и данного периода, под руководством Владимира Комарова, и последующего, под управлением Геннадия Харитоновна, осужденные патриархом произведения с солистами составляют едва ли не треть репертуара.

Тем не менее, есть сведения, что местами требования церковной власти исполнялись. Так, по свидетельству петербургского регента Лидии Александровны Дмитриевой (1901–1995), которая управляла хором в храме-киновии Александро-Невской лавры вплоть до ее закрытия в августе 1950 года, пел хор «по квадратным нотам, и такое пение казалось более молитвенным» [108].

Любопытно отметить, что за пределами России на приходах Русской Православной Церкви Московского Патриархата репертуар оставался довольно консервативным. Сведений сохранилось немного. Так, согласно дневникам архиепископа Пимена (Хмелевского), например, хор монахинь

Русской духовной миссии в Иерусалиме пел привычный дореволюционный обиход и Херувимскую Сартти и Херувимскую № 7 Бортнянского [35].

В русской Зарубежной Церкви и в приходах Русского Экзархата во Франции репертуар был значительно богаче и разнообразнее, с широким привлечением обработок и сочинений композиторов-современников.

Однако не только приверженность к привычным концертным формам пения делала затруднительным исполнение требований священноначалия. В эти годы раздобыть хоть какую-то церковную литературу, не говоря уже о специальной, церковно-хоровой, было крайне трудно. «В советское время не только не издавалась духовная литература, но и церковно-музыкальная. Более того, имевшиеся дореволюционные или зарубежные издания тщательно уничтожались. Хронический голод на нотные церковно-хоровые и богослужебные книги сохранялся почти до конца 80-х годов, когда, к 1000-летию крещения Руси, открылись шлюзы для зарубежной литературы, и началось интенсивное книгопечатание в стране» [134].

С учетом прерывания традиции церковного пения одной из важнейших задач становилась профессиональная подготовка будущих регентов. При принципиальном отсутствии специализированных факультетов в консерваториях и музыкальных училищах эта задача могла быть выполнимой лишь под покровительством духовных школ – семинарий и академий. Как уже отмечалось выше, этот процесс контролировался священноначалием Русской Православной Церкви, относившимся к этой задаче с большим вниманием. Согласно воспоминаниям регента хора Московской Духовной Академии Марка Харитоновича Трофимчука (1919–2005)⁶¹, бывшего в

⁶¹ «Академия у Троицы. Воспоминания о Московских Духовных школах» (Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2005). Марк Харитонович Трофимчук (†3 февраля 2005), закончил Семинарию в 1950 году, Академию – в 1954. Будучи затем профессорским стипендиатом, М. Х. Трофимчук в 1954 – 1955 учебном году занимался изучением музыкальных дисциплин, ездил в Преображенский храм на Ордынке, где присутствовал на спевках хора под управлением Н. В. Матвеева. Работой-учебой аспиранта М. Трофимчука руководил принятый на работу в Академию Николай Сергеевич Данилов, регент хора Всесвятского храма, выпускник Московского синодального училища

течение многих лет преподавателем церковного пения и руководителем хора в Московской Духовной семинарии, с 1949 года в качестве нового предмета в Академии ввели курс «Истории церковного пения в России».

Как отмечает М. Х. Трофимчук, во второй половине 1949 – 1950 учебного года начались занятия по хоровому и регентскому делу с желающими воспитанниками Семинарии и студентами Академии. Кроме того, по благословию Святейшего Патриарха Алексия в марте 1950 года в Московской Духовной Школе был организован музыкальный инструментальный кружок. С этого времени сведения о музыкальном кружке начинают регулярно появляться в годовых отчетах Академии. Для его работы были закуплены музыкальные инструменты: рояль, две скрипки и виолончель. Руководила его работой Мария Николаевна Ильченко.

Поставленная задача – всестороннее музыкальное развитие будущих священнослужителей и регентов – не могла, естественно, быть решенной только за счет общего музыкального образования. Поэтому с осени 1952 года стал работать кружок по постановке голоса во главе с В. И. Курочкиным, затем был открыт регентский кружок, и кружок вокально-речевой культуры. В кружке вокально-речевой культуры обращалось внимание в частности на тональную согласованность иерейских возгласов и диаконских прошений с пением церковного хора. Занятия по вокалу предусматривали навыки чтения на церковно-славянском языке, произнесения проповедей, а также священнических возгласов. В конце учебного года проходили экзаменационные испытания в присутствии администрации Академии.

церковного пения. В результате интенсивных занятий 18 июня 1956 года совет Академии принял решение о присвоении М. Х. Трофимчуку звания регента церковного хора, что было затем утверждено специальной резолюцией Святейшего Патриарха Алексия. С 1957 года М. Х. Трофимчук вел занятия Церковного пения в Семинарии, которое он преподавал до 1999 года и был регентом 1 академического хора с 1961 года и по 1996 год. За усердные труды он был награжден трижды Патриаршей грамотой (1971, 1975, 1984), орденами князя Владимира II степени (1979: в связи с 60-летием), преподобного Сергия II степени (1985: в связи с 300-летием Академии). В 1961 году он передал в МДА много книг, большая часть из которых – ноты.

Программа занятий первоначально была рассчитана на один год, но студенты изъявляли желание продолжать занятия также и в течение второго года. С января 1953 года начались постоянные занятия по постановке голоса, которые также вела М. Н. Ильченко. Большую заботу о церковном пении проявлял ректор протоиерей Константин Ружицкий (†1964), который сам был любителем пения и считал, что к управлению хором нужно привлекать как можно больше учащихся. Музыкально-певческая жизнь в Академии была довольно насыщенной. Наряду с богослужениями и спевками велась подготовка к различным концертам, в Академии выступали хоры из разных храмов Москвы. С марта 1952 года студенческий хор стал регулярно принимать участие в различных мероприятиях за пределами Лавры.

Похожие процессы протекали в Ленинградской духовной Академии и в региональных семинариях, открытых с 1945 года – Саратовской, Одесской, Минской, Волынской и пр.

Из практикующих регентов и композиторов, помимо уже упомянутых, в этот период активно трудились:

Константин Сильвестрович Алексеев (1889—1951) – известный хоровой дирижер, домрист, педагог и композитор. Родился в Ярославле. С 1907 года регент хора Чудовского монастыря в Кремле. В 1910 занимался по музыкально-теоретическим дисциплинам в Московской народной консерватории. С 1915 учился в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества по классу композиции у А. Н. Корещенко и А. Т. Гречанинова, в 1922–23 годах – в Московской консерватории по классу дирижирования Н. А. Малько. В 1918 году заведовал хоровой студией Музыкального отдела московского Пролеткульта, где также работал А. Д. Кастальский.

О регентской деятельности этого разностороннего музыканта свидетельств немного. Регентовал в церкви иконы Божией Матери «Неопалимая купина» близ Девичьего поля, а так же в московском храме великомученицы Екатерины на Всполье. Известно, что в 1934 году хор под

его управлением пел в храме святых мучеников Флора и Лавра (главный придел иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радосте») на Зацепе; там же солировала его жена Зинаида Васильевна Алексеева (сопрано). Затем К. С. Алексеев был регентом в Николо-Кузнецком храме. Известен также как церковный композитор.

Василий Храпчевский (годы жизни неизвестны) – регентовал в храмах Москвы до войны. В первые годы существования хора храма иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радосте» (главный придел Преображения Господня) на Большой Ордынке под руководством Н. В. Матвеева был хормейстером в этом коллективе и проводил репетиционные занятия с ним. В. П. Храпчевский известен также как автор духовных сочинений и переложений. По словам регента В. А. Кондратьева, Н. В. Матвеев исполнял их своим хором. В. П. Храпчевский – владелец обширной библиотеки церковно-певческих нот. В настоящее время она хранится в Синодальной библиотеке Московского Патриархата имени Святейшего Патриарха Алексия II.

Этот период, несмотря на тяжелое положение Русской Православной Церкви в советском государстве, дал начало критическому возрождению лучших традиций богослужебного пения и подготовке выдающихся музыкантов последующих периодов.

1.3.5. Четвертый период: 1953 – 1971 гг.

«После долголетия сталинского террора, после двадцатилетнего провала, глухого и страшного, на выжженном и вытоптанном грунте культурной и духовной жизни несчастной страны наступает короткое оживление, довольно жалкое и мрачное подобие весны. В катакомбах советской официальной музыки затеплились робкие свечи церковной музыки» [134].

Первая дата рассматриваемого периода совпадает с политическим событием – смертью И. В. Сталина, последовательно проводившего политику государственного атеизма и борьбы с религией, перемежавшегося с незначительным изменением внутренней политики советского государства по отношению к Русской Православной Церкви. Дата окончания данного периода сугубо церковная – конец правления патриарха Московского и всея Руси Алексия I (Симанского) (1877 – 1970).

Патриарх Алексей, потомственный дворянин, получивший классическое образование, предпочитал мелодии, способные быть сопровождением и выражением текстов богослужебных молитв. Он с большим уважением относился к простым церковным напевам⁶², а также к унисонному знаменному роспеву. Сохранились сведения о том, как будущий патриарх по благословению своего духовного отца посещал единоверческие храмы для слушания знаменного пения. Не удивительно, что возглавляя Русскую Церковь в годы сталинских, а затем хрущевских гонений, патриарх Алексей I придавал особое значение состоянию церковному пению в храмах Русской Православной Церкви.

⁶² «Патриарх Алексей не был большим ценителем творчества церковных композиторов и нередко, в том числе проповедуя, призывал к простоте в пении» [130]. Он был воспитан, по выражению самого патриарха, «крестным судьей всего церковно-художественного», митрополитом Новгородским Арсением (Стадницким), который в молодости был певцом и регентом.

В данный период происходит постепенное возвращение к дореволюционным традициям без богословского анализа нотного материала.

Несмотря на то, что многие из открытых при И. В. Сталине в 1944 – 1948 гг. храмов и монастырей были вновь изъяты из церковного употребления, по-прежнему ощущалась острая нехватка квалифицированных священнослужителей и певчих. На смену погибшим в лагерях и тюрьмах специалистам приходят новые регенты, частью получившие образование в Регентских классах при Духовных Академиях и Семинариях. Однако судя по воспоминаниям очевидцев, далеко не все они имели достаточное для управления хором образование и должный вкус. Это привело к тому, что во многих храмах продолжились не самые лучшие традиции концертного пения за богослужением, игнорирующего суть происходящего в храме.

Во многом это происходило из-за отсутствия централизованной системы духовно-музыкального образования. Общение между регентами было затруднено. «Культурный вакуум заполнялся каждым регентом в одиночку – либо восстановление музыки знаменитых авторов по памяти, «улучшениями», «украшениями» и другими вольными или невольными нарушениями и искажениями (наиболее распространенный способ) либо – оригинальная авторская работа» [134]. На смену уходящим мастерам во вновь открываемые храмы пришли новые регенты, зачастую не имевшие ни музыкального, ни богословского образования. Достойно подготовить их в условиях тотальной нехватки не только специальной, но и элементарной духовной литературы было практически невозможно, а выпускников духовных школ не хватало.

Тем не менее, подготовка священнослужителей и регентов не прекращалась. При изучении публикаций в Журнале Московской Патриархии и воспоминаний очевидцев нельзя не заметить особенное попечение священноначалия о качестве богослужебного пения. Значительная заслуга в сохранении дореволюционных певческих традиций принадлежит Святейшему патриарху Алексию I, не только словом поддерживавшему

добрый вкус в пении, но и награждавшему особенно отличившиеся хоровые коллективы премиями.

Как уже отмечалось выше, с 1944 года во многих городах России возобновляют работу духовные школы, возрождается монастырская певческая традиция. С 1958 года появляются исследования советских медиевистов, касающиеся знаменного распева и церковно-певческого искусства, в основном, древнего его периода. Начинается исполнение отдельных образцов церковного творчества в светских концертах. Академическим русским хором под управлением Александра Свешникова была создана известная запись Всенощного бдения Рахманинова.

Среди возрожденных в конце 1940-х годов духовных школ исключительную роль сыграли Московская Духовная Академия и Семинария. Именно там процессы возрождения церковного пения протекали наиболее интенсивно.

Начиная с 1949 года, свыше 150 учащихся Московской семинарии научились играть на скрипке, альте, виолончели, фисгармонии в кружках инструментальной музыки, об открытии которых упоминалось выше. Силами учащихся устраивались концерты для гостей Духовных школ. Проходили творческие вечера в студенческо-преподавательском кругу. По воспоминаниям очевидцев, в концерте на масленицу 27 декабря 1955 года была исполнена сюита на темы украинских песен и народная песнь «Сулико» в обработке для струнного ансамбля М. Н. Ильченко [98].

14 декабря 1954 года, в день памяти праведного Филарета Милостивого, патриарх Московский и всея Руси Алексей I с похвалой отозвался об учащих: «Приятно было, присутствуя на годовом акте наших Духовных школ, видеть их духовный рост; прекрасное исполнение церковных песнопений, стройность хора и умение воспитанников держаться с достоинством и вместе с тем со скромностью, присущей питомцам Духовной школы. Божие благословение на дальнейшее преуспеяние Московской Духовной Академии и Московской Духовной Семинарии» [98].

В мае 1955 года патриарх Московский и всея Руси Алексий I освятил Покровский академический храм, и в академическом храме начались регулярные богослужения. В связи с этим стала ощущаться нехватка регентов и в Духовной школе.

Марк Харитонович Трофимчук, многолетний преподаватель и регент Московских Духовных школ, пишет: «Для будничного богослужения сформировали десять групп певчих (отсюда студенческий термин «десятка» для обозначения будничного хора студентов, который сохранился даже тогда, когда хор стал включать в себя значительно больше 10 человек – *ИС*). Для каждой из них требовался регент. Но такого количества хороших регентов найти было невозможно, несмотря на то, что с 1950 года существовал регентский кружок» [98].

С 10 июня 1958 года, помимо восстановления предмета «История церковного пения и музыки», было решено проводить ежеквартальные лекции-концерты, и за основу обихода для употребления на клиросах академии взять Обиход церковного пения Синодального хора под редакцией А. Кастальского, включавший гармонизации С. Смоленского.

В 1958 году были организованы академические хоры для пения в Академии и Лавре. Первым хором управлял М. Трофимчук, вторым Н. Ричко, третьим – В. Бульчук.

В списке учащихся – любителей скрипичной музыки в 1960 – 1961 учебном году впервые упоминается Лев Мормыль, впоследствии архимандрит Матфей, который охарактеризован как «учащийся, имеющий хорошие данные и добросовестно относящийся к занятиям» [98].

Ректор Московской Духовной Академии в 1966 – 1973 годах, епископ Дмитровский Филарет (Вахромеев) (впоследствии митрополит Минский и всея Беларуси, ныне на покое), также уделял большое внимание хоровому делу. Он «часто собирал музыкальную комиссию, в которую входили инспектор и все регенты как академических, так и лаврских хоров. Под руководством ректора были отредактированы все восемь гласов «Господи,

воззвах...» и другие песнопения, для того чтобы установить единообразие исполнения в академии и храмах Лавры. В понедельник в 19 часов в музыкальной комнате устраивались прослушивания классической музыки: заводили пластинки» [98]. Начиная с этого времени, учащиеся стали ездить на концерты хоровой музыки в Москву в Московскую государственную консерваторию и другие концертные залы столицы.

9 сентября 1967 года было утверждено «Положение о Регентском кружке». В Положении определялось трехлетнее обучение в кружке. Целью занятий в кружке называлось обучение навыкам управления церковным хором. Обучение церковному пению было признано столь важным направлением, что успешно занимающиеся в регентском кружке по решению Ректора могли быть освобождены от написания некоторых сочинений в Семинарии, а в Академии от сдачи зачетов или экзаменов по одному из изучаемых иностранных языков. При этом занятия в регентском кружке проводились в свободное от основных учебных занятий в Семинарии время [90]. Возглавил регентский класс регент московского храма в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» Николай Васильевич Матвеев.

Столь серьезная работа со студентами привела к положительным результатам. Уже 14 декабря 1967 года на Филаретовском вечере объединенный хор Троице-Сергиевой Лавры и Московской Духовной Академии под управлением иеромонаха Матфея (Мормыля) исполнил несколько церковных песнопений, положив тем самым начало своей широкой концертной деятельности.

Возрождение церковного пения происходило не только в столице⁶³. Схожие процессы протекали и в других церковных центрах при Духовных школах и монастырях. «Удивителен пример Киево-Печерской лавры, где вплоть до закрытия в 1962 г. традиционный лаврский распев не только

⁶³ Список выдающихся регентов и основные биографические данные можно найти здесь: <http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-xx-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.html>

успешно сохранялся, но даже приумножался и развивался. Под руководством архимандрита Валерия и последнего уставщика лавры игумена Феодосия было составлено несколько рукописных сборников, в которых киево-печерским распевом был охвачен целый ряд богослужебных текстов, ранее распеваемых другими распевками. В XX веке киево-печерский распев не только разрастался чисто количественно, но и претерпевал некоторые качественные изменения. <...> Пение подобного рода практиковалось и в Валаамской обители вплоть до 1940 г., о чем можно судить по сохранившимся до наших дней граммафонным записям. Но, конечно же, и Киево-Печерская лавра и Валаамский монастырь представляли собой лишь чудесные исключения. В основном же в церковнопевческой практике этого времени реализовывались наиболее худшие тенденции XIX в.» [28, с. 215 – 216].

Руководители хоров не только заботились о высоком художественном уровне исполнения, но и стремились привлечь к пению в храме лучших вокалистов своего времени. В исследовании протоиерея Сергия Голубцова «Церковная Московия в 1935-1965 годах. Часть II» приводится такой отзыв представителя Комитета по делам религий о храме «Всех Святых» на Соколе, где регентовал Николай Сергеевич Данилов (1895 – 1971): «Церковь, именуемая “Всехсвятской”, в которой служит семь служителей культа, является одной из церквей Москвы, где бывает наибольшее скопление верующих, <...> которая создает мощный хор певчих, поддерживает в храме чистоту и уют, чем значительно активизирует свою деятельность...» В этом же отчете указывается также, что «в 1959 году эта церковь затратила на содержание хора более 600 тысяч рублей» [130].

Если предыдущий период мы можем изучать преимущественно по письменным материалам, то в последующие двадцать лет было сделано немало достаточно качественных аудиозаписей.

В 1968 году к 50-летию архиерейской хиротонии патриарха Алексия I по заказу Московской Патриархии был выпущен комплект грампластинок из

трех дисков под названием «Песнопения Русской Православной Церкви», два из которых содержали произведения в исполнении хора под управлением Н. В. Матвеева. Это была первая церковная запись в СССР, которую разрешили выпустить для внутреннего пользования.

В ряду наиболее ярких имен, имеющих отношение к рассматриваемому периоду, упомянем следующих регентов и композиторов:

Александр Васильевич Свешников (1890–1979) – директор Московской консерватории, профессор, народный артист СССР, главный дирижер Государственного хора СССР и Академического детского хора. В первой половине 1920-х годов – один из самых известных в Москве церковных регентов (храма Успения на Могильцах). По свидетельству А. Шиповальникова и А. Левинтова, Свешников – автор «Стихир Пасхи» для смешанного хора (1952 г.!) [134]. Главным памятником искусства этого хормейстера осталась глубоко церковная по духу запись *Всенощного бдения* Рахманинова, осуществленная им в 1970-х годах.

Владимир Николаевич Агафонников (1904–1979) – регент Троицкого собора г. Подольска. В Москве в течение ряда лет управлял хором в храме Петра и Павла в Лефортове. Впоследствии хор в полном составе вместе с регентом перешел в храм Рождества Иоанна Предтечи на Пресне. В 1959–1960 годах В. Н. Агафонников был регентом в подмосковном г. Пушкино. Кроме этого, в разные годы он руководил церковными хорами в различных московских церквях: в храме Ризоположения на Донской, Воскресения Словущего на Ваганьковском кладбище, Преображения Господня на Преображенской площади (в этом храме Владимир Николаевич был последним регентом – до его разрушения в 1964 году). Последним местом регентского служения В. Н. Агафонникова стал храм иконы Божией Матери Нечаянная Радость в Марьиной роще. В. Н. Агафонников, как и его брат Г. Н. Агафонников, был автором духовных сочинений.

Герман Николаевич Агафонников (1901–1964) – выпускник Московской консерватории по классу хорового дирижирования. В возрасте

21 года Г. Н. Агафонников становится регентом кафедрального собора в г. Вятке (Киров). Затем, с переездом семьи в Московскую область, был регентом в подмосковном Пушкино, а с 1927 год – в Троицком соборе г. Подольска. Г. Н. Агафонников работал главным хормейстером в Московском театре оперетты, вследствие чего долгое время не мог управлять церковными хорами в столичных храмах. Однако впоследствии (после ухода из театра) Г. Н. Агафонников работал в качестве регента в некоторых московских храмах (возможно, вместе с братом Владимиром Николаевичем). Последним храмом, в котором регентовал Г. Н. Агафонников и в котором его отпевали, был московский храм Рождества Иоанна Предтечи на Пресне. Духовный композитор. Сводный хор братьев Германа и Владимира Агафонниковых не раз принимал участие в богослужениях Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. В 1963 году в Малом актовом зале Московской Духовной Академии прошел духовный концерт объединенного хора, которым руководили по очереди Герман Николаевич и Владимир Николаевич Агафонниковы.

Иван Николаевич Аксенов (1880–1958) – родился в г. Торопце Великолукского уезда. По окончании шести классов Торопецкого училища, получил звание учителя и преподавал в городском училище, одновременно исполняя обязанности псаломщика. В 1909 году окончил двухгодичные регентские курсы при Московском Синодальном училище. В 1911 – 1918 годах был учителем пения в Торопецком духовном училище. В 1919 году окончил шестимесячные педагогические курсы в городе Торопце. В 1924 – 1932 годах был учителем пения в Крыму в Феодосии. И. Н. Аксенов – первый преподаватель церковного пения (с июня 1944 года) и руководитель студенческого хора Православного богословского института и Богословско-пастырских курсов, преобразованных в 1946 году соответственно в Московскую Духовную Академию и Семинарию. Регентовал в Успенском храме московского Новодевичьего монастыря.

Протоиерей Стефан Зотиевич Андрусенко – отец известного русского хорового дирижера и педагога Анания Степановича Андрусенко. В

60-е годы регентовал в храме Воскресения Словущего в Успенском Вражке. Некоторое время был регентом в храме Воскресения Христова в Сокольниках. До этого был настоятелем храма в г. Пушкино. Последний храм, где протоиерей Стефан был регентом – это храм Рождества Пресвятой Богородицы во Владыкино. Духовный композитор.

Александр Михайлович Астафьев (1873–1956) – известный московский регент, дирижер Русского хорового общества, церковный композитор. После революции регентовал в храмах Троицы Живоначальной на Грязех – 1917 год, Богоявления в Елохове – первая половина 20-х годов, Трех святителей у Красных ворот – 20-е годы, преподобного Сергия Радонежского на Рогожском кладбище – 1925 – 1930 годы, в церкви иконы Божией Матери Ржевская. В 1924 году А. М. Астафьев вступил в секцию духовной музыки Союза драматических и театральных деятелей (Драмсоюз). Кроме того, являлся сотрудником Государственного института музыкальной науки (ГИМН). Позже работал преподавателем пения в школах различных районов г. Москвы, в клубах, кружках.

В 1928 году после известного постановления правительства о запрете регентско-композиторской деятельности для преподавателей был вынужден уйти из храма. Однако известно, что после войны А. М. Астафьев был регентом в храме мученика Трифона в Напрудном, и в церкви иконы Божией Матери «Знамение» в Переяславской слободе. А. М. Астафьев – автор 25 церковных песнопений (сейчас известны только около 16-ти), 10 из которых были изданы в издательстве П. Юргенсона в 1912 и 1917 годах.

Николай Сергеевич Данилов (1895 – 1971) – известный московский регент. В 1916 году закончил Синодальное училище церковного пения, где под руководством замечательных педагогов получил специальное музыкальное и регентское образование, в частности, основные предметы изучал у А. Д. Кастальского, В. С. Калининкова, А. В. Никольского и Н. С. Голованова. Пел на службах в Успенском соборе Московского Кремля с двумя выдающимися регентами Синодального хора: с В. С. Орловым в

1904 – 1907 годах на закате его исполнительской деятельности и с Н.М. Данилиным в 1907 – 1911 годах в начале регентской карьеры музыканта.

В 1921 году Николай Михайлович Данилин, отметивший Николая Данилова еще в училищные годы, взял его к себе в помощники, предложив ему место певчего в хоре церкви Косьмы и Дамиана в Шубине. Скупой на похвалы, Данилин отзывался о нем так: «...он проявил себя знающим хоровое дело и умеющим воспитать хорошего певца»⁶⁴. В августе 1924 года хор с регентом Н. М. Данилиным Н. С. Данилов перешел в церковь великомученицы Параскевы Пятницы в Охотном ряду. Здесь, по воспоминаниям современников, Н. С. Данилов начал самостоятельную регентскую деятельность.

С 1927 или 1928 года управлял хором в церкви Спаса Преображения на Спасской до захвата ее обновленцами, в 1930 – 1931 годах – в церкви мученика Трифона в Напрудной. После закрытия храма весной 1931 года перешел в церковь святых мучеников Адриана и Наталии в Мещанской слободе и управлял хором до закрытия храма в мае 1936 года. Последним местом служения перед войной был храм иконы Божией Матери Нечаянная Радость в Марьиной Роще. После возвращения из эвакуации Н. С. Данилов с 1945 года более двадцати лет был регентом в церкви Всех святых на Соколе. Последние пять лет своей жизни Н. С. Данилов управлял хором в церкви иконы Божией Матери Нечаянная Радость в Марьиной Роще (в той же, что и до войны).

В выборе репертуара Данилов следовал исполнительской традиции Синодального хора.

С 1955 года более десяти лет вел регентский кружок при Московской Духовной Академии и Семинарии. Н. С. Данилов – автор нескольких

⁶⁴ <http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-xx-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.html#m1>

духовных сочинений и переложений. Наиболее известны антифоны 8-ми гласов напева Московского Большого Успенского собора.

Палладий Андреевич Богданов (1881–1971) – выпускник Петербургской певческой капеллы, где много лет потом преподавал, впоследствии – профессор Ленинградской консерватории, в течение ряда лет писавший церковную музыку.

Николай Иванович Озеров (1892 – 1972) – регент левого хора Елоховского кафедрального собора в Москве, одна из самых ярких личностей данного периода. До революции работал переписчиком нот в московском Синодальном хоре. Известно, что его рукой были переписаны все партии Всенощного бдения С. В. Рахманинова для первого исполнения этого произведения в 1910 году. Регентовал в церкви иконы Божией Матери Знамение у Крестовской заставы (в Переяславской слободе), потом в церкви святых бессребреников Космы и Дамиана в Болшево (Подмосковье), в храме апостолов Петра и Павла Лефортове. С середины 60-х по 1971 год Н. И. Озеров управлял на левом клиросе в Богоявленском Кафедральном соборе и, со слов регента Н. С. Георгиевского, в храме Пимена Великого. Известный духовный композитор. Автор Херувимской g-moll, Степенн 8 гласов, и многих других сочинений.

Николай Сергеевич Орлов (1891 – 1972) – до Второй мировой войны управлял хором в храме Благовещения Пресвятой Богородицы на Бережках, что неподалеку от Смоленской площади. После его закрытия и сноса Н. С. Орлов регентовал в храмах Воскресения Словущего в Успенском вражке, иконы Божией Матери «Знамение» в Переяславской слободе, преподобного Пимена Великого в Новых Воротниках в Сущеве (главный придел Живоначальной Троицы), Всех Святых во Всехсвятском на Соколе и Ризоположения на Донской. Автор духовных сочинений.

Александр Александрович Третьяков (1905 – 1978) – известный московский регент и композитор.

В 1925 году он познакомился с регентом кафедрального собора Перми Михаилом Ефимовичем Кусковым, который учил Александра анализу и глубокому пониманию песнопений разных авторов, сам был последователем композиторов Нового направления. Как говорил сам А. А. Третьяков, композиторы этой школы стремились возродить в церковном пении русские традиции путем использования народных песенных последований и гармонизаций древних распевов по законам русской подголосочной полифонии, открытым А. Д. Кастальским.

В это время А. А. Третьяков начинает регентовать и пробовать силы в церковной композиции. Три года провел в сталинских лагерях, на фронте занимался врачебной деятельностью. В 1947 году, находясь проездом в Москве, А. А. Третьяков показал три свои произведения регенту Богоявленского Патриаршего собора Виктору Степановичу Комарову, который высоко оценил их и начал исполнять за богослужениями.

В 1955 году Александр Третьяков переселился в Москву и до своей кончины управлял разными церковными хорами в столице – храм Ризоположения на Донской, преподобного Пимена Великого (главный придел Троицы Живоначальной) в Новых Воротниках в Сущеве и в некоторых храмах Подмосковья. А. А. Третьяков – автор многочисленных песнопений. В своем композиторском творчестве он ориентировался на небольшие составы хора. Ко дню интронизации патриарха Пимена (Извекова), 3 июня 1971 года, по просьбе В. С. Комарова Третьяков написал торжественное песнопение «На гору Сион...» и посвятил его Святейшему патриарху. Известны также его догматики 8-ми гласов, Великое Славословие, Херувимскую Es-dur, «Свете Тихий».

Протоиерей Борис Сергеевич Писарев (1905–1981) – настоятель храма преподобного Пимена Великого в Новых Воротниках в Сущеве (главный придел Живоначальной Троицы). До войны регентовал в храме мучеников Флора и Лавра на Зацепе, в 1940-е годы был регентом в храме святителя Николая в Кузнецях.

Среди московских регентов старшего поколения известен как церковный композитор. Протоиерей Борис – автор Всенощной, Литургии, а также многих других песнопений. По рассказам регентов, знавших протоиерея Бориса, произведения, написанные им для соло сопрано с хором, предназначались для исполнения партии солистки его женой.

1.3.6. Пятый период: 1971 – 1988 гг.

Новый период в развитии храмового пения наступает с восшествия на Московский Патриарший престол патриарха Московского и всея Руси Пимена (Извекова) (1910 – 1990) и завершается в год празднования Тысячелетия Крещения Руси.

Ограничение этого периода временем правления патриарха Пимена вплоть до 1988 года соответствует общему мнению исследователей церковной музыки XX века. Мемуаристы, описывающие данную эпоху, проводят отчетливую грань между патриаршеством патриарха Алексия (Симанского) и патриарха Пимена (Извекова) (1970 – 1971 гг.), указывая, помимо незначительного смягчения политики государства по отношению к Церкви, на различие музыкальных вкусов двух московских первосвященников.

«Патриарх Пимен был смолоду прекрасным профессиональным регентом, <...> он стимулировал исполнение церковной музыкальной классики» [130]. Очевидцы вспоминают «дивное, «небесное» звучание хора в соборе Богоявления в Дорогомилове под управлением тогда еще иеромонаха Пимена в начале 30-х годов [130]. Во многих воспоминаниях подчеркивается постоянная, особенная забота патриарха Пимена о порядке богослужения. Владыка подавал всем сослужащим священнослужителям пример истового и благоговейного отношения к церковному богослужению. Его современникам особенно запомнилась красота голоса патриарха, во время богослужения легко наполнявшего без микрофонов значительное пространство Елоховского Богоявленского Патриаршего собора в Москве.

Особенное отношение патриарха Пимена к пению стало заметным и благодаря изменению репертуара хора Патриаршего собора.

Если патриарх Алексий I предпочитал в храме простые музыкальные произведения, о чем свидетельствуют, в частности, аудиозаписи фрагментов торжественных богослужений с его участием, то патриарх Пимен, сам бывший регентом, то есть практиком церковного пения, поощрял исполнение довольно сложных партитур. Несмотря на то, что в предшествующие годы

мы встречаем свидетельства об ином отношении патриарха Пимена к церковному пению, в данный период, очевидно, что при его одобрении распространились по храмам России партитуры с солирующими голосами разной сложности, не всегда стилистически сочетающиеся друг с другом.

Таким образом, данный период характеризуется значительным развитием репертуара церковных хоров, в первую очередь сольного, концертного, включением в постоянное употребление за богослужением самых разных по стилю и сложности произведений – сочинений и переложений, не прошедших никакой цензуры⁶⁵.

Несмотря на явное несоответствие подобной певческой практики теории богослужебного пения, подобная стилистическая пестрота во время богослужения не вызывала протестов, и негативной оценки данным фактам в воспоминаниях очевидцев мы не встречаем. В воспоминаниях очевидцев проблемы произнесения или осмысления богослужебного текста, затронутые певцами прежней эпохи, почти не упоминаются, но много говорится о внешней красоте пения, т.н. «умилительности».

Е. М. Верещагин, постоянный прихожанин Богоявленского Елоховского собора в Москве, вспоминает: «Если Патриарх Алексей Первый не был большим ценителем творчества церковных композиторов и нередко, в том числе проповедуя, призывал к простоте в пении, то Патриарх Пимен, сам в прошлом регент и обладатель хорошего голоса, как раз стимулировал

⁶⁵ О таком противоречии свидетельствует московский регент Владимир Кондратьев. Он с детства ходил на клирос кафедрального собора, потом регентовал там и считает себя учеником В. С. Комарова. Отвечая на вопрос студентов Московской регентско-певческой семинарии: «Какая школа предпочиталась этим знаменитым регентом, петербургская или московская?» – он утверждает: «Разумеется, московская, и только московская. Но тогда несколько меня удручало, что вот они (хор) поют на Литургии, допустим, Чайковского и [Константина] Шведова, а потом Патриарх выходит к иконе Казанской или к мощам, и вдруг они поют что-то в купеческом стиле. Но у них как-то все это сходило. А сейчас я думаю: да вроде так, наверное, и надо было. Тогда-то мне это несколько резало ухо, потому что шло все: там был Чесноков, и там был Есаулов. Понимаете, очень большая перемешка была, но пелось все очень качественно и с очень большим вниманием к слову. Вот, пожалуй, самое главное – внимание к слову, к фразе. А репертуар, конечно, колоссальный был» [130].

исполнение церковной музыкальной классики. При Пимене талант Комарова⁶⁶ развернулся в полную мощь. Великий регент осуществил идеал Патриарха-ценителя. <...> Прихожане-«корифеи», как правило, оставались довольны. <...> Многие из них бывали в Скорбященском храме на Ордынке и высоко ценили хор под управлением Н. В. Матвеева⁶⁷, но все-таки с удовольствием всякий раз отмечали: “А наш-то лучше!”» [130].

Упомянутый здесь создатель и руководитель хора известного храма во имя иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» на Ордынке в Москве Николай Васильевич Матвеев вошел в историю как продолжатель дела великих мастеров Синодальной московской школы. Выше уже упоминался вклад Николая Васильевича в возрождение церковного пения в Московских Духовных школах. Маститому регенту удалось передать собственное благоговейное ощущение регентского призвания и своим ученикам. «Дело регента заключается в том, чтобы смысл и значение исполняемых песнопений проникали в ум и сердце молящихся в храме, создавали молитвенное настроение для беседы их с Господом Вседержителем», – говорил ученик Матвеева, регент Покровского академического храма в Московской Духовной Академии Марк Харитонович Трофимчук, на практике следуя взглядам своего учителя.

Репертуар и манера исполнения хора Матвеева значительно отличались от хора Елоховского собора. Говоря о репертуаре Матвеева, обычно подчеркивают «стильность». При знакомстве с аудиозаписями его хора и в выборе репертуара, и в манере исполнения становится очевидной связь с московской синодальной традицией. Забота о единой стилистике богослужения была обычной для Матвеева. Широкое признание получила

⁶⁶ **Виктор Степанович Комаров** (1893 – 1974) – церковный музыкант, композитор, автор духовных сочинений, руководитель (регент) правого хора в московском кафедральном Богоявленском соборе в Елохове (1943 – 1974).

⁶⁷ **Николай Васильевич Матвеев** (1909 – 1992) – церковный музыкант, архитектор, автор ряда духовных сочинений и переложений, руководитель (регент) правого хора в московском Скорбященском храме на Большой Ордынке (1948 – 1992).

его инициатива по исполнению в определенные дни в храме за службой «Литургии святителя Иоанна Златоустаго» (соч. 41) П. Чайковского и «Всенощного бдения» С. Рахманинова, сочинений, которые в годы советской власти целиком в храмах не исполнялись и, за редким исключением, не включались в концертный репертуар светских коллективов.

Манера пения хора Н. В. Матвеева считалась более профессиональной, более академичной. Однако ценилось это немногими. В основном преобладал эмоциональный, «душевный» подход к пению, высказанный цитированным выше Владимиром Кондратьевым: «...Как-то в народе всегда считалось, что Матвеев поет театрально. Может быть, не театрально, может быть, более сухо. У Комарова, конечно, все было гораздо душевнее. <...> Комаров как-то особенно хорошо умел связывать текст с музыкальным изложением...«Душевность»⁶⁸ как настроение, дух времени в записях хора под управлением В. С. Комарова слышится наиболее ясно. «Это трудно выразить словами, но часто возникает образ «слез», «плача», даже в мажорных композициях» [130]. И если записи хора под управлением В. С. Комарова – ценнейший документ, свидетельствующий о состоянии богослужебного пения в советской России, являя высокое качество и с точки зрения музыкальной культуры, и с точки зрения соответствия задачам богослужения, то у последующих регентов профессионализм отступает на второй план, уступая место «душевности».

⁶⁸ Отметим, что «душевность» церковного пения упоминается здесь без всякого негативного оттенка, казалось, естественного для оценки духовной музыки. Недоумение разрешается очевидностью того, что боль и трагедия революции и двух мировых войн в значительной степени требовали от богослужения в первую очередь функции утешения, а не назидания. "Утешайте, утешайте народ Мой, говорит Бог ваш" (Ис. 40:1). Эту фразу неоднократно приходилось слышать автору сих строк от священнослужителей того времени. Поощряемое тогда духовенством редкое причащение лишь подчеркивало «психологическую» функцию храмовых собраний православных христиан. В храме все должно быть красиво. Пение и чтение на малопонятном языке, ризы, ароматы, размеренность действия. Искренность молитвы и красота как контраст лицемерию советского общества. К этому и сводился смысл богослужения для значительного количества молящихся того времени, чистота и сила веры которых с лихвой искупала их неведение в литургическом богословии.

Заслуги Н. В. Матвеева перед Церковью не исчерпываются управлением хором. Под редакцией Н. В. Матвеева составлен «Обиход церковного пения» в трех частях (всенощная, литургия, осмогласие) для академического церковного хора и для преподавания в семинарии курса церковного пения. За время работы в Московской Духовной Академии Н. В. Матвеев был награжден орденом князя Владимира III степени и II степени и двумя Патриаршими грамотами [98].

Возвращаясь к состоянию богослужебного пения в данный период, надо отметить, что по-прежнему остро ощущается нехватка регентов в храмах. Поэтому процесс обучения церковному пению продолжается и становится более интенсивным в регентской школе при Московской и Ленинградской (с 1979 г.) Духовной Академии (к рассматриваемому периоду были закрыты все духовные академии и семинарии, кроме Московской, Ленинградской, Одесской и Минской).

«Важным этапом развития Регентского класса явилась работа учащихся со смешанным хоровым составом. Поскольку на приходах выпускники Духовной школы могли столкнуться со смешанными хорами, то для более качественной подготовки выпускников был привлечен смешанный хор Троице-Сергиевой Лавры под управлением архимандрита Матфея. Спевки смешанного хора Регентского класса проходили в вечернее время по четвергам. С целью приобретения Богослужебной практики учащиеся Регентского класса один раз в неделю, в субботу утром, несли певческое послушание в Покровском храме МДА, управляя смешанным хором» [98].

По истечении срока обучения в Регентском классе студенты, кроме экзамена по изучаемым предметам, сдавали один комплексный экзамен в Актовом зале Московской Духовной Академии в Церковно-Археологическом Кабинете (ЦАК). Завершая этот экзамен, выпускник управлял концертным

песнопением, которое обычно выбирается в качестве концерта на запричастном стихе⁶⁹.

Понимание важности церковного пения и забота об обучении певческому искусству звучали во многих высказываниях Главы Русской Православной Церкви. Вскоре после своей интронизации патриарх Пимен отмечал: «Пение вносит в церковную службу искусство, идущее от сердца, имеющее своими истоками древнюю культуру, религиозную и национальную, понятную нашему верующему народу во всех его поколениях». С 1974 года выпуски Регентской Школы начинают освещаться на страницах «Журнала Московской Патриархии». «Самое главное, – говорил патриарх Пимен, – это то, что наши церковные дирижеры должны обязательно очень хорошо понимать тексты священных песнопений с тем, чтобы уметь выделить более важные по смыслу места. <... > Цель дирижера – увидеть, уметь почувствовать помимо текстовых значимых моментов песнопения, эти музыкальные оттенки, которые композитор придал более важным местам песнопений» [98].

В 1975 году в Регентском классе при Московской Духовной Академии обучались 35 человек. Уже упоминавшийся нами московский регент и преподаватель Академии Н. В. Матвеев подчеркивал, что «подготовка регентских и певческих кадров, являющаяся насущной потребностью нашей Русской Православной Церкви, возможна только в системе ныне существующих Духовных Школ и поэтому должна быть органической частью единого учебно-воспитательного процесса Академии и Семинарии» [98].

С 1980 года был принят на работу новый преподаватель – Владимир Иванович Мартынов, знаток древнерусской певческой культуры, композитор, популяризатор знаменного распева. Он подчеркивал, что

⁶⁹ С учетом постоянных напоминаний священноначалия о недопустимости концертов на запричастном стихе, это выглядит странно и подтверждает ту мысль, что неписанные церковные обычаи гораздо сильнее всех указов и распоряжений руководства Церкви и искоренить их из церковной практики крайне сложно.

«пение есть следствие правильной жизни и для того, чтобы научиться правильно петь, необходимо благочестиво проводить свою жизнь» [37]. За время преподавания он частично дополнил и переработал песнопения знаменного роспева для пения Литургии в Троицком соборе Лавры.

Ввиду особой сложности получения духовного образования мужчинами в советское время, в Регентский класс потянулись девушки, и вскоре женский состав стал количественно доминировать. Учебный процесс для женской группы был четырехгодичным [98].

О значительном расширении репертуара церковных хоров рассматриваемого периода уже упоминалось. Авторы публикаций в Журнале Московской Патриархии свидетельствуют, «что и в 70-е годы хорами исполнялись обиходные песнопения, авторские гармонизации и переложения роспевов, а также авторские произведения. Для торжественных случаев выбирались песнопения Д. С. Бортнянского, А. А. Архангельского, П. Г. Чеснокова, А. Д. Кастальского, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, С. А. Дегтярева, А. Л. Веделя, протоиерея Петра Турчанинова, Г. Я. Ломакина и других композиторов. Они исполнялись не только большими смешанными хорами, но и небольшими однородными монастырскими хорами.

В репертуар хора под управлением Н. В. Матвеева, например, входили такие произведения русских церковных композиторов, как Херувимская № 7 Д. С. Бортнянского, «Верую...» А. Т. Гречанинова, «Милость мира...» А. Д. Кастальского, «Заступнице усердная...» П. Г. Чеснокова и другие. «Судя по неоднократному упоминанию в журнале (Московской Патриархии – ИС), в некоторых храмах существовала традиция пения колядок во время богослужения» [33, с. 422].

Хрущевская антирелигиозная кампания привела к закрытию большинства храмов всех основных вероисповеданий (в РПЦ были закрыты две трети всех действовавших тогда храмов) и введению строжайших уголовных наказаний за «изуверское» сектантство в христианстве и других религиях, попрание свободы совести и мысли. Понятно, что это никак не

способствовало активизации композиторской деятельности в области церковной музыки. Несколько скупых свидетельств дают нам имена собственно церковных композиторов.

Василий Васильевич Локтев (1897–1982) – регентовал в ряде московских храмов. В Москве закончил гимназию, затем вечерние музыкальные курсы. Занимался у профессора консерватории А. Ф. Гедике по классу композиции. Впервые В. В. Локтев начал управлять церковным хором в храме святых мучеников Адриана и Наталии (на Ярославском шоссе). Хор, созданный В. В. Локтевым, пел в храме Успения Богородицы в Могильцах (закрыт в 1932 году), затем храме священномученика Власия в Старой Конюшенной слободе (главный придел Спаса Преображения).

После Великой Отечественной войны В. В. Локтев был регентом в московских храмах Святителя Николая в Кузнецах, Воскресения Словущего (в каком именно, не установлено), Ризоположения на Донской улице. Долгое время – с 1962 по 1975 год – работал в храме преподобного Пимена Великого в Новых Воротниках в Сущеве (главный придел Живоначальной Троицы).

В. В. Локтев известен как духовный композитор. Среди его многочисленных музыкальных произведений – две Всенощные и две Литургии. В настоящее время его обширная нотная библиотека хранится в Синодальной библиотеке Московского Патриархата имени Святейшего Патриарха Алексия II.

В дневниках владыки Пимена (Хмелевского) за 1967 год упоминается саратовский регент **Борис Додонов**: «Он написал [псалом] „На реках Вавилонских” в честь 50-летия Октябрьской революции»[35].

М. П. Рахманова вспоминает члена Союза композиторов СССР **Петра Александровича Оболенского** (1889–1969): «Во время всенощной наш кафедральный хор исполнил несколько произведений Оболенского. Автор сиял от удовольствия, так как в храме слышал свои произведения впервые. <...> Если князь Петр Александрович Оболенский, до революции много занимавшийся народными оркестрами, хоть и член Союза композиторов, но в

области церковного пения – скорее любитель, то Борис Додонов, закончивший петербургское Регентское училище, – профессионал. Его композиции было бы очень интересно услышать» [130].

В 70-х годах светскими хорами исполняется много церковной музыки, правда, либо латинской традиции, либо с измененным православным текстом (паралитургические сочинения)⁷⁰. В творчестве отечественных композиторов возникает относительно новый для них жанр – духовная хоровая музыка и инструментальная музыка духовного содержания (внелитургическая)⁷¹.

Естественно, это творчество не имеет отношения к православному богослужебному пению, но, будучи выражением личных, порой весьма противоречивых чувств, свидетельствует часто об искренней вере людей искусства. Тем не менее, упомянем об этих мастерах и их деятельности, с целью еще раз подчеркнуть принципиальную разницу между собственно церковным пением и внешне религиозной музыкой, которые имеют разное предназначение и индивидуальные средства музыкальной экспрессии.

Таким образом, на духовные тексты пишут светские, не всегда воцерковленные композиторы, в том числе, имеющие мировую известность мастера, вдохновляемые чаще текстами классического католического

⁷⁰ Паралитургические произведения ориентированы на литургические жанры, имеют в основе своей канонические тексты, даже форму литургической композиции, стремясь к воплощению духовной сути литургической музыки, но не могут исполняться за богослужением в силу тех или иных причин. Последними нередко становятся свободное обращение автора с каноническим текстом или использование молитвенного текста в переводе на русский язык, интонационное и ритмо-метрическое несоответствие музыкальной составляющей духу православного богослужения, использование звучания музыкальных инструментов, не принятое за богослужением.

⁷¹ Термины «внелитургический», «внелитургическая музыка», «внелитургические композиции» введены в обиход Е. В. Поповой, автором канд. диссертации на тему: «Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика “жанровых форм”». М, 2011. Под внелитургическими сочинениями понимаются те, что содержат очевидную сакральную направленность (в них могут быть использованы тексты, в том числе и канонические), имея при этом подчеркнуто индивидуальную образную основу и свободную композиционную форму.

дореформенного богослужения, сочинения которых охотно исполняются светскими коллективами. В советские годы, когда нельзя было услышать свободную проповедь Евангелия, даже такие иносказательные и робкие свидетельства религиозности убеждений казались и довольно сильными и производили нередко миссионерский эффект.

Последнее относится, например, к **Георгию Васильевичу Свиридову** (1915 – 1998). «Он первый, кто дал образец постоянной неканонической молитвы в русской хоровой музыке. Композитор исключительно духовного начала, пассионарий, он вертикально просканировал душу своего народа. Все последующие работы Свиридова в этом жанре – тому подтверждение» [134]. Как свидетельствует митрополит Иларион (Алфеев), «Свиридов был верующим человеком, однако даже в поздние годы жизни не стал «практикующим» христианином, и стихия подлинной церковности была для него инородной. Да и сами богослужебные тексты для композитора оставались чуждыми, в чем он признавался своему ученику А. О. Вискову: «Не понимаю я, как писать музыку к этим текстам, другое дело, например, Есенин». В силу всех указанных качеств духовная музыка Свиридова, сама по себе чрезвычайно оригинальная и выразительная, относится к области «паралитургического творчества». Такие сочинения вряд ли когда-либо войдут в церковный обиход» [20, с. 885].

Отметим также исключительное значение деятельности **Александра Александровича Юрлова** (1927–1973) – главного дирижера Республиканской хоровой капеллы (ныне Юрловская). Он – выпускник Ленинградской капеллы и Московской консерватории, который не только был первым исполнителем хоровой музыки Свиридова, но и осуществил первую запись альбома русской церковной музыки в советское время.

В очерченном нами контексте можно вспомнить об **Алемдаре Сабитовиче Караманове** [80] (1934–2007) как авторе многих внелитургических сочинений, композиторе, пережившем в свое время глубокий творческий кризис, обратившемся к вере и принявшем крещение.

«Музыкальная религия», по словам Караманова, с 1965 по 1983 год стала главной идеей его творчества.

Так, в 1965–1966 годах Караманов создает цикл четырех симфоний, полное название которого звучит так: «Совершишася во славу Богу во имя Господа Иисуса Христа». В то же самое время композитор пишет несколько вокально-симфонических сочинений в жанрах католической религиозной музыки: *Stabat Mater* (1967 г.) и *Реквием* (1971 г.). К 1968 году относится Третий фортепианный концерт Караманова, *Ave Maria*, – одно из выдающихся произведений инструментальной музыки. Еще один цикл из двух симфоний под названием «*Et in amorem vivificantem*» (И во любовь животворящую) создан композитором в 1970-х годах. Во второй половине 1970-х годов А. Караманов пишет одно из самых значительных своих сочинений – цикл шести симфоний (с 18-й по 23-ю), «Бысть», по Откровению Иоанна Богослова (Апокалипсис). Специфичный оттенок религиозности композитора проявился в его намерении написать седьмую симфонию цикла «Бысть» – «Кришну», в которой переплелись бы христианские и индуистские мотивы.

Продолжая ряд композиторов, так или иначе воплощавших в своем творчестве духовные мотивы, создававших, в основном, внелитургическую музыку, вспомним о творчестве **Альфреда Гарриевича Шнитке** (1934 – 1998), **Эдисона Васильевича Денисова** (1927-1996).

По вероисповеданию католик, Шнитке неоднократно обращается к созданию разных по жанру сочинений на религиозные тексты, в том числе и православные: к 1984 году, например, относятся три его хора *a' capella* смешанного состава на тексты православных молитв: «Богородице Дево радуйся»; «Господи Иисусе Христе»; «Отче наш». Однако в силу незнания композитором или чуждости ему специфики православных богослужебных песнопений, эти паралитургические произведения непригодны для практического применения в храме.

Знаменитый Requiem Денисова (1980) – написан для сопрано, тенора, хора и оркестра на стихи Франциско Танцера и литургические тексты (в 5 частях). Начало 90-х годов ознаменовали появление *Kyrie* для хора и оркестра в память В. Моцарта (1991), а в 1992 году была создана «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для тенора, баса, хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии (в 7 частях). «В произведении Эдисона Денисова «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» первичная онтологическая модель основана <...> на Евангельском благовестии. Характерная особенность жанрового решения – автор и слушатель разделены здесь как две «инстанции», что образует и некий внетекстовый уровень. <...> Доминирующий признак – нарративность – сочетается здесь и с другими, естественно соподчиненными с ним признаками. Автор прекрасно осознавал неоднородность жанровой формы своего произведения: «... у меня вы найдете сразу три разных духовных пласта, которые всегда жили в искусстве порознь, то есть это quasi-рождественская оратория, это те же католические Пассионы, и, наконец, самое для меня важное, это православная Литургия...» [102, с. 298–317].

Православным церковным произведением Денисова, которое изредка исполняется в концертах, можно считать шестнадцатиминутный концерт «Свете тихий», написанный в 1988 году для смешанного хора *a' cappella*. Однако затянутость этого музыкального полотна, растворяющего текст, обилие диссонансов, звучание, иногда напоминающее элементы раннего многоголосия, делает исполнение этого произведения за богослужением крайне неудобным.

Наконец, еще один пример – творчество **Виктора Степановича Ульянич** (род. 1956) перу которого принадлежит оригинальное в жанровом отношении внелитургическое произведение – *светозвонь* (термин композитора) в семи частях для большого симфонического оркестра, повествующие о Смерти и Воскресении Господа (1985-2007). «Первичная онтологическая модель есть подсистема целостной системы – *мистерии*, –

состоящей из семи космогонических этапов и соответственно семи произведений. Ульянич решает проблему повествовательной формы, исходя из иначе понимаемых художественно-композиционных задач. Композитор, в отличие от Денисова, не прибегая к внетекстовой оппозиции (имеются в виду последовательные жанровые «потоки»), строит коммуникативную цепь в опоре на иные рецептивно-эстетические установки. Я и не-Я сосуществуют в тексте, создавая постоянно взаимодействующие интонационные планы, – инстанции, встраивающиеся в целостную и целеустремленную драматургию» [102, с. 298–317, с. 311]. Есть у данного автора и богослужебные произведения для церковного хора [94].

1.3.7. Шестой период: 1988 г. – по настоящее время

1000-летний юбилей Крещения Руси, торжественно отмеченный в 1988 году во всех храмах Русской Православной Церкви в СССР и за рубежом, стал новым этапом в жизни Церкви и предвестником изменения политической ситуации в советской России. Поэтому начальная датировка данного периода включает в себя не только события празднования Тысячелетия Крещения Руси, но и последовавший через год развал Советского Союза как единого государства, повлекший за собой кардинальное изменение отношения российского государства к Русской Православной Церкви.

В самой Русской Православной Церкви также происходят изменения – после смерти патриарха Пимена 7 июня 1990 г. году на московский патриарший престол был избран патриарх Алексей II (скончался 5 декабря 2008 г.). С этих событий начинается новый период, продолжающийся по настоящее время.

Получившая свободу в изменившихся политических условиях, Православная Церковь смогла по-новому переосмыслить многие аспекты своей практической деятельности в русле литургической традиции. В основном это осмысление направлено на приближение к лучшим дореволюционным образцам вместе со стремлением отсеять то лишнее, с точки зрения православного богословия, что было привнесено в церковную практику за последние столетия.

Процесс этот, естественно, коснулся и церковного пения.

Последовавшая вскоре после распада Советского Союза открытость России американской и западноевропейской культуре и годы экономической нестабильности наложили свой отпечаток на культурную и духовную жизнь россиян конца 80-х – начала 2000-х годов.

С одной стороны, мы можем констатировать, что десятки тысяч человек обратились к Церкви, приняли Крещение, венчались. С другой – очевидно, что вследствие многолетнего разрыва церковных традиций

отдельные аспекты церковной жизни были восприняты воцерковляющимися жителями России не во всей полноте. В 1990-е годы стало заметным стремление скорее вернуть бытовую и обрядовую практику царской России, нежели выработать собственное, ответственное отношение к вновь обретенной православной вере.

Эта двойственность духовной жизни, по нашему мнению, создает параллель между историческими событиями начала 1990-х годов в России и положением Православной Церкви после признания ее государственной религией в Византии в IV веке. В обоих случаях налицо тысячи обращающихся в христианство людей, настоятельно нуждающихся в катехизации уже после принятия ими Крещения. Очевидно, что в таких экстремальных условиях все способы апостольской проповеди, доступные Церкви, должны быть использованы. И церковное пение – как важный элемент обучения молящихся основам христианства – не может стоять в стороне от этого процесса.

Одновременно возникший в этот период значительный интерес к Православию не мог не затронуть музыкального искусства и привел к осознанию многими авторами значимости духовных православных корней отечественной культуры, появлению значительного числа музыкальных сочинений на церковные темы, концертов, фестивалей и т.п.

В этот период мы можем констатировать всплеск композиторской деятельности, вдохновленной религиозной тематикой.

Уже с 1960-1970-х гг. отечественные композиторы обращались к древнерусской певческой традиции в камерно-инструментальных, симфонических жанрах. Музыка на духовные тексты в то время писалась только к спектаклям или кинофильмам, потому что лишь в таком качестве ее пропускала советская цензура. Интересно отметить, что традиция крипто-православия среди творческой интеллигенции, желание «не афишировать» свою духовность сохранилась и у многих творцов современности.

Начиная с 1960-х годов, композиторы получили возможность познакомиться с древнерусскими напевами по расшифровкам крюковой нотации, сделанными М. В. Бражниковым, Н. Д. Успенским и другими медиевистами того времени. Это сотрудничество композиторов и медиевистов привело к новым открытиям в области музыкального языка. «Гетерофонная фактура строчного многоголосия, диссонантная вертикаль, складывающаяся из сплетения мелодических горизонталей, квинтово-квартовые параллелизмы – все это оказалось созвучным поискам современных композиторов и оказало огромное влияние на творчество многих из них, открыв перед ними новые пути» [101].

закр. рот.

TENOR LEAD

О - ка - ян - ны - е и у - бо - ги - е че - ло - ве - че.

BARITONE BASS

5

Век твой кон - ча - ет - ся, и ко - нец

8

при - бли - жа - ет - ся. А суд страш - ный

1. Г. Свиридов. Покаянный стих.

Интерес к традиции древнерусского певческого искусства в той или иной степени прослеживается в творчестве самых разных композиторов конца XX – начала XXI веков. Прежде всего, это – Г. Свиридов, А. Шнитке, Р. Щедрин, С. Губайдулина, Н. Каретников, Ю. Буцко, С. Трубачев, В. Мартынов, А. Эшпай, Э. Денисов, А. Пярт, Р. Леденев, В. Калистратов, В. Кикта, Г. Дмитриев, К. Волков, О. Трифонов, К. Ведерников, В. Довгань, Б.

Целковников, А. Ларин, Е. Подгайц, А. Кулыгин, Б. Феокистов, В. Рубин, Э. Артемьев, А. Закревский и другие.

В ряду петербургских композиторов назовем В. Гаврилина, С. Слонимского, Л. Пригожина, Г. Уствольскую, Ю. Фалика, Г. Белова, В. Успенского, А. Кнайфеля, Б. Архимандритова, А. Королева, Д. Смирнова, Г. Шумилова, И. Друха, В. Сапожникова, К. Мартынова, В. Римшу.

Написанная упомянутыми композиторами музыка ни в коей мере не является продолжением древнерусской богослужбной певческой традиции, хотя в определенной мере соприкасается с нею, поскольку древнерусское церковное пение для большинства названных композиторов является интенцией для личного творчества. «Каждая эпоха открывает в культурных традициях прошлого то, что ей наиболее близко или же то, чего ей «не хватает», в чем она нуждается для дальнейшего своего развития. Поэтому разные эпохи вступают в диалог с различными культурными традициями» [101].

Пример такого диалога можно видеть в частом обращении к древнерусской монодии в произведениях, посвященных русской истории. Это, например, «Три хора к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» Г. Свиридова, «Слово о полку Игореве» Л. Пригожина, опера «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, оратория «Житие князя Владимира» А. Королева.

Не менее интересная линия этого диалога связана со старообрядческой темой («Запечатленный ангел» Р. Щедрина, «Аввакум» К. Волкова) и идет от раскольничьих хоров оперы М. Мусоргского «Хованщина».

Отголоски церковных напевов звучат даже в строго инструментальных внелитургических произведениях современных композиторов, продолжая, впрочем, традицию, заложенную еще Чайковским и Рахманиновым. Для некоторых творцов современной музыки характерно стремление передать специфически хоровое звучание инструментальными или симфоническими средствами. «Примером этого может служить «Стихира» Р. Щедрина, его же

фортепианная пьеса «Знаменный распев» из «Тетради для юношества», «Большой распев» А. Королева для струнных, клавесина и ударных, «Иже херувимы» К. Голубева для классического состава фортепианного трио [101].

С некоторой долей условности ярких, имеющих общероссийское, а в некоторых случаях и мировое, значение деятелей конца 1990-х – начала 2000-х можно разделить на две группы.

К первой отнесем музыкантов, пишущих и исполняющих собственно богослужебную музыку, часто звучащую в храмах РПЦ. Ко второй – светских композиторов, сочиняющих музыкальные произведения религиозного содержания, как паралитургические, так и внелитургические, написанные на неканонические тексты или представляющие собой инструментальные духовные композиции, исполняемые, в основном, в концертах.

Для удобства классификации назовем первую группу – *церковные композиторы духовной музыки*, а вторую – *светские композиторы духовной музыки*.

Условность этой классификации объясняется, с одной стороны, и тем фактом, что далеко не все «церковные» композиторы писали истинно богослужебную музыку, и, с другой стороны, невозможностью определить глубину воцерковления светского композитора. Поясним сказанное. Даже если речь идет о *литургической* музыке, то есть имеющей в своей основе канонический текст, предназначенной для богослужения и относящейся к определенным церковным жанрам (Всенощная, Литургия, Парастас, Триодь Постная и Цветная), то и в этом случае далеко не все сочинения церковных, по нашей классификации, композиторов, могут быть спеты на любом клиросе. Как правило, виной этому служит чрезмерная сложность музыкального полотна произведения, недоступная большинству коллективов, или нарочито диссонантное звучание, не способствующее молитве собравшихся в храме.

С другой стороны, многие светские композиторы регулярно принимают участие в жизни Церкви и вполне воцерковлены в общепринятом смысле этого слова, однако их сочинения тоже могут быть исполнены лишь в концертном зале по целому ряду причин. Здесь имеется в виду, прежде всего, изначальная *внелитургическая* направленность таких сочинений: несоответствие музыки происходящему в храме и распеваемому тексту, отражение в ней подчеркнуто субъективного восприятия богослужения и отсутствие глубокой связи с церковной музыкальной традицией, или, иначе говоря, воплощение в таком произведении сакральных идей, но в особом выражении – на основе не регламентированного каноном словесного текста и свободного развертывания музыкальных образов. К внелитургической музыке, как уже говорилось выше, может быть отнесена и не имеющая вербальной основы инструментальная музыка духовного содержания.

1.3.7.1 Церковные композиторы духовной музыки

В ряду самобытных и одновременно глубоко традиционных композиторов конца XX – начала XXI века, прежде всего, нужно назвать таких выдающихся священнослужителей, как митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев), архиепископ Ионафан (Елецких), архимандрит Матфей (Мормыль) (+2009), игумен Никифор (Кирзин), диакон Сергей Трубачев (+1995), монах Давид (Печников) и других.

Их сочинениям присуще глубокое богословское понимание текста песнопения, тонкое чувство уместности того или иного музыкального оборота в нужный момент богослужения, глубокое проникновение в певческую традицию.

Так, **архиепископ Тульчинский и Брацлавский Ионафан (Елецких)** (род. 1949) известен как автор церковных сочинений и переложений духовных песнопений, вошедших в сборники «Христос рождается» (1993), «Степенные антифоны утрени» (1994) и «Православные церковные хоры» (1995).

Часть сочинений и переложений записана на компакт-диск «Традиционные и новые песнопения Православной Церкви». Некоторые другие духовно-музыкальные сочинения архиепископа Ионафана также были опубликованы и записаны на компакт-диски: «Степенные антифоны древних напев», «Чертог Твой» (до минор), «Плотию уснув» (ля минор), «Ныне силы небесные», валаамский напев, «С нами Бог», соловецкий напев, (соль минор), «Покаяния отверзи ми двери» знаменного роспева (си-бемоль мажор), «Величит душа Моя Господа» (ре минор) и другие. Архиепископ Ионафан выпустил компакт-диск со звукозаписью «Литургии Мира», в которой гимны православной Литургии св. Иоанна Златоуста были распеты на мотивы сегментов григорианского хорала.

Музыкально-исследовательскую деятельность архиепископа Ионафана дополняет поиск малоизвестных духовных сочинений послереволюционного

периода и украинских монодий, целью которого является сохранение духовного наследия православной культуры.

Многие его произведения вошли в сокровищницу духовных песнопений Русской Православной Церкви. Архиепископ Ионафан – автор «Чернобыльской Литургии», посвященной памяти героев-ликвидаторов последствий взрыва на ЧАЭС, которая оркестрована как симфоническая поэма.

Умеренно, благоговейно

p И - же хе - ру - ви - мы, и - же хе - ру - ви - мы тай - но

о - бра - зу - ю - ще. *p* И жи - во - тво - ря - щей

2. Архиепископ Ионафан (Елецких). Херувимская из Чернобыльской литургии

Показательны многие сочинения и других, упомянутых выше авторов, чья музыка представляется полностью созвучной православному богослужению, достаточно вспомнить, например, «Милость мира» и «Херувимскую» игумена Никифора Керзина, его же «Свете Тихий», сделанные им переложения и гармонизации церковных напевов.

Заметна и плодотворна в этот период творческая деятельность многих регентов. Один из них – Н. С. Георгиевский, в течение семи лет (с 1998 по 2005 год) бывший регентом хора храма Христа Спасителя. Именно в этот период его деятельности, в 2001 году, хору кафедрального соборного храма Христа Спасителя Святейшим Патриархом Алексием II было присвоено звание «Патриаршего». Автор ряда духовных сочинений (полная Патриаршая

встреча и облачение, трио «Ис полла»), Н. С. Георгиевский в 1990-е годы с хором в составе около сорока человек регулярно участвовал в Патриарших Богослужениях в Успенском соборе Московского Кремля. По словам самого регента, «репертуар старался подобрать так, чтобы он был профессиональным, и вместе с тем, чтобы повторял репертуар и В. С. Комарова, и Н. В. Матвеева».

Богослужбную музыку пишут также миряне, сочинения которых можно услышать на многих клиросах Русской Православной Церкви. Это, в частности, А. Киселев, Б. Феоктистов, С. Толстокулаков, С. Горячев, В. Файнер, Г. Лапаев, В. Кикта, В. Ковальджи, А. Амерханов и другие композиторы.

1.
А - - - - - МИНЬ.
А - - - - - МИНЬ.
А - - - - - МИНЬ.
А - - - - - МИНЬ.

3. В. Файнер. Аминь.

Среди произведений этих авторов – прозвучавшее на фестивале духовной музыки 1999 года православное песнопение «Вечная память» (для хора) В. Г. Кикты – «музыка глубокая, возвышенная и светлая» [102, с. 313], его же «Литургия Иоанна Златоуста» на украинском языке, отдельные фрагменты которой могут быть исполнены в храме.

Это также «Парастас» Б. М. Феоктистова (заупокойная служба на церковно-канонические тексты), его песнопения, специально написанные для Патриаршей литургии (встреча и облачение), которые часто исполняются в Храме Христа Спасителя в Москве и других крупных храмах России.

Во - шел е - си во Цер - ковь

ар - хи - е - ре - ю Бо - га Выш - ня - го хо -

тя - щи жер - тву при - нес - ти Гос - по - де - ви

4. Б.Феоктистов. Песнопение на встречу Патриарха

1.3.7.2 Светские композиторы духовной музыки

Несмотря на то, что светские композиторы, сочиняли духовную музыку, прямо не предназначенную для употребления в рамках литургической традиции Русской Православной Церкви, будет, на наш взгляд, важным отдельно упомянуть и об их трудах. Внелитургические работы этих композиторов косвенно подтверждают основные положения нашего исследования, в частности, важность богословского образования для творцов музыки, предназначенной для исполнения за храмовым богослужением.

Во все времена композиторы тяготели к созданию духовной музыки, видя в этом не только дань традиции, но и естественное выражение собственных религиозных чувств. Складывавшиеся веками сакральные жанры вдохновляли и продолжают вдохновлять музыкантов возможностью индивидуального, личного творчества в рамках церковного (и, как правило, католического) канона либо вне его.

Не является исключением и рассматриваемый нами период. Однако, «создается впечатление, что ново-сакральная музыка не есть прямое продолжение, развитие старой, хотя она ее и «замещает», как бы становится на ее место в процессе жанровой эволюции. Более того, если даже в богослужебном пении «ощущение жанра» не остается неизменным по сравнению с прошлым, то в концертной музыке – оно постоянно меняется, колеблется при наличии некоей общности. В целом рискнем предположить, что сакральная музыка скорее *дифференцируется* по содержательно-формальным признакам, чем *интегрируется* в группы со сходными и устойчивыми жанровыми признаками» [102].

Примеры творчества конкретных композиторов лишь подтверждают эту мысль.

Так, в творчестве **Софии Асгатовны Губайдулиной** чувствуется стремление к объединению искусства Запада и Востока, к духовному осмыслению своего творчества: «Я религиозный православный человек и

религию понимаю буквально, как re-ligio – восстановление связи между жизнью и высотой идеальных установок и абсолютных ценностей, постоянное воссоздание legato жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность – это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки» (Цит. по: [59, с. 3-4]). Через православную веру композитор приходит и к осознанию смысла творчества, однако, возможно, именно в силу этого она и не пишет собственно церковных песнопений для исполнения их в храме.

Уже в 1978 году Губайдулиной была написана пьеса "De profundis" ("Из глубины") для баяна соло, ставшая самым исполняемым в мире современным произведением для этого инструмента. Также выдающимся по глубине музыкальной мысли и яркости звуковых открытий явилось ее сочинение "Семь слов Христа" для виолончели, баяна и струнных (1982). Укажем некоторые другие сочинения Губайдулиной, показывающие подчеркнутое значение для композитора углубленно-философской, сакральной основы творчества.

Это – «Et exspecto» (для баяна) – инструментальное повествование, в пяти частях которого ведется рассказ о «жизни будущего века»; диптих «Pro et contra» (для оркестра – в 3-х частях); «Аллилуиа» (для хора, оркестра, органа, солиста – в 7 частях); концерт для скрипки "Offertorium" ("Жертвоприношение", с идеей смерти и воскресения Христа, 1980/1982/1986); «Из Часослова» для виолончели, оркестра, мужского хора и чтеца (1991; Соната для скрипки и виолончели – «Радуйся», представляющая, по мысли автора, инструментальную *мессу*; написанные по заказу монументальные "Страсти по Иоанну" для солистов, двух смешанных хоров, органа и оркестра (2000).

Уникальное место среди композиторов духовной музыки занимает **Арво Пярт** (род. 1935), принявший Крещение в Православии с именем Арефа. На творческое и личное мировоззрение Пярта в значительной мере

повлияло общение с архимандритом Софронием (Сахаровым), учеником и биографом преподобного Силуана. Композитор глубоко воспринял вхождение в православную традицию, осознавая это как преображение себя самого. Не стремясь «обогатить» церковную музыку своим творчеством, что свойственно многим его современникам, композитор замечает: «Однажды, еще в советское время, я говорил с одним монахом, и спрашивал его, как, будучи композитором, я могу совершенствоваться. Тот сказал, что не знает ответа. Я признался ему, что пишу молитву и использую тексты псалмов для музыки, и что, возможно, именно это мне поможет. Он ответил: «Нет, это ошибка. Все молитвы уже написаны. Лучше приготовьте себя» [96].

Исследователи относят зрелое творчество Пярта к так называемому *сакральному минимализму* (Х. Гурецкий, П. Васкс, Дж. Тавенер, Ж. Ленц), а также сближают с *новой консонантной музыкой*. Сочинения его на религиозную тематику, использующие как западные, так и православные церковные тексты, весьма многочисленны [82].

Особую роль в духовной музыке А. Пярта обретает слово, что неоднократно отмечалось исследователями. Приведем ряд верных и тонких замечаний известного отечественного музыковеда М. П. Рахмановой по поводу двух произведений А. Шнитке и А. Пярта в компаративно-аналитическом их сопоставлении. «Если сочинение Шнитке «Стихи покаянные», сочиненные к 1000-летию Крещения Руси, основаны на церковной поэзии XVI века, то произведение Пярта «Канон покаяния» – на подлинном «покаянном каноне», входящем в церковно-канонические тексты. Эти концертные произведения, несмотря на сходство, различны по духу и жанровым признакам. Большое значение имеет здесь отношение композиторов к проблеме соотношения слова и музыки.

Шнитке требует первичного вслушивания и вдумчивости. Композитор считает, что «если идти за текстом подробно, то возникает иллюстративность... В тех случаях, когда текст не может быть воспринят, очевидно, на первый план выходит музыкальное содержание произведения.

И если оно правдиво само по себе, то это уже гарантия художественной содержательности его, гарантия восприятия» [130, с. 90].

«Для Пярта слово-символ имеет определяющее значение: «Канон показал мне, как много значит выбор языка в характере работы, и, на самом деле, полная структура музыкальной композиции подчинена тексту и его законам: это позволяет языку "создавать музыку". Подобная музыкальная структура, подобное отношение к слову приводит к различным результатам в зависимости от выбора языка, это видно в сравнении *Litany* (на английском языке) с *Каноном покаяния* (на церковно-славянском языке). Я использовал идентичные, строго определенные правила композиции и получал различный результат в каждом случае» (из аннотации к концерту [130, с. 90]).

«Творчески воспроизводя жанровые признаки Канона, художественно сочетая «идиолексику» русского православного пения и современные «конструктивные принципы», композитор создает произведение уникальное. «Покаянный канон» Арво Пярта – сочинение поразительное по духовной глубине, искренности и правдивости чувства; оно поразительно и по своим музыкальным средствам – скромным, тихим и в то же время величавым и символичным» [130, с. 314].

Значителен вклад в развитие церковного пения конца XX века, сделанный композитором **Владимиром Ивановичем Мартыновым** (род. 1946). С 1978 года В. И. Мартынов преподавал в Московской Духовной Академии, занимался расшифровкой и реставрацией памятников древнерусского богослужебного пения, изучением древних певческих рукописей в ряде монастырей. Несмотря на парадоксальное заявление о том, что «для развития музыки сегодня композитор вообще не нужен»⁷², он, тем не менее, наряду со светскими сочинениями создает музыку для богослужения в стиле древних роспевов⁷³, пишет книги и статьи, выступает

⁷² См. [29]. Рассуждения автора в интервью «Известиям» [97]

⁷³ В списке его сочинений между 1979 и 1983 годами значатся «Реконструкция знаменной и строчной литургии» и «Музыка для богослужения».

на научных конференциях. Сегодня можно услышать за богослужением в разных храмах России не только переложения знаменного распева В. Мартынова, но и его авторское сочинение «Заповеди блаженств», созданное в сотрудничестве с известным вокальным ансамблем «Сирин» (г. Москва), специализирующимся на исполнении старинной музыки.

Среди многочисленных внелитургических сочинений Мартынова – «Апокалипсис» (1991 г.) – «восторженный гимн победы над смертью, музыкальная мистерия, захватывающая искренним переживанием текста Священного Писания, описывающая неопишное дерзким языком минимализма» [134, с. 389]. «Текст Апокалипсиса исполняет солист-рассказчик, а хор реагирует на событийный ряд от имени слушателей («Господи помилуй», «Аллилуйя» и др.). Возникает диалог музыкального описания видений святого апостола Иоанна и нашего восприятия их. Церковно-певческая интонационность звучит здесь естественно, написанный для двух хоров и солистов *a' cappella*, этот цикл в шестнадцати частях воплощает в сжатом виде содержание двадцати двух глав Откровения – «как откровения о судьбах мира и его истории или становящемся богочеловечестве по пришествии Христа и свершении спасительного его дела» [134, с. 389].

«Своеобразие нарративного жанра в произведении Мартынова, отмечает М. П. Рахманова, – заключается и в том, что здесь в одновременности сосуществуют разные жанровые наклонения, не дробящие структуру целого, а органично в нее входящие. Отдельные жанровые формы – типа полиелея (например, «Брак Агнца»), канона («Поклонение Сидящему на престоле»), торжественного концерта («Небесный Иерусалим») – все это, как и формы на *cantus firmus* (и в то же время на «подобен»), образует вместе с локальными «песнопениями» стройную иерархически соподчиненную жанровую форму» [130, с. 306].

В «*Magnificat quinti toni* (Магнификат пятого тона)» (1993 г.) узнаются мелодии Моцарта, Баха, григорианское юбилейное пение. Он отличается

полной статичностью основного образа, который экспонируется, почти не развиваясь. Части сочинения похожи друг на друга. Меняется только канонический латинский текст. «В музыке же слушатель чувствует лишь неуловимые изменения – следствие тщательно просчитанной, математически выверенной перекомпоновки уже услышанного. Это не тавтология, а стадии отчетливо выраженного процесса. Его строгая логика (типологически близкая структуралистской комбинаторике) – не что иное, как проекция минималистского принципа повторения с почти незаметными изменениями на макроуровень – структуру классического многочастного сочинения. Лишь в последней части как будто начинает звучать другая музыка» [100].

Из известных духовных сочинений других композиторов, не связанных непосредственно с литургической традицией, назовем «Русские страсти» **Алексея Львовича Ларина** – ораторию для солистов, хора и ударных на евангельские православные канонические и народные тексты (1993). «Формообразующей доминантой оратории является достаточно последовательный нарратив, рассказ о евангельских событиях. Пятнадцать частей, образуют единое напряженное повествование от Рождества Христова до Крестной смерти и Воскресения, находят соответствие и в церковно-музыкальных «триодях». Драматическое, повествовательное и отчасти лирическое начала гибко сочетаются в оратории, образуя многослойную композицию, где действует и глас «персонажей» и «глас народа». Кроме того, возникает и существенный внутренний план: молитва, исходящая от лица «я» («Покаяния отверзи ми двери», «Вечери Твоя тайныя»), закономерно переходит в соборное молитвословие – «мы» (финальная «Аллилуиа», торжественно и радостно поемая слушателями и хором)» [130, с. 301 – 302].

Ряд могут продолжить «былина» для баса и хора **Ю. Буцко** «О Борисе и Глебе»; упоминавшаяся выше хоровая мистерия «Аввакум» **К. Волкова**, основанная на древнерусском тексте Жития протопопа Аввакума и по литературному жанру являющемуся родом автобиографии; «Симфония

ликов» **Г. Дмитриева** – для смешанного хора без сопровождения в четырех частях⁷⁴; многочисленные концертные сочинения на духовные темы **А. Вискова**, в том числе, «Трисвятое» для сопрано соло, хора и оркестра и песнопения Божественной литургии с имитацией колокольного звона. Это также *Requiem* памяти жертв сталинизма **В. Артемьева**, Трио-квintет Похвала Пресвятой Богородице **М. Ермолаева**; Шесть духовных песнопений **Н. Каретникова** и другие внелитургические произведения.

Иногда название духовного сочинения заставляет вспомнить о литургии как богослужебном цикле, хотя это сочинение и не предназначено для исполнения за богослужением. Такова, например, Литургия св. Иоанна Златоуста для смешанного хора (1988 г.) **Николая Николаевича Сидельникова** (1930–1992), являющаяся, по сути, *литургическим концертом* в двух частях [40, с. 86]. По справедливому замечанию митрополита Волоколамского Илариона, здесь «очевидно намерение автора максимально дистанцироваться от православного богослужения, придать своему сочинению «общечеловеческое», надконфессиональное или даже вообще нерелигиозное звучание. По стилистике, гармонии и ритму сочинение весьма далеко отстоит как от древних роспевов, так и от богослужебной музыки позднейшего периода. Сидельников лишь воспользовался богослужебными текстами, но вырвал их из естественной для них среды обитания, то есть из православного богослужения» [20, с. 886].

Литургическая симфония № 6 (1988 г.) **Андрея Яковлевича Эшпая** на текст из Первого Послания апостола Павла к Коринфянам, гл. 13, также являясь внелитургическим по своей сути сочинением, состоит из большой оркестровой интродукции и хоровой части, где хор поет *a' cappella*. Говоря о симфонии, автор подчеркивает, что «знаменный роспев, диктующий свою

⁷⁴ «Симфония ликов»: «Видение святого благоверного князя Александра Невского» (стих. А. Н. Майкова), «Успение св. Евфросинии Московской» (сл. А. Ахматовой), «Святая Елизавета» (стих. К. Р.), «Святой Серафим» (стих. А. Белого)».

стилистику и поэтику <...>, уже не сдерживал «авторского высказывания», <...> в результате чего появилась возможность сказать о волнующих событиях «своими словами» [102].

Подводя итог сказанному, отметим, что многие из перечисленных нами произведений, не имеющих, как уже говорилось, непосредственного отношения к православному богослужению и не являющихся богослужебной музыкой в собственном смысле, тем не менее, заслуживают внимания слушательской аудитории и тонкого, адекватного исполнения их в концертных залах, продолжая тем самым сложившуюся и необходимую традицию духовных концертов.

Ведь то, что может быть недостатком для богослужебного пения, становится нередко достоинством для концертного исполнения. Ярко выраженные религиозные переживания композитора способны привлечь и слушателя к осмыслению его собственного отношения к Богу и религии, чего в иных условиях может и не произойти.

И потому мы вправе расценивать такие концерты как своего рода форму православной проповеди в соответствии со словами апостола Павла: *«как призывать Того, в Кого не уверовали? Как веровать в Того, о Ком не слышали? Как слышать без проповедующего? И как проповедовать, если не будут посланы?»* (Рим. 10:14-15).

1.3.8. Интерес к знаменному роспеву в советский период

Принимая во внимание особую роль знаменного роспева в русском богослужебном пении, можно не удивляться тому, что с конца XIX века композиторы Нового направления активно черпают вдохновение в древнерусском певческом искусстве, глубоко постигая многообразие старообрядческой музыкальной культуры.

Мелодии знаменного роспева регулярно использовались композиторами для сочинения собственных произведений и раньше, начиная с самых первых лет господства многоголосия, партеса на русском клиросе. Однако лишь в творчестве представителей Нового направления появилось стремление максимально сохранить красоту, ритмическую и мелодическую сложность знаменной мелодии, о чем подробнее говорилось в разделе 1.2.3. *«Русский стиль»: особенности музыкального языка.*

Это связано, в частности, с отношением к знаменному роспеву как уникальной системе подлинно церковного пения, отражающей русскую, и, в известном смысле слова, святоотеческую традицию.

На эту тему написано большое количество статей и проведено немало исследований, начиная с конца XIX века и до наших дней⁷⁵, одно упоминание которых заслуживает отдельного обсуждения.

Несмотря на то, что церковная жизнь после революции 1917 года переживала далеко не лучшее свое время, сказать, что в советский период полностью прекратилось изучение знаменного роспева, было бы несправедливым. Свидетельством тому является список литературы,

⁷⁵ При этом нельзя не заметить, что практически все композиторы и регенты свои хвалебные отзывы о знаменном роспеве сопровождали многочисленными его гармонизациями, словно молчаливо выражая ту мысль, что на клиросы он не может быть возвращен в чистом, одnogолосном виде. Воздавая должное уникальной крюковой системе записи роспевов, и всячески настаивая на ее изучении, композиторы постоянно предлагали свои сложные, полифонически украшенные интерпретации, записанные в пятилинейной итальянской нотации.

изданной в период с 1917 по 1999 гг.⁷⁶, по данному вопросу, и помещенный в Приложение 2.

Приведенный список публикаций позволяет выделить круг тем, затрагивавшихся в процессе изучения знаменного роспева. Нетрудно увидеть, что основное направление исследований находилось в русле музыкально-исторической науки, рассматривавшей этот пласт древнерусской культуры как собственно музыкальный, в исторической перспективе его возникновения и развития. Литургический контекст, внутри которого существовал в течение IX – XVIII веков знаменный распев, содержание и смысл литургической традиции и неразрывная ее связь с церковно-певческой практикой, редко становилась предметом специального рассмотрения.

Как видно из приведенных примеров, явное оживление в области исследований древнерусского богослужебного пения наблюдается с начала 70-х гг. XX века [см., напр. 28, с. 219]. Однако лишь в 1990-х годах российские ученые-медиевисты, вырвавшись из-под гнета советской атеистической цензуры, стали рассматривать знаменный распев именно как часть богослужебной традиции Православия, а не как самодовлеющий объект исследований или специфичный пласт русского певческого фольклора.

Причина этого, помимо идеологических ограничений советской цензуры, по мнению исследователя знаменного роспева В. И. Мартынова, заключалась в «абсолютном отрыве исследований древнерусского богослужебного пения от полноты церковной жизни. Богослужебное пение, являющееся неотъемлемой частью богослужения и жизни христианина, рассматривалось как самостоятельная музыкальная система. Естественно, что такой подход блокировал все пути к истинному пониманию предмета. Нецерковность светской медиевистики усугублялась тем, что среди церковных людей, непосредственно связанных с пением, то есть среди

⁷⁶ См.: Русское церковное пение XI – XX вв. Исследования, публикации 1917 – 1999. М.: Издательство Московского Университета, 2001. – С. 13-84.

регентов и певчих, древнерусское певческое наследие практически не было известно и не вызывало никакого интереса» [28, с. 220].

В качестве примера можно упомянуть такой факт.

В середине XX века одним из самых авторитетных исследователей знаменного роспева был крупный советский медиевист Максим Викторович Бражников (1902 – 1973). Из его основных работ, перечисленных в списке публикаций, следует особо отметить «Древнерусскую теорию музыки» (1972) и «Лица и фиты знаменного роспева» (написана в 1949 г., издана в 1984 г.). «В обеих книгах собран огромный материал, добытый упорной многолетней работой с церковно-певческими рукописями. В «Древнерусской теории музыки» подробнейшим образом анализируется содержание азбук, кокизников и фитников XV-XVIII вв., причем, рассматриваются памятники не только знаменные, но и путевые и демественные» [28, с. 217]. Иными словами, значение его трудов для отечественной медиевистики представляется весьма важным.

При этом, как следует из опубликованной недавно заведующим Синодальной библиотекой протоиереем Борисом Даниленко переписки И. А. Гарднера с Н. Д. Успенским, М. В. Бражников вместо технического литургического термина «стихира по N (т.е. 50-м) псалме» упорно писал в своих работах: «стихира по И (т.е. 8-м) псалме», который на утрене никогда не поется, соответственно, и стихиры после него быть не может [16]. Это показывает, что именитый знаток знаменного роспева, по-видимому, не был знаком с порядком утрени и не разбирался в богослужебных тонкостях, что и подтверждает свидетельство В. И. Мартынова.

После обретения Русской Православной Церковью внешней свободы, многие музыканты – специалисты и любители, стали воспринимать знаменный распев не только как систему богослужебного пения, но и как средство радикального оздоровления Церкви после десятилетий атеистических гонений, наделяя музыкальный распев не свойственными ему функциями.

В связи с этим объясним тот налет эзотеричности, элитарности, который создают отдельные популяризаторы знаменного распева⁷⁷. Иногда даже возникает ощущение, что введение (хотя и маловероятное, учитывая вкусы большинства нашей паствы⁷⁸ и пастырей⁷⁹) знаменного распева как единственно правильной, святоотеческой формы пения в церковный обиход, способно решить все проблемы церковной жизни.

При этом не учитывается тот факт, что поколение новомучеников и исповедников российских XX века, слышавших в храме отнюдь не знаменный унисон, дало Русской Церкви значительно больше святых, пострадавших за Христа, чем вся эпоха повсеместного господства на Руси унисонного пения. Общее состояние богословской грамотности и

⁷⁷ «Трудно передать воодушевление, охватившее всех непосредственно участвующих в подготовке и исполнении знаменных служб. Казалось, еще немного и наступит долгожданный исторический момент, когда истина древнерусского богослужебного пения явит себя миру...» [28, с. 221].

⁷⁸ «Я с удовольствием прочитал недавно мнение Святейшего Патриарха (*Пимена - ИС*), высказанное им в одном интервью, что приемлются и Чесноков, и Львовский, и другие композиторы, несмотря на то, что музыка некоторых из них по характеру больше европейская, чем древнерусская. Так уж попустил Бог, что пришла к нам западная гармония, и мы с ней так сжились, что унисон обиходный как-то уж очень скучным

кажется. Впрочем, это еще и потому, может быть, так кажется, что петь всем в унисон — крайне трудная вещь, что традиции живого исполнения утеряны, и получается не то, что было создано когда-то совершенно гениально, чтобы не сказать богодухновенно (Унисон мне нравился только в Успенском соборе Троице-Сергиевой Лавры. Больше нигде!) Мне немало пришлось по влечению своей души заниматься гармонизацией обихода, чего я может быть и не делал, если бы располагал всеми уже сделанными переложениями». Письмо протоиерея Анатолия Сергиевича Правдолюбова к Геннадию Николаевичу Нефедову [109].

⁷⁹ «Недавно умер дирижер Иван Всеволодович Шпиллер — сын о. Всеволода. Перед его отпеванием в Николо-Кузнецком храме при большом стечении народа (одних отпевающих священников было около двадцати) протоиерей Валентин Асмус, в частности, сказал, что усопший не раз высказывал удивление, почему Моцарт до сих пор не канонизирован? И действительно, для такого вопроса могут быть основания, потому что всякая гениальная музыка создается, вероятно, самим Господом Богом, а благодать Божья нисходит не на всякого! Примерно так же думал о музыке сам отец Всеволод. В доказательство процитирую несколько строк из книги И. В. Шпиллера «Воспоминания об о. Всеволоде Шпиллере»: «Я принес папе оперу Верди «Симон Бокканегра» в записи спектакля «Ля Скала», который я сам видел и очень полюбил, особенно последний акт. Его я папе и поставил. Сначала слушает, с трудом переключаясь от постоянно гнетущего и неотвязного (и смерть мамы, и почти что разгром прихода, и болезни, и такие тяжкие...). И вдруг озаряется, весь включается в поток льющейся Красоты, прямо зримо переносится из тяжкого, обыденного в другой мир. Входит Агрипина Николаевна. «Послушайте, послушайте! Ведь молиться можно!» [30, с 67].

нравственности жителей России в XIII - XVII века также было далеко от совершенства и не отличалось от предреволюционных лет. Ни знаменный распев, ни западное многоголосие, ни шедевры мастеров «русского стиля» сами по себе еще никого не сделали святыми и не приблизили к соблюдению Заповедей Божиих⁸⁰.

Очевидно, что спасает человека от греха, проклятия и смерти не та или иная мелодия или способ ее записи, а Сам Христос, искреннего общения с Которым и должен искать человек, молящийся и дома, и в храме и использующий приличествующие этому мелодии, не содержащие резких и отвлекающих от текста молитвословий созвучий.

По весьма важному, на наш взгляд, мнению В. И. Мартынова, такое понимание и, как следствие, – возрождение истинного отношения к богослужебному пению возможно лишь при определенных экклезиологических предпосылках. «Социальная структура принципа распева есть община – община, приходская или община монастырская – и только в рамках таких общин можно по-настоящему заниматься восстановлением древнерусской певческой системы. Таким образом, восстановление чина древнерусских распевов немислимо вне конкретного восстановления самой идеи православной общины» [28, с. 223].

⁸⁰ «К сожалению, дело восстановления древнерусской певческой системы не смогло избежать соблазнов и подводных рифов, таящихся в новой общественной ситуации. Оба певческих коллектива Издательского отдела, занимающиеся древнерусским богослужебным пением, были буквально закручены воронкой концертов, записей, зарубежных гастролей и различных презентаций. Дело дошло до того, что один из издательских хоров принял участие в шоу Аллы Пугачевой. Естественно, что в подобной ситуации о регулярных службах в храме не могло быть уже и речи»... «Заметным явлением в церковно-певческой жизни конца 80-х - начала 90-х гг. стали многочисленные фестивали, посвященные церковному пению. <...> Эти фестивали <...> привлекали значительное количество церковных и светских хоров и поначалу воспринимались с громадным энтузиазмом. Снова начало казаться, что наступает исторический момент, когда современному сознанию открывается истина древнерусского богослужебного пения. Однако как только проведение подобных фестивалей превратилось в норму, стало очевидным, что за редким исключением эти мероприятия пропагандируют наиболее болезненные и уродливые певческие тенденции XIX в.», <...> превратившись «буквально в терния, заглушившие только начавшие пробиваться ростки понимания древнерусской певческой системы» [28, с. 222].

К сожалению, наряду со вполне здравыми рассуждениями о сути и проблемах церковного пения⁸¹, от поборников знаменного распева можно услышать утверждения не только о недопустимости в храме любого пения, кроме унисонного знаменного, но даже и о принципиальной невозможности использования итальянской пятилинейной нотации для записи знаменных мелодий⁸².

Нетрудно заметить, что это утверждение опровергается самим фактом существования изданных в XIX – XX вв. по благословению Священного Синода певческих сборников, где устаревшей разновидностью современной нотации, т.н. квадратной, были записаны церковные песнопения знаменного распева, относящиеся ко всему богослужбному году.

Известны также многочисленные современные расшифровки знаменных песнопений, давно вошедшие в репертуар церковных хоров, как в одноголосном, так и в гармонизованном виде, употребляемые певцами именно в пятилинейной нотации.

Неудивительно, что рассуждения об особых «священных» интервалах и «священных» способах нотации вызывают остроумную критику⁸³ у

⁸¹ «Исчезновение богослужбной певческой системы из церковной практики прошло незамеченным, ибо, по мнению Мартынова, само церковное сознание перестало ощущать разницу между богослужбным пением и музыкой. И то, что звучит ныне в церкви, есть не богослужбное пение, но музыка, приспособленная к нуждам богослужения». Камиль Чалаев: "Ключ к пониманию церковного книжничества" [73].

⁸² «Постижение древнерусского богослужбного пения может быть осуществлено только через изучение крюковой нотации и что западная нотопевиная нотация дает заведомо неверное и искаженное представление о данном предмете. В частности, М. В. Бражников пишет, что введение западной нотации послужило одной из причин забвения знаменного распева» [28, с. 217].

⁸³ «...восторг перед трактовкой, например, крюка как «тонемы» ощущается явно. <... > С одной стороны, понятно желание отойти от простых толкований старинной крюковой системы записи как элементарного несовершенства, неразвитости музыкального мышления. <...> Само по себе отталкивание от старых установок еще не означает полной истины. Тем более что эти установки тоже не на голом месте выросли. Здесь было бы предпочтительнее внимательное, осторожное разбирательство. <... > «звук как проводник телесного начала просто несовместим с бестелесностью ангелов – вот почему строительной единицей принципа распева, имитирующего небесное пение, является не звук – тон, а «тонема», обозначающая не конкретный звук, но либо переход с одного звуковысотного уровня на другой, либо постоянное пребывание на одном и том же

церковных музыкантов, относящихся к знаменному распеву с уважением, но без неуместной мистики и мифологии.

В свете многочисленных современных публикаций, посвященных уникальному, крайне важному месту знаменного распева в русском богослужебном пении невольно встает вопрос: почему произошло забвение этого распева?

Размышляя о возможных причинах этого, выдающийся регент и композитор архимандрит Матфей (Мормыль) (+2009) говорил: «Как относиться к знаменному распеву, если от него появляются другие распевы? – Значит он уже не единственный; и отсюда открывается возможность другому распеву выйти на поверхность. Видимо, знаменный распев занимает свое подобающее место, по принципу соборности – первый среди равных. Вместе с тем правомерно ставить также и другие распевы – поскольку те обслуживают осмогласие и строятся на попевочной основе. Почему мы должны умалять достоинство других распевов? Лидерство знаменного распева упущено. Еще в XVII столетии все силы были направлены на его защиту. Государь Алексей Михайлович, оба Патриарха – Иоасаф и Иосиф, 14 дидакалов во главе с Александром Мезенцем! И все остановилось. Так что же выходит? От кого это идет? Также, между прочим, спрашивали владыку митрополита Антония (Храповицкого) по поводу революции: отчего она произошла. Он ответил так: "Мы все делали для того, чтобы ее остановить, но все проходило сквозь руки – как воздух или вода". Подобная же история

уровне». Из чего следует, что расчленение тонемы на составляющие ее звуки – это нежелательный процесс, свидетельствующий о начале десакрализации, расцерковления. Но реальная история говорит об ином. Известно, что в истории знаменного распева были два периода – «старого» и «нового» распевов. Так вот, история «нового», начавшаяся приблизительно в конце XV века, характерна именно тяготением к расчленению крюков-тонем на звуки!... Факты вступают в противоречие с положениями тонемности, но идеально укладываются в концепцию обыкновенной примитивности крюковой записи, не имеющей ничего общего с аскетическими устремлениями». Лев Игошев: К вопросу о «тонемах» [73].

«Почему же понятие «тонемы» оказывается столь привлекательным? Возможно, просто из-за наивного стремления с помощью разных слов как-то отделить обычную материю – от священной, «посвященной» Богу». Владимир Ковальджи: "Игра словами" [73].

случилась и со знаменным распевом. Знаменный распев – это действительно драгоценное сокровище нашей церкви; он – патриарх церковных распевов. Но абсолютизировать его мы не имеем права. В нем есть нечто земное, отчего он и сошел с пьедестала» [118].

В настоящее время господствует сдержанно-уважительное отношение к возвращению знаменного распева на клиросы храмов, которое довольно удачно, на наш взгляд, выразила регент хора Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета Татьяна Королева:

«Древнерусское певческое искусство во многом безмолвствует, потому что в живом виде знаменное пение сохранилось только у старообрядцев. Но старообрядчество настолько впитало идеологию обособления, что стало очень трудно отделить пение от того духа, который старообрядцы в него привносят. Проблема знаменного пения сейчас в том, что мы не знаем, как петь: как старообрядцы, мы петь не можем, а как пели «никониане», мы не знаем. Необходимо максимально хорошо освоить знаменную нотацию, научиться понимать, что в самом знаменном распеве наиболее подлинно, но возвращать его в богослужение нужно бережно. Категоричность установок некоторых регентов, поющих знаменным распевом, усиливает негативное впечатление» [70].

ГЛАВА 2. Выдающиеся церковные композиторы XX века

Переходя от общего обзора развития богослужебной музыки в XX – XXI веке к персоналиям, хотелось бы обозначить основные критерии, по которым из всего многообразия прославленных композиторов и руководителей хора XX века в данном разделе выделяются лишь четыре имени: Н.С. Голованова, архимандрита Матфея (Мормыля), диакона Сергия Трубачева и митрополита Илариона (Алфеева).

Главный из этих критериев – **церковность** названных композиторов. В этом понятии, по отношению к ним, для нас объединились и принадлежность церковному сану, и образ мышления, и особый, созвучный самому строю литургической традиции Русской Православной Церкви стиль созданных ими песнопений. Иначе говоря – это глубинное понимание церковной традиции, позволяющее композитору создавать музыку, сопровождающую богослужебный текст, а не вносящую в храмовое пространство собственные эмоции и страсти. Это особенно важно, потому что, как уже отмечалось выше, «церковная музыка должна носить сдержанный, молитвенный характер, должна быть лишена элементов развлекательности и страстности» [20, с. 828].

Именно церковность как глубинное понимание церковной традиции позволяет автору удаляться от сочинения просто красивой музыки для храма, безотносительно к ее тексту, а регенту подсказывает, что стоит включить в репертуар, а что нет. Церковность помогает избежать элемента развлечения и иных внешних эффектов, недопустимых с точки зрения храмовой музыки. «Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей мудрости. <...> Безыскусный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был», – свидетельствует свт. Григорий Нисский [20, с. 829].

«Соответствие мелодической ткани церковного пения тому образу жизни, который Евангелие предписывает христианам, делает это пение

подлинно церковным, несущим необходимый духовно-нравственный заряд. Именно поэтому все противоестественное, театральное, всякая надломленность и крикливость должны быть исключены из церковного пения» [20, с. 829].

Это подтверждается 75-м правилом VI Вселенского Собора: «Желаем, чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли безчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика, и не вводили ничего несообразного и несвойственного церкви, но с великим вниманием и умилением приносили псалмопения Богу, назирающему сокровенное. Ибо священное Слово поучало сынов Израилевых быть благоговейными (Лев.15:31)»⁸⁴.

Это накладывает определенные ограничения и на жизнь самого композитора. По свидетельству святителя Григория Нисского «музыка в храме – призыв к более возвышенному образу жизни» [28, с. 41].

Второй критерий – это творческая **принадлежность к Новому направлению рубежа XIX – XX веков**, точнее – традиции московской композиторской школы, то есть продолжение процессов, новаторских и традиционных одновременно, начатых до революции 1917 года. Именно этот критерий позволяет, апеллируя к конкретным примерам, говорить о развитии и продолжении певческих традиций в указанный период.

Третий критерий – **внимание автора к словам**, на которые он пишет музыку. Указывая выше на богословский аспект этого требования, как следствия глубокой воцерковленности автора и релевантности его литургической традиции, подчеркнем здесь важность эстетического момента как свидетельства таланта личности, способной передать красоту звучания слова, положенного в основу избранного для пения текста. Данный критерий можно, видимо, осознавать и как часть первого критерия – церковности.

⁸⁴ <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/noauthor/canons1/25.html>

Выбранные персоналии могут принадлежать трем разным группам композиторов XX – XXI века. Это:

1. воцерковленные миряне, получившие профессиональное музыкальное образование, ставящие перед собой задачу создания богослужебной музыки, уместной в храме, новой по форме и традиционной по содержанию. Примером творчества представителей первой группы в данной работе является **Николай Семенович Голованов**;
2. священнослужители, имеющие музыкальное и духовное образование, ставящие перед собой задачу максимально адаптировать к нуждам апостольской проповеди наших дней музыкальное наследие древних напевов и через призму их восприятия по-новому оценить певческое наследие современности. Примером творчества представителей второй группы в данной работе является тандем **архимандрита Матфея (Мормыля)** и **диакона Сергия Трубачева**;
3. священнослужители, имеющие высшее музыкальное и духовное образование, ставящие перед собой задачу адекватного выражения богословского смысла богослужебных текстов на основе личного восприятия и творческого осмысления мирового христианского музыкального наследия. Примером творчества представителей третьей группы в данной работе является **митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев)**.

Во всех приведенных случаях создание богослужебной музыки не является неким искусственным «заказом» или результатом холодных размышлений и вычислений. Это плоды свободного творчества авторов, результат их композиторского мышления, представление о котором создают принадлежащая им музыка, их воззрения и высказывания, характер деятельности.

2.1. Н. С. ГОЛОВАНОВ

Как уже было отмечено выше, примером творчества мирян, получивших профессиональное музыкальное образование и ставящих задачу создания богослужебной музыки, в данной работе является великий русский дирижер и композитор Николай Семенович Голованов (1891 – 1953).

В тяжелые для Русской Церкви 1930 – 1950-е годы лишь немногие композиторы осмеливались писать музыку для богослужения, опасаясь гонений и репрессий со стороны атеистической власти. В числе таких музыкантов был и Николай Семенович Голованов, который писал церковную музыку на протяжении всей своей жизни. «Его творчество до 1917 года представлено сравнительно небольшим количеством сочинений, работы же написанные после закрытия Синодального училища, еще ждут пристального изучения» [114].

Глубоко верующий человек, Н. С. Голованов стал талантливым последователем мастеров Нового направления, создал оригинальные богослужебные песнопения, требующие от хора высоких профессиональных качеств.

Можно утверждать, что Николай Семенович оказал значительное влияние на развитие и отечественной музыкальной культуры, и богослужебного пения в России XX века.

В обзоре и анализе наследия композитора мы использовали труды ведущих современных специалистов-музыковедов – М. П. Рахмановой («Николай Голованов: возвращение» [128]), Н. С. Гуляницкой («Неизвестный Голованов» [11]), а также А. Амерханова («Современные музыкальные композиции. Путь на клирос» [114])⁸⁵.

⁸⁵ Пересекается с исследуемыми нами вопросами канд. диссертация А. С. Полторухина «Жанровый и стилевой аспекты духовной музыки Н. С. Голованова» (2012, Ростов-на-Дону)

2.1.1. Краткий обзор творческой деятельности Н. С. Голованова

Биография Н. С. Голованова помещена в **Приложении 1** данной работы. Здесь мы отметим лишь основные вехи его пути.

Жизнь Николая Сергеевича Голованова внешне несложна и представляет собой довольно успешный путь выходца из социальных «низов» к вершинам музыкальной славы. Обладая прекрасным мальчишеским дискантом и музыкальностью, благодаря исключительной работоспособности и сильному характеру, он быстро стал одним из лучших учеников. В возрасте 17–18 лет Николай Голованов «уже регентовал хором Марфо-Мариинской обители, а в 1910 году, то есть 19-летним, стал педагогом Синодального училища и помощником регента Синодального хора за службами в Успенском соборе Московского Кремля. <...> В 1913 году Голованов заменил знаменитого регента Н. М. Данилина на концертах Синодального хора в Берлине» [128].

Наряду с управлением хором, Н. Голованов начал писать церковную музыку. В 1911 в концерте Синодального хора, посвященном 25-летию реформированного Синодального училища, впервые прозвучали два песнопения двадцатилетнего композитора – эксапостиларий Пасхи «Плотию уснув» и эксапостиларий Успения Богородицы «Апостоли от конец земли». Через семь лет, в 1918-м году в известном нотном издательстве П. И. Юргенсона вышли «четыре опуса духовно-музыкальных сочинений Голованова для мужского и смешанного хора (в общей сложности – 23 номера)» [128].

В 1914 году он с отличием окончил Московскую консерваторию как композитор, чем можно объяснить то, что уже ранним сочинениям Голованова свойствен сложный, высокопрофессиональный музыкальный язык. Однако основным направлением своей деятельности Николай Семенович выбрал дирижирование и с 1915-го начал работать в Большом театре в качестве дирижера. Одновременно Голованов выступал как пианист-

аккомпаниатор вместе со своей супругой – знаменитой певицей Антониной Неждановой. Этот творческий союз продлился долгие годы [128].

После революции 1917 года Голованов продолжил работу в Большом театре и Московской консерватории, был музыкальным руководителем Оперной студии К. С. Станиславского, одним из создателей и руководителем Симфонического оркестра всесоюзного радиокомитета и оперного радиотеатра.

По свидетельству биографов, даже в самые тяжелые для верующих 1930-е годы Николай Семенович, вынужденный прекратить управление церковным хором, не отказывался от своих религиозных убеждений, хотя и не афишировал их. Богатый опыт по управлению церковными хорами и религиозное восприятие мира, несомненно, наложили особый отпечаток на музыкальный язык дирижера, известный всем любителям музыки по многочисленным аудиозаписям русской и зарубежной классики, оперной и симфонической. Звучание оркестра под управлением Голованова отличалось масштабностью, концепционностью, приоритетом мелодического начала, вокальностью трактовки. Его современники отмечали в дирижерской манере мастера особенности, характерные для звучания Синодального хора, в частности – общую вокальную экспрессию. Для сочинений Голованова, как и для его манеры дирижирования, характерны и такие конкретные технические детали, как добавление глубоких басовых нот, подобных пению басов-октавистов в хоре, сообщающие произведению объемность звучания.

Его многогранная музыкальная деятельность получила высокую оценку: он стал лауреатом нескольких государственных (тогда – сталинских) премий, был удостоен звания народного артиста СССР.

Тот факт, что он не был подвергнут репрессиям, несмотря на свой характер и явное недовольство им властей, а, наоборот, награжден, не означает, что Голованов был «своим» для советского руководства. Из Большого театра, уже при советской власти, Голованова увольняли три раза: в конце 20-х годов, в конце 30-х и в 1953-м. «Жалобы на Голованова писали

как власти, так и коллеги: в отношении к делу он был бескомпромиссен и часто «не взирал на лица». Николай Семенович и скончался, будучи отставленным от Большого» [128]. Во многом тут сыграл роль характер дирижера, остро реагировавшего на несправедливость, неправду, стремившегося поддержать оказавшихся в тяжелом положении коллег⁸⁶. Он также постоянно помогал материально московскому духовенству и нуждающимся поэтам и артистам.

⁸⁶ «Когда после печально знаменитого Постановления 1948 года («Об опере В. И. Мурадели “Великая дружба”») в очень тяжелом положении оказался великий Сергей Прокофьев – его музыку перестали исполнять, прекратились государственные заказы, – Голованов организовал в Большом театре оркестровый показ фрагментов нового балета Прокофьева «Каменный цветок» и пригласил туда Сергея Сергеевича; после исполнения дирижер и оркестр устроили Прокофьеву грандиозную овацию» [128].

2.1.2. Духовное творчество Н. С. Голованова

По объему и значимости богослужбная музыка является важной частью творчества Николая Семеновича Голованова. Сохранились шестьдесят четыре духовных сочинения композитора, написанные с 1907 по 1952 год. То есть, фактически, он не переставал сочинять духовную музыку до самой смерти. Его духовное музыкальное наследие составляют восемь опусов: из них тридцать три песнопения и восемь переработок ранних сочинений относятся уже к советскому времени.

Все свои духовные произведения Н. С. Голованов писал для хора *a' cappella*, преимущественно для смешанного, большого хора. Исключение составляет ор. № 1, написанный для мужского хора.

Н. С. Голованов не создавал полных, законченных богослужбных циклов. Тем не менее, его сочинения включают все основные песнопения Всенощного бдения и Литургию, сочиненные, в основном, в 1910-х годах.

Большое количество сочинений посвящено песнопениям церковных праздников. Так, ор. 36 включает в себя преимущественно песнопения на Рождество Христово, ор. 37 – песнопения Великого поста и Страстной седмицы. Ор. 38 имеет авторское название «Из юношеских тетрадей» и состоит из произведений 1900-х гг. в поздней редакции.

Ор. 39, написанный, в основном, в годы Великой Отечественной войны, содержит песнопения, обращенные к Богородице (первые шесть номеров названы самим Головановым сюитой «Всех скорбящих Радосте»), к святителю Николаю, архиепископу Мирликийскому, к преподобному Серафиму Саровскому. Последние номера опуса были написаны по поводу конкретных событий – юбилея супруги – Антонины Неждановой (Великое многолетие), на смерть В. А. Семенова («Покой, Спасе наш») или в честь особенно почитаемых им людей – С. В. Рахманинова («Свете тихий») и митрополита Трифона (Молитва святому мученику Трифону).

Сочинения Н. С. Голованова, как правило, предназначены для крупных и высокопрофессиональных коллективов. Очевидно, что автор

ориентировался на хорошо знакомое ему звучание московского Синодального хора, с чем связано посвящение многочисленных песнопений корифеям Синодального училища и хора: С. В. Смоленскому, А. Д. Кастальскому, В. М. Орлову, Н. М. Данилину, П. Г. Чеснокову.

Для нашего исследования представляется важным ответ на вопрос: что побуждало Николая Семеновича к сочинению духовных произведений? Как справедливо отметил В. Мартынов, «какой смысл писать духовное сочинение, если за этим не стоит никакого молитвенного опыта...» [27]. О том же писал и А. Кастальский «Строгий стиль музыки поможет душе мало, – писал Кастальский, – нужно строгое отношение композитора к себе, к своей задаче. <...> Было бы весьма желательно, чтобы творцы церковной музыки почаще представляли себе те настроения, которые они должны вызывать своей музыкой в душе лиц, совершающих богослужение. <...> Творить хорошую церковную музыку могут только таланты, и то – при наличии способности проникаться духом богослужебных текстов и особым колоритом самых церковных служб...» [Цит. по: 46, с. 371].

Вопрос этот не праздный, потому что позволяет понять и связать мотивацию написания автором его музыки и место этой музыки в наследии Православной Церкви. Так, например, высказывания о собственном духовном творчестве младших современников Голованова, всемирно известных музыкантов, также писавших духовную музыку, свидетельствуют о том, что музыка для них была значимее, чем религиозные убеждения, а то и подменяла их. Сам процесс написания духовных произведений становился некоей данью довольно размытым представлениям о духовности, выражением личных, далеких от церковной, православной практики, религиозных фантазий⁸⁷.

⁸⁷ Альфред Шнитке говорил: «Неизбежная гипертрофия личностного начала приходила в противоречие с религиозными принципами, предполагающими строгое самоограничение и самодисциплину. Работая, надо быть уверенным в том, что делаешь. Сама работа навязывает гордыню. С другой стороны, нужна «постоянная плетка», холодная вода. Это дает самое простое соблюдение религиозных норм. Только религия все время напоминает

Как уже отмечалось, будучи глубоко верующим, православным человеком, Голованов не афишировал, но и не скрывал своих религиозных взглядов. Самые близкие к Николаю Семеновичу люди знали, что духовником артиста был протоиерей Николай Павлович Бажанов, многолетний настоятель храма в честь Воскресения Словущего в Брюсовом переулке. Именно отец Николай тайно отпевал усопшего Голованова⁸⁸. Однако, по понятным причинам каких либо записей или иных письменных свидетельств о его религиозности не сохранилось.

Говоря об искренней религиозности Н. С. Голованова, мы опираемся не только на факт создания им духовных сочинений, но и на другие свидетельства.

Несмотря на то, что Голованов занимал в советское время высокие посты в Большом Театре и был под пристальным вниманием советского руководства, он под страхом тюрьмы и ссылки помогал своим коллегам и

тебе, насколько несовершенно то, что ты сделал» (70-е годы). В конце 80-х: «Было время, когда вера уводила меня от музыки. Но я вернулся к этой более греховной и менее священной сущности, потому что я не мог не быть музыкантом» [Цит. по: 9, с. 354]. Алемдар Караманов говорил о себе и своей музыке так: «Я человек, у которого не будет последователей. Никто не сможет воспользоваться моими средствами. Так и будет стоять эта странная фигура... Конечно, это очень одиозно, но по-другому и не может быть. Потому что в моей музыке живет полнота космического восприятия: звезды, планеты, разреженный воздух... В моей музыке звучит открытый космос. Это последнее, что можно было сделать... Я искал Бога и нашел Его. Действительно нашел – в своей музыке. Читал я в то время в основном Библию. Уже потом, когда я крестился и стал сознательным христианином, в 1965 году, возник интерес к богословию, нашему и западному, истории Церкви. Сейчас я изучаю Кришну и буддизм; я признаю все религии и убежден в их единстве (!!! – И. С.)... Религия как первичный импульс породила мое творчество. Оно складывалось в могучие симфонические формы, насыщенные всеми средствами музыки...» [80]. См. также http://www.opentextnn.ru/music/personalia/karamanov/#_ftn1

⁸⁸ «Когда из дверей Большого театра выносили гроб с телом Николая Семеновича, перед гробом шел отец Николай Бажанов, правда, без облачения. Немногим было известно, что под габардиновым плащом священника были скрыты полукафтаны, поручи, епитрахиль. Отец Николай сел в машину на переднее место рядом с водителем, и она двинулась впереди автобуса, на котором везли гроб с телом Голованова. Таким образом, похоронную процессию на Новодевичье кладбище возглавлял, как и положено, православный священник. А когда гроб был опущен в могилу и прозвучали напутственные слова от партийной организации ГАБТа, местного комитета и прочей общественности, отец Николай, конечно же, совершил заупокойную литию по замечательному музыканту. Мы, верующие артисты (а таких было немало), про себя вторили отцу Николаю...» [57]

даже священнослужителям. Так, Николай Семенович в самые трудные годы оказывал материальную помощь митрополиту Трифону (Туркестанову)⁸⁹, которого знал со времен своего ученичества, с детских лет, неоднократно принимал участие в судьбе других дирижеров – Н. Данилина, П. Чеснокова.

В число заслуг Николая Семеновича можно поставить также труды по сохранению части Синодальной певческой библиотеки и некоторых архивных раритетов, среди которых – автограф «Литургии» А. А. Алябьева.

В личной его коллекции от уничтожения были спасены около двухсот икон и предметов церковного обихода.

Возвращаясь к композиторской деятельности Н. С. Голованова, важно отметить, что он писал духовные сочинения «в стол»⁹⁰, понимая, что не услышит своих произведений в храме. Очевидно, что в качестве мотивации его деятельности нельзя назвать тщеславие или «велеие времени», желание раскрыть в музыке свое индивидуальное видение духовной жизни.

Стремление Н. С. Голованова к уместности своих песнопений, соответствию их храмовому богослужению подтверждает также датировка автографов. Судя по ней, новые духовные сочинения нередко появлялись в церковные праздники, в том числе и во время Великой Отечественной войны. Некоторые сочинения имеют посвящения живущим и ушедшим музыкантам – С. В. Смоленскому, П. Г. Чеснокову, А. Д. Кастальскому, Н. М. Данилину, знаменитому басу В. Р. Петрову. «Быть может, прекраснейшее в духовном

⁸⁹ «Среди головановских альбомов, в которые Николай Семенович вклеивал важные для него документы – письма, фотографии, рецензии, не так давно нашлись фотографии владыки Трифона и его стихи, посланные Николаю Семеновичу в 1930 году. Это был период, когда музыкант был вынужден уйти из консерватории и Большого театра, когда шатким стало его положение на радио и в филармонии. Конечно, владыке Трифону, любимому духовнику московской артистической братии, все это было известно, и стихи его имели целью поддержать того, кого он помнил мальчиком-«исполатчиком» в кремлевском Успенском соборе» [128].

⁹⁰ «В стол» в данном случае можно понимать буквально, так как именно в головановском столе в квартире в Брюсовом переулке были обнаружены автографы четырех десятков хоров, объединенных в четыре опуса (36–39): Песнопения Рождества Христова и Литургии, Песнопения Великого поста, Страстной седмицы и Пасхи, «Из юношеских тетрадей», сюита «Всех скорбящих Радосте» (6 номеров) и другие песнопения позднего периода [см. 128].

наследии Голованова песнопение – «Свете тихий» из опуса 39 – было написано за двадцать дней до кончины С. В. Рахманинова (1943) и потом посвящено его «светлой памяти» [128].

Уже упомянутому известному иерарху – митрополиту Трифону (Туркестанову) - композитор посвятил последнее свое духовное сочинение - молитву к мученику Трифону на текст из акафиста святому (1952 г.).

Из приведенных свидетельств видно, что создание духовной музыки для Голованова – это священнодействие пения для священнодействия Евхаристии, **смирная жертва.**

2.1.3. Богослужебные сочинения Н. С. Голованова

По верному замечанию М. П. Рахмановой, «когда слушаешь головановские песнопения подряд, в большом количестве <...>, возникает предположение, что автор выстраивает некий собственный «певческий обиход». Дело даже не в том, что у Голованова есть циклы песнопений, объединенные темами церковного года или принадлежностью к той или иной службе (при желании можно выстроить из головановских опусов, вместе взятых, певческое решение Литургии и Всенощной). Дело, скорее, во внутреннем единстве всего им созданного, в возникновении своей системы певческой передачи слова и образа» [128].

Будучи с детства практикующим христианином, воцерковленным человеком, Н. С. Голованов еще со времен работы в Синодальном хоре хорошо знал богослужение и церковно-певческий репертуар. Неудивительно, что обращаясь к церковному творчеству, он писал музыку ко всем значимым церковным богослужениям. До нас дошли произведения для Всенощного бдения и Литургии, к службам святых, Триоди постной и цветной, молебнам⁹¹.

Многие сочинения были изданы еще до революции 1917 года в нотном издательстве Петра Ивановича Юргенсона. Там были опубликованы оп. 1, 3, 5, 9. В настоящее время в архивах обнаружены и изданы оп. 36, 37, 38, 39 сформированные еще самим композитором до 1952 года.

В четыре опуса поздних духовных сочинений Голованова вошли работы разных лет.

⁹¹ «В этих циклах, видимых и невидимых, объединяющим началом являются, прежде всего, текст и жанр, соответствующие либо «теме», либо последованию. При этом принцип интонационного единства цикла, столь характерный для ряда сочинений начала века, не имеет здесь места, то есть, автор не ставит задачи сочинять на определенный распев или напев, находить какие-либо музыкально-интонационные взаимодействия. Главное здесь, думается, – настроение, определяемое богослужебным предназначением, молитвенное возношение, побуждаемое священными текстами. Присутствие объединяющей *идеи*, вне сомнения, слышится в хоровых «ансамблях» Голованова, хотя оно иногда и «замаскировано» такими названиями, как «сюита», отнесенному к молебному циклу «Всех скорбящих Радосте»; или спрятано в собрании «Из юношеских тетрадей...», ясной мыслью которого является восхваление, благодарение и благословение Господа – «Помощника нашего» [11].

В опус 36 «Песнопения Рождества и Литургии» входят произведения разных лет – от «Тебе поем» с соло сопрано 1918 года⁹² – до рождественского кондака «Дева днесь», написанного в память об А. Д. Кастальском, скончавшемся в декабре 1926 года. Опус включает в себя также рождественский тропарь и ирмос рождественского канона, сочиненные в начале 1941-го года.

Песнопения опусов 37 и 39 преимущественно относятся к 1940-м годам, и, по мнению М. П. Рахмановой, «именно они в наибольшей степени раскрывают головановское слышание церковно-певческой русской традиции» [128].

Опус 38-й «Из юношеских тетрадей» состоит из произведений, написанных в период обучения в Синодальном училище. В начале 1940-х они были существенно переделаны самим автором.

Особый интерес представляет последний опус 39 (1941–1945).

Как уже упоминалось, эти сочинения автор даже не надеялся услышать в исполнении хора на концерте, тем более в храме. Это глубоко личная музыка, тем не менее, традиционная, церковная. Поэтому для изучения творчества Н. С. Голованова так интересны ремарки автора, иногда предшествующие музыке: «скорбные дни войны», «в скорбные дни великой войны». В этом опусе особенно выделены первые шесть хоров – богородичные песнопения. Все они имеют авторское название: «сюита «Всех скорбящих Радосте», а первые три хора – дату ноября 1941 года – тяжелейшие годы Великой Отечественной войны.

Как уже упоминалось, в этот опус входят два песнопения небесному покровителю Голованова – святителю Николаю – 19 декабря 1941 года и тропарь преподобному Серафиму Саровскому. Кроме упомянутых «Свете тихий» – памяти Рахманинова и «Молитвы святому мученику Трифону», в опусе имеются два хора, написанные по конкретным поводам: «Великое

⁹² Песнопение успело прозвучать в концерте с участием хора И. И. Юхова и А. В. Неждановой в апреле 1918 г.

многолетие», посвященное 40-летию артистической деятельности А. В. Неждановой (май 1943 года), и седален «Покой, Спасе наш» памяти умершего друга (1944)» [128].

По оценке Н. С. Гуляницкой, «жанровая картина церковной музыки Голованова, достаточно богатая и разнообразная, включает только то, что имеет прямое отношение к богослужебному пению и не содержит специально задуманных духовно-концертных произведений. В целом композитор прибегает только к *каноническим жанрам*, то есть твердо установленным и общепринятым» [11, с. 208].

В известных нам литургических сочинениях преобладают *малые жанровые формы*.

Это

- *стихиры* (например, «Приидите, ублажим Иосифа...», «Егда от древа...»);
- *тропари* («Се жених грядет...», Рождеству Христову, святителю Николаю, преподобному Серафиму Саровскому, а также тропари Великой Субботы);
- *кондаки* («Дева днесь...», «Бездну заключивый...», Казанской иконе Божией Матери, святителю Николаю);
- *ирмосы канонов* на Рождество Христово, а также «Не рыдай Мене, Мати» из канона Великой Субботы.

Облегчает установление жанровой принадлежности и то, что композитор сам выставлял в нотах жанр песнопения, тщательно определяя при этом характер и темп исполнения, – *religioso, affetuoso, espressivo*, и т.д.

Крупная жанровая форма была использована Головановым только в духовном концерте – «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему...» (ор. 38), написанном в 1908 г. и переработанном в 1941 г.

Уже отмечалось стремление Голованова объединять отдельные разножанровые произведения в цикл на основе общей для них идеи, обусловленной богослужебным уставом и церковными традициями.

Это, в первую очередь, триодные (ор. 37 – «Великий пост и Страстная седмица»), и тематические циклы (ор. 39 – сюита «Всех скорбящих Радосте», пять Рождественских песнопений, ор. 36).

К последним циклам относится и **литургия**, которая у Голованова не составляет отдельный опус, и состоит из отдельных песнопений разных лет:

«Благослови, душе моя, Господа...» (ор. 38),

«Слава...Единородный Сыне...» (ор. 5),

«Придите, поклонимся...» (ор. 5),

«Господи, спаси...Святой Боже...» (ор. 36);

«Елицы во Христа...» (ор. 5),

Херувимская песнь (ор. 1 – В-dur, ор. 5, ор. 38 – Des-dur, ор. 38 – h-moll),

«Ныне силы небесные...»,

«Милость мира...» (ор. 1),

«Тебе поем...» (ор. 1. – a-moll, d-moll, ор. 36),

«Достойно есть...» (орр. 1, 9);

«О Тебе радуется...»,

«Отче наш...» (ор. 38),

«Великое многолетие» (ор. 39).

Причастны на разные случаи:

«Радуйся Богу, помощнику нашему...» (ор. 38),

«Пламенем любви...» (гимн об умножении любви меж человеки) (ор. 38).

В совокупности эти песнопения составляют все важнейшие части певческой литургии без ектений и других кратких молитвословий.

В неполный цикл Всенощного бдения входят:

«Блажен муж...» – (ор. 9),

«Свете тихий...» – (ор. 39),

«Ныне отпускаеши...» – (ор. 3),

«Хвалите имя Господне...» – (ор. 3),

«Богородице Дево...» – (ор. 39),
 Эксапостиларий в неделю Пасхи,
 Эксапостиларий на Успение Пресвятой Богородицы,
 Эксапостиларий в неделю апостола Фомы) – (ор. 3) [128].

Некоторые из этих произведений являются гармонизацией мелодий церковного обихода. Одиннадцать песнопений, относящихся к данной категории, были написаны преимущественно в ранний период. Это эксапостиларии в неделю Пасхи и в неделю Фомину (ор. 3, № 4 и № 6), «О Тебе радуется» (ор. 3, № 3), «Приидите, поклонимся» (ор. 5, № 2), Херувимская «Софроньевская» (ор. 5, № 3), Херувимская на «Видя разбойник» (ор. 38, № 6), кондак на Рождество Христово «Дева днесь» (ор. 36, № 4), «Свете тихий» (ор. 39, № 10) и др.

5. Кондак Рождеству Христову ор. 36, № 4

В большинстве случаев, в своих гармонизациях Н. С. Голованов обращается не непосредственно к источнику древней монодии, а к тем гармонизациям, которые были сделаны его предшественниками. Для композитора имеет значение не столько точность изложения подлинной мелодии, сколько личностное раскрытие ее мелодико-гармонического потенциала, выявление новых, не услышанных предыдущими авторами

музыкальных красок посредством выразительных штрихов, фактурных и тембровых приемов. В применении этих приемов видно ориентирование на образцы гармонизации, созданные предшествующими мастерами Нового направления. Это, в частности, индивидуальное преломление композиционных находок А. Кастальского, С. Рахманинова, А. Гречанинова. Подобно им, Голованов следует в сочинении духовной музыки вслед за текстом, стремится вынести богослужебный текст «на поверхность» посредством синхронной артикуляции слов во всех хоровых партиях произведения или в отдельных голосах, выведенных на первый план.

Впрочем, надо отметить, что наряду с достоинствами своих предшественников, Н. С. Голованов наследовал и некоторые общие недостатки Нового направления. Масштабность его хорового письма, присущая его стилю симфоничность, а также яркая образность и выразительность звучания часто выходят за строгие рамки богослужебного обихода, отражают субъективно-эмоциональный подход автора к трактовке церковных текстов, отвлекают внимание от текста произведения к подтексту смыслов, выражаемых мелодией и гармонией песнопения.

Несколько произведений Н. С. Голованова нельзя отнести к переложениям мелодий церковного обихода. Тем не менее, несмотря на то, что в большинстве из них отсутствует непосредственная интонационная связь с обиходными песнопениями, считать их полностью свободными авторскими сочинениями нельзя. Это промежуточное звено между гармонизацией и свободным авторским сочинением составляют в творчестве Голованова пятнадцать произведений. Среди них – два варианта тропаря на Рождество Христово (ор. 36, № 3 и № 3а), «Благообразный Иосиф» (ор. 37, № 8), тропарь и кондак Казанской иконе Божией Матери (ор. 39, № 5 и № 6), песнопение «К Богородице прилежно ныне притецем» (ор. 39, № 1) и другие. Эти песнопения, «не являясь переложениями в точном смысле слова, словно «перепевают» на свой лад традиционные роспевы, но и всегда, в самых свободных композициях, принцип роспева лежит в основе всего» [128].

p Рож - дес - тво Тво - е, Хри - сте Бо - же наш, воз - си - я
p Рож - дес - тво Тво - е, Хри - сте Бо - же наш, воз - си - я
p Рож - дес - тво Тво - е, Хри - сте Бо - же наш, воз - си - я

6. Тропарь Рождеству Христову ор. 36, № 3а

Говорить о косвенной связи с церковными обиходными мелодиями в данном случае можно, благодаря наличию тональных переключек и отдаленного интонационного родства с обиходным образцом, сохранение его мелодико-гармонической модели или деление формы сочинения на строфы, соответствующие текстовым строкам и разделяемые общепринятыми хоровыми цезурами.

Авторское творчество зачастую проявляется в данных песнопениях в традиционной, но неожиданно поданной для богослужебного пения форме. Николай Семенович сознательно наделяет сходными мелодиями музыкальный материал в сходных по тематике произведениях на различные тексты. В отдельных случаях с некоторой долей условности это можно рассматривать как некую аналогию церковному пению «на подобен».

К другим формам музыкальной выразительности следует отнести не поощряемое в церковном пении повторение текстовых строк ради решения неких художественных задач, подчеркивая, таким образом, центральную мысль песнопения или придавая завершенность музыкальной форме.

Тем не менее, даже в своих свободных авторских сочинениях Н. С. Голованов не исключает опоры на обиходную трактовку текста. Это делает его духовные композиции вполне достойными для исполнения за богослужением. Сочиняя музыку без опоры на какой-либо конкретный

традиционный церковный мотив, Николай Семенович, тем не менее, стилизует мелодию под распев, использует приглушенные динамические оттенки, плагальные обороты и параллельно-переменный лад. С традициями русского православного пения его духовные сочинения связывает преобладание аккордового склада, певцы разных партий синхронно произносят текст, часть хора может имитировать выдержанный органной пункт, который исполняет роль византийского исона.

И Жи - во - тво - ря - щей Тро - и - це три - свя - ту - ю песнь -

19 при - пе - ва - ю - ще, - ва - ю - ще,

7. Херувимская песнь. ор. 38, № 6

Выразительные средства в сочинениях Голованова отличаются яркостью и разнообразием, красочными гармоническими оборотами, экспрессивностью художественных образов, органичным слиянием музыки и слова. Голованов мастерски играет тембровыми красками, используя противопоставления хоровых групп, поручая мелодию разным голосам или вводя партию солиста. Гармония переливается множеством оттенков, обогащена альтерациями и хроматизмами, усложнена неожиданными тональными модуляциями и переплетением разных ладов. Выразительность музыкальных образов достигается благодаря ритмической и темповой гибкости, а различные фактурные приемы, в частности, полифонические, вносят драматургический элемент в звучание песнопения.

Написанные на разные духовные «темы» и в разные годы, эти музыкальные произведения, выходящие сегодня из архивов, открывают богатый и красочный звуковой мир, воплощающий в великолепии звуков древние литургические тексты. «Богослужебное пение, прошедшее через всю жизнь музыканта, служило обновлению, укреплению и очищению, а в итоге – «жизни души» его» [11, с. 207].

2.1.4. О стиле сочинений Н. С. Голованова

Стиль произведений Н. С. Голованова тяготеет к творческим установкам и поэтике музыкальной композиции Нового направления, «школе Синодального училища», иначе называемой московской школой.

При анализе сочинений композитора становятся заметными те характерные особенности музыкального письма московской школы, о которых шла речь в первой главе данной работы. В его сочинениях встречается стремление к синтезу церковных напевов с национальными средствами обработки музыкального материала и с элементами современного музыкального языка. Немаловажное значение имеет также и явно ощутимая симфонизация хорового письма, свойственная московской школе.

Н. С. Голованов развивал ту тенденцию духовной музыки Нового направления, которая вела к значительному расширению музыкальных приемов, характерных для творчества С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, П. Г. Чеснокова и других. Важной чертой этого направления является и широкое обращение к мелодиям древних напевов, в первую очередь – к знаменному. При этом надо отметить стремление Голованова передать не столько форму, сколько дух древнего распева. Пользуясь разнообразными музыкально-выразительными приемами, автор стремится раскрыть индивидуальное прочтение канонического текста. Он помещает традиционную мелодию в условия диатонической гармонии, соединяет аккордовый склад с элементами подголосочной полифонии и мелодизацией всех голосов при свободной ритмике и гармонии.

Из прочих стилевых особенностей, характерных для Нового направления, заметно использование выдержанных «органных» пунктов и поручение основного напева песнопения различным хоровым партиям, что придает пению особые краски в звучании. В его песнопениях присутствуют предельные уровни динамики (*pianissimo* – *fortissimo*), широкий звуковысотный диапазон, многоуровневая полифоничность, особая усложненность фактуры *divisi* (характерно частое деление голосов на 2, 3

партии) и гармонии (септаккорды и нонаккорды), расширенная тональность. Современные эпохе музыкальные приемы объединялись у Голованова с приемами, идущими от старинных пластов русской народной музыки и старинных церковных напевов. Для сочинений Голованова вообще характерна светлая гамма звуков, передающая благоговение перед красотой сотворенного Богом мира.

Отмечая преемственность творчества Голованова и следование традиции Нового направления, необходимо уточнить, что эта традиционность – не подражание, а ярко выраженное личное отношение художника к традиции⁹³. Среди множества индивидуальных авторских стилей, вместе составлявших единый «художественный образ» Нового направления, особенно выделяются композиторские стили А. Кастальского, С. Рахманинова, А. Гречанинова, П. Чеснокова, А. Никольского. Они родственны в своей глубинной основе, но обладают яркой самобытностью. И хотя творчество перечисленных авторов оказало влияние на формирование авторского стиля Голованова, а их отдельные сочинения порой служили для него источником вдохновения, мы имеем все основания констатировать самостоятельный, самобытный музыкальный язык автора.

⁹³ «Отсюда – дивные длинные (и такие трудные для исполнения) мелодические линии, словно «бесконечное дыхание», отсюда – богатое и сложное (не выдуманное, естественное) гармоническое письмо. Церковное творчество Голованова – это свой путь, не «ностальгирующий» (хотя печаль об ушедшем тоже слышна), не «стилизирующий» (этого совсем нет). Для него – ничто не ушло, все живо» [128].

oprani

Alti

Tenori

Bassi

Ца - рю и

pp Пло - ти - ю ус - нув, *fp* я - ко мертв, Ца - рю и

Пло - ти - ю ус - нув, я - ко мертв, Ца - рю и

Гос - по - ди

Гос - по - ди

Гос - по - ди, - - три - дне - вен вос - кресл е - си,

8. Плотию уснув.

На некоторые особенности музыкального стиля композитора повлияла и многолетняя работа в Большом театре. Подобно тому, как «вокальная» манера исполнения симфонической музыки обнаруживала регентско-хоровой опыт музыканта, его светская оперно-симфоническая деятельность накладывала свой отпечаток на духовно-музыкальное творчество. Так, например, признаки симфонизации хорового письма проявляются в мелодизации всех голосов партитуры, сопоставлениях хоровых групп, их переключках и активном взаимодействии. Это вызывает сходство некоторых фрагментов духовных песнопений Н. С. Голованова с массовыми хоровыми сценами из опер М. Мусоргского и А. Бородина. Стремление композитора передать тончайшие эмоциональные оттенки, присущее оперной эстетике и естественное для дирижера крупного оркестра, проявилось в использовании

разнообразных итальянских терминов, указывающих на манеру исполнения произведения.

Как уже отмечалось выше, большинство сочинений Н. С. Голованова трудны технически: внутренним слухом композитор ориентировался на те крупные хоровые коллективы, с которыми работал: Синодальный хор, хор Большого театра⁹⁴.

9

pp

При - шед - ше на за - пад,

pp

Све - те ти - хий, При - шед - ше на за - пад,

pp

Све - те ти - хий,

pp

Све - те ти - хий,

9. Свете Тихий, ор. 39. № 10

Об этом же свидетельствует и манера музыкального письма автора, учитывающая особенности, связанные со спецификой неокрепших мальчишеских голосов – дискантов и альтов, замененных в современном составе хора женскими голосами – сопрано и меццо-сопрано. Этим объясняется особая манера хорового письма, при которой основная певческая нагрузка часто ложится на партии басов и теноров, составляющие гармоническую основу звучания. Верхние, легкие голоса зачастую дублируют их или ведут собственную мелодическую линию, иногда объединяясь при этом в унисон. Практические указания, оставленные в

⁹⁴ «Если к перечню выразительных средств прибавить изысканную фактуру, обогащенную полифонической техникой, и хоровую «тембризацию», насыщенную оркестровым слышанием, то станет ясно, кому предназначены хоровые партитуры. Хорошо обученный профессиональный коллектив, несомненно, донесет смысл и характер музыкального образа, требующего скорее пространства сцены, чем клироса храма. (Видимо, идеал синодального хора, которым руководили великие хормейстеры – Орлов, Данилин, – всю жизнь «управлял» творческим воображением Голованова, тоже бывшего регентом этого уникального коллектива)» [11, с. 211].

некоторых авторских партитурах, раскрывают хормейстерское мастерство Н. С. Голованова, его тонкое понимание природы певческого голоса.

Говоря о **стиле** духовно-музыкальных сочинений Голованова, необходимо учитывать «дореволюционный и постреволюционный периоды; культурный контекст начала XX века и последующей советской жизни; музыкальные идеалы синодальной школы и музыкально-профессиональную среду Большого театра и Госсимфонического оркестра» [11, с. 210].

Несмотря на очевидное тяготение Голованова к традиции московской школы, можно легко заметить своеобразный авторский стиль, аккумулирующий его богатый творческий опыт. Сравнивая его ранние и поздние духовно-музыкальные сочинения мы можем увидеть, что они не остаются стилистически однородными.

Следуя за Н. С. Гуляницкой, мы можем говорить о заметном *стилевом развитии* в духовно-музыкальном творчестве Голованова в самых разных значениях. В ранних опусах, изданных Юргенсоном, можно услышать *московско-синодальную гармонию*, которую отличает ладовая переменность, пластичность, напевность мелодии, льющейся на фоне традиционной аккордики терцового строения, изложенной четырехголосно, свободное голосоведение, допускающее ненормативные удвоения, параллелизмы несовершенных консонансов и т. п.

В более зрелых его работах, сохранившихся в рукописях, заметна обновленная аккордика, включающая многотерцовые образования и побочные тоны. Мы слышим смелые и оригинальные аккордовые сочетания на хроматической основе, часто применяемые в трезвучиях и септаккордах задержания, что можно назвать излюбленным приемом Голованова. Наличествует богатое и разнообразное модуляционное развитие (наряду с диатоническими оборотами), что характерно, например, для ор. 36, 37, 38, 39. «Его стиль, как в свободных сочинениях, так и в обработках уставных

мелодий опирается на красочность и богатство гармонии – цепочки обращений септаккордов, эллиптические обороты, органные пункты»⁹⁵ [114].

бла - го - сло - вен гря - дый во
p
 бла - го - сло - вен гря - дый во
 бла - го - сло - вен гря - дый во и
 бла - го - сло - вен

10. Милость мира

Все вышеизложенное свидетельствует в пользу глубокой церковности творчества Голованова: «в каждый момент композитор твердо слышит и претворяет русскую певческую традицию, слышит богослужебный смысл слова и песнопения в целом» [128].

⁹⁵ При трансформации и обновлении музыкальных средств, не теряется ощущение эстетической слаженности и гармоничности образа. «Всем творениям Н. С. Голованова свойственна некая "тихая грусть" с небольшими просветлениями и эмоциональными кульминациями» [114].

2.1.5. Вклад Н. С. Голованова в сохранение традиций и развитие богослужебного пения

В настоящее время интерес к творчеству Н. С. Голованова заметно возрос. Духовные произведения Голованова в основном исполняются в концертах, а в церковном обиходе использовались до настоящего времени сочинения для мужского хора из ор. 1 и «Трисвятое» (во 2-й авторской редакции - ор. 36, № 1). С 1980-х гг., после длительного перерыва, произведения Голованова исполняли хор Издательского отдела Московской Патриархии под управлением иеромонаха Амвросия (Носова), хор Патриаршего подворья под управлением С. В. Кривобокова, Московский академический обл. гос. хор под упр. А. Д. Кожевникова и А. М. Рудневского, хор подворья Троице-Сергиевой лавры под упр. В. А. Горбика и другие вокальные коллективы.

Весной и летом 2010 года в Москве в рамках Пасхального фестиваля в Рахманиновском зале был устроен хоровой концерт, состоявший исключительно из духовных произведений Николая Голованова. В конце июня в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки открылась выставка «Образы России», изобразительный ряд которой составили главным образом живописные полотна из собрания композитора. На выставке «Образы России» звучали духовные произведения Голованова в записи с концерта на Пасхальном фестивале 2010 года, причем, это были хоры, не исполнявшиеся при жизни композитора. Он писал их после 1918-го года вплоть до последних лет своей жизни. Опубликованные в 2004 году издательством «Живоносный Источник», эти произведения еще несколько лет ждали своего достойного исполнения⁹⁶.

⁹⁶ «Если прибавить, что в последние годы в концертных залах неоднократно звучала его симфоническая и камерная музыка, что диски с его оперными и симфоническими записями ныне выходят под самыми разнообразными «ярлыками», то можно, кажется, говорить о «воскрешении Голованова» – как дирижера, как композитора, как личности. В таком масштабе подобные явления происходят редко – видно, есть в фигуре ушедшего

Конечно, нельзя говорить, что имя композитора было совершенно неизвестно на клиросе. Отдельные номера иногда пели разные хоры. Однако лишь развернутое исполнение большим и профессиональным коллективом, в которое вошли песнопения из всех поздних опусов, смогло дать истинное представление о Голованове как современном духовном композиторе.

«На этот раз для головановского концерта был собран большой коллектив под управлением известного хормейстера Алексея Пузакова (регента храма «Всех скорбящих Радосте» на Ордынке и Николая в Толмачах при Третьяковской галерее). Хормейстер получил благословение Святейшего Патриарха на возрождение исторического имени Синодального хора, и под этим именем руководимый им хор выступил в историческом зале Синодального училища – теперь Рахманиновском зале Московской консерватории. <...> Сложная программа была спета очень достойно» [128].

Будучи продолжателем начатой еще до революции 1917 года линии приближения богослужебного пения к реальным потребностям Церкви, Н. С. Голованов удачно сочетал в своем творчестве церковный традиционализм и высокое мастерство композитора. Его сочинения – не для повседневного клиросного исполнения, и не для каждого хора. Их сложно адекватно исполнить без работы с партитурой и коллективом. Но, безусловно, – это богослужебная музыка, а для репертуара концертов и звукозаписей – это великолепный и не до конца освоенный материал.

Аудиозапись церковно-музыкального и светского наследия Н. С. Голованова еще впереди, предстоит также реставрация и качественное переиздание многих его дирижерских работ.

Но уже очевидно, что с начала XXI века происходит значительное влияние творчества Голованова на клиросную и концертную жизнь России. «Нет сомнения, что его имя впишется в плеяду тех музыкантов, творчество которых из «неизвестного» превратилось в известное; тех музыкантов,

более полувека назад Николая Семеновича Голованова нечто, необходимое людям сегодня» [128].

которые не оставляли служения – «*владычествующей идее*» (Достоевский)» [11, с. 211].

Подводя итог данной части исследования, можно отметить следующие характерные черты творчества Николая Семеновича Голованова, оказавшие определенное влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви. Это

- **традиционность** – то есть стремление сочинять духовные произведения в рамках, поставленных церковной литургической традицией, а не свободным выражением творческой фантазии на духовные темы;
- **бережное отношение к слову песнопения**, стремление подчеркнуть его, донести до молящихся;
- **церковность** духовных сочинений, то есть уместность их во время храмового священнодействия, отсутствие созвучий и динамических нюансов, могущих нарушить течение богослужения;
- **разумное проявление авторского начала**, позволяющее выражать личное благоговение и религиозное чувство в рамках сложившейся церковно-певческой традиции, создавая при этом самобытные и уникальные, безупречные технически, литургические произведения.

2.2. АРХИМАНДРИТ МАТФЕЙ (Мормыль)

Сделанный в данной работе акцент на своего рода творческом тандеме **архимандрита Матфея (Мормыля)** и **диакона Сергия Трубачева** – композиторов-священнослужителей, имевших музыкальное и духовное образование и ставивших перед собой задачу максимально адаптировать к нуждам апостольской проповеди наших дней музыкальное наследие древних напевов, далеко не случаен.

Не будет преувеличением сказать, что именно деятельность архимандрита Матфея (Лев Васильевич Мормыль; 1938 – 2009) выводит богослужебное пение на качественно новый уровень.

Священнослужитель, духовный композитор, заслуженный профессор Московской духовной академии, кандидат богословия, член Синодальной комиссии РПЦ по богослужению, старший регент хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры, руководитель объединенного хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры и Московских духовных академии и семинарии – эти послушания и звания позволяют понять масштаб его жизни, всецело посвященной Православной Церкви⁹⁷.

Будучи пастырем с многолетним стажем, музыкантом, впитавшим уникальные традиции разных регионов России, он соединил традиционный подход к богослужебному пению с тщательным отбором репертуара, позволившим создать новый, узнаваемый и востребованный на клиросе «матфеевский» стиль⁹⁸.

⁹⁷ «Такие люди рождаются, может быть, раз в сто лет, может быть, раз в тысячу лет. <...> Это был самородок, который обладал талантом от Бога и этот талант преумножил.< ...> Как профессор он был интеллектуальнейшей личностью, – вспоминает ректор Московской духовной академии и семинарии архиепископ Верейский Евгений. – Как регент он трудился не покладая рук. По словам ректора, в последний раз архимандрит Матфей дирижировал хором за несколько дней до своей кончины, сидя в коляске. В последние годы он с трудом ходил и дирижировал сидя. Именно так, сидя в кресле, он вдохновенно дирижировал и на интронизации Патриарха Кирилла, а потом, преодолевая сильную боль, пересел из кресла в коляску, на которой обожавшие его студенты повезли к лифту...» [122].

⁹⁸ «Его творчество было священнодействием, – говорит известный московский регент Алексей Пузаков,- он был очень индивидуален и очень убедителен. Создал свой стиль –

Его имя хорошо известно не только специалистам по церковной музыке, священникам и светским музыкантам. Для многих людей, как в нашей стране, так и за рубежом, русское церковное пение ассоциируется именно со звучанием хора Троице-Сергиевой Лавры, которым о. Матфей руководил более тридцати лет⁹⁹. За это время им была создана уникальная школа церковного пения, переложены большое число песнопений на различные распевы, получивших название Лаврских.

Собственное музыкальное творчество архимандрита Матфея нельзя назвать обширным. Изданы несколько сборников, в том числе «Божественная литургия», «Песнопения Страстной седмицы», «К 2000-летию Рождества Христова» и другие. Но количество гармонизаций, переложений и обработок старинных напевов и сочинений великих мастеров прошлого, сделанных отцом Матфеем за четыре десятилетия, весьма велико. Его музыка всегда уместна и удобна за богослужением и для пения, и для восприятия и молитвы. При этом он избегал подписывать свои переложения, ставил инициалы или просто название напева.

К сожалению, подробные исследования его творчества пока не опубликованы, и в данной работе мы вынуждены обращаться в основном к размещенным в Интернете интервью и свидетельствам многочисленных почитателей.

Поскольку творческая деятельность отца Матфея была в определенной мере связана с деятельностью диакона Сергия Зосимовича Трубачева, о

высокий, музыкальный, духовный и одновременно очень лирический, тонкий. Это был музыкант, личность огромного масштаба, равного которому трудно найти. Его можно поставить в один ряд только с самыми выдающимися церковными музыкантами, такими как Николай Матвеев, а из мастеров ушедшей эпохи – такими, как Николай Данилин или Александр Кастальский. Что-то было пророческое в звучании его хора, да и видом своим он напоминал пророка. Что-то было в этом от танца Царя Давида перед ветхозаветным Ковчегом». [122].

⁹⁹ Первое упоминание о начальном этапе хоровой деятельности архимандрита Матфея мы встречаем 14 декабря 1967 года, когда на Филаретовском вечере объединенный хор Лавры и Академии под его управлением исполнил несколько церковных песнопений [98].

некоторых аспектах их совместного творчества будет сказано в соответствующей главе, в части, посвященной С. З. Трубачеву.

2.2.1. Творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля).

По свидетельству самого отца Матфея [31, с. 66-91], глубокой музыкальностью отличались многие члены его семьи, которые пели в церковном и оперном хоре. Особо вспоминает отец Матфей о своей матери и деде¹⁰⁰. Таким образом, будущий священнослужитель был приобщен к церковному пению и светской музыкальной культуре, в частности, оперной, уже в раннем возрасте. Сам регент вспоминает, что на формирование его церковно-музыкального вкуса влиял пример живых носителей дореволюционной певческой традиции¹⁰¹.

Будучи студентом Ставропольской духовной семинарии, Лев Мормыль на каникулах нес послушания псаломщика и регента на левом клиросе в храме в г. Ессентуки, где трудились известные музыканты того времени, привившие будущему регенту особое отношение к чтению и пению, требующее вдумчивости и дикции¹⁰². Такая преемственность опыту мастеров церковного пения сформировала отношение будущего регента к чистому интонированию и дикции как важнейшим аспектам церковного пения.

¹⁰⁰ «В моем роду я представляю уже четвертое поколение певчих. Мамочка моя до сих пор поет на клиросе (у нее контральто), хотя ей уже 91 год. Дедушка начинал в местном станичном церковном хоре, затем оказался в конвое заместителя Кавказа генерал-губернатора графа Воронцова-Дашкова. При нем был конвой, почетный видимо, и хор (собственно хор и составлял этот конвой). Это был знаменитый мужской хор, которым руководил Михаил Калатилин. Дедушка был его помощником. Потом он окончил Тифлисскую консерваторию и стал оперным певцом. В 1913 году, как раз в год 300-летия дома Романовых, он пел Ивана Сусанина в «Жизни за царя» Глинки на сцене тифлисской оперы» [31].

¹⁰¹ «В 1945 году, семи лет, я пошел в храм, в Алтарь и на клирос. Стал приобщаться к пению, подсказывал и помогал слепым певцам. У нас в станице и сейчас еще живы две слепые певчие: Анна Михайловна Калашникова и Елена Сергеевна Касьянова – уже совсем старенькие, обеим за 80. Как прекрасно вели они клирос! Слепые певчие составляли как бы костяк ежедневной службы. Был в церкви и праздничный хор. В нем участвовали моя мама и те, которых учил дедушка. Я, конечно, очень любил клирос» [31].

¹⁰² «На правом клиросе хором управлял диакон Павел Звоник – известный на Северном Кавказе регент (ум. 1964 г.). Некоторые его песнопения мы до сих пор поем в Лавре. И что удивительно. Он как диакон не обладал большими вокальными способностями. Но какое имел чутье музыкальное, интонацию, а его произношение – даже как диаконское – насколько проникало в душу и умиляло всех!» [31].

После поступления в Московскую Духовную Академию с 21 июня 1961 года Лев Мормыль был назначен на послушание в хор Свято-Троицкой Сергиевой лавры.

Как вспоминал сам отец Матфей, в условиях разрухи пришлось все начинать «с нуля», потому что братского хора как такового не было. «Был хор смешанный под управлением Сергея Михайловича Боскина. Они начинали в 1946 году, когда Лавру открывали, при о. Гурии. А тут в 1961 году появилась 19 статья из советского законодательства о налогообложениях. И началось. Так их бедняг-певцов, с кем я потом начал работать, без конца вызывали в финотдел, который располагался как раз напротив Лавры <...>. Для меня было ценно, что такой костяк был в хоре – преданный церкви. Сам регент ушел, а костяк остался. 1 августа я начал петь с народом. А на Покров – со смешанным хором»¹⁰³ [31].

Богатый опыт, приобретенный на клиросе и при посещении многочисленных храмов, оказал значительную услугу молодому регенту¹⁰⁴. По свидетельству отца Матфея, вдумчивому отношению к церковным текстам его научило практическое отсутствие необходимого для богослужения количества книг. «Каждое воскресенье от ранней литургии до Пасхи мне приходилось переписывать тексты стихир для моего хора. И тут же, переписывая, ставишь цезуры, распевашь тексты стихир... Благодаря регулярному переписыванию текстов стихир многие из них я помню до сих

¹⁰³ Как вспоминает ученик и помощник архимандрита Матфея регент хора Московской Духовной Академии игумен Никифор (Кирзин), «в Трапезном храме на ранней Литургии он выходил в народ. Батюшка давал возглас, а отец Матфей пел за хор. Потом какая-то бабушка подойдет, за ней еще кто-нибудь – уже какая-то группа певчих образовалась, из нее и получился такой вот народный хорик» [121].

¹⁰⁴ «Практически я учился во время службы <...> Два года, проведенные в Академии, не прошли даром. Когда приехал сюда, в Лавру, то, прежде всего, ознакомился с местным Обиходом. Ведь в каждом храме существуют свои варианты одних и тех же песнопений. В Ставрополе правый хор у нас пел Бахметьева, а в будние дни – пели все роспевы наши – киевские, обычные. В Ставрополе в Андреевском соборе пели только Бахметьева, а в архиерейской церкви – все роспевы, которые предписывал исполнять Патриарх Алексей I» [31].

пор наизусть.<...> Очень важно, что в Ставропольской духовной семинарии я приобрел навык работать, готовить стихиры, расписывать, пропевать» [31]. Впоследствии это помогло отцу Матфею заучивать наизусть большие отрывки из богослужения и требовать этого от своих певцов, что не только улучшало качество клиросного пения, но и приучало певцов к вдумчивому отношению к слову песнопения. Многие певцы особо вспоминали о феноменальной памяти отца Матфея, который без труда цитировал целиком стихиры из последований большим церковным праздникам и требовал от певцов знать основные песнопения наизусть, стараясь при этом быть настойчивым в меру пастырской любви¹⁰⁵.

Позитивную роль сыграло и знакомство с монастырскими традициями, ставшее возможным благодаря паломническим поездкам в монастыри, славившиеся своими хоровыми традициями¹⁰⁶.

Обстановка в Лавре начала 1960-х годов – в самый разгар хрущевских гонений – была тяжелой¹⁰⁷. Поэтому Лавра как духовное сердце России, была

¹⁰⁵ «Вспоминается случай, когда он в качестве домашнего задания попросил выучить догматик службы свт. Николаю Мир Ликийскому. Никто из студентов не принял почему-то во внимание его просьбу, и, разумеется, ничего не выучил. Спросив в начале занятия по списку и поняв, что все поленились, отец Матфей закрыл журнал и спокойным, но оскорбленным тоном сказал: «Пошли вон...Все.» Воцарилась звенящая тишина, охота было провалиться сквозь землю! «Пошли вон, кому говорю?!». И все ушли...с комком в горле и внутренним горением совести – обидеть именно его никто не мог себе позволить. К следующей лекции стихирю знал каждый, а престарелый уважаемый архимандрит долго извинялся перед юными студентами, что вспылал» [116].

¹⁰⁶ «В первый год мне удалось побывать в Почаеве, слушать монастырское пение, когда там было более 200 монахов, – перед самым гонением; в Киево-Печерской Лавре – перед самым ее закрытием. Я был как раз на празднике князя св. Владимира, 28 июля. Последний раз перед закрытием был в Киевской семинарии на Акафисте св. великомученицы Варвары в Андреевском соборе, когда семинарию перевозили в Одессу. Видите, как важно хоть раз в жизни посмотреть и послушать.<...> Киевские монахи пели по монастырской традиции. Вспоминаю, как почаевские монахи пели тропарь «Пред святою Твоею иконою Владычице»! Неподражаемо! Для меня это было большим счастьем. <...> На втором году я <...> управлял группой в хоре – десяткой» [31].

¹⁰⁷ «Все тяготы, которые тогда обрушились на верующих, ощущались и в монастыре. Чувствовалось притеснение. Музей – неуправляемый – тоже на Лавру давил. Но, слава Богу! Господь помогал! Приходится только удивляться стойкости, бодрости о. благочинного – о. Феодорита, нашего о. Кирилла, о. Тихона, других наших старцев <...> По их молитвам создавались и особая теплота, и уют. За стеной Лавры бушевал мир. В печати развернулась жестокая антирелигиозная пропаганда, озлобленность со всех сторон.

местом особого внимания Священноначалия. Отец Матфей много вспоминает о патриархах Алексии I и Пимене, обычаях и традициях, которые вводили почившие первосвятители в хоровом пении и на благочестивое поведение на клиросе¹⁰⁸. Это позволило передать клиросу возрожденных духовных школ дореволюционные традиции особого отношения к чтению и пению, о чем свидетельствуют записи песнопений хора.

Работе над текстом архимандрит Матфей уделял большое внимание и перед спевкой хора, и во время нее, и во время самого богослужения. Это подтверждают многочисленные свидетельства певцов хора под управлением отца Матфея. Певцы вспоминают, что иногда два часа спевки практически полностью тратились на отработку произношения богослужебного текста¹⁰⁹.

Архимандрит Матфей (Мормыль) пользовался заслуженным уважением своих современников. Отмечая незлобивость и сугубую любовь

Но изнутри, сам народ, даже в городе... Что Лавра – сердце России, чувствовали даже безбожники. Они побаивались Лавры. А если сюда и приходили, то никогда не вели себя как хозяева, всегда – с опаской какой-то, будто что-то украли» [31].

¹⁰⁸ «Много работал я с хором при Патриархе Пимене – непревзойденном службисте. С ним было петь очень легко. Единственные претензии у него были к нам за то, что мы не вовремя кланяемся, когда идет каждение (то есть когда предстоятель кадит клирошан, они все обязаны кланяться). Вот тут мне попадало. Святейший вызовет в Алтарь и прочесон дает: «Почему, когда священник и предстоятель кадят, хор не кланяется, не отвечает поклоном. Кадим иконам, образу Божию, а что же вы стоите?» Патриарх Пимен даже так говорил: «Регент Нестеров в Дорогомиловском соборе, известнейший, всегда жестом показывал, чтобы хор кланялся при каждении». Я и сам теперь всегда кланяюсь и всему хору делаю жест. Это – штрих, но свидетельствует о дисциплине. Святейший Пимен, бывало, стоит на кафедре, а сам зорко смотрит на хор. Следит, как кто ведет себя и потом делает внушение: «Так нельзя себя вести» [31].

¹⁰⁹ «Многим из тех, кто пел в хоре отца Матфея, этот навык вчитываться, вдумываться в слова Священного Писания и богослужения очень пригодился в их последующем церковном служении, а для кого-то, возможно, и предопределил дальнейший жизненный путь. Говорят, и сейчас его певчих можно почти безошибочно узнать по манере произносить возгласы, петь и читать за богослужением. <...> Иногда его дотошность, особенно на клиросе, казалась невыносимой, но из этой дотошности и перфекционизма многие из соприкасавшихся с ним научились очень важной вещи – осознанию необходимости погружаться в самую суть любого порученного дела, не останавливаться на простых и примитивных ответах, и вообще – уметь видеть и понимать бесконечную глубину, многоцветность, сложность и разнообразие жизни, уметь терпеливо ждать перед тайной и жить с неразрешенными вопросами» [127].

регента к богослужению¹¹⁰, Екатерина Садикова, певчая, многолетняя помощница о. Матфея (Мормыля) вспоминает: «Для отца Матфея не существовало никаких личных причин, никаких обстоятельств, которые могли бы служить оправданием для нерадения к службе, и для нас это всегда было образцом. Меня всегда поражало, что какое-то невнимание, нерадение к богослужению, или к пению, или к хору отец Матфей воспринимал так глубоко, как будто это была личная обида...» [124].

Работая над созданием нового репертуара, регенту некоторое время приходилось преодолевать непонимание братии Лавры, неодобрительно относящейся к новому репертуару своего хора, включавшему не только возрожденные монастырские напевы, но и сложные композиторские сочинения¹¹¹.

Однако было бы неверным видеть в архимандрите Матфее реформатора, вводящего литургические или музыкальные новшества.

Одной из отличительных черт его деятельности можно считать именно бережное отношение к литургической традиции Русской Православной Церкви. Знакомый с уникальными дореволюционными традициями, отец Матфей, например, возродил в Лавре старый дореволюционный обычай: перед пением «Херувимской» два хора – правый и левый выходили перед алтарем и пели «Херувимскую» и «Милость мира» [124].

¹¹⁰ «Я всегда радуюсь, – вспоминал отец Матфей: праздник идет, в церкви люди молятся, храм полон, особенно, когда весь народ запоет «Верую». Вот это потрясает, это наша радость и праздник» [123].

¹¹¹ Архимандрит Илия, смотритель Патриарших покоев Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, вспоминал: «Вся братия и я тоже большой пример с него взяли в назидание: он был очень трудолюбив, он жизнь свою отдавал полностью для Церкви, для монастыря, для Духовных школ. <...> Когда я приходил к нему в келию, он всегда писал разные ноты, росписывал разные напевы, перерабатывал... И проводил спевки. <...> многие наши старцы в 70-е годы роптали на отца Матфея, что он как бы вводит нововведения. Им казалось, что нужно бы петь по-простому, а отец Матфей любил красивое пение» Однажды к отцу Илье подошла «группа людей, лет 60-70. Они сказали мне: «Отец Илия, мы из лесов Архангельских, ИПЦ – Истинная Православная Церковь, <...> мы впервые услышали такое красивое ваше пение, и из Церкви мы уже никогда не уйдем!» ...И тогда я нашим некоторым старцам, которые были против отца Матфея за то, что он вводит новое партесное пение, сказал: «Видите, как людей коснулась Благодать Божия через пение!» [124].

Начиная с 50-х годов, все большие церковные события, братские похороны¹¹², церковные Соборы, похороны Патриарха Алексия, избрание Патриарха Пимена, празднование Тысячелетия Крещения Руси конференции проводились в Лавре. Все эти события сопровождал хор отца Матфея.

Было бы недостаточным говорить о церковно-певческом аспекте деятельности архимандрита Матфея. Для нашего исследования необходимо подчеркнуть не только полученное регентом базовое богословское образование, но и вдумчивую работу по составлению текстов и чинов богослужения, как его (образования) результат. Здесь сам факт богословского образования важен в его практическом аспекте. Как свидетельствовал авва Евагрий Понтийский, «если ты богослов, то будешь молиться истинно, а если истинно молишься, то ты – богослов»¹¹³. Именно отношение музыканта к тексту как богослова-практика, всю свою жизнь послужившего храмовой молитве, и позволило выработать уникальный музыкальный язык регента, известный сегодня всему православному миру.

Как известно, деятельность архимандрита Матфея не сводилась только к управлению хором. Свидетельством высокой богословской грамотности стало присвоение ему в марте 1984 года звания доцента, а в январе 1988 года – звания профессора кафедры литургического богословия и богослужебного пения.

В преддверии празднования 1000-летия Крещения Руси была создана богослужебная группа священнослужителей, которые занимались подготовкой богослужебных текстов и специального чинопоследования к самому празднику. В состав этой группы был включен архимандрит Матфей. С 1989 года, богослужебная группа была преобразована в Синодальную Богослужебную комиссию, «в составе которой отец Матфей участвовал в

¹¹² «Отпевание всегда превращалось в праздник. Но ведь так оно и есть, потому что для верующего православного христианина нет смерти, есть только вечная жизнь, переход» [124].

¹¹³ <http://www.hesychasm.ru/library/evagri/txt1.htm> Дата обращения - 12.02.2013

составлении и редактировании новых богослужебных текстов, а также в решении других литургических вопросов» [117].

Именно эта активная вовлеченность регента в богословскую жизнь Русской Церкви сделала, по нашему мнению, хоровую деятельность отца Матфея столь уникальной.

Основываясь на свидетельствах регента и его современников, мы можем сформулировать следующие основные принципы его хоровой деятельности, показывающие его связь с литургической традицией Русской Православной Церкви:

- уважение к традиции церковного пения, готовность постоянно пополнять нотную библиотеку, самокритичность, стремление сверять свои действия с опытом других регентов¹¹⁴;
- готовность экспериментировать, включать в репертуар хора песнопения разных традиций, соответствующие духу богослужения¹¹⁵,

¹¹⁴ «Библиотеку для хора, которую Вы видите, пришлось собирать буквально по крупицам. Многое мне удалось уже собрать к 1962 году. Мне нужно было хотя бы отчасти восстановить то, что имела Лавра. Многие роспевы я отыскивал на чердаках, расспрашивал у людей. Удалось! У меня есть даже некоторые номера с автографами о. Нафанаила (Бачкало). Он после закрытия Лавры, здесь в Петропавловской церкви управлял. Многие певчие его помнили, кое-что приносили. Многие роспевы отдала Вера Васильевна Матвеева. У Николая Васильевича Матвеева немного взял. Он же ведь здесь и вырос, в Посаде, потом перешел в Тарасовку в 1948 году, а затем ушел в Москву. Сергей Иванович Зубачевский – из местных, интересная личность. Сергей Зосимович Трубачев. Очень ценны были встречи с Николаем Дмитриевичем Успенским. Целые ночи проходили у нас за беседами, когда он сюда приезжал. Общался я и с Виктором Степановичем Комаровым, регентом патриаршего хора. Общение с ними давало мне возможность проверять себя, на верном ли я пути или нет. <... > Ухожу после каждой службы с молитвенным обращением: «Господи! Угодно ли тебе то, что я делаю?» Сказать: «Ох, удалось!» – редчайший случай. Поэтому всегда должен быть самоконтроль, самопроверка. Идешь – как по лезвию бритвы.» [31].

¹¹⁵ «В 1968 году мы отмечали 50 лет восстановления Патриаршества. С Николаем Васильевичем Матвеевым мы записали первую пластинку. Одна шестая часть ее – монастырские роспевы. <...> Я всегда стремился и стремлюсь, елико возможно, любому песнопению давать апробацию по принципу: насколько оно ближе всего к роспеву. Пласты наследия богаты, разнообразны: от одноголосных мелодий, больших партитур до произведений, близких фольклору, которые тоже иногда пленяют наши клиросы. Так что, даже обычное «Господи помилуй» взвешиваешь – насколько оно соответствует церковности» [31].

- регулярная работа по отбору и классификации нового нотного материала собиранию репертуара¹¹⁶,
- постоянная, тщательная работа с текстом произведения на спевках;
- готовность к творческой работе с реально существующим коллективом, а не с неким «идеальным» хором¹¹⁷.
- восприятие пения хора как части богослужебного действия, а не музыкального оформления, исполняемого неверующими певцами безотносительно к тексту и сути богослужения¹¹⁸
- восприятие хорового пения как формы священнослужения¹¹⁹, в которое вовлечены и служащий священник, и хористы, привлечение священнослужителей к чтению и пению в храме¹²⁰.

¹¹⁶ «Служба обязательно чем-то пополняется. И даже теперь, в праздник, обязательно вводится что-нибудь новое и свежее» [31].

¹¹⁷ «Если на клиросе по каким-то причинам нет постоянных певцов, то я должен быть готовым к тому, чтобы какой-то роспев приготовить с прихожанами. Начинаются спевки» [31].

¹¹⁸ «Я вообще с особым почтением отношусь к службе Великого Пятка. Это как раз, можно сказать, все то, что можно вынести из мелодий и принести к Голгофе. Это я считаю святой обязанностью каждого регента. Тем более, в этой службе осмогласие представлено во всей своей красоте. Согласно нашему Уставу, у нас в Лавре на 12 Евангелиях читается только само Евангелие и тропари трипеснца. А все антифоны, седальны и все остальное – пропеваются. Поэтому я записал все седальны, антифоны на ноты. Теперь это издано. Это мое приношение к 2000-летию Христианства. Прошел год, как я заново отредактировал свой рукописный экземпляр и отправил его в Гефсиманский сад в Иерусалим настоятельнице русского монастыря – матушке Анне. Ведь все страсти Господа начинаются из Гефсиманского сада» [31].

¹¹⁹ «Я считаю, что церковное пение – это богослужение. Роспев принадлежит Церкви (не о. Матфею), икона принадлежит Церкви, композиция иконы принадлежит Церкви – если все это соответствует каноническим нормам. Поэтому и пение должно быть богослужением. Поя – служи! Служа – пой!» [31].

¹²⁰ «Быть на службе – это же, как говорится, вариться в общем котле: не пребывать в созерцании, а участвовать в действии. Это так захватывает! Ведь судя по второй главе Типикона, даже служащий священник должен стоять на правом клиросе и участвовать со всей массой, со всем собором молящихся в службе. Сказал Ектению на солее и вернись на клирос, не прячься в Алтарь, нечего стасидии устраивать за иконостасной перегородкой! Не случайно преподобный Сергей похоронен у нас в Троицком соборе с правой стороны, на солее, там, где была его игуменская стасидия. Я считаю: для того, чтобы человек по-настоящему участвовал в службе, ему надо помолиться, напеться, выговориться, а потом идти в Алтарь читать тайные молитвы» [31].

2.2.2. Общая характеристика богослужебных сочинений архимандрита Матфея (Мормыля)

Как отмечал известный композитор и популяризатор знаменного роспева В. И. Мартынов, «в определенных церковных кругах существовала тяга к старым монастырским роспевам. Ярким представителем этой тенденции можно считать большого знатока и пропагандиста монастырских роспевов регента Троице-Сергиевой лавры архимандрита Матфея (Мормыля)» [28, с. 220].

Действительно, именно творческое распространение знаменного и старинных монастырских роспевов является значительной заслугой архимандрита о. Матфея. Его композиторская деятельность естественно вытекает из многолетней работы по собиранию и обработке обширного утерянного и малоизвестного певческого материала в монастырях и храмах России¹²¹.

Как вспоминает сам о. Матфей, к композиторской деятельности его подтолкнула необходимость работать с «подобнами» – особыми напевами, предписываемыми Типиконом для исполнения стихир, имеющих единое ритмическое устройство. Многие напевы, не сохранившиеся в записанном нотами виде, пришлось фиксировать отцу Матфею лично с голоса носителей старой монастырской певческой традиции¹²². Благодаря трудам отца Матфея

¹²¹ Николай Григорьевич Денисов, доктор искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, начальник Отдела филологии искусствоведения Российского государственного музыкального фонда, член Союза композиторов России, вспоминает: «Он поразил меня своей музыкальной эрудицией, и я никого не знаю из людей, которые знали бы так историю русского церковного пения Синодального периода. Он знал все издания музыкальных сборников: в каком городе этот сборник издан, в каком количестве экземпляров, для какого хора – женского, мужского, смешанного, в узком или широком расположении голоса в этом сборнике представлены...» [124].

¹²² «В 1961 году, к празднику преп. Сергия мне поручили подготовить стихирь преподобному. Надо было пропеть стихирь на подобен «Свыше званный» – именно на подобен, а не просто на напев четвертого гласа. Надо было искать материал, чтобы перекладывать тексты стихир. Я сделал все, что полагалось.< ...> Для меня, конечно, пробным, что ли, камнем были стихирь из служб русским святым на Великой вечерни, там, где поются «Земле русская», «Русь святая» на подобен «Доме Евфрафов». Напевы

практика пения «на подобен» была возрождена во многих монастырях и приходских храмах Русской Церкви. Существующий сегодня **роспев Троице-Сергиевой Лавры** – это тоже в значительной степени авторская работа о. Матфея, продолжившего дело, начатое еще до революции 1917 года иеромонахом Нафанаилом (Бачкало).

The image shows a musical score for a choir. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (T.1 and T.2) and a piano accompaniment (Bar. B.). The lyrics are in Russian. The first system starts with a circled '1' above the first measure. The lyrics are: 'Зем - ле Рус - - - ска - я, гра - де свя - тый, у - кра - шай Твой дом'. The second system continues the lyrics: 'в нем же Бо - жест - вен - ный ве - лий сонм свя - тых про - сла - - - ви.' The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/8 time signature. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

11. Стихира из службы всем русским святым

Материалы богослужбного репертуара хора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры запечатлены в увидевших свет после 2000 года нотных сборниках, которые хранят бесценный опыт его регентского служения в Лавре. Однако это лишь незначительная часть того, что хранится в частных архивах и в репертуаре лаврского хора.

- «Рождественский праздничный триптих»;

этого подобна у меня были разные. Наш местный напев, из Гефсиманского скита, который мы поем, я записал от схиархимандрита Иосии – старца. <...> Потом мне пришлось взять напев Киево-Печерский, но не в Оптинской редакции, а тот, что попался мне однажды на листочке. Когда я его положил на тексты, это меня заставило на все по-другому смотреть. Так возникла «Русь святая» на новый напев «Доме Евфрафов». Первый раз мы пели «Русь святую» со смешанным хором в 1963 году на престольном празднике Русским святым, под Успенским собором, там, где находится храм в честь русских святых» [31].

- «Всенощное бдение»;
- «Божественная литургия»;
- «Подобны старинных монастырских напевов»;
- «Песнопения Постной Триоди»;
- «Песнопения Страстной седмицы».

Все эти духовно-музыкальные приношения отец Матфей посвятил 2000-летию христианства.

Значительное место в них занимают упомянутые «подобны». В сборнике Великого поста, например, отражена практика пения лаврским хором нового репертуара Обихода Постной Триоди, для которого, начиная с 1979 года о. Матфей подобрал более аскетичные, строгие песнопения, с большим включением знаменного, валаамского, соловецкого роспевов, Зосимовой пустыни. Тем самым регент добивался более цельного звучания всего богослужения.



12. Ирмосы прот. Г. Извекова 2-го гласа. Переложение арх. Матфея.

В качестве авторских переложений можно назвать и многочисленные переложения сочинений других композиторов, преимущественно Нового направления, со смешанного хора на мужской, зачастую несущие в себе значительные авторские правки и изменения исходной партитуры.

Начиная с конца 1960-х годов, появляются записи хора под управлением отца Матфея, постепенно включающие и его собственные переложения и обработки:

- 1968 год – запись на фирме «Мелодия» по случаю юбилея 50-летия восстановления патриаршества;

- 1971 год – (запись в англиканской церкви св. Андрея в Москве);
- 1978 год – «Пасха Христова»;
- 1980 год – К 70-летию Патриарха Московского Пимена;
- 1981 год – К 600-летию Куликовской битвы. (Преимущественно заупокойные песнопения);
- 1985 год – К 75-летию Патриарха Московского Пимена;
- 1987 год – «Песнь всяку духовную принесем Богородице»;
- 1988 год – «Хвалите Имя Господне» (Париж);
- 1988 год – «О дивное чудо!» (к 1000-летию Крещения Руси) (Париж);
- Без года - Выступление хора Троице-Сергиевой Лавры в Мюнстере, Регенсбурге и Штутгарте;
- Без года - Литургия в Черниговско-Гефсиманском скиту;
- Без года - Служба Донской иконе Божией Матери;
- 1989 год – «Слава в Вышних Богу!» (песнопения Всенощного бдения, литургии и Рождества Христова);
- 1995 год – «Академия у Троицы»;
- 1999 год (переиздан в 2008 г.) – К 2000-летию Христианства (триптих). В этот юбилейный триптих, посвященный 2000-летию Рождества Христова, вошли богослужебные песнопения Русской Православной Церкви традиционных монастырских напевов;
- 2003 год – О Дивное Чудо! - Архимандрит Матфей;
- 2005 год – Песнь всяку духовную принесем Богородице - Объединенный хор Свято-Троицкой Сергиевой Лавры и Московских Духовных Академии и Семинарии под управлением архимандрита Матфея (Мормыля);
- 2006 год – Тебе Бога Хвалим – Избранные песнопения Русской Православной церкви - Объединенный хор Свято-Троицкой Лавры и Московской Духовной Академии и Семинарии.

2.2.3. Вклад архимандрита Матфея (Мормыля) в сохранение традиций и развитие богослужебного пения

На основании изложенного можно утверждать, что главной заслугой архимандрита Матфея (Мормыля) в сохранении традиций и развитии богослужебного пения является его особое отношение к старинным монастырским напевам, к выравниванию всего репертуара хора по традиционным песнопениям, составляющим единое богослужебное целое, не допускающее концертного эффекта развлечения в храме¹²³.

Николай Сергеевич Георгиевский, профессор, первый регент Патриаршего кафедрального собора Храма Христа Спасителя, подчеркивает, что эта традиция была результатом глубокого проникновения в опыт своих великих предшественников, в первую очередь регента Николая Васильевича Матвеева: «Он сумел взять все лучшее, все самое личное, которое было у Николая Васильевича. И надо сказать, что у него вышло все прекрасно. Пение отца Матфея было для нас всегда мерилom церковности монашествующих в стенах Святой Лавры. Все записи своего хора в других государствах, которые отец Матфей сделал, сопровождая Святейшего Патриарха, по благословению Священноначалия, будучи в Германии, например, или во Франции, и тот успех, который сопутствовал его хору, говорит об очень многом. Потому что специфика монастырского хора резко отличается от профессионального, и поэтому здесь именно дух преобладал над пением. И у отца Матфея всегда дух преобладал над пением! Дух Православия, дух монастыря, дух монашества в самых лучших формах, в каких он только был». [124].

Сам архимандрит Матфей неоднократно говорил об основополагающих принципах формирования богослужебного репертуара

¹²³ «Отец Матфей был воссоздателем церковно-певческой традиции дореволюционной России и основателем особенной, лаврской певческой традиции, которая в тяжелый и сложный период «советского плена» Русской Церкви явила на долгие годы образцом, неким эталоном молитвенного певческого обращения к Богу». [124].

именно в духовных, а не музыкальных, категориях, подчеркивая первенство устава, а не музыкального вкуса руководителя хора. Причем, это касается не только самого богослужения, но и концерта духовной музыки. По словам великого регента, надо «провести службу так, чтобы не совестно было ни перед Богом и перед Святыми, ни перед нашими распевщиками и музыкантами. Приблизить все, насколько можно, к идеалу» [31].

Использование «подобнов» и монастырских гласовых роспевов позволяли архимандриту Матфею выдерживать принцип осмогласия богослужения, избегая монотонности. Негласовые песнопения, Херувимские, «Милость мира» также тщательно подбирались в стилистическом соответствии с текущим гласом.

Здесь мы подходим к другой важной заслуге архимандрита Матфея. Благодаря его кропотливому труду в обиход многочисленных клиросов Русской Православной Церкви, в первую очередь, однородных хоров, вошли утраченные или малоизвестные произведения, в том числе – монастырские напевы и переложения. Также, благодаря упрощенным переложениям отца Матфея, в репертуар хоров вошли некоторые произведения композиторов Нового направления, имеющие сложную музыкальную фактуру в оригинале, недоступную малым по количеству певцов хорам. В качестве примера можно привести упрощенные при переложении для однородного хора многочисленные сочинения П. Чеснокова (ирмосы «Отверзу уста моя», «Хвалите имя Господне», «Благословен еси Господи», несколько Херувимских песен и т.д.), ирмосы шестого гласа сочинения свящ. Г. Извекова «Яко по суху», многочисленные сочинения А. Кастальского («Хвалите имя Господне», «Ныне отпускаеши», Предначинательный псалом и т.д.), концерт «Господь – просвещение мое» сочинения А. Никольского, сочинения С. Рахманинова и многие другие произведения.

Довольно скоро

С. А. Т. Б.

А. минь. При-и-ди-те, по-кло-ним-ся Ца-ре-ви

А. минь. При-и-ди-те, по-кло-ним-ся Ца-ре-ви

13. С.Рахманинов "Приидите поклонимся"

Довольно скоро.

При-и-ди-те по-кло-ним-ся Ца-ре-ви на-ше-му Бо-гу.

14. С. Рахманинов. "Приидите поклонимся", переложение для однородного хора архимандрита Матфея

Процесс наполнения хорового и концертного репертуара был осложнен не только отсутствием нотного материала в достаточном качестве и количестве, но и редкостью нот для мужского, однородного хора. Для мужского хора почти не было репертуара. Основная часть репертуара бралась из изданного еще до революции 1917 года сборника Е. С. Азеева, разрозненным рукописным переложениям, зачастую анонимным. Архимандрит Матфей, пересмотрев огромное количество нотного материала, отобрал для своего хора песнопения великих русских композиторов: А. Д. Кастальского, П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского и других представителей Нового направления.

Отец Матфей также был вынужден подбирать и особые песнопения для участия хора в разного рода праздниках, юбилеях и концертах. При этом

регент уделял большое внимание согласованию текста с музыкой, подбирал сочинения, подчеркивающие те или иные богословские мысли в тексте¹²⁴.

Многие современники по достоинству отмечали особое отношение регента к пению как к богословию. Протоиерей Александр Шаргунов, настоятель храма св. Николая Чудотворца в Пыжах, вспоминает: «Можно сказать, что хор, который создал отец Матфей – голос Лавры, голос всей Церкви. <...> Целожизненный труд отца Матфея – это событие и явление. Иконопись называют «богословием в красках», а здесь богословие – в звуках, в пении. Отец Матфей был богословом, поэтому он и исполнил заповедь: «пойте Богу разумно». Отец Матфей преподавал не церковное пение, а Священное Писание Нового Завета, которое, у меня было впечатление, он знал на церковнославянском языке наизусть!» [124].

Ученики архимандрита Матфея также подчеркивают глубоко церковное отношение регента и к самому процессу пения, и к воспитанию певцов.

¹²⁴ «Например, «Свете тихий». Какое выбрать? В тексте этого песнопения есть назидательная тематика о Христе – «Свете тихий – Христос»; или о Троице – «Отца и Сына и Святаго Духа пет быти гласы преподобными» и т.д. Я начинаю искать. Одно песнопение – не понравилось. Посмотрел первый номер киевского роспева А. Кастальского (в подстрочнике есть советы самого композитора), как его можно приспособить для мужского хора. Далее – «Свете тихий» А. Никольского, или Н. Иванова-Радкевича, «Воскресение Христово» П. Чеснокова (из Всенощной, киевского роспева). Смотришь, избранные песнопения, с одной стороны, отвечают потребности службы, а, с другой, — их можно включить в концерт. Я имею в виду не собственно концертный стиль. Здесь очень важно, как преподнести материал, чтобы оцерковить слух и сердце слушающего, чтобы лицо церкви показать в тех условиях, когда нет икон, когда интерьер совершенно другой. Я это на собственном опыте особенно остро почувствовал 12 февраля 1988 года во время нашего участия в торжествах, проходивших в Париже в здании ЮНЕСКО, в ознаменование 1000-летия Крещения Руси. Предстоял концерт. Мы начали репетировать в пустом зале. Я не мог просто найти звучание хора, как будто его подменили. Здание ЮНЕСКО это же не храм. К концу нашей репетиции староста Елоховского собора Николай Семенович Капчук принес эмблему 1000-летия — хоругвь с изображением св. князя Владимира. Как только он поставил на сцену хоругвь и вокруг нее расположился хор, он сразу преобразился. Все пошло! Песнопения зазвучали! Принимали нас тепло, с пониманием. Есть еще одна сложность при подборе репертуара для мужского хора. В отличие от смешанного, в мужском хоре не все может так красиво звучать, как того хотелось бы. К примеру, «Свете тихий» А.Кастальского» [31].

Ректор Санкт-Петербургских Духовных школ, архиепископ Петергофский Амвросий (Ермаков) вспоминает об этом так: «Отец Матфей научил нас молиться. Он научил нас любить богослужение и понимать его так, как никто, наверное, не смог бы научить. Он был человеком суровым, с одной стороны. И все, кто прошел через его школу, помнят его крепкий кулак, его несгибаемую волю. Помню, как он любыми путями умел добиваться своей цели – и в области пения, и когда защищал своей коллектив или кого-то из этого коллектива (отстаивал студентов семинарии). <...> Он никогда не вел к себе, он никогда не пытался быть каким-то гуру, авторитетом. Он никогда не заявлял о своем духовничестве. Но это был по-настоящему старец и особого рода духовник, который собрал у своего гроба тысячи людей, тысячи учеников. Он сохранил монастырские напевы многих обителей, закрытых в те страшные годы, а потом, когда эти обители снова возвратились к своей молитвенной жизни, – эти напевы как бы плавно перетекли и на Соловки, и на Валаам, и в Киево-Печерскую Лавру...» [124].

Большое значение отец Матфей уделял качеству хоровой спевки. «Бесконечно преданный возложенному на него послушанию, даже будучи уже пожилым человеком, до последних дней он находил в себе силы подняться с одра болезни, чтобы управлять хором, провести очередные спевку или лекцию» [122]. Вынужденный работать с непрофессионалами, причем постоянно меняющимися, он выработал особую манеру работы со строем, дикцией, интонированием¹²⁵.

¹²⁵ «Я всю жизнь работаю над натуральным строем, и благодаря этому мне удается добиться результатов. Когда несколько голосовводишь воедино, может быть, один из них поет препротивно, но вот какой-то маленький голосок зазвучал, к нему подстроились другие, глядишь – уже совсем другая картина. Система проста: на каждой репетиции один поет, остальные слушают. Затем начинаем все вместе, всем хором анализировать, что получилось удачно, а что нет, и почему. Так от репетиции к репетиции, сравнивая, сопоставляя результаты, учась на ошибках своих и других, ступенька за ступенькой мы продвигаемся вперед. Знаете, как говорят, и мытьем, и катаньем. Хористам я советую работать, как выражаются, по принципу Станиславского: чтобы они ушами смотрели, а пели глазами. Что я имею в виду? Лицом человек должен петь: надбровники, носовой резонатор и тут же корни верхних зубов (верхняя же челюсть пористая, а нижняя сплошная). Теперь, о характере дыхания. Я новичку говорю, что если поставить палец

Несмотря на то, что отец Матфей обогатил свой репертуар десятками сложнейши[х] произведений российских композиторов разных эпох, особое внимание он уделял исполнению обихода церковного пения – простейших музыкальных композиций, составляющих костяк любого богослужения. «...Проба любого хора – Обиход», - отмечал он. «Если у регента есть любовь к Обиходу, то это сразу выявится в хоре, насколько он церковен. Все, что необходимое, требует большой фильтрации, пересмотра. Иными словами, все должно «подгоняться» к манере Обихода» [31].

Отсюда вырабатывается и особая **культура возгласа во время совершения богослужения, которая должна быть у священников и диаконов.** «Когда ты поешь, <...> звук должен быть слугой слова», – говорил о. Матфей [31].

Примечательно, что, будучи проповедником старинных русских роспевов, отец Матфей прохладно относился к идее внедрения в Церкви византийского исонного пения. «Все-таки в каждой церкви – свое пение», – говорил он.

Подводя итоги этого раздела, можно сказать вместе с одним из биографов регента, Н. Г. Денисовым: «отец Матфей сделал великое дело: он создал музыкальное лицо Русской Церкви советского периода. И подвиг его

между верхними зубами и нижними – получается щель, через которую он и дышит. Именно сюда, выше этой щели должен подаваться звук. Не знаю, моя эта система или нет. Но благодаря ей мне удается хор удерживать в тональности, не дать ему потерять мобильность. Когда певец почувствует, будто он играет на готовом настроенном инструменте, пальцы его идут по клавишам, или по струнам, само собой все и выходит. Далее по поводу интонации. Я работаю по принципу К. Пигрова и П. Чеснокова, основываясь, как уже говорил выше, на интонациях натурального строя. По восходящей и нисходящей – одни и те же ноты. Это своего рода Горовосходный холм. И там, как в древнерусском церковном звукоряде, где идет сцепление согласий – трихордов. Это очень выручает на полутонах. Когда мы поем знаменный распев, то эти полутоны мне и нужны. Мы ходим, как по лезвию.

А я ведь строю интонацию в пении на том, чтобы у меня за счет верхней челюсти, выше корней верхних зубов, благодаря небу – собирался звук. И чтобы он не уходил ниже верхних зубов, чтобы был – как под колоколом. Тогда можно добиться именно церковной интонации. И действительно, тогда выходит – как киригма – благовестие, возгласение. Только за счет этой части резонаторов можно чего-то достигнуть» [31].

заключался в том, что он на этом поприще подвизался в трудные советские годы, когда это не поощрялось» [124].

Выделяя характерные черты деятельности архимандрита Матфея (Мормыля), оказавшие определенное влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви, необходимо указать на следующие моменты:

- **традиционность** – то есть стремление сочинять и подбирать к исполнению духовные произведения в рамках, поставленных церковной литургической традицией, а не свободным выражением творческой фантазии на духовные темы;
- **бережное отношение к слову песнопения**, стремление подчеркнуть его, донести до молящихся;
- **подбор церковных** духовных сочинений, уместных во время храмового священнодействия, то есть исключая созвучия и динамические нюансы, могущие нарушить течение богослужения;
- **богословское осмысление** текста богослужебных песнопений во время подготовки песнопения на спевке и исполнения песнопения на клиросе во время богослужения, и передача такого восприятия певцам хора и – через четкое и осмысленное исполнение – молящимся в храме;
- видение богослужебного пения как формы **миссионерского служения**, что в годы атеистической власти было одной из немногих форм внешней деятельности Русской Православной Церкви;
- обогащение репертуара хоров Русской Православной Церкви обиходными монастырскими песнопениями, монастырскими подобнами, авторскими сочинениями и сочинениями в тандеме с диаконом Сергием Трубачевым.

2.3. ДИАКОН СЕРГИЙ ЗОСИМОВИЧ ТРУБАЧЕВ

2.3.1. Творческая деятельность диакона Сергия Трубачева

Феномен творчества диакона Сергия Трубачева (1919 – 1995) еще ждет своего благодарного исследователя, хотя интерес к нему уже проявился. Достаточно назвать работы таких известных музыковедов, как Н. С. Гуляницкая, священник Михаил Асмус, Н. С. Асмус.

Прекрасный биографический очерк написан дочерью композитора – М. С. Трубачевой¹²⁶. Под редакцией игумена Андроника (Трубачева) вышел сборник статей отца Сергия, в которых он раскрывает свое отношение к разным областям музыкального творчества, а также сообщает ряд уникальных автобиографических сведений.

Эти уникальные свидетельства родственников и очевидцев композитора позволяют сложить беспристрастную картину его многогранной деятельности, принесшей значительную пользу Русской Православной Церкви и оказавшей влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви в контексте ее литургической традиции.

Помимо многочисленных музыкальных и литературных талантов Сергея Зосимовича Трубачева, несомненно, ждущих своего вдумчивого исследователя, он вошел в историю и как самобытный и талантливый композитор духовных песнопений.

Его музыка уникальна принадлежностью к двум музыкальным истокам: Новому направлению и древним церковным напевам. Хорошо разбираясь в рукописном и печатном наследии русских духовных композиторов, Сергей Зосимович оказал значительную помощь Издательскому отделу Московского Патриархата. При его непосредственном участии Издательский отдел подготовил и издал в качестве приложений к богослужебным книгам соответствующий нотный материал к следующим

¹²⁶ <http://ikliros.com/blog/dyakon-sergii-trubachev-biograficheskii-ocherk-chast-1>

богослужбным книгам: Триодь Цветная и Постная, Чиновник архиерейского служения, Октоих, Ирмологий.

Параллельно с этим С. З. Трубачев участвовал и в издании нотного материала в «Журнале Московской Патриархии», публикуя в числе прочих и некоторые свои произведения. В том же журнале был опубликован ряд статей Трубачева по вопросам церковной музыки и колокольного звона [см. 56, с.10].

В течение многих лет Сергей Зосимович помогал в благоустройстве клиросного пения многим храмам, расположенным вокруг Троице-Сергиевой Лавры, Черниговскому скиту, имевшему свои певческие традиции, Регентской школой при Московской Духовной Академии¹²⁷.

Особым желанием Сергея Зосимовича было, следуя примеру отца, послужить Господу в священном сане, и в 1995 году, незадолго до смерти, он был рукоположен во диакона епископом (ныне архиепископом) Верейским Евгением.

¹²⁷ Преподавательница Л. В. Шишкина вспоминает об этом: «Он приходил к нам на регентское отделение очень часто. В Духовной Академии ежегодно проходят знаменитые Филаретовские вечера, где ежегодно выступает наш регентский хор с экзаменом – концерт-экзамен. И мы каждый год (последние 7 – 8 лет) пели сочинения Сергея Зосимовича. Он всегда приходил к нам на репетиции. И студенты, которые дирижируют, волновались и ждали этого момента. Сергей Зосимович приходил, делал какие-то замечания, иногда пел. Когда он пел, то все просто замирали. Но вот, наступал момент, когда он начинал сам управлять. Тут происходило чудо какое-то, До этого студент искал фразировку, звук, еще что-то. А он, ничего не делая практически, без каких-либо дирижерских жестов, вдруг выстраивал песнопение так, что оно начинало звучать. Ну, просто живое интонирование, живая фраза, слово, простота, естественность, молитвенность начинались в звуке, которых мы сами не могли достичь. Это чудо было на глазах». Во время его отпевания в Успенском соборе Лавры антифонно с братским хором архимандрита Матфея пел хор Регентской Школы» [98].

2.3.2. Совместный вклад архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергея Трубачева в развитие богослужебного пения

Известно, что с 1979 года Сергеем Зосимовичем Трубачевым доводилось бывать на богослужениях в Троице-Сергиевой Лавре и слышать пение монастырского хора, которым управлял архимандрит Матфей (Мормыль). У Сергея Зосимовича и отца Матфея сложились дружеские отношения, основанные на профессиональном интересе и родстве духовных идеалов. Впоследствии эти дружеские отношения переросли в творческое содружество. Сергей Зосимович часто приходил на спевки хора. Как отмечал игумен Андроник (Трубачев), «отец Матфей был первым слушателем, строгим рецензентом и исполнителем большинства произведений С. З. Трубачева. В то же время Сергей Зосимович, прослушав хоровое исполнение произведения и будучи сам опытным педагогом и дирижером, давал советы регенту и хору в отношении исполнительской культуры» [56, 10].

Живой интерес к звучанию этого хорового коллектива породил желание сочинять для него такую богослужебную музыку, которая отражала бы сложившиеся певческие традиции и была созвучной, соответствующей тексту песнопения. Сначала отцу Матфею была предложена обработка одного из песнопений знаменного роспева. Предложенный вариант был принят и стал исполняться.

В дальнейшем Трубачев стал писать не только обработки, но и самостоятельные сочинения, предлагая их к исполнению. Во взаимном общении двух мастеров «проявлялись черты соборного церковного творчества, оно приносило обильные плоды. Не только обогатился и стал особенно выразителен репертуар хора Троице-Сергиевой Лавры, но под влиянием репертуара несколько изменились и обрели завершенность некоторые чинопоследования (Пассия, Погребение Пресвятой Богородицы, Царские часы, Утреня Великой Пятницы)» [56, 10].

Именно в синергии человеческого и творческого общения С. З. Трубачева с архимандритом Матфеем (Мормылем) и рождается уникальный

музыкальный язык, особая, миссионерская направленность богослужения к молящемуся человеку.

На наш взгляд, именно **благоговейное отношение к тексту песнопения** в исполнении хора о. Матфея **в соединении с особым музыкальным языком**, выработанным на основе опыта композиторов Нового направления, московской школы и в, первую очередь, о. Сергия Трубачева, **составляет уникальность этих великих музыкантов XX века**. В своем сотрудничестве они не только создали шедевры музыкального творчества, востребованные и уместные в храме, но и способствовали выработке особого стиля хорового пения, где развлечение уступает вдумчивой и благоговейной молитве, преображающей и поющих, и слушающих.

Их деятельность выходит за рамки обычной работы с хором и продолжения музыкальных традиций, популяризации старинных роспевов и т.п. Они стремились и значительно преуспели в возвращении **смысла и любви** к богослужению тем, кто не мог по ряду причин самостоятельно понять его. И не в последнюю очередь, именно труды о. Матфея воспитали достойную плеяду священнослужителей и мирян, некогда певших в его хоре, а ныне являющихся носителями лучших богослужебных традиций РПЦ. Это деятельность апостольская, соединяющая высокий музыкальный профессионализм и традиции православного духовничества.

Благодаря сотрудничеству архимандрита Матфея и диакона Сергия Трубачева не только красота музыки и ладовая близость русскому фольклору стали определять творчество современных композиторов, но и соответствие музыки богословскому смыслу сочинений.

2.3.3. Общая характеристика богослужебных сочинений диакона Сергия Трубачева

Будучи продолжателем традиции композиторов Нового направления, Сергей Зосимович Трубачев создал свой уникальный музыкальный язык. Он вобрал в себя как наиболее характерные музыкальные особенности представителей московской школы, так и обогатил его созвучиями, неожиданными для этого музыкального направления.

Стремление использовать архаичные созвучия, имитирующие эстетику древних роспевов, добавлять в качестве акцентов незаполненные квинты, параллельные кварты и прочие, избегаемые в классическом голосоведении интервалы, встречались у представителей московской школы и ранее. В качестве примера можно вспомнить «Литургию» К. Шведова, догматики А. Кастальского, обработки и авторские сочинения П. Чеснокова.

Но именно в творчестве С. З. Трубачева эти акценты стали частью особого музыкального стиля, обусловленного звучанием и смыслом слов богослужебных песнопений. Композитор находит новые гармонии – сдержанные и лаконичные – для максимально возможного изменения концертного принципа богослужения и снижения ущерба для текста песнопений от витиеватых гармонизаций.

«Пойте Богу разумно» (Пс. 46, 7 – 8). Эта строка псалма может стать эпитафией как для архимандрита Матфея (Мормыля), так и для диакона Сергия Трубачева¹²⁸. По мнению Трубачева, церковный композитор не имеет права быть невеждой в вопросах православного богословия, независимо от степени своего музыкального дарования, потому что «...если православная иконопись есть «умозрение в красках», то церковное пение – богословие в

¹²⁸ Сам отец Сергей писал об этом так: «Религиозное творчество есть утверждение в Слове Божиим, раскрытие души человеческой в познании Бога и действие Слова Божия в нас самих...Святые гимнотворцы открывают нам в слове познание Бога. И все богослужение есть наше восхождение к Богу и призвание его Святого Имени и нисхождение Бога к нам в таинствах, в благодатном воздействии Слова и Имени Божьего...Богословие церковных песнопений – их истинная сущность, форма же их – это конкретное выражение, в котором раскрывается богословие» [56, с. 611].

звуках» [56, с. 521]. Именно поэтому исследователи творчества композитора подчеркивают, что «музыка С. Трубачева – живое дыхание богословия, выраженного через музыкальную интонацию, отшлифованную в веках и облаченную в гармонию новейшего времени» [118].

С одной стороны, произведения Трубачева доступны, востребованы и не требуют особого подхода; с другой стороны, требуют объяснения в условиях современной культурной ситуации. ««Авторское» и «неавторское» начала переплетались, пересекались, переплавлялись в его богослужебных песнопениях в свойственной его «идиостилю» манере. Нельзя сказать, что он был первым, но нельзя и утверждать, что композитор не создал своего направления в этой области» [118].

Под «неавторским началом» подразумевается погружение Трубачева в эстетику древних роспевов, пропагандировать которые он не устал и устно, и письменно. Трубачев считал знаменый роспев «высшим проявлением певческого творчества в Древней Руси» [118].

Музыкальный фрагмент с нотами и церковнославянскими текстами. Текст: Гла́ - ва в вы́ш-нихъ бо́ - гѣ, и на зем - ли ми́ръ в че - ло - вѣ - цѣхъ бла - го - во - ле́ - нї - є. Гла́ - ва в вы́шнихъ бо́ - гѣ, Гла́ - ва

15. Малое славословие.

Под «авторским началом» мы понимаем продолжение традиций московской школы с элементами исона и иных особенностей византийского пения. «Партес Трубачева создает впечатление не просто истинно русского песнопения, но и заведомо выгоняет из него светскость. «Малое славословие» гармонизируется в соответствии с характерным для него письмом

– октавно-унисонное мелодическое изложение, «педали» по типу исона, строчная структура. Однако этот древний образ, звучащий в службе XX века, «осовременен»: тональность (A-cis-A), тонико-доминантная ориентация, вариантность. Это перекрестье времен заметно и в других знаменных номерах Всенощной» [118].

С. З. Трубачев неуклонно следовал своему принципу возрождения и адаптации древних роспевов к практическому исполнению на клиросе сегодня, с учетом сложившихся гармонических вкусов и традиций.

Анализируя сборники его сочинений, мы видим, что практически каждое его сочинение – для основных моментов богослужения, за редким исключением, является обработкой, переложением или изложением того или иного старинного церковного роспева. Авторское начало проявляется здесь именно в стремлении выявить наиболее яркие моменты этих напевов, подчеркивающие содержание текста песнопения.

На Всенощном бдении:

Предначинательный псалом – греческого роспева.

«Блажен муж» – обиходного (упрощенного знаменного) роспева.

«Свете тихий» – Валаамского (разновидность знаменного) роспева.

«Ныне отпускаеши» – киевского роспева.

«Богородице Дево» – стилизация под старинный напев.

Малое славословие – знаменного роспева с окончанием собственного сочинения, стилизованным под знаменный роспев.

Воскресные тропари третьего и пятого гласов – греческого роспева.

«От юности моя» – Соловецкого роспева.

Степенны – Соловецкого роспева.

Катавасия «отверзу уста моя» – Соловецкого роспева.

Песнь Богородицы – знаменного роспева.

«Взбранной Воеводе» – греческого роспева.

В песнопениях литургии для смешанного хора автором преимущественно применяется стилизация под старинный напев. Таковы

ектении, антифоны, «Приидите поклонимся», Трисвятое, ряд Херувимских¹²⁹, Милость мира, Един Свят.

Роспев использован в одной из Херувимских (киевский роспев), «Достойно есть» (знаменный роспев), «О Тебе радуется» (знаменный роспев), воскресный и седмичные причастные стихи (обиходная мелодия – упрощенный знаменный роспев).

В песнопениях литургии для мужского хора С. З. Трубачев чаще обращается к первоисточникам.

В списке его полного собрания сочинений есть «Единородный Сыне» Киевского распева и обработки напева Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры, Символ веры и ектении Киевского распева, «Достойно есть» знаменного распева, «О Тебе радуется» (знаменного распева), песнопения перед Причащением (знаменного распева).

В значительном количестве свободных духовных сочинений на слова псалмов (запричастные концерты) композитор использовал попевки оригинальных распевов и стилизацию под них, звуками создавая особую атмосферу благоговейного внимания.

¹²⁹ Среди Херувимских особо выделяется корректное и удобное для исполнения переложение для смешанного хора популярного сочинения А. А. Архангельского «Херувимская №6».

The image shows a musical score for a church song. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for Tenors (T.1 and T.2) and two for Basses (B.1 and B.2). The lyrics are written below the staves. The second system also has four staves, continuing the melody and lyrics. The lyrics are: "Свыше пророцы та предвозвѣстиша, отроковице: стамъ, жезъ, скрижаль,"

16. "Свыше пророцы"

Правильным будет утверждать, что именно синтез высоких богословских предпосылок и подлинного музыкального мастерства, отличающий творчество диакона Сергия Трубачева и архимандрита Матфея (Мормыля), становится благодатной почвой для рождения нового поколения церковных композиторов, которые органично сочетают высокое богословское понимание слова и профессиональное воплощение этого слова в звуках песнопений, наиболее ярким из которых является митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев).

Подводя итог данной части исследования, можно отметить следующие характерные черты творчества диакона Сергия Трубачева, оказавшие определенное влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви:

- **традиционность** – то есть стремление сочинять духовные произведения в рамках, поставленных церковной литургической традицией, а не руководствуясь свободным выражением творческой фантазии на духовные темы;
- **бережное отношение к слову песнопения**, стремление подчеркнуть его, донести до молящихся;
- **церковность** духовных сочинений, то есть уместность их во время храмового священнодействия, отсутствие созвучий и

динамических нюансов, могущих нарушить течение богослужения;

- **разумное проявление авторского начала**, позволяющее выражать личное благоговение и религиозное чувство в рамках сложившейся церковно-певческой традиции, создавая при этом самобытные и уникальные, безупречные технически, произведения.
- **содействие богословскому осмыслению** текста богослужебных песнопений во время подготовки песнопения на спевке у архимандрита Матфея (Мормыля);
- видение богослужебного пения как формы **миссионерского служения**, что в годы атеистической власти было одной из немногих форм внешней деятельности Русской Православной Церкви;
- **обогащение репертуара** хоров Русской Православной Церкви обиходными монастырскими песнопениями, монастырскими подобнами, авторскими сочинениями и сочинениями в тандеме с архимандритом Матфеем (Мормылем).

2.4. МИТРОПОЛИТ ИЛАРИОН (АЛФЕЕВ)

2.4.1. Основные направления деятельности митрополита Илариона (Алфеева)

С конца XIX до начала XXI века можно найти немало упоминаний о композиторах-священнослужителях. Однако, как мы подчеркивали ранее, важен не сам священный сан композитора, а глубокое понимание им значения происходящего в храме, его знакомство с догматическим и литургическим богословием.

Переходя к рассмотрению творчества композиторов-священнослужителей, имеющих высшее музыкальное и духовное образование, и ставящих перед собой задачу адекватного выражения богословского смысла богослужебных текстов через личный, творческий анализ мирового музыкального наследия христианства, уместно привести в качестве наиболее яркого примера современного богослова и композитора митрополита Волоколамского Илариона (Алфеева).

Причина этого выбора состоит, во-первых, в том, что творчество владыки Илариона является одновременно и профессиональным с музыкальной точки зрения, и богословски корректным. Митрополит Иларион владеет уникальным и ярким музыкальным языком, позволяющим ему воплощать в жизнь произведения разной сложности и задач: от грандиозных ораторий для хора, оркестра и солистов до литургических песнопений, доступных небольшому хору или вокальному квартету.

Во-вторых, творчество митрополита Илариона выглядит органично в контексте творчества целой группы современных композиторов, имеющих и богословское, и музыкальное образование. Это, в основном, священнослужители, имена которых мы уже упоминали: архиепископ Ионафан (Елецких), архимандрит игумен Никифор (Кирзин), игумен Феофан (Зиборов), монах Давид (Печников) и другие.

Говоря о профессиональном музыкальном образовании, мы имеем в виду обучение композитора в Московской средней специальной

музыкальной школе им. Гнесиных по классу скрипки и композиции с 1973 по 1984 год, а также обучение на композиторском факультете Московской государственной консерватории.

Церковный опыт композитора так же свидетельствует и о его глубокой воцерковленности, и о достаточном богословском опыте, необходимом для адекватного восприятия и выражения смыслов, заложенных в тексты церковных песнопений.

Из биографии владыки Илариона мы узнаем, что с пятнадцати лет будущий композитор нес церковные послушания под духовным водительством одного из самых ярких и выдающихся иерархов XX века – митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима (Нечаева). В январе 1987 года поступил послушником в Виленский Свято-Духов монастырь, где и принял монашеский постриг и священный сан.

В 1988–1990 годах служил настоятелем храмов в Виленской епархии, получив необходимый приходской опыт. В 1989 году заочно окончил Московскую Духовную семинарию, а в 1991 году – Московскую Духовную Академию со степенью кандидата богословия. В 1993 году окончил аспирантуру МДА.

В 1991–1993 годах преподавал гомилетику, Священное Писание Нового Завета, догматическое богословие и греческий язык в МДАиС.

В 1992–1993 годах преподавал Новый Завет в Православном Свято-Тихоновском богословском институте и патрологию в Российском православном университете святого апостола Иоанна Богослова.

В 1993 году был направлен на стажировку в Оксфордский университет, где работал над докторской диссертацией на тему: «Преподобный Симеон Новый Богослов и православное Предание», совмещая учебу со служением на приходах Сурожской епархии.

В 1995 году окончил Оксфордский университет со степенью доктора философии.

С середины 1990-х годов владыка регулярно читает курсы лекций в разных учебных заведениях России и по всему миру (подробнее см. Приложение №1. Там же приведен список ученых званий и наград композитора).

Богослов, патролог, церковный историк, широкую известность самобытного и востребованного композитора владыка Иларион приобретает в начале 2000-х годов.

В России и за рубежом широкая музыкальная общественность благодарно приняла новую и одновременно традиционную музыку композитора, оценив, в первую очередь, «Страсти по Матфею» и другие концертные произведения.

Сочинения владыки Илариона стали одним из самых удачных миссионерских проектов по вовлечению самых широких слоев общественности в России и за рубежом в ареал православной культуры.

Ясная и свежая музыка, доступная и неискушенному слушателю, и способному оценить ее музыкальные свойства меломану, сопровождает классический текст, взятый, как правило, из Священного Писания или основных богослужебных последований церковного года.

Несмотря на то, что тема данной работы непосредственно не касается инструментальных и светских работ композитора, они заслуживают отдельного упоминания. Очевидно, что у священнослужителя и богослова и светские работы несут на себе отпечаток особого, сосредоточенного отношения к миру, к взаимоотношениям человека и человека, человека и Бога.

К числу таких работ следует отнести «Песни о смерти»: Сюиту для голоса с оркестром на слова Федерико Гарсиа Лорки (сочинение 1984 года, оркестровка 2011 года) и Concerto grosso для двух скрипок, альты, виолончели, клавесина и струнного оркестра (первое исполнение 16 апреля 2012 года).

Важно отметить, что митрополит Иларион – не просто творец развернутых музыкальных полотен на Евангельские темы, но создатель оригинального жанра русской духовной инструментально-хоровой оратории на богослужебные тексты. В своем композиторском творчестве он гармонично использовал интонации русского церковного пения, элементы музыкального стиля барокко и стиля русских композиторов XX века, представителей Нового направления. По словам известного российского музыковеда, ректора Московской консерватории имени П. И. Чайковского профессора А. С. Соколова, «впервые в новейшей истории епископ Русской Православной Церкви, профессиональный композитор, создал совершенно новое направление в музыке... Мы благодарны владыке Илариону за возвышенность и чистоту звучания, за интонационную искренность, за доступность изложения. Мы нуждаемся в такой современной, доступной, чистой, тональной музыке. Музыка, которая восстанавливает утраченную связь с публикой» [93].

Отметим прямую связь творчества митрополита Илариона с заявленной нами темой работы. Его деятельность является частью процесса развития русского богослужебного пения в русле литургической традиции Русской Православной Церкви, продолжает музыкальные традиции Нового направления композиторов, используя расширенную музыкальную палитру и уникальный, индивидуальный язык.

При этом создаваемые им песнопения исходят из живого личного религиозного восприятия автором-священнослужителем тех слов и богослужебных образов, которыми наполнено православное богослужение. Текст в таких песнопениях превалирует над музыкой, не переставшей от этого оставаться яркой и самобытной. И сам характер музыки носит миссионерский характер проповеди звуками.

Раскрытию именно этих граней творчества композитора посвящены следующие разделы.

2.4.2. Творчество митрополита Илариона (Алфеева)

В оценке творчества митрополита Илариона важную роль играет его глубокое понимание церковной традиции, совмещенное с классическим музыкальным образованием. Как известно из биографии композитора, в годы обучения в Московской консерватории он был чтецом и иподиаконом в храме Воскресения Словущего в Брюсовом переулке, где служил известный ценитель церковной музыки, проповедник, видный церковный деятель митрополит Питирим (Нечаев) (+2003). Особая музыкальная атмосфера в храме, где за богослужением пел один из лучших хоров Москвы, исполнялись древние распевы, наложила свой отпечаток на будущего композитора.

Неудивительно, что свое музыкальное творчество будущий митрополит направил на то, чтобы доступными ему средствами говорить о Христе.

Давая характеристику духовно-музыкальному наследию митрополита Илариона, уместно обратиться к отзывам его современников, широко известных в музыкальной среде, и его ближайших помощников.

Руководитель Синодального хора Алексей Александрович Пузаков, исполнитель большинства сочинений владыки, говоря о мотивах духовно-музыкального творчества митрополита Илариона, подчеркивает: «Владыка Иларион остается в первую очередь пастырем Христовой Церкви и использует музыкальные средства для проповеди Евангелия. Его основные произведения, которые условно можно назвать светскими, потому что они написаны для исполнения в концертном зале, – «Страсти по Матфею» и «Рождественская оратория» – посвящены Христу, его Рождеству, страданиям и Воскресению. <...> Владыка пишет музыку так, чтобы она была понятна современному человеку, и необязательно, чтобы это был подготовленный слушатель. При этом музыка написана профессионально, добротна и качественно. <...>. Главная миссионерская задача творчества владыки Илариона – донести Христово слово до современной аудитории. <...>

Призыв Христа «оставь все и следуй за Мной» был для него приоритетом и смыслом жизни, который нисколько не изменился и по сей день. Люди, которые познали истину, должны стараться этой истиной поделиться с теми, кто еще находится в поиске» [112].

Заслуживает внимания свойственный музыкальному языку владыки синтез традиций западной христианской музыки и православного церковного пения. Как явление этот синтез существует уже давно, ознаменовав начало эпохи перемен в российском обществе конца XVII – начала XVIII веков. Поставленные перед задачей изложить новым музыкальным языком литургические песнопения, многие русские композиторы, начиная с XVII века, в той или иной степени руководствовались им в своем творчестве.

В сочинениях митрополита Илариона этот синтез Востока и Запада предстает перед нами в новом аспекте, что особенно заметно в концертных произведениях владыки. Они соответствуют духовным истокам и литургической традиции Русской Православной Церкви, при этом внося свой вклад в область европейской христианской культуры, делая музыкальное наследие православной Церкви ближе людям, воспитанным на классической европейской музыкальной культуре.

Сам митрополит Иларион о мотивах и задачах своего творчества говорит так: «Годы моей учебы в Оксфорде, пребывание в зарубежных командировках и служение за пределами России укрепили меня в мысли о том, что русская православная традиция несет свой особый духовный импульс, способный не только обогатить западную христианскую культуру, но и органично взаимодействовать с ней. Во многом это касается русской духовной музыки, где мы находим отображение двух направлений – знаменного пения, восходящего к духовному наследию Византии, и партесного пения, пришедшего к нам из Европы. <...> Часто бывает, что человеку легче воспринимать проповедь Слова Божия, когда она облечена в звуки и краски. <...> Для меня музыка – это проповедь Христа. А проповедь

никогда не должна превращаться в монолог: это диалог со слушателем...» [113].

Это свидетельство иерарха подтверждает мысль об апостольском характере трудов церковных музыкантов разных поколений, объединенных единым усилием проповеди Евангелия музыкальными средствами.

Немногочисленные ранние духовные работы композитора, не объединенные в циклы, датируются концом 1980-х годов.

В 2006–2007 годах после значительного перерыва владыка митрополит вернулся к активной композиторской деятельности, написав новые духовные сочинения, которые можно условно разделить на литургические и внелитургические, концертные.

Литургические сочинения:

- «Да исправится молитва» моя для мужского трио (1987 г.) и
- «Ныне силы небесныя» для смешанного хора (1989 г.).
- «Божественная Литургия» №1 для смешанного хора (2006 г.);
- «Всенощное бдение» для солистов и смешанного хора (2006 г.);
- Переложение «Божественной литургии» для мужского хора (2007 г.);
- «Божественная Литургия» №2 для смешанного хора (2007 г.);
- «Со святыми упокой» для смешанного и мужского хора (2008 г.).

Концертные (внелитургические) сочинения:

- «Страсти по Матфею» для солистов, хора и струнного оркестра (2006 г.).
- «Рождественская оратория» для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра (2007 г.);
- «Memento» для симфонического оркестра (2007 г.);
- «Песнь восхождения», симфония для хора и оркестра (2008 г.),
- «Stabat Mater» для солистов, хора и оркестра (2011 г.).

2.4.3. Литургические сочинения митрополита Илариона (Алфеева)

Ранние духовные работы композитора написаны для богослужебного употребления во время Великого поста. Это «Да исправится» моя для мужского трио (1987) и «Ныне силы» для смешанного хора (1989).

Трио «**Да исправится молитва моя**» представляет собой положенные на музыку церковнославянском языке стихи одного из центральных песнопений Литургии Преждеосвященных Даров, изначально являвшиеся отрывками из псалмов. Трио состоит из четырех музыкально однородных стихов, выдержано в мажорном ключе, без театрального драматизма, нередко встречающегося в сочинениях авторов XIX – начала XX века на этот текст.

1 стих: «Да исправится молитва моя, яко кадило, пред Тобою: воздеяние руку моею — жертва вечерняя» (Пс. 140:2).

2 стих: «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя: вонми гласу моления моего, внегда воззвати ми к Тебе» (Пс. 140:1).

3 стих: «Положи, Господи, хранение устом моим и дверь ограждения о устнах моих» (Пс. 140:3).

4 стих: «Не уклони сердце мое в словесе лукавствия, непщевати вины о гресех» (Пс. 140:4)

Спокойствие и литургическую уместность произведения, не нарушающего эмоционально ход богослужения, подчеркивает и выбранная композитором основная тональность (соль мажор). Надо отметить и сбалансированное соотношение текста и мелодии трио, подчеркивающей смысловые кульминации.

В качестве особой музыкальной краски используется движение параллельной заполненной квинты, повторяемое во всех стихах.

I.

p
TRIO Да ис - пра - - вит - ся

17. Да исправится.

То же можно сказать и о еще одном раннем произведении композитора «**Ныне силы небесныя**», которое является аналогом Херувимской песни для Литургии Преждеосвященных Даров:

«Ныне Силы Небесныя с нами невидимо служат, се, бо входит Царь Славы: се Жертва тайная совершена доприносится».

2.4.3.1 «Божественная Литургия» №1 (2006 год)

Из поздних литургических сочинений митрополита Илариона, в первую очередь следует отметить **«Божественную Литургию»** для смешанного хора (2006 год). Первое ее исполнение хором Государственной Третьяковской Галереи под управлением Алексея Пузакова в московском храме святителя Николая в Толмачах состоялось 6 июля 2006 года. С тех пор она вошла в репертуар многих хоровых коллективов России и Зарубежья.

«Божественная литургия» существует в двух авторских вариантах – для смешанного и мужского хоров. Они не содержат принципиальных отличий в партитуре и отличаются естественными для тесситурных особенностей состава хоров выборами тональностей. Преобладающая тональность варианта (оригинала) литургии для смешанного хора – фа мажор, для варианта (реплики) для однородного хора – си бемоль мажор.

«Божественная литургия» включает в себя следующие разделы:

1. Ектения великая
2. «Благослови, душе моя, Господа»
3. Ектения малая
4. «Хвали, душе моя, Господа»
5. «Единородный Сыне»
6. Ектения малая
7. Блаженны
8. «Приидите, поклонимся»
9. «Господи, спаси благочестивыя»
10. «Святый Боже»
11. Аллилуйя
12. Ектения сугубая
13. Ектения перед Херувимской песнью
14. Херувимская песнь
15. Ектения после Херувимской песни
16. «Отца и Сына»

- 17.«Милость мира»
- 18.«Тебе поем»
- 19.«Достойно есть»
- 20.«Един Свят». Причастен
- 21.Причащение
- 22.«Видехом свет истинный»
- 23.«Да исполнятся»
- 24.Ектения по святом причащении
- 25.«Буди имя Господне»
- 26.Многолетие
- 27.«От восток солнца до запад» (на архиерейском служении)
- 28.«Тон деспотин» (на архиерейском служении)

В «Божественной литургии» преобладает авторское преломление обиходных и старинных напевов, традиционных для Нового направления.

В большинстве песнопений, например в ектениях и антифонах, угадываются мелодические группы, схожие с центонами знаменного, киевского и греческого роспевов и связывающие стилистически все части цикла.



18. Первый антифон



19. Опевы Евангелия



20. Тебе Господи из сугубой ектении

Это, помимо музыкального единства, придает всей работе характер традиционности, не нарушающей, а подчеркивающей движение авторской мысли.

Единственный раз в качестве музыкальной основы для «Единородный Сыне» автором прямо указан знаменный распев, а для песнопения «Един Свят, Причастен» и «Милость мира» - киевский.

В песнопении «Единородный Сыне» несколько раз встречается имитация византийского исона – неподвижного баса, на фоне которого развивается мелодия знаменного распева.



21. Единородный Сыне

Трисвятое и Аллилуйя объединены единой авторской мелодией, частично переходящей затем в сугубую ектению. Музыка носит подчеркнuto спокойный характер, сопутствуя чтению апостольских и евангельских отрывков за литургией.



22. Трисвятое



23. Аллилуйя.

«Херувимская песнь» имеет подвижный характер, подчеркивая происходящее во время ее исполнения перенесение проскомидийного Хлеба и Вина с жертвенника на престол.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Верхние два стaves (сопрано и альт) и нижние два (тенор и бас) содержат вокальные партии с текстом: «И - же - хе - ру - ви - мы тай - но о - бра -». Третий став (верхний) и четвертый (нижний) содержат пианино-сопровождение. Динамика обозначена как *pp*. Ключевая сигнатура — один плоский знак (F), ритмический рисунок — 4/4.

24. Начало Херувимской песни

Стоит особо отметить, что автор сознательно нарушает композиторский шаблон, вошедший в практику еще с XVIII века, и для слов «Яко да Царя» выбирает не бравурную, имитирующую фанфары музыку, контрастирующую с первыми тремя частями, а повторяет мелодию первой части. Тем самым молящиеся не отвлекаются от сути происходящего в храме и смысл текста самой Херувимской песни не разрывается.

В «Милости мира» указано использование мелодии киевского напева, как и в «Един Свят», поэтому оба этих произведения стилистически едины, что обусловлено и литургическим пониманием данных моментов богослужения.

Музыкальный фрагмент на одном стave. Ритмический рисунок — 2/4. Динамика обозначена как *tr*. Текст: «До - сто - йно и пра - ве - дно есть».

25. Милость мира.

Музыкальный фрагмент на одном стave. Ритмический рисунок — 2/4. Текст: «Е - дин свят, е - дин Го - сподь».

26. Един Свят.

Немаловажно заметить, что, будучи священнослужителем и богословом, композитор тонко чувствует, в какой момент необходимы протяжные мелодии, а где достаточно речитатива. Это делает сочинение владыки Илариона удобным для исполнения не только с музыкальной, клиросной точки зрения, но и для совершающего литургию священника.

2.4.3.2 «Всенощное бдение» (2006 г.)

«Всенощное бдение» для солистов и смешанного хора, написанное в том же 2006 году, также прочно вошло в репертуар православных хоров. Впервые оно было исполнено в Большом Зале Московской консерватории 7 декабря 2006 года хором Государственной Третьяковской галереи под управлением Алексея Пузакова.

В цикл песнопений «Всенощного бдения» входят следующие части:

1. Благослови, душе моя, Господа
2. Блажен муж
3. Свете Тихий
4. Ныне отпускаеши
5. Богородице Дево, радуйся
6. Буди имя Господне. Псалом 33
7. Малое славословие
8. Ектения великая
9. Полиелей
10. Тропари воскресные
11. Ектения малая
12. От юности моя
13. Ектения малая на каноне
14. Величит душа моя Господа
15. Великое славословие
16. Ектения сугубая
17. Ектения просительная
18. Взбранной Воеводе
19. Под Твою милость

Мирная и другие ектении стилистически связывают Всенощное бдение с Божественной литургией, и повторяется дважды – на Великой вечерне и Утрени.

Выделяются из общего течения музыки песнопения «Ныне отпускаеши», «Богородице Дево» на вечерне и «Полиелей» на утрени, подчеркивая соответствующие моменты богослужения. Отметим связывающее упомянутые вечерние песнопения «Ныне отпускаеши» и «Богородице Дево» характерное мелодическое поступательное движение в пределах восходящей и нисходящей квинты. Этот музыкальный штрих также усиливает впечатление единства песнопений цикла.



27. Ныне отпускаеши



28. Богородице Дево.



29. Ныне отпускаеши.

Музыка цикла «Всенощное бдение» представляет собой полностью авторское сочинение. Лишь в нескольких случаях указан конкретный традиционный роспев, положенный в основу мелодии.

Так, для 103-го псалма выбран греческий распев.

В мелодии 33-го псалма узнается основа седьмого гласа московского обихода.

В качестве мелодической основы для песнопения «Благословен еси, Господи» автором указан малый знаменный распев, мелодия которого проводится в разных группах голосов.

В отдельных местах Великого славословия угадываются попевки знаменного распева.

В качестве мелодической основы для песнопения «Взбранной Воеводе» автором указан современный греческий распев.

Автором широко используется характерный для сочинений композиторов Нового направления музыкальный принцип запева, когда вначале проходит мелодическое вступление у части голосов хора, а остальные партии (как правило, басы), вступают позже. Это вступление может быть написано по принципу канона, или в свободной музыкальной форме.

The image shows a musical score for the hymn "Ныне отпускаеши" (30. Ныне отпускаеши). The score is written for five voices: Tenor (solo), Soprano (С), Alto (А), Tenor (Т), and Bass (Б). The music is in 4/4 time and features a melodic canon. The Tenor part begins with a *trp* (triple) marking and the lyrics "Ны - не от - пу - ща -". The other voices enter later, with the Soprano and Tenor parts having the lyrics "Ны - не от - пу -". The score is numbered 124 at the beginning of each staff.

30. Ныне отпускаеши

70 *tr*

С Све - те ти - хий свя - ты - я сла - вы, без - сме - -

А *tr*

Т *tr*

Б *tr*

31. Свете тихий.

60
439

С Го - спо - ди, Ца - рю не - бе - сный, Бо - же От - че,

А

Т

Б

32. Великое славословие

173

С ри - - - е, Го - сподь с То - бо - ю. Бла - го - сло - ве - на

А

Т

Б *tr*

33. Богородице Дево.

Этот музыкальный прием придает произведениям особый объем и дает возможность молящимся осознать важность происходящих в этот момент священнодействий.

В некоторых частях («Блажен муж», «Благословен еси, Господи») автором применяется органнй пункт, придающий звучанию оттенок греческого исона.

51

С Ра - бо - тай - те Го - спо - де - ви со стра - хом и ра - дуй - те - ся Е - му стре - пе - том.

А

Т

Б

34. Блажен муж.

319

С

А *tr*

Т *tr*

Б *p*

Бла - го - сло - вен е - си Го - спо - ди, на - у - чи мя о - пра - вда - ни - ем Тво - им.

35. Тропари по Непорочных

В целом также необходимо отметить стилистическое единство всех частей цикла «Всенощное бдение». Оно достигается как с помощью выбора тональностей (основные тональности – фа мажор, ре минор), особыми сходными музыкальными приемами – «запевами», так и использованием единых мелодических попевок. Эти моменты, а также взаимопроникающие ектении, связывают между собой и части цикла «Всенощное бдение», и «Всенощное бдение» в целом с циклом «Божественной литургии».

Однако, говоря о стилистическом единстве, нельзя упрекнуть музыку «Всенощного бдения» в однообразии. Каждая часть самобытна, обладает

узнаваемым и ярким музыкальным обликом, не нарушает течения богослужения и написана с учетом священнодействий, совершаемых во время их исполнения.

2.4.3.3 «Со святыми» (2008 г.)

В 2008 году владыка Иларион создает небольшое произведение для заупокойного богослужения на канонический текст, взятый из панихиды:

«Со святыми упокой, Христе, души раб Твоих, идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь безконечная».

Это произведение существует в двух редакциях – для смешанного и однородного хора.

Выдержанное в минорных красках (основная тональность – ми минор), оно является авторским прочтением текста с элементами традиционных напевов, что особенно заметно в движении мелодии баса на стыке фраз (см. Рис. 1).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The music is written in a minor key (one sharp, F#) and 4/4 time. The lyrics are: «Со свя - ты - ми у - по - кой, Хрис - те,». The score is marked *mp* (mezzo-piano). The Soprano, Alto, and Tenore parts show a parallel motion of eighth notes. The Bass part follows the same melodic line but includes a chromatic shift (F# to G) at the end of the phrase, which is noted as a characteristic feature in the text.

Рисунок 1. «Со святыми»

Здесь используется терцовое и сектовое параллельное движение голосов, придающее обиходное звучание произведению, схождение мелодии в унисон.

В целом произведение звучит торжественно и печально, не вступая в смысловое противоречие с положенным в основу текстом.

2.4.4. Концертные сочинения митрополита Илариона (Алфеева)

Говоря о миссионерской направленности развития богослужебной музыки в XX – XXI вв. в русле литургической традиции Русской Православной Церкви мы отмечаем и то влияние, которое церковные композиторы оказали и на смежные с богослужебной музыкой области.

Как уже неоднократно отмечалось выше при рассмотрении творчества светских композиторов духовной музыки, с конца 1980-х годов особое значение приобретает жанр внелитургического, духовного концерта. Создателями подобных произведений в большинстве случаев становятся мало знакомые с церковной традицией композиторы, для которых этот жанр является выражением собственной религиозности, с ее достоинствами и изъянами. В числе последних стоит отметить экзотичность и чрезмерную эмоциональность, не столько связывающие слушателя с религиозной традицией, сколько с фантазиями автора на духовные темы. В этом случае, достоинства подобных произведений ограничиваются, как правило, их музыкальной и эмоциональной составляющей.

Однако в тех случаях, когда за создание концертной духовной музыки берется автор, хорошо знакомый с литургической традицией Православия, имеющий личный опыт храмовой молитвы, его сочинения можно оценить уже не как внелитургическую, а как паралитургическую музыку. Иными словами, такая музыка не просто исполняется вне богослужения, но несет в себе черты апостольской проповеди, и позволяет людям вне храма познакомиться с многовековым богатством Православного Предания, литургической традиции нашей Церкви.

Среди авторов подобных духовных концертов необходимо отметить имена Арво Пярта, Джона Тавернера и, конечно, митрополита Илариона (Алфеева).

Концертные (внелитургические) сочинения митрополита включают в себя несколько произведений. Это:

- «Страсти по Матфею» для солистов, хора и струнного оркестра (2006),
- «Рождественская оратория» для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра (2007);
- Оркестровая фуга «Memento» для симфонического оркестра (2007);
- «Песнь восхождения», симфония для хора и оркестра (2008),
- «Stabat Mater» для солистов, хора и оркестра (2011).

В отличие от упомянутых выше литургических произведений, они не предназначены для богослужебного употребления, значительно отличаются друг от друга по характеру изложения, структуре и музыкальному языку, и одновременно объединены несколькими особенностями, позволяющими отнести их именно к сфере паралитургической музыки.

Это, в первую очередь, нарративное изложение Евангелия, в чистом виде положенное в основу «Страстей по Матфею» и «Рождественской оратории». Тексты псалмов использованы для «Песни восхождения», а в «Stabat Mater» использован канонический литургический латинский текст, употребляемый в западной (католической) традиции.

2.4.4.1 «Страсти по Матфею» (2006 г.)

«Страсти по Матфею» для солистов, хора и струнного оркестра – это произведение миссионерской направленности, отвечающее общим принципам творчества митрополита Илариона. Именно поэтому оно исполняется в основном в концертах духовной музыки¹³⁰. Одной из целей написания "Страстей" было приобщить людей к событиям служб Страстной седмицы, обычно проходящих незамеченными для нецерковных людей.

«Страсти по Матфею» включают в себя чередование сольных, хоровых и симфонических частей. Либретто составлено автором на основе текстов, взятых из Евангелия (они повествуют о последних днях земной жизни Христа), и фрагментов богослужебных последований Страстной Седмицы.

«Страсти» состоят из следующих частей:

1. Тайная вечеря: хор: «Плач священный придите, воспоим Христу»
2. Тайная вечеря: Евангелист: Совет первосвященников, предательство Иуды
3. Тайная вечеря: хор и речитатив: «Тече глаголя Иуда беззаконным книжником»
4. Тайная вечеря: Евангелист: Тайная вечеря
5. Тайная вечеря: хор: «Един от вас предаст Мя»
6. Тайная вечеря: Евангелист: Посвящение апостолов
7. Тайная вечеря: хор и речитатив: «Странствия Владычня»
8. Тайная вечеря: Фуга
9. Тайная вечеря: Евангелист: Предсказание об отречении Петра
10. Тайная вечеря: хор и речитатив: «Аще и вси отвергнутся»
11. Тайная вечеря: Ария

¹³⁰ Первое исполнение: Большой зал Московской Консерватории, 27 марта 2007 года. Исполнители: Хор Государственной Третьяковской галереи и Большой симфонический оркестр имени Чайковского. Дирижер Владимир Федосеев. Повторно исполнено 29 марта 2007 года в Риме, в концертном зале Auditorium Conciliazione, тем же составом. 29 сентября 2007 года прозвучало в Мельбурне (Австралия) в исполнении Мельбурнского королевского филармонического оркестра, Хора Петропавловского собора и хора певческой школы «Schola cantorum» под управлением Эндрю Уэйлса [87].

12. Тайная вечеря: Евангелист: Гефсиманское борение
13. Тайная вечеря: хор и речитатив: «Днесь Зиждитель небесе и земли»
14. Тайная вечеря: хор: Блаженны
15. Суд: Евангелист: Арест Иисуса
16. Суд: хор и речитатив: «Ученик Учителя соглашаше цену»
17. Суд: Хорал
18. Суд: Евангелист: Иисус на суде у Каиафы
19. Суд: хор: «Одеяйся светом, яко ризою»
20. Суд: Евангелист: Отречение Петра
21. Суд: хор и речитатив: «Трижды отрекся Петр»
22. Суд: Ария
23. Суд: Евангелист: Конец Иуды
24. Суд: Хор: «Кий тя образ, Иудо»
25. Суд: Евангелист: Иисус перед Пилатом
26. Суд: хор и речитатив: «Егда предстал еси Каиафе, Боже»
27. Суд: Фуга
28. Хор: «Да молчит всякая плоть человека»
29. Евангелист: Путь на Голгофу
30. Хор: Кресту Твоему
31. Хор: «Днесь висит на древе»
32. Евангелист: Распятие
33. Хор: «Искупил ны еси клятвы законныя»
34. Евангелист: Смерть Иисуса
35. Хор: «Тебе поем»
36. Евангелист: Землетрясение
37. Хорал и речитатив: «Вся тварь изменяшеса страхом»
38. Ария: Плач Богородицы
39. Хор: «Не рыдай Мене, Мати»
40. Хор и речитатив: «Воскресни, Боже, суди земли»
41. Фуга

42. Погребение: Евангелист: Иосиф Аримафейский
43. Погребение: хор: «Благообразный Иосиф»
44. Погребение: Евангелист: Стража у гроба
45. Погребение: Ария
46. Погребение: хор: «Сошел еси во ад»
47. Погребение: Фуга
48. Погребение: хор: «Смерть Твою, Господи, возвещаем, и воскресение Твое исповедуем»

Как видно из содержания произведения, значительное место в нем занимает не только чтение Евангелия со сцены (15 эпизодов), но и исполнение значимых богослужебных текстов из последования Страстной Седмицы (14 эпизодов). Тем самым слушателю предлагается сокращенная версия богослужения и достигается упомянутый выше миссионерский эффект, которого добивался автор.

Вот что пишет о своем сочинении сам митрополит Иларион: «В своем сочинении я опирался на музыкальное видение баховской эпохи: именно потому я назвал свое сочинение «Страстями по Матфею» – чтобы не возникало вопросов, на кого я ориентируюсь. Но это «не цитирование и не рекомпозиция, не пародия и не деконструкция». Добавлю, это и не стилизация. Музыка Баха для меня – ориентир, эталон, потому и отдельные баховские интонации естественно вплетаются в музыкальную ткань моего сочинения. Но старую форму «Страстей», восходящую к добаховской эпохе (вспомним замечательные «Пассионы» Шютца), я наполнил новым содержанием»¹³¹.

Отвечая на вопрос об оригинальности своего произведения, и смысле нового содержания, заявленного выше, митрополит Иларион говорит: «Оригинальность этого сочинения заключается, во-первых, в его

¹³¹ <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1447765>

христоцентричности. В русской светской музыкальной традиции вплоть до последней четверти XX века не было произведений, посвященных жизни, страданиям, смерти и воскресению Христа. Евангелие не воспринималось нашими светскими композиторами как достойный сюжет для музыкального творчества. Русские оперы и оратории писались на исторические или романтические сюжеты, религиозный элемент в них не был центральным. Я же в своем сочинении опирался на евангельский сюжет и на богослужебные тексты, которые, опять же, лишь в редких случаях использовались в нашей светской музыке. Структура моего сочинения напоминает структуру Последования Страстей Христовых, совершаемого в канун Великой пятницы. Это богослужение иногда называют Службой двенадцати Евангелий, потому что евангельские отрывки в ней перемежаются с тропарями, стихирами и канонами, содержащими богословский комментарий к евангельскому тексту. Таким же комментарием к евангельской истории Страстей Христовых является моя музыка»¹³².

Таким образом, мы видим, что по мысли автора, данное произведение является уникальной возможностью прикоснуться к евангельским событиям, переживаемым во время богослужения Страстной Седмицы в православных храмах, для всех людей, не имеющих по какой-либо причине возможности храм посетить. Это миссионерское сочинение адресовано и невоцерковленным христианам, и вообще неверующим людям, интересующимся данной тематикой. Но уместно оно и для воцерковленных прихожан, потому что позволяет понять и прочувствовать давно знакомый текст с неожиданной стороны, иллюстрируя строки Писания музыкой.

Выбранный владыкой жанр «страстей» не случаен. Как отмечает музыковед Ольга Гарбар, «история музыки знает огромное множество «Страстей» (т.е. Пассионов) – католических, протестантских, даже карнавальных и в стиле «рок»... Но впервые в истории музыкальной

¹³² Там же

традиции произведение такого масштаба написано на канонический текст Евангелия от Матфея и богослужебные тексты Православной Церкви. Оратория наполнена интонациями русского церковного мелоса, но также впитала в себя стилистику и приемы европейской барочной музыки. При всем этом она отличается от сходных сочинений подлинно православным пониманием Страстей Спасителя: в музыке отсутствует натурализм, театральность, «страдания» потрясают не описанием физических мук, а внутренним состоянием, душевным напряжением, духовным смыслом. Музыка Владыки Илариона ведет человека к духовному через душевное. Его оратория – не просто музыкальное произведение, полное страстей, борений, всевозможных концертных эффектов, это скорее духовное действо, проповедь Слова Божьего, приобщение всех нас Тайнам Божественного бытия. Высокое музыкальное мастерство, разнообразие, цельность, эмоциональная насыщенность, духовная глубина и доступность для неискушенного слушателя – все эти качества делают данное произведение уникальным явлением в истории современного музыкального искусства»¹³³.

Эти мысли прямо подтверждает сам композитор: «Страсти по Матфею» – первое музыкальное сочинение, написанное для концертной сцены, но основанное на традициях русской церковной музыки. В XIX-XX веках существовал водораздел между музыкой для богослужебного употребления, и музыкой светской, концертной. Первая звучала почти исключительно в храмах, вторая – в концертных залах и театрах. Мне же хотелось создать некий синтез этих двух традиций, преодолеть искусственный водораздел между ними. Мне хотелось, чтобы люди, которые не ходят в церковь регулярно, смогли пережить те же чувства, какие испытывают православные верующие, когда присутствуют на богослужениях Страстной Седмицы. Для меня «Страсти по Матфею» – не только

¹³³ <http://hilarion.ru/2011/04/01/3416>

музыкальный, но еще и миссионерский проект. Я хотел, чтобы, услышав эту музыку, люди потянулись в церковь»¹³⁴.

Впервые в XX – XXI веке западноевропейский жанр пассионов был не просто адаптирован к православным текстам и музыкальным образам, но и приобрел самобытное православное содержание, став частью храмового искусства, свидетельствующего о Христе всем людям. Как свидетельствует владыка Иларион, в качестве либретто он использовал богослужебные тексты, которые сам выбирал, иногда адаптируя их или сокращая для того, чтобы они легче ложились на музыку. «Моей задачей было написать серию музыкальных фресок, которые в совокупности составляли бы цельную иконографическую композицию, посвященную Страстям Христовым. Если иконы и фрески – это умозрение в красках, то мне хотелось создать умозрение в музыке, то есть такую музыку, которая была бы наполнена церковным, богословским содержанием», – говорит композитор¹³⁵.

¹³⁴ <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1447765>

¹³⁵ Там же.

2.4.4.2 «Рождественская оратория» (2007 г.)

«Рождественская оратория» для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и большого симфонического оркестра¹³⁶ так же является миссионерским проектом. В основу «Рождественской оратории» положено евангельское повествование о рождении и первых днях земной жизни Иисуса Христа. В либретто также использованы богослужебные тексты Православной Церкви, посвященные праздникам Благовещения Пресвятой Богородицы, Рождества Христова и Сретения Господня.

Речитативы баса и баритона-Евангелиста чередуются с музыкальными номерами для солистов с оркестром, одного или двух хоров с оркестром, солистов с хором, оркестра без хора, а также двух хоров а' cappella, звучащих антифонно. Партитура включает три арии – для дисканта, сопрано и баса, две оркестровые фуги – для полного симфонического оркестра и струнного состава, многочисленные хоровые номера.

«Рождественская оратория» состоит из следующих частей:

Часть I

1. Хор: «Приидите, поклонимся».
2. Речитатив: из пророка Исаяи 12,16;7:13-15; 8:9-10.
3. Фуга.
4. Евангелист: от Луки 26-35,38.
5. Ария: «Совет превечный».
6. Евангелист: от Матфея 1:18-23.
7. Хор: «С нами Бог».

¹³⁶ Первое исполнение: Национальная кафедральная базилика, Вашингтон (США), 17 декабря 2007 года. Исполнители: Хор Государственной Третьяковской галереи, Хор Академического музыкального колледжа при Московской консерватории, Московская хоровая капелла мальчиков, Вашингтонский хор мальчиков, Центральный симфонический оркестр Министерства обороны. Дирижер Валерий Халилов. Тем же составом исполнено в Нью-Йорке 18 декабря и Гарварде 20 декабря. 7 января 2008 года исполнено в Большом зале Московской Консерватории. Исполнители: Хор Государственной Третьяковской галереи, Хор Академического музыкального колледжа при Московской консерватории, Московская хоровая капелла мальчиков, Большой симфонический оркестр имени Чайковского. Дирижер Алексей Пузаков. Солисты: Евгений Нестеренко, Хибла Герзмава, протодиакон Виктор Шиловский.

8. Евангелист: от Луки 2:1,3-7.
9. Хор: «Богородице Дево, радуйся».
10. Евангелист: от Луки 2:8-14.
11. Хор: «Слава в вышних Богу».
12. Евангелист: от Луки 2:15-20.
13. Интермеццо.
14. Хор: «Христос рождается, славите».

Часть 2

15. Евангелист: от Луки 2:21 -22,25-32.
16. Ария: «Ныне отпускаеши».
17. Евангелист: от Луки 2:33-38.
18. Хор.
19. Евангелист: от Матфея 2:1-6.
20. Хор: «Рождество Твое, Христе Боже наш».
21. Евангелист: от Матфея 2:7-12.
22. Хор: «Дева днесь Пресущественнаго рождает».
23. Евангелист: от Матфея 2:13-18.
24. Ария.
25. Евангелист: от Матфея 2:19-23.
26. Фуга.
27. Речитатив: 1 Иоанна. 1:1-2; 4:7-10; 5:19-20.
28. Заключительный хор.

Как видно из содержания, «Рождественская оратория», подобно «Страстям по Матфею», является сокращенной версией праздничного православного богослужения, предлагая слушателям те же образы и смыслы, что и молящимся в храме. Тринадцать отрывков из Священного Писания и девять текстов из богослужения праздника способствуют достижению поставленной автором цели.

Подчеркнем и миссионерский успех сочинений владыки Илариона, отразившийся в отзывах современников. Композиторы и певцы, дирижеры и

деятели культуры – все отмечают не только уникальность и свежесть музыкального языка митрополита Илариона¹³⁷, но и высокую духовность¹³⁸ его произведений¹³⁹.

Критики считают «Рождественскую ораторию» интересной как для светской публики, так и для верующих христиан. Знакомые тексты из Евангелия и известные православные молитвы в ней исполнены не только хором, но и оркестром, включая струнные, деревянные духовые, медные духовые и ударные.

Это позволяет по-другому переживать традиционные тексты. «Например, молитву «Богородице Дево, радуйся» исполняет хор детей

¹³⁷ «Меня восхищает и удивляет, что православный епископ выступил как композитор-новатор! Он первый, кто сумел использовать баховскую форму оратории и наполнить все 28 номеров православным каноническим духом! При этом владыка использовал современный русский язык. Это сделано смело, с новаторским подходом». Евгений Нестеренко. Советский и российский оперный певец (бас), солист Большого театра. Народный артист СССР (1976), Герой Социалистического Труда (1988), профессор.

¹³⁸ «Когда слушаешь музыку епископа Илариона (Алфеева), то сразу ощущаешь ее удивительную отрешенность от суеты мира сего. С полной ясностью понимаешь, что это не просто музыкальное произведение, полное страстей, борений, всевозможных концертных эффектов, нет, в первую очередь, это – молитва, выраженная в звуках, сакральное действо, погружение в высшие духовные субстанции. Поэтому творчество епископа Илариона невозможно отнести лишь к категории композиторской: скорее, это духовное делание, обращение к Господу, проповедь Слова Божьего, приобщение всех нас тайнам Божественного бытия». Антон Висков. Член-корреспондент Международной Академии творчества. Композитор Международного Фонда Единства Православных народов. Арт-директор и композитор Московского Ансамбля духовной музыки «Благовест». Член Союза композиторов России, Российского Авторского Общества. Награжден медалью «За заслуги перед Отечеством» Второй степени, Почвальными грамотами патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Член редколлегии по изданию Полного собрания сочинений Георгия Свиридова.

¹³⁹ «Когда я приступил к работе над партитурой, то понял, что в ней много замечательных страниц, страниц, наполненных духовностью. <...> Это музыка, которая проникает в душу любого человека. Епископ Иларион известен мне с той поры, когда он был еще студентом Московской консерватории. Это профессиональный музыкант, который, к нашему удивлению, ушел с 3 курса, посвятив себя Церкви. <...> И сейчас, еще будучи молодым епископом (ему еще 40 лет), он объединил свой церковный и композиторский опыт, создав некий новый жанр. Это не музыка для Литургии, но тем не менее она ведет человека к Богу через знание о Боге, к духовному через душевное. <...> Это совершенно необыкновенное ощущение новой России. Это не просто новый жанр, а новое явление в культуре и духовности». Владимир Федосеев. Дирижер, член Патриаршего совета по культуре (Русская Православная Церковь).

(олицетворяющий ангелов) и оркестр, которые в конце сливаются с хором взрослых голосов. По словам владыки Илариона, звучание детских и взрослых голосов вместе с оркестром передает ликование ангелов, людей и всего живого о рождении Спасителя. Оратория передает атмосферу храма, богослужения. И, как международный язык, доступный всем слышащим, позволяет чувствовать ту светлую радость, которую несет праздник Рождества для христиан. <....> Общая драматургия произведения – от мрака к свету, от Ветхого Завета к Новому, от томительного ожидания пришествия Мессии к ликующей радости о спасении человечества воплотившимся Богом. В славословии родившемуся в Вифлееме Богомладенцу ангелы соединяются с людьми: эту двуединую хвалу символизирует пение двух хоров» [110].

В оратории довольно много минорных фрагментов. Особенно в начале, что обосновано сюжетом: Благовещение, бегство в Египет, Рождество, поклонение волхвов, избивание младенцев, плач Рахили. Новаторство митрополита Илариона как композитора в том, что он «совместил ораториальный западноевропейский канон с православной интонацией» [110].

2.4.4.3 «Песнь восхождения» (2008 г.)

Для концертно-миссионерских целей предназначена и симфония для хора и оркестра «Песнь восхождения» на слова псалмов (2008 г.)¹⁴⁰

Симфония была написана автором в августе 2008 года. В основу либретто лег канонический текст семи псалмов из Псалтири в Синодальном переводе. Два из этих псалмов имеют подзаголовок «Песнь восхождения», что и дало название всей симфонии.

Многие композиторы XVIII–XX веков обращались к тексту псалмов. Среди наиболее известных произведений XX века на слова Псалтири можно упомянуть «Симфонию псалмов» И. Стравинского и ораторию «Чичестерские псалмы» Л. Бернштейна. Новая симфония митрополита Илариона продолжает эту традицию уже в XXI веке.

Симфония состоит **из пяти частей**, каждая из которых имеет свою внутреннюю драматургию. Эти части описывают восхождение человека, надеющегося на Бога, из глубин отчаяния к высотам восторженной хвалы Господу.

В первой части симфонии звучат слова 129-го псалма: «Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи! Услышь голос мой». Этот скорбный псалом выражает состояние души человека, который находится на грани отчаяния и взывает к Богу с молитвой о спасении.

Первая часть написана в форме пассакалии – вариаций на неизменно повторяющуюся в басу тему. В качестве оstinатного баса избрана натуральная ре-минорная гамма, многократно возникающая в подголосках и звучащая то в нисходящем, то в восходящем порядке. В оркестре поначалу доминируют струнные инструменты, разделенные на девять партий. Затем к струнным присоединяется хор. В заключительных тактах добавляются духовые и ударные.

¹⁴⁰ Первое исполнение: Колонный зал Дома Союзов (Москва), 12 ноября 2009 года. Исполнители: Хор Государственной Третьяковской галереи, Большой симфонический оркестр им. Чайковского. Дирижер Алексей Пузаков.

В основу **второй части** легли слова Псалма 120: «Возвожу очи мои к горам, откуда придет помощь моя». Основная тема псалма – надежда на Бога, Который хранит верующего от всякого зла.

Вторая часть написана в форме фуги на тему, сотканную из си-минорного трезвучия. В экспозиции звучит только струнный состав. В разработке к нему подключается хор: полифоническая структура оркестровой партии чередуется с короткими фразами хора а' cappella гомофонно-гармонического склада, исполняемыми в темпе более медленном, чем оркестровая музыка. Диалог между оркестром и хором завершается доминантсептаккордом, после которого, опять же в си-миноре, без перерыва начинается третья часть симфонии.

Эта часть, написанная на слова 136-го псалма («На реках Вавилонских, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе»), представляет собой лирическую кульминацию симфонии. Псалом 136 повествует о трагической судьбе еврейского народа во время вавилонского пленения. Основные темы псалма – тоска по родине, клятва на верность отечеству, воспоминания о песнях родной земли.

Третья часть симфонии написана в куплетной форме с переходом на полтона вверх при каждом новом куплете. В соответствии с текстом одного из стихов псалма («На вербах посреди Вавилона повесили мы наши арфы») к оркестру добавляется арфа.

Начиная с **четвертой части** эмоциональный строй симфонии меняется, переходя к настроению торжественной хвалы. В основу текста 4-й части легли слова Псалма 134: «Хвалите имя Господне, хвалите, рабы Господни, стоящие в доме Господнем, во дворах дома Бога нашего».

Если в первых двух частях симфонии подчеркнут оркестровый пласт фактуры и преобладает минорный колорит, то в четвертой части оркестр отступает на второй план, звучание хора окрашено, напротив, в мажорные тона. Мужской и женский составы хора сопоставляются антифонно.

Заключительная часть симфонии написана на слова последних трех псалмов Псалтири: 148, 149 и 150-го. Хоровые голоса здесь сливаются в речитатив, исполняемый мужчинами и женщинами в октаву в сопровождении оркестра. Хор как бы скандирует слова псалма, с каждой фразой поднимаясь на полтона выше.

В словах псалма 150 упоминаются музыкальные инструменты, они же вступают в момент их упоминания в тексте, становясь проявлением музыкальной звукоизобразительности. В частности, на словах «хвалите Его со звуком трубным» звучат трубы, на словах «хвалите Его с тимпаном и ликами» звучат литавры (тимпаны), на словах «хвалите Его на струнах и органе» вступает орган.

В заключительных тактах симфонии звучит пассакалия из первой части, однако теперь ре-минорная гамма превращается в ре-мажорную, что придает музыке прямо противоположную эмоциональную окраску. Симфония завершается многократным торжественным и ликующим «Аллилуйя».

Максимально простые средства музыкальной выразительности являются отличительной чертой данной симфонии.

Заметно стремление автора к сознательному упрощению музыкального языка и использованию простых музыкальных приемов, таких как натуральная минорная гамма, минорное трезвучие, куплетная форма, унисон хоровых голосов, ладовый контраст между минором и одноименным мажором.

«Как и для других вокально-симфонических произведений митрополита Илариона, для симфонии «Песнь восхождения» характерно отсутствие стилевого единства. Автор опирается на различные стилистические парадигмы, включая элементы музыкального минимализма (в 1, 2 и 5 частях) и даже популярного песенного жанра (в 3 части).

Лишь в 4-й части, написанной в жанре хорового концерта, прослеживается прямая генетическая связь с православной церковной традицией.

Композитор использовал внушительный оркестровый состав, включающий струнную группу, деревянные и медные духовые, ударные, арфу и орган. Смешанный хор, в соответствии с пожеланием композитора, должен быть разделен на мужскую и женскую группы, расставленные на сцене по разные стороны»¹⁴¹.

¹⁴¹ <http://churchcomposer.ru/news77.html> (Дата обращения – 12.02.2013)

2.4.4.4 «Stabat Mater» (2011 г.)

Особое место в творчестве композитора занимает его последнее на сегодняшний день сочинение - «Stabat Mater» для солистов, хора и оркестра (2011 г.)¹⁴². Здесь в качестве текста выбран не Евангельский отрывок или иной текст Священного Писания, а поэтическое сочинение на латинском языке, автором которого считается итальянский поэт XIII века Якопоне да Тодди. Первая часть текста повествует о страданиях Богоматери во время распятия Христова, а вторая выражает мольбу грешного человечества о прощении согрешений и даровании Рая после смерти.

<i>Stabat mater dolorosa</i>	Стояла	Мать	скорбящая
<i>juxta Crucem lacrimosa,</i>	Возле	креста	в слезах,
<i>dum pendeat Filius.</i>	Когда на нем висел	Сын,	
<i>Cuius animam gementem,</i>	Чью	душу	стенающую,
<i>contristatam et dolentem</i>	Сочувствующую	и	страдающую,
<i>pertransivit gladius.</i>	Пронзил	меч.	
<i>O quam tristis et afflicta</i>	О, как	печальна	и сокрушенна
<i>fuit illa benedicta,</i>	Была	Она,	благословенная
<i>mater Unigeniti!</i>	Мать	Единородного!	
<i>Quae maerebat et dolebat,</i>	Как	горевала	и страдала
<i>pia Mater, dum videbat</i>	Благочестивая	Мать,	когда видела
<i>nati poenas inclyti.</i>	Муки	Сына	восславленного.
<i>Quis est homo qui non fleret,</i>	Кто из	людей	не заплакал бы,
<i>Christi matrem si videret</i>	Мать	Христа	увидев
<i>in tanto supplicio?</i>	В таких	мучениях?	
<i>Quis non posset contristari</i>	Кто может	не	посочувствовать
<i>Christi Matrem contemplari</i>	Матери	Христа,	наблюдая
<i>dolentem cum Filio?</i>	Страдания	Ее	вместе с Сыном?
<i>Pro peccatis suae gentis</i>	За	грехи	своего рода
<i>vidit Iesum in tormentis,</i>	Видела	она	Иисуса, в муках

¹⁴² Мировая премьера Stabat Mater митрополита Илариона (Алфеева) состоялась в Москве 22 января 2012 года. Она ознаменовала завершение II Московского Рождественского фестиваля духовной музыки, который проходил в Московском международном доме музыки с 8 по 22 января.

et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem Natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.
Eia, Mater, fons amoris
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.
Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.
Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.
Tui Nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas tecum divide.
Fac me tecum pie flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.
Iuxta Crucem tecum stare,
et me tibi sociare
in planctu desidero.
Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.
Fac, ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolare.
Fac me plagis vulnerari,
fac me Cruce inebriari,
et cruore Filii.
Flammis ne urar succensus,
per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.

Плетям подставленного,
Видела Сына милого, родного,
Умирать оставленного,
Испускающего дух.
О, Мать, источник любви!
Дай мне почувствовать силу страданий
И скорбеть вместе с Тобой.
Заставь гореть сердце мое
В любви к Христу Богу,
Чтобы Ему уподобиться^[1].
Святая Мать, сделай это;—
Распятого муки
В моем сердце укрепи.
Твоего израненного сына,
Столь достойного, принявшего муки за меня,
Страдания со мною раздели.
Позволь мне рыдать с Тобою,
Сострадать Распятому,
Пока я буду жив.
У креста с Тобою стоять,
Тебе всей душой сопутствовать
В плаче хочу.
Дева дев Пресветлая!
Не будь же ко мне сурова,
Позволь мне рыдать с Тобою.
Позволь разделить с Тобой смерть Христа,
Страсти сделай причастником
И раны освежи.
Пусть меня ранят ударами,
Дай мне испить от Креста
И крови Сына.
Да не сгорю я в пламени [адском],
Тобою, Дева, буду защищен
В день Страшного суда.

<i>Christe, cum sit hinc exire,</i>	Христос, когда я покину этот мир,
<i>da per Matrem me venire</i>	Дозволь мне молитвами Матери прийти
<i>ad palmam victoriae.</i>	к победной вершине.
<i>Quando corpus morietur,</i>	Когда тело умрет,
<i>fac, ut animae donetur</i>	Даруй моей душе
<i>paradisi gloria. Amen.</i>	Райскую славу. Аминь.

Как мы видим из приведенного выше текста, несмотря на не православный его источник, само произведение не выпадает из ряда паралитургических произведений, потому что привлекает внимание слушателя к Евангельскому сюжету. Использование же привычных для мирового культурного сообщества форм позволяет не просто создать очередное произведение на данный текст, но и напоминает о непреходящих евангельских ценностях, имеющих значение для всех народов Земли.

«По мнению митрополита Иллариона, текст *Stabat Mater* очень близок к православному богослужению, в особенности к службам Страстной седмицы. «Это очень эмоциональный текст, он легко ложится на музыку», — сказал автор» [93]¹⁴³.

Как рассказал митрополит Иларион журналистам перед началом концерта, идея написать *Stabat Mater* посетила его еще в 2007 году, когда он работал над другим музыкальным произведением – «Страстями по Матфею». «В Евангелии от Матфея ничего не сказано о Матери Божией, стоящей у креста», – напомнил митрополит Иларион – вот почему хотя в его «Страстях по Матфею» эта тема присутствует, она не является доминирующей. «Мне хотелось написать сочинение, которое было бы посвящено именно этой теме, – продолжил архиерей. – Это вечная тема: Мать, плачущая о страданиях своего ребенка и Божия Матерь, которая плачет о страданиях всего мира и с молитвой обращается к своему Сыну – воплотившемуся Богу» [87].

¹⁴³ <http://www.nsad.ru/articles/mitropolit-ilarion-alfeev-stabat-mater-blizka-k-pravoslavnyam-bogosluzheniyam-strastnoj-sedmicy>. (Дата обращения – 12.02.2013)

Сочинение состоит из четырех частей, которые некоторое время существовали в виде отдельных оркестровых пьес. Автор, в 2007 году возглавлявший в сане епископа Венскую епархию Русской Православной Церкви, написал сначала две части – вторую и третью, фугу «Memento» и арию. Впоследствии появились первая и четвертая части – «Perpetuo mobile».

Первая часть – оркестровое и хоровое вступление на канонический текст «Stabat Mater». Выразительному и сдержанному развитию минорной мелодии, исполняемой смешанным хором, контрастирует эмоционально взволнованное волнообразное движение струнных инструментов.

В основу **второй части** положена написанная в 2007 году оркестровая фуга «Memento», обогащенная партиями хора, продолжающего исполнение канонического текста секвенции.

Третья часть – «Sancta Mater», более прозрачна, чем две предыдущие: это ария для меццо-сопрано в сопровождении оркестра.

Четвертая часть – хоровое завершение цикла.

2.4.5. Вклад митрополита Илариона (Алфеева) в сохранение традиций и развитие богослужебного пения в Русской Православной Церкви конца XX – начала XXI века

Творческая деятельность митрополита Илариона продолжается почти три десятилетия. За это время автор не только создал ряд уникальных произведений, но и дал недвусмысленную оценку своему музыкальному стилю как миссионерскому направлению.

Цель творчества владыки – просвещение через музыку светом Евангелия. И этой цели служат как литургические хоровые песнопения, так и паралитургические сочинения для солистов, хора и оркестра, о чем недвусмысленно свидетельствует и сам автор. Так, обращаясь к публике перед началом Рождественского концерта 2012 года, митрополит Иларион отметил, что фестиваль духовной музыки является продолжением рождественских богослужений: ведь тексты произведений, звучащих на концертах, говорят о том же, о чем и литургические. Их основная тема – «Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины». «Бог стал человеком, Он пребывает среди нас, и именно Его божественное присутствие наполняет смыслом нашу человеческую жизнь», – сказал иерарх [105].

При этом митрополит Иларион, используя евангельский и богослужебный канонический текст в таких своих произведениях, как «Рождественская оратория», «Страсти по Матфею» и «Песнь Восхождения», «выступает не только как композитор, но и как либреттист, и создает новый тип крупной жанровой формы» [41, с. 205].

Эта жанровая форма, используя структуру традиционных страстей-пассионов и ораторий, позволяет приобщить самый широкий круг слушателей к богослужебному богатству Русской Православной Церкви и, в конечно счете, к Евангелию.

Таким образом, «современные духовные композиторы, привлекая канонический текст как некую «деструктурную данность», могут воплощать

его основной богословский смысл и в оригинальную жанровую форму (внелитургические произведения), и в уставное «последование» (литургические произведения). План выражения – это те «конструктивные принципы», которые в единстве с содержательной моделью представляют художественный стиль произведения. Авторы избранных духовных сочинений, с одной стороны, сохраняют традиционное наследие и методы работы с ним, а с другой – привносят современные способы музыкальной интерпретации текста, его эстетически-художественного оформления» [41, с. 205].

Подобно тому, как диакон Сергей Трубачев стремился максимально приблизиться к смыслу богослужения, обращаясь в своем творчестве к древним роспевам и создавая напевы в их стиле и духе, митрополит Иларион в своих литургических циклах, опираясь на обиход и древние роспевы, создает свои, уникальные авторские мелодии, выражающие смысл богослужебных текстов, о чем подробнее упоминалось выше.

«Литургическая музыка, обусловленная уставными признаками, дает образцы современной интерпретации малых и крупных жанров (в творчестве диакона Трубачева, митрополита Илариона). Внелитургическая музыка – область авторских решений – демонстрирует разнообразие во всем художественном потенциале музыкального стиля. Таким образом, духовная музыка наших дней – это поиск новых форм, музыкально-выразительных средств и образно-смысловых интерпретаций в рамках современного эстетического сознания, не теряющего связи с отечественной традицией» [41, с. 205].

Будем надеяться, что Господь даст владыке Илариону еще долгие годы жизни и возможность творить. Хотя уже сегодня очевидно, что музыкальную жизнь России начала XXI века невозможно представить без его сочинений.

Подводя итог данной части исследования, можно отметить следующие характерные черты творчества митрополита Илариона (Алфеева), оказавшие

определенное влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви. Это –

- **традиционность** – то есть стремление сочинять духовные произведения в рамках, поставленных церковной литургической традицией;
- **бережное отношение к слову песнопения**, стремление подчеркнуть его, донести до молящихся;
- **церковность** духовных сочинений, то есть уместность их во время храмового священнодействия, отсутствие созвучий и динамических нюансов, могущих нарушить течение богослужения;
- **разумное применение авторского начала**, позволяющее выражать личное благоговение и религиозное чувство в рамках сложившейся церковно-певческой традиции, создавая при этом самобытные и уникальные, безупречные технически, внелитургические или паралитургические произведения;
- видение богослужебного пения как формы **миссионерского служения** в XXI веке, как одну из форм внешней деятельности Русской Православной Церкви;
- **обогащение репертуара** хоров Русской Православной Церкви авторскими песнопениями, востребованными на клиросах Русской православной Церкви, иных православных Церквей, регулярно используемых на концертах духовной музыки;
- **создание новой жанровой миссионерской формы** на основе традиционного жанра пассионов и ораторий.

ГЛАВА 3. Развитие богослужебного пения в советский период и на рубеже XX – XXI веков

3.1. Основные тенденции

Как следует из приведенных выше свидетельств очевидцев и ряда документов, до середины 70-х годов XX века значительное количество авторских сочинений, написанных для богослужебного употребления, в той или иной степени несли на себе отпечаток стиля представителей Нового направления. При этом древние церковные напевы нередко игнорировались, либо использовались в качестве материала, вольно изложенного в более или менее сложных гармонизациях.

Данное явление представляется нам **следствием невозможности полноценной церковной жизни в годы атеистических гонений на Русскую Православную Церковь при советской власти.** Косвенным подтверждением этого становится бурное развитие церковной музыки в русских православных общинах Западной Европы и США. Здесь уместно вспомнить отца и сына Кедровых, М. Е. Ковалевского, Е. И. Евеца, И. А. Гарднера и других зарубежных композиторов XX века, создавших многочисленные гармонизации старинных роспевов.

Это подтверждает и заметное **изменение репертуарной политики,** происшедшее в два этапа и повлиявшее на выбор богослужебных песнопений для практического применения на клиросе храма:

1. Конец XIX – середина XX века: богослужебные песнопения, опосредованно ориентированные на западноевропейскую светскую и религиозную музыку, в результате деятельности композиторов Нового направления стали чередоваться в практическом применении на клиросе с гармонизациями древних роспевов и авторскими сочинениями, имеющими свойственную русской народной песне ладовую структуру. В той или иной форме этот процесс продолжается и в настоящее время.

2. В конце 1970-х годов и до наших дней очевидно стремление некоторых композиторов: И. А. Гарднера, диакона Сергия Трубачева, архимандрита Матфея (Мормыля), митрополита Илариона (Алфеева), и других создать уникальный стиль богослужебных песнопений. Этот стиль основан не только на анализе и рецепции предыдущих музыкальных течений, но и на стремлении сопроводить богослужение максимально подходящей для этого музыкой, ориентированной, прежде всего, на богословское содержание текстов, употребляемых в храме за богослужением.

В творчестве некоторых авторов эти процессы взаимопересекаются, создавая новую богослужебную музыку, востребованную сегодня в Русской Православной Церкви.

Анализируя процесс изменения репертуара, мы можем проследить преемственность традиций церковного пения в советской России, которые бережно соблюдались многочисленными церковными композиторами и регентами, внесшими значительный вклад в сокровищницу богослужебного пения. «Даже в самые трудные времена появлялись новые переложения и композиции. Автором таковых мог быть регент данного хора, но мог быть и приглашенный композитор. Самая известная и яркая «связка» такого рода имела в Москве: Виктор Степанович Комаров как регент кафедрального собора и Александр Александрович Третьяков как композитор» [130].

В условиях гонений в первую очередь речь шла о сохранении дореволюционных традиций, причем без критического осмысления дореволюционной традиции. «Просматривая имеющиеся сведения о репертуаре хоров, репертуары ранних звукозаписей, сразу отмечаешь многослойность и даже пестроту: сохранялось все, что было накоплено в церковном опыте,— от Сарти до Кастальского» [130]. Последствия этого процесса ощущаются до сих пор и **не позволяют говорить об однородности изменений в репертуарной политике во всех храмах России.**

В целом надо признать доставшуюся от дореволюционной практики и господствующую до сих пор **традицию концерта в храме**. Это означает не только исполнение масштабных музыкальных полотен во время причащения священнослужителей (так называемые «запричастные концерты»). Концертным является также принцип богослужебного пения, подразумевающий превалирование эстетического начала над религиозным, то есть навязывание молящимся в храме чувств и переживаний того или иного композитора и, опосредованно, регента, подбирающего репертуар хора. Эти чувства имеют как правила весьма поверхностное отношение к самим богослужебным текстам и общему течению храмового богослужения и носят характер развлечения стоящих в храме людей, подразумевая, что более простые музыкально композиционные структуры будут восприниматься прихожанами с меньшим интересом.

Отличительной чертой концертного принципа пения является также **широкое привлечение наемных певцов**, зачастую неверующих, поющих ради материального вознаграждения или, гораздо реже, ради эстетического удовольствия. «Еще осталось довольно много храмов, где сохраняются традиции концерта. Особенно это сложно искоренить в храмах, которые не закрывались во время советского периода. Там поют музыканты, они не знают, как это делать, они поют ноты. И это очень сильно чувствуется» [72].

Концертная форма богослужебного пения приводит к тому, что «во время богослужения алтарь живет своей жизнью, а клирос своей; в алтаре происходит одно священнодействие, а на клиросе – совсем другое: скорее концерт, чем богослужение. Для исполнения за одной церковной службой регент чаще всего подбирает песнопения, написанные разными авторами, в разные эпохи, в разном стиле. Это создает диссонанс между внутренним строем литургии как единого целого и теми пьесами, не имеющими между собой никакой внутренней связи, которые предлагаются слушателю в качестве музыкального сопровождения» [20, 219].

Традиция концертного пения не является единственной. С середины XX века на репертуар многих монастырей и храмов стал влиять также процесс **возрождения древних и монастырских роспевов**. Это движение зародилось в крупных духовных центрах – в первую очередь, в Троице-Сергиевой и Киево-Печерской лаврах и Духовных школах при них. Оказывая значительное влияние на музыкальные вкусы выпускников этих духовных школ, монастырские напевы как отражение искренней веры праведных людей, выраженные в звуках, через священнослужителей и регентов стали проникать и в репертуар хоров приходских храмов. Примечательно, что в основном этот процесс подразумевает распространение рукописных нот, отражающих живую клиросную традицию. «В XX веке киево-печерский роспев не только разрастался чисто количественно, но и претерпевал некоторые качественные изменения. <...> Многие монахи были недовольны некоторыми европейскими стандартами гармонизации и голосоведения, свойственными дореволюционному пятитомному изданию киево-печерского роспева. В новых рукописных сборниках гармонизация и голосоведение были максимально приближены к практике простого монашеского пения» [28, с. 215–216].

Процесс изучения и рецепции монастырских напевов продолжается до сего дня.

Важным наследием лучшей дореволюционной практики является сохранившееся высокое требование к дикции певцов и чтецов и манере пения. Несмотря на то, что до сих пор отсутствие внятной дикции за богослужением является одной из серьезнейших проблем, надо отметить то влияние, которое оказала на светскую исполнительскую манеру церковная манера пения. Знакомясь с записями выдающихся церковных хоров и сравнивая их пение с искусством других выдающихся исполнителей, можно

утверждать, что лучших церковных певцов выделяет особенная подача слова и интонация даже в небогослужебном репертуаре¹⁴⁴.

На выпущенном Подворьем Троице-Сергиевой Лавры диске с записью пения Патриаршего хора под управлением В. С. Комарова (концерт в Большом зале консерватории в 1948 году, во время празднования 500-летия автокефалии Русской Православной Церкви), мы можем услышать гимн Советского Союза в исполнении этого хора. Этот гимн, предназначенный для коммунистического, заведомо враждебного религии государства, был исполнен «с церковным отношением к слову. <...> Церковный хор, церковная трактовка, церковный регент за пультом. <...> Может, еще, отчасти, и оттого так звучит, что в хоре стояли мужчины, которые за три года до того вернулись с войны» [130].

По нашему мнению, такое взаимопроникновение разных ветвей русской культуры не случайно, потому что и классическое искусство, и церковное пение «в своих высочайших образцах обращается к метафизике мира, сама является звучащей метафизикой» [130].

Как уже отмечалось выше, из отрицательных моментов дореволюционного наследия можно отметить **слабую дикцию** церковных певцов и чтецов, которая была общим недостатком многих церковных

¹⁴⁴ «Иногда это может даже играть против них: например, запись Ивана Семеновича Козловского в партии Лоэнгина в одноименной опере Вагнера сейчас слушать трудновато, а Юродивый в «Борисе Годунове» Мусоргского он – единственный и неповторимый. Другой пример: на радио искали запись последнего ариозо Снегурочки из оперы Римского-Корсакова, причем запись такого качества, какое можно было бы сопоставить в радиопередаче с прекрасным исполнением «Смерти Изольды» Вагнера немецкой певицей. И только одна запись допускала подобное сопоставление, то есть верное и очень высокое, религиозное понимание музыки Римского-Корсакова: это была запись Елизаветы Шумской, которую учил ее муж, талантливый выпускник Синодального училища хормейстер Сергей Шумский» [130]. Подобное можно сказать и о выдающемся теноре середины XX века Георгии Виноградове, фразировка и дикция которого поражают слушателя его аудиозаписей, и о многих других советских исполнителях. Причем это заметно не только по отношению к певцам.

коллективов на протяжении последних столетий¹⁴⁵ и с которой боролись выдающиеся регенты и священнослужители.

Не будет преувеличением сказать, что сегодня, в отличие от прошедших веков, церковная музыка живет огромным наследием прошлого. В этом отношении можно согласиться с И. А. Гарднером, говорившем о незавершенности процесса поиска «русского стиля».

К положительным чертам нашего времени, преемственно перешедшим от дореволюционной певческой практики, может быть отнесена разумная доля **консерватизма**. Так, при отмеченном выше разнообразии репертуара церковных хоров, далеко **не все многообразие новых песнопений на литургические тексты принимается Церковью** и приветствуется за богослужением. И это не произвол церковных властей или случайность. На проблему выбора песнопения указывал еще А. Кастальский. «(Нотная – И.С.) литература стала истинно велика и обильна, но... порядка в ней нет. Вы найдете и "Свете тихий" с громогласным началом, и знаменные догматики с гармонизацией доброго немца, и развязное употребление песенных оборотов, и много другого... Но если регент возымеет дерзновенную мысль выбрать себе репертуар песнопений, отвечающий моментам богослужения, <...> то

¹⁴⁵ Еще в инструкции для регента Синодального хора, составленной в 1836 г. Московской синодальной конторой, содержится требование того, «чтобы певчие не произносили слов сквозь зубы или в нос, по провинциальному выговору. Добрая метода пения требует, чтобы певчие все и каждый как в простом, так и в нотном пении произносили сколь возможно чище и явственнее слова, ибо церковная музыка служит, собственно, для выражения слов... Добрый вкус требует, чтобы в пении церковном избегать двух крайностей, равно неприличных храму Божию: излишней утонченности, приличной театру, и грубого крика, к которому особенно склонны богатые, не имеющие вкуса и образования. Доброта голосов, согласие их между собой, равновесие в силе, верность в тонах, простота, одушевляемая благоговением, чистое открытое и благородное произношение слов - вот совершенство церковного пения, до которого надлежит доводить хор... Певчим вести себя в храме чинно и благоговейно, из церкви не выходить, за службой не разговаривать, делать поклоны при архиерейских благословениях и диаконских каждениях... Регент или помощник его, давая такт рукой для показания меры, должен наблюдать в сем, сколько возможно, скромность, ибо смелое махание рукой соблазняет простой благочестивый русский народ» [Цит. по: 8, с. 40].

ему придется плохо: мало найдет он в себе подходящего в огромных ворохах печатной и писанной нотной бумаги». [49, С. 234]

Эта проблема лишь усилилась в советские годы. «Возвышенные голоса духовной музыки из недр преисподней империи зла <...> были скорее диалоги одиночек с Богом, чем социокультурный хор» [134]. Выражая личное понимание отношений с Богом, невоцерковленные композиторы игнорировали сам текст, на который писалась музыка. Насыщенный глубочайшим богословским содержанием, текст «пропадает» в потоке оторванных от традиционных литургических форм музыка, становится второстепенным для восприятия молящихся. В таком случае, по верному замечанию митрополита Илариона (Алфеева), «богослужение, утратившее свое исконное богословское содержание, перестает быть критерием для верующего, перестает быть школой богословия и богомыслия» [20, С.219].

Также из приведенных выше примеров деятельности композиторов и регентов рассматриваемого периода видно, что впервые за долгое время в XX — нач. XXI вв. была осознана необходимость корреляции певческой практики с литургической традицией Русской Православной Церкви, что представляется крайне важным в деле возрождении Православия в России.

3.2. Специфика развития богослужебного пения в советский период и на рубеже XX – XXI веков

В изучаемый нами период в богослужебной практике Русской Православной Церкви произошли важные изменения, которые касаются

- изменения репертуарной политики хоров,
- изменения состава хоров,
- изменения богослужебных обычаев.

Эти изменения стали возможны благодаря иному отношению к подбору репертуара хоров и к соблюдению богослужебного устава, иным условиям пения хора, обусловленных общими изменениями жизни Церкви в рассматриваемый период.

Сегодня репертуар богослужебных песнопений в храмах России **стилистически разнообразен и эклектичен**. Даже в пределах одного города, особенно в столичных храмах, песнопения кардинально отличаются не только по степени сложности, но и по стилю. В одном храме могут петь по обиходу, составленному из песнопений, входивших в репертуар архимандрита Матфея (Мормыля), в другом — традиционный репертуар, ориентированный на дореволюционные традиции. Есть храмы и монастыри, где употребляются песнопения греческой богослужебной традиции на церковнославянском языке, например – храм Подворья Александрийского Патриархата в Москве и Новодевичий женский монастырь в Екатеринбурге. В ряде храмов, в том числе единоверческих, возрождается традиция знаменного пения по крюкам. В храме Спаса Нерукотворного Образа Спасо-Андроникова монастыря знаменные песнопения поют по квадратной нотации. В «малом храме Крутицкого подворья поет один певец – Глеб Печенкин: и русское, и греческое, и по крюкам, и по византийским невмам. Никого подобное многообразие ныне не смущает» [130]. Также в одном и том же храме разные хоровые коллективы (праздничный и будничные, левый и правый клиросы) могут исполнять за богослужением песнопения, прямо

противоположные по стилистике. За одним и тем же богослужением можно услышать песнопения разных направлений хоровой музыки.

Можно сказать, что **эkleктичность в выборе репертуара** стала сегодня рядовым явлением и, в некотором смысле, традицией.

Такая свобода в выборе репертуара и эkleктичность — довольно позднее явление. Стилистическое разнообразие репертуара церковного хора, естественное сегодня, в период возрождения Православия, в пору гонений было невозможным, потому что главной задачей было сохранить сложившийся образ русского церковного пения. Этой задаче способствовало восприятие Церкви как места утешения, связывающего человека с иным миром, эстетически отличным от советской действительности, прямо ностальгирующим по дореволюционным обычаям, что приводило к консервации репертуара богослужебных песнопений.

Только к концу XX века стала преодолеваться сложившаяся традиция устойчивого репертуара в дни крупных церковных праздников.

Именно поэтому в советскую эпоху в постоянном практическом применении в храмах были клиросные традиции, далеко не всегда оправданные с точки зрения вкуса и здравого смысла. Но они, так или иначе, соотносились с дореволюционной практикой и в результате законсервировали приходской репертуар. С одной стороны, это позволило сохранить многие дореволюционные традиции церковного обихода. Подобная традиционность способствовала устойчивости церковно-певческого репертуара данного города и данного храма, накладывая отпечаток и на общецерковную традицию. С другой — это крайне затруднило полноценное развитие богослужебной жизни приходов, желавших отказаться от концертного пения за богослужением для лучшей взаимосвязи песнопений и литургических действий. Такая традиционность препятствовала не только развитию богослужебного пения, но и пониманию текста песнопения, надежно скрывавшегося за привычными музыкальными эффектами.

При подборе песнопений к тому или иному празднику регенты не могли не учитывать привычки «маститых» прихожан, особенно если они являлись близкими знакомыми настоятеля или были благотворителями храма¹⁴⁶.

Исходя из приведенных свидетельств можно объяснить сложившееся противоречие и понять почему, несмотря на годы гонений, требовавших максимальной собранности и релевантности богослужебной практики богословской теории и литургической традиции, пение в большинстве русских храмов, судя по воспоминаниям и записям крупных столичных хоров XX века, не было строгим. Оно, скорее, «стремится к яркости, лиричности чувств, часто к развернутому хоровому звучанию, к картинности, к солированию, в общем – к некоему благолепию и великолепию, к изобилию, а не к аскетизму» [130]. Интересно свидетельство о церковной жизни советской эпохи, начиная с конца 1920-х годов и вплоть до 1980-х, Анатолия Свенцицкого (племянника новомученика протоиерея Валентина Свенцицкого), который много пишет о хорах, о внешней красоте православного богослужения. Он прямо и осмысленно призывает обновляющуюся русскую церковную жизнь вернуться именно к этому наследию, а не к унисону или к общенародному пению. Так, например, он утверждает, что «призывы к скромности на руку атеистам, а по-настоящему

¹⁴⁶ «Вполне понятно, что в первый день Рождества обязателен за обедней концерт Бортнянского “Слава в вышних Богу...” — и ничто другое. Или в первый день Пасхи “Да воскреснет Бог...” того же Бортнянского, или в Троицу “Преславная днесь” [Дегтярева]... Это было везде... Мне кажется, если спой не то, так, пожалуй, тебя и с клироса-то вытолкают прихожане. Ко мне, бывало, подходили: “А что же вы вот это или вот то не спели?!” Да петь, допустим, не с кем, певчие заболели. “Ну вот, а мы стояли, ждали”»... «Как же не спеть на Рождество “С нами Бог” Зиновьева? Зиновьев – это традиция в Москве, обязательно надо спеть, народ ждет. У меня еще, по-моему, не было такого, чтобы не пели Зиновьева, даже при малом составе хора. На Успение мы поем “В молитвах неусыпающую Богородицу” – концерт Рахманинова. И вот один раз я подумал: стихиру споем вместо концерта, потому что певчих-то немного у меня. А в храме говорят: «Как же так, чтобы на Успение да не спеть “В молитвах неусыпающую...”?!» Спели. Так Шорина каждый год поется “Прежде шести дней Пасхи”, тоже традиционно» [130]. К этому можно добавить и традиционную просьбу прихожан и настоятелей храмов спеть в дни Постной Троицы «Покаяния» Веделя, ирмосы Бортнянского «Помощник и Покровитель», ирмосы Веделя на Пасху и т.п.

церковный хор должен быть высокопрофессиональным и петь роскошный, богатый репертуар, привлекая народ в храм» [130].

По свидетельствам очевидцев, еще в конце 1980-х годов в церкви Воскресения Словущего на Брюсовом переулке, во время исполнения за богослужением древнерусских многоголосных песнопений, когда музыканты специально собрались послушать редкое для того времени пение, постоянные прихожане пожилого возраста выходили вон из церкви: пение не соответствовало устоявшейся привычке.

На изменение репертуара влияет и изменение состава клироса.

В последнее время, в связи с увеличением количества храмов и нехватки достаточного для классического четырехголосного пения количества певцов, большое распространение получили двух- и трехголосные сочинения и изложения старинных, в основном, греческих напевов. **Практическое наличие на клиросе одного, двух или трех певцов разной степени музыкальной подготовки влияет на процесс полистилистического развития репертуара**, с четко прослеживаемым уклоном к простоте и традиционности песнопений, что актуально и по сей день.

Продолжением дореволюционной традиции является устойчивость состава певчих в советскую эпоху, связанную с небольшим количеством действующих православных храмов при достаточном количестве профессиональных певцов, готовых петь церковный репертуар.

М. П. Рахманова приводит важные статистические данные, позволяющие проанализировать данный процесс: «В 1959 году в Совете по делам религий была собрана специальная статистика по певчим Москвы, их социальному положению и возрасту. Были затребованы через благочинных соответствующие списки, при составлении которых, как отмечалось, «многие лица отказались дать свои данные и ушли из состава церковных хоров». По этой статистике «на 1 мая 1959 года в 36 московских церквах состояло 895 человек штатных певчих, в том числе мужчин 355 (40%) и 540 женщин. Они

подразделялись по возрасту: от 18 до 30 лет – 27 человек, от 30 до 40 лет – 51, от 40 до 50 лет – 150, старше 50 лет – 667. По социальному положению: работающих в советских учреждениях – 205 (23%); пенсионеров – 150 (17%); нигде не работающих – 540 (60%). Из числа работающих: 57 человек – артисты и певцы театров, хоров, ансамблей, в том числе 10 человек из ВТО (Всесоюзного театрального общества), 29 человек из НИИ, 10 человек из Государственного комитета по радиовещанию и телевидению, 50 человек с заводов и фабрик, 10 – из министерств и ведомств, 50 – из разных учреждений. Поскольку по статистике подавляющее большинство певчих – люди старше 50, то понятно, каким слуховым опытом они могли обладать, какой клиросной традицией владеть» [130].

Устойчивость состава певчих позволяет объяснить парадокс, заметный в беседах с регентами старшего поколения. От них часто можно услышать, что в советские годы, несмотря на борьбу с религией, работать с хором было легче, потому что действующих храмов было мало, а хороших, с детства воцерковленных певцов, достаточно. Из них можно было выбирать лучших. При этом большинство прихожан разбирались в богослужении и церковном пении не хуже регента. При желании люди могли сделать вполне аргументированное и обоснованное замечание регенту и певцам. Так возникала противоречивая ситуация: хорошего регента и хвалили, и одновременно жестко ограничивали в репертуаре. Что-либо новое воспринималось с трудом, независимо от того, было ли это возрождением забытых традиций или внедрением сочинений современников.

После 1988 года, в связи со значительным увеличением количества действующих православных храмов и монастырей, **устойчивость состава хора заметно снизилась**. При разнообразии оплачиваемых мест работы певец зачастую выбирает наиболее оплачиваемый хоровой коллектив, легко меняет его при появлении хора с более высокой оплатой пения. Этот негативный процесс, не характерный до 1980-х годов, продолжается по сей день.

В результате невольного разрыва богослужебной дореволюционной традиции, в церковном обиходе произошли некоторые изменения, которые также значительно повлияли на литургическую традицию Русской Православной Церкви в XX – начале XXI века.

В первую очередь можно отметить **изменение представлений о том, какой состав клироса необходим для совершения богослужения.**

Несмотря на то, что в Царской России во многих храмах прочно укрепилось полифоническое хоровое пение, хоров, особенно любительских, было много, представление о пении преимущественно совпадало с современным греческим, т.е. одного певца было вполне достаточно для полноценного пения за богослужением, по крайней мере, будничном, и это не воспринималось как нечто исключительное, то **сегодня нормой воспринимается участие в общественном богослужении хорового коллектива, состоящего из нескольких человек.** Трудно не согласиться с мнением почившего митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима, немало сил отдавшего популяризации и распространению знаменного распева в его изначальном, одноголосном виде: «Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что для нашего времени знаменное одноголосное пение, я бы не сказал чужое, но все же не свое. Люди привыкли к многоголосию, пусть сложному по-композиторски, но современному пению...» [38, с. 18].

По сравнению с предыдущими периодами на клиросах **чаще поют женщины**, женское трио. Более того, если до 70-х годов XX века, а уж тем более до революции, регенты церковных хоров в подавляющем большинстве были мужчинами, то начиная с конца XX века все **чаще регентами хоров становятся женщины.**

При этом, как уже было указано выше, не угасает интерес к стилизованной музыке и старинным распевам, преимущественно **византийским и знаменным.** Это, при определенных условиях, может говорить о возрождении и сохранении церковных традиций.

Значительно возрос интерес регентов и певцов к **аутентичному исполнению древней богослужебной музыки**. Это и расшифровки крюковых записей знаменного распева, и византийское пение греческой и сербской традиции, и строчное многоголосие. Создаются коллективы, пропагандирующие современные богослужебные традиции Сербии, Греции, в особенности Святой Горы Афон, активно участвующие и в концертной деятельности, и в пении за богослужением.

Из других заметных изменений в церковной практике надо отметить то, что в советский период **увеличилось время богослужения**, и в ряде монастырей и храмов появилось стремление к **более строгому**, по сравнению с дореволюционной практикой, **исполнению церковного устава**.

Так, по воспоминаниям протоиерея Анатолия Правдолюбова, в дореволюционной России происходило практически повсеместное сокращение богослужения¹⁴⁷. О том же вспоминал и архимандрит Матфей (Мормыль), отмечая прекращение этой практики в середине XX века благодаря трудам преподавателей Московской Духовной Академии¹⁴⁸.

¹⁴⁷ «В Соборе служили страшно быстро. Даже на погребении Спасителя в одной статие читали не больше... двенадцати стихов! Псаломщик, весьма почтенный и уважаемый человек, так перебил язык, что совершенно ничего невозможно было у него разобрать. Острословы говорили о «Верую...» и «Отче наш...», которые тогда было принято читать и на Литургии, что из всего можно только разобрать: «Верую во Единаго Бога Отца – Творца – конца – Аминь». И: «Отче наш – хлеб наш – от лукаваго». Плачевный опыт соборного нашего служения до революции! Плачевный опыт многих кары за это от Господа во дни переворота и несколько позже! Но с внешней стороны, особенно обеспеченным классам, и мне, по моей глупой младости, все казалось великолепным» [36].

¹⁴⁸ «Учась в семинарии, мы задавали вопросы профессору Дмитрию Петровичу Огицкому о допустимости сокращений при богослужении. Огицкий, будучи инспектором семинарии, слыл знатоком литургики, являлся членом Синодальной богослужебной комиссии, которую возглавлял владыка Афанасий (Сахаров). Они и внедряли определенные установки: полностью петь "Хвали, душе моя", "Во царствии Твоем", "Величит душе моя" и т.д. За истекшие сорок лет, с 1957-го по 1998-й, я больше нигде не встречал, чтобы на приходах названные песнопения Литургии сокращали. Так что, думать и говорить, что до революции все было благополучно, – не следует» <...> «Еще пример. Как-то с одним из моих знакомых, живущих во Франции, мы заговорили об Евгении Ивановиче Евице, теперь уже покойном. В частности о том, что он, дескать, новую струю принес в храм св. Александра Невского, когда приехал из Туниса, из Алжира. Собеседник:

Благодаря трудам выдающихся литургистов, в первую очередь, архимандрита Матфея (Мормыля), произошли многие **изменения в литургической практике**, возвращающие богослужения к уставным требованиям, которые сегодня мы считаем само собой разумеющимися¹⁴⁹.

Важным отличием рассматриваемого периода является и поощряемый многими священнослужителями процесс **общенародного пения**.

Прихожане под влиянием общих тенденций возрождения традиционного подхода к богослужебной музыке, перестают быть молчаливыми слушателями непрерывного духовного концерта, призываются к пониманию смысла богослужебных текстов в первую очередь и лишь в последнюю — насладиться красотой используемых мелодий.

Этому способствует общая тенденция возвращения в обиходную практику осмысленных элементов богослужения, например, традиции проповеди после чтения Евангелия и внятное чтение отдельных молитв на Божественной литургии.

Важно отметить, что до Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. все песнопения богослужения, в том числе и Символ веры, и «Отче наш» на Божественной литургией практически повсеместно исполнялись псаломщиком или хором.

Теперь во многих монастырях и храмах почти повсеместно установлен обычай **общенародного исполнения** таких **песнопений**, как «Сподоби, Господи», «Богородице, Дево», «Взбранной воеводе», «Воскресение

"Был замечательный человек, регент. Но когда просишь его пропеть песнопение, побольше стихов, в ответ он: "Ничего не знаю. Как при Царе-батюшке пели и все"» [31].

¹⁴⁹ Так, до революции песнопение из литургии Преждеосвященных Даров «Да исправится молитва моя» исполнялось, несмотря на прямое указание Богослужебного Устава, тремя или двумя певцами. «Когда Патриарх Пимен приехал в Лавру, я подошел к нему, попросил благословения: "Ваше Святейшество! Позвольте пропеть "Да исправится" одному певцу, как в Уставе сказано". Он: "Хорошо. В скиту так пели". Вышло удачно. Однако реакция была самой различной, многие меня осуждали. Обычно ведь в храмах это песнопение исполняет трио. <...>Видите, каким образом утвердилось Уставное определение в отношении песнопения "Да исправится молитва моя" – утвердилось, закрепилось. Так же на протяжении XX века многие другие Уставные вещи возвращаются» [31].

Христово видевше» на Всенощном бдении; Символа веры, «Отче наш», «Тело Христово» на литургии.

Все чаще появляются известия о **практике общенародного пения** всей Божественной литургии, в том числе и в древней певческой традиции, как, например, в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры.

Общее пение всех молящихся является залогом внешнего выражения внутреннего единства стоящих в храме людей. «Древнее унисонное пение было доступно не только профессионалам, но и всей церковной общине. В настоящее время всенародное пение существует только в некоторых областях, например в Закарпатье, где за богослужением, как правило, поют все прихожане, руководимые псаломщиком. В большинстве же храмов народ участвует лишь в исполнении нескольких песнопений – Символа веры и «Отче наш» за литургией, «Воскресение Христово видевше» за всенощным бдением. <...> Между тем традиция всенародного пения заслуживала бы большей поддержки со стороны церковного руководства и приходских священников, поскольку она позволяет верующим более глубоко пережить и осмыслить богослужебные тексты, почувствовать себя участниками богослужения, а не только его свидетелями и слушателями» [20, с. 888].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании проведенного исследования нами сделаны следующие основные выводы.

Первый из них основывается на обзоре развития богослужебного пения и выявления ее основных тенденций.

Сложившаяся в рассматриваемый период ситуация прямо исходит из общих тенденций развития богослужебного пения в России, начиная с конца XVII века.

Традиция богословского осмысления богослужебной музыки, как миссионерского делания, неразрывно связанного с личной верой и благочестием автора и исполнителей песнопений, была в значительной степени ослаблена к середине XVII века. Богослужебное пение стало восприниматься как разновидность хоровой музыки, безотносительно к личным качествам и композитора, и исполнителей. Это подтверждается появлением новых трудов по теории музыки, ярким примером которых является работы Н. Дилецкого.

Этому способствовала и общая тенденция к секуляризации жизни, характерная для во второй половине XVII века и усилившаяся после реформ Петра I, и старообрядческий раскол, оторвавший от канонической Церкви тысячи религиозно активных людей, и другие факторы.

Церковный хор, певший с конца XVII века не только на клиросе, но и в операх и на светских приемах, перестал мыслиться как нечто сакральное, как и само церковное пение. При сочинении песнопений для богослужения композиторы свободно использовали отрывки из оперных сочинений или переделанный до неузнаваемости традиционный напев, украшая его в духе стилистики западноевропейской музыки. Задачей такой музыки стало *развлечение* людей в храме, и люди реагировали соответственно, посещая храмы как концертные залы и временами даже аплодируя во время богослужения.

Таким образом, мы видим, что с XVIII века церковное пение в России в значительной мере определяет стремление к музыкальному профессионализму и виртуозности. Образцами для подражания оказываются произведения западноевропейских современников. Следствием этого становится появление целого пласта церковно-певческих композиций, в которых доминирует не текст, а настроение, обусловливаемое эмоциями автора или его видением духовной жизни.

Признавая ненормальность сложившейся ситуации, голоса священноначалия и церковных критиков, тем не менее, были слишком слабы, чтобы что-либо изменить в ней. Лишь появившийся в конце XIX — начале XX века русский или московский стиль, иначе называемый *Новое направление* стал первой ступенью к пониманию важности глубокого соответствия пения храмовому священнодействию.

Начавшийся процесс обогащения певческой традиции Русской Православной Церкви новыми произведениями явился прямым следствием переосмысления музыкального облика православных богослужебных песнопений. Это обусловлено распространением тенденций русского возрождения во всех сферах жизни российского общества в целом и творчеством композиторов Нового направления в частности.

Большой заслугой этих музыкантов стало создание национальной духовно-музыкальной школы, представившей новые подходы к композиции. Музыкальный язык их песнопений — это органическое сочетание традиционных обиходных напевов, «русского лада», то есть созвучий и мелодий, характерных для русской музыкальной традиции, и новаторского, композиторского начала.

Композиторы Нового направления видели просветительскую цель в духовной музыке и пытались реализовать ее через создание особого, не имевшего аналогов, национального духовно-музыкального языка. Тем не менее, богослужебное пение нередко воспринималось ими как эмоциональная иллюстрация текста, облекшаяся в русские ладовые созвучия,

чередa музыкальных пьес. Это прослеживается как в преобладании симфонической музыкальной составляющей над текстом песнопений, естественным образом отодвигающей текст на второй план, так и в широком использовании музыкальных средств, отвлекающих и развлекающих человека, молящегося в храме.

При этом появляются новые произведения, которые зачастую игнорируют происходящее во время пения в храме священнодействие. В этом случае церковное пение рассматривается исключительно как музыкальный материал, где богослужебный текст играет второстепенную роль. Само богослужение в таком случае становится набором музыкальных номеров, под которые должны подстраиваться и священнослужители, и молящиеся. Такое отношение к тексту сочиняемых песнопений показывает непонимание его смысла композиторами, отсутствие у них осознания его богословской значимости, первостепенности.

Тем не менее, начатый усилиями композиторов Нового направления процесс возвращения к древнерусским и древнехристианским принципам церковного пения приводит к появлению церковных музыкантов, соединяющих музыкальные дарования со знанием православного богословия.

Появляется возможность церковного творчества, переходящего за сугубо музыкальные рамки, соотносящегося с многовековой литургической традицией Русской Православной Церкви, носящего черты апостольского служения, проповеди слова богослужения. В этом случае при сочинении новых произведений учитываются и лучшие традиции церковного пения, и общий культурный фон изучаемой эпохи. При таком подходе к пению на первое место выходит текст песнопения, а музыкальный облик способствует тому, чтобы адекватно донести его до молящегося.

В результате исследования становится очевидным, что с середины 60-х годов XX века, благодаря деятельности архимандрита Матфея (Мормыля), возникает особое отношение к богослужебному пению, которое

рассматривается сквозь призму догматического богословия. Вопрос уместности того или иного песнопения не ограничивается теперь лишь музыкальными критериями, но решается, исходя из соответствия богослужебной музыки догматическому содержанию и ее уместности при совершении литургических священнодействий.

Этот процесс усиливается в конце XX — начале XXI века, благодаря трудам композиторов — мирян и священнослужителей, среди которых особо отметим Н. С. Голованова (+1953), диакона Сергия Трубачева (+1996), митрополита Ионафана (Елецких), митрополита Илариона (Алфеева).

Итак, важнейшим результатом нашего исследования является констатация того факта что Русская Православная Церковь прошла через 70-летнее испытание богоборчества, переосмыслив прежние формы богослужебной музыки в русле богослужебной традиции Православия, показав свою внутреннюю творческую силу. Условия атеистического гонения способствовали появлению многих произведений, проникнутых живым религиозным чувством и по праву вошедших в сокровищницу русского духовного музыкального творчества.

Полученный результат подтверждается и анализом изменений в богослужебной практике Русской Православной Церкви и связью их с деятельностью вышеупомянутых церковных музыкантов.

Мы видим, что не все дореволюционные традиции и обычаи вошли в современную практику, будучи оставленными полностью или принятыми в измененном виде. Рассматривая эти изменения, мы видим, что они способствовали возвращению к уставному богослужению, пониманию его смысла и значения. Это, в свою очередь, также было бы невозможно без соответствующего богословского образования и понимания его приоритетности в изменении сложившейся дореволюционной традиции.

Активное исполнение сочинений современных авторов, наравне с музыкальными шедеврами прошлого, свидетельствует о новом этапе бытия Русской Православной Церкви, основная черта которого — реализм, свобода,

творчество¹⁵⁰. Сложился особый подход к пению, который соединил благочестие великих регентов прошлого (таких как Комаров, Матвеев, Данилин) и богословское осмысление богослужения, при котором клиросное пение перестает восприниматься как музыкальное сопровождение богослужения, развлекающее стоящих в храме.

При этом сохранение подлинной церковности вновь осознается композиторами и регентами не только в следовании той или иной собственно музыкальной традиции, но, прежде всего, в следовании догматическому учению Православной Церкви.

Это осознание придает особое значение певческой практике рассматриваемого периода и выявляет ее уникальную особенность, свойственную данному этапу ее развития.

До начала XX века главным местом хранения русской певческой культуры был только храм. Именно во время богослужения исполнялись произведения известных русских композиторов, старинные и монастырские роспевы, услышать которых вне храма для большинства молящихся было практически невозможно.

При этом храм выполнял и множество иных, не свойственных ему изначально, функций при отсутствии других мест досуга и отдыха в выходные дни в большинстве населенных пунктов Российской империи.

В рассматриваемый нами период с появлением в начале XX века жанра духовных концертов для большого количества людей появилась возможность услышать песнопения знаменного роспева и сочинения современников вне храмового пространства.

¹⁵⁰ «Древнерусское певческое искусство становится исходной моделью не только для современного церковного пения, но и, в подавляющем большинстве случаев, для внебогослужебных сочинений. Таким произведениям современных композиторов присущи свойства, характерные для древнерусского певческого искусства: линейность, статичность музыкального времени, широкое применение принципа подобия, гетерофония, пространственность, многообразие методов работы со словесным текстом, опора при построении хоровых циклов на некоторые конструктивные принципы, характерные для богослужения» [115].

Эта тенденция усилилась за годы советской власти. Значительно увеличивается количество мест для развлечений — клубов, концертных залов, кинотеатров. Однако в это время доступа к богослужебной музыке у подавляющего большинства населения СССР не было, и храм оставался почти единственным местом (за исключением крайне немногочисленных духовных концертов и аудиозаписей), где хранилась богослужебная певческая традиция, отражавшая практику разных эпох (XVIII – XX вв.).

После распада Советского Союза, особенно с появлением сети Интернет, доступность для самого широкого круга слушателей разнообразной музыки, в том числе и церковной, существенно увеличивается.

Перестав с 1917 года быть для жителей России единственным местом культурного досуга, храм в эпоху Интернета перестает быть и уникальным местом, хранящим все разнообразное и противоречивое наследие русской певческой культуры.

Вне всякого сомнения, наступил исторический шанс для возвращения храму и богослужению его исконного назначения — быть не столько хранителем культурных традиций прошлых веков, сколько местом молитвы православных христиан, использующих традиции лишь в той мере, в какой они помогают совершению богослужения.

При этом опасаться забвения широчайшего пласта русской хоровой культуры XVIII–XX вв. нет никаких оснований. Эта музыка может быть широко использована в концертах духовной музыки. Также новые условия работы на клиресе позволяют регенту без всякого отрыва от русской певческой традиции выбирать те партитуры, которые помогают молящимся активно участвовать в богослужении. И здесь нет единого для всех православных общин и общеобязательного списка дозволенных к исполнению произведений. Не может быть самоцелью лишь наличие или отсутствие какого-либо стиля духовной музыки. В каждом храме будет уместным свой музыкальный стиль, наиболее способствующий

воцерковлению его прихожан, помогающий осознанному участию их в Евхаристии. И именно адекватное участие всех молящихся в Евхаристическом богослужении и является главным критерием отбора произведений для исполнения за богослужением.

При этом все большее миссионерское значение проповеди православной христианской традиции вне богослужения приобретают концерты духовной музыки, позволяющие людям, далеким от Церкви, приобщиться к литургическому наследию Православной Церкви и Евангельскому благовествованию. Осмысленное исполнение за богослужением и в концертной деятельности церковных песнопений, отражающих суть богослужебного текста, и является продолжением **апостольского служения в Церкви**, миссионерским деланием, которое позволяет по-новому оценить изменения, произошедшие в церковном обиходе. Именно богословское осмысление церковного пения делает работу на клиросе **апостольским служением, проповедью слова Божиего**.

Из рассмотренных примеров видно, что критериями творчества регента и композитора являются, помимо музыкального вкуса и образования, глубокая вера и личное благочестие, богословская, литургическая грамотность, понимание соответствия того или иного песнопения храмовому священнодействию. Это возможно при изменении литургического сознания и возвращении его в апостольское русло, т.е. традиционном подходе к богослужению, осознанию значения проповеди и внебогослужебной деятельности священнослужителей и мирян, соответствующей подготовке регентов и певцов.

Тогда клирос и храм не будут лишь музеем прошлого, бережно, но некритично хранящим привычные мелодии, а станут выполнять свое прямое предназначение — способствовать миссионерской, апостольской, Христовой проповеди, возрождению православной общинной жизни в России. Это и является той **традицией**, сохранять и развивать которую призваны все, имеющие отношение к богослужебному пению в храме.

Библиографический список

Источники

- i. *Архангельский А. А.* Литургия св. Иоанна Златоустого (заупокойная) для четырехголосного хора. СПб., 1891.
- ii. *Он же.* Панихида для четырехголосного хора. СПб., 1891.
- iii. *Он же.* Пение всенощного бдения для четырехголосного хора. Петроград, 1916.
- iv. *Он же.* Пение литургии святого Иоанна Златоуста в духе древних напевов православной церкви. М., 1913.
- v. *Белоненко А. С.* Список научных трудов М.В. Бражникова / сост. А.С. Белоненко // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Ред. А. Н. Кручинина, А. С. Белоненко. Л., 1979. С. 62–72.
- vi. *Богомолова М. В., Кобяк Н. А.* Описание певческих рукописей XVII–XX вв. Ветковско-Стародубского собрания МГУ // Русские письменные и устные традиции и духовная культура: (По материалам археогр. экспедиций МГУ 1966–1980 гг.) / И. Д. Ковальченко, отв. ред. М., 1982. С. 162–227.
- vii. Богородичны на «Господи воззвах...», именуемые догматиками, богородичны на стиховнах, антифоны и ирмосы воскресные всех восьми гласов. Киевского роспева / Переложение А. С. Фатеева. Напечатано иждивением Киево-Печерской Лавры духовника схимо-игумена Антония. СПб., 1901.
- viii. Божественная литургия. Богослужбные песнопения Православной Церкви / Дмитрий Болгарский, диакон, сост., ред. и комм. Киев, 2004.
- ix. *Бортнянский Д. С.* 10 концертов двухорных / П. И. Чайковский, ред. М., б. г.

- x. *Он же.* 35 концертов для смешанного хора без сопровождения. / П. И. Чайковский, ред. М., 1995.
- xi. *Гарднер И. А.* Собрание духовных песнопений для хора без сопровождения. М.; Сан-Франциско, 2008.
- xii. *Он же.* Указатель русской и иностранной литературы по вопросам русского церковного пения. Мюнхен, 1958.
- xiii. Главнейшие песнопения Божественной Литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения, переложенные для хора мужских голосов С. В. Смоленским. СПб., 1893. Вып. 1: Песнопения Божественной Литургии.
- xiv. *Голованов Н. С.* Духовно-хоровые сочинения / О. И. Захарова, подготовка нотного текста, вступ. ст. и комм. М., 1999.
- xv. *Он же.* Сборник статей и воспоминаний. / Е. А. Грошева, В. И. Руденко, ред.-сост. М., 1982.
- xvi. *Гречанинов А. Т.* Литургия св. Иоанна Златоуста. Ор. 13. М., б. г.
- xvii. *Он же.* Демественная литургия для хора, солистов в сопровождении фортепиано. СПб., 2000.
- xviii. *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской. М., 1979.
- xix. Древние письменные источники X–XIII вв.: Указатель рукописей и публикаций / Я. Н. Щапов, ред. М., 1991.
- xx. Избранные русские канты XVIII века: Для хора или ансамбля солистов без сопровожд. / Публ. В. Копыловой. Л., 1983.
- xxi. *Ионафан (Елецких), архиеп.* Чернобыльская литургия. Киев, 2009.
- xxii. *Кастальский А. Д.* Избранные произведения. М., б. г.
- xxiii. *Левашев Е. М.* Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова, 1825–1917: Исторический очерк, нотография, библиография. М., 1994.

- xxiv. Литургия: Неизменяемые песнопения для монастырских хоров / Матфей (Мормыль), архимандрит, сост. Коломна, 2009.
- xxv. *Матфей (Мормыль), архим.* Песнопения Постной Триоди: Нотный сборник. М., 2010.
- xxvi. *Он же.* Песнопения Страстной Седмицы: Нотный сборник. М., 2010.
- xxvii. *Он же.* Рождественский праздничный триптих: Нотный сборник. Троице-Сергиева лавра, 2001.
- xxviii. *Нафанаил (Бачкало), иером.* Песнопения Божественной Литургии для смешанного и однородных мужского и женского хоров. Ч. I. М., б. г.
- xxix. *Он же.* Песнопения всенощного бдения для смешанного и однородных мужского и женского хоров. Ч. II. М., 1911.
- xxx. *Он же.* Песнопения заупокойных служб для смешанного и однородных мужского и женского хоров. М., 1912. Вып. 4.
- xxxi. *Никольский А.В.* Неизменяемые песнопения всенощного бдения, ор. 26. М., б. г.
- xxxii. Новые памятники знаменного распева / М. Бражников, сост. Л., 1967.
- xxxiii. Нотный обиход Киево-Печерския Успенския лавры. Киев, 1910.
- xxxiv. Обиход нотного пения по древнему распеву, употребляемому в первоклассном ставропигиальном Соловецком монастыре, содержащий церковные песнопения полного круга служб всего лета: всенощного бдения, литургии, равно песнопений из постной и цветной триодей, а также на разные случаи. Соловецкий монастырь, 1912. Ч. 1–3.
- xxxv. Памятники музыкального искусства: Отечественные нотные издания первой половины XIX века (Сводный каталог) / РГБ, НМБТ. М., 1988. Ч. 1.; 1990. Ч. 2.

- xxxvi. Памятники русской духовной музыки: Тысяча лет русской церковной музыки / И. В. Ефимова, сост. Washington (DC), 1990.
- xxxvii. *Парфентьева Н. В.* Произведения мастеров знаменного пения XIX — начала XX в.: Нотное приложение (Расшифровка знаменной нотации) // *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Челябинск, 1996. С. 237–254.
- xxxviii. Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII в.: Хрестоматия / Н. Д. Успенский, сост. и иссл. М., 1976.
- xxxix. Русское хоровое многоголосие XVII–XVIII вв.: Хрестоматия / Н. В. Заболотная, сост. М., 1993.
- xl. Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов для малого смешанного хора из произведений современных авторов. Петроград, б. г. № 14: На Литургии.
- xli. Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов для небольшого смешанного хора из произведений современных авторов. Петроград, б. г. № 12: На Литургии.
- xlіі. Сборник песнопений Божественной Литургии. Рим, 1980.
- xlііі. Сводный каталог российских нотных изданий / РНБ. СПб., 1996.
- xliv. *Смоленский С. В.* Панихида на темы из древних роспевов для хора мужских голосов. СПб., 1905.
- xlv. *Танеев С. И.* Духовная музыка / Н. Ю. Плотникова, сост. М., 1999.
- xlvi. *Трубачев С., диак.* Полное собрание богослужебных песнопений. М., 2007. Т. 1.
- xlvii. *Он же.* Полное собрание богослужебных песнопений. М., 2011. Т. 2.
- xlviii. *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968.

- xlix. Хоровые концерты XVIII — начала XIX в.: М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель / В. М. Иконник, сост. и ред. Киев, 1988.
1. *Христофор*. Ключ знаменной. 1604. М., 1983.
 - li. Церковно-певческий сборник. Антифоны праздничные. СПб., 1903 [3-е изд.].
 - lii. Церковные хоры. Часть I: Песнопения Всенощного бдения / А. В. Касторский, сост. Б. м., б. г. [5-е изд.]
 - liii. Церковные хоры. Часть II: Песнопения Божественной Литургии / А. В. Касторский, сост. СПб., 1914 [3-е изд.].
 - liv. *Чесноков П. Г.* Главнейшие песнопения всенощного бдения. Для смешанного хора. Оп. 44. М., б. г.
 - lv. *Он же.* Литургия св. Иоанна Златоуста. Для малого смешанного хора. Оп. 42. М., б. г.

Печатные издания

1. *Артемова Е. Г. Н. И. Компанейский* — критик и композитор (1848–1910) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002. С. 109–124.
2. *Беседы с Альфредом Шнитке* / А. Ивашкин, сост. М., 1994.
3. *Бондаренко С. В.* Русское церковное пение 1917–1990-е гг. в воспоминаниях современников. М., 2007.
4. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.
5. *Волковинский С. А.* Жизненный путь и творческое наследие иеромонаха Троице-Сергиевой Лавры Нафанаила (Бачкало) // Вестник ПСТГУ. Серия V. Музыкальное искусство христианского мира. М., 2008. С. 139–146.
6. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М., 2004. Т. 1–2.

7. *Голубцов С., протод.* Церковная Московия в 1935–1965 годах // Церковно-исторический вестник. М., 2004. № 11. С. 4–71.
8. *Горина Т. И.* К проблеме «церковности» богослужебного пения Русской Православной Церкви. Петрозаводск, 2005.
9. *Григорьева А. В.* Отзвуки «Русского духовного ренессанса» или активное созидание нового? // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002. С. 345–364.
10. *Гуляницкая Н. С.* Методы науки о музыке. М., 2009.
11. *Она же.* Неизвестный Н. С. Голованов // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления Богослужения: Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 206–211.
12. *Она же.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002.
13. *Она же.* Русская духовная музыка: панорамный обзор явлений XX века // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002. С. 336–345.
14. *Она же.* Современное богослужебное пение из репертуара Троице-Сергиевой Лавры // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 78–85.
15. *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве (20–30-е годы) // Московская регентско-певческая семинария 1998–1999. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2000. С. 271–278.
16. *Даниленко Б., прот.* Материалы к творческой биографии И. А. Гарднера (1898–1984). М.; Мюнхен, 2008.
17. *Денисов Н. Г.* Традиционное пение в православном храме // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 61–78.

18. Династия Агафонниковых. Статьи, воспоминания, дневники / Н. Ржевская, сост. М., 2005.
19. *Дмитриева Л. А.* Из моего прошлого // Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2000. С. 266–270.
20. *Жадановский, А., еп.* Воспоминания. М., 1995.
21. *Иларион (Алфеев), архиеп.* Православие. М., 2009. Т. 2.
22. *Каптерев Н. Ф.* Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. М., 2003.
23. *Ковская М. А.* О церковном пении в Духовных школах 1940–1960-х годов // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 413–421.
24. *Ковская М. А., Журавлев Н. В.* «Пойте Богу разумно...»: Виктор Степанович Комаров в воспоминаниях современников (1893–1974) // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2000–2001. М., 2002. С. 237–253.
25. *Кручинина А. Н.* Воспоминания о М. В. Бражникове // Ленинградская консерватория в воспоминаниях / Тигранов Л., 1987. Т. 1. С. 232–234.
26. *Лебединская М. В.* День за днем. Воспоминания о М. В. Бражникове. СПб, 1994.
27. *Мазур А., архид.* Самое главное — это молитва // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 31–47.
28. *Мартынов В. И.* Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалом... // Музыкальная академия. 1991. №6. С. 37–44.
29. *Он же.* История богослужебного пения. М., 1994.
30. *Он же.* Конец времени композиторов. М., 2002.
31. Мастер русской гармонии. К 80-летию Андрея Николаевича Мясоедова. Сборник статей и материалов. М., 2009.

32. *Матфей (Мормыль), архим.* На чужом основании никогда ничего не строил // Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2000. С. 66–91.
33. Музыка из бывшего СССР. М., 1996.
34. *Нефедова В. Г.* Пение в церковных торжествах в 1970-х годах. // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. М., 2005. С. 421–423.
35. *Окунев Н. П.* Дневник москвича. Париж, 1990.
36. *Пимен (Хмелевский), архиеп.* Дневники. Русская Духовная Миссия в Иерусалиме. 1955–1957. Саратов, 2008.
37. Письмо протоиерея Анатолия Правдолюбова к Геннадию Николаевичу Нефедову / публикация К. А. Нефедовой и И. Г. Нефедовой // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2000–2001. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2002. С. 274–336.
38. Письмо протоиерея Анатолия Правдолюбова к протоиерею Алексию Беляеву о «Литургических заметках» священника [Сергия] Желудкова // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 277–343.
39. *Питирим (Нечаев), митр.* В Церкви должна быть особая культура пения // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 13–23.
40. *Плотникова Н. Ю.* А. В. Александров — автор духовно-музыкальных композиций 1884–1946. // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. М., 2005. С. 378–393.

41. *Она же*. Русская духовная музыка XIX — начала XX века: страницы истории. М., 2007.
42. *Попова Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм». М., 2011.
43. *Правдолюбов А., прот.* Из воспоминаний о регентах и церковных хорах // Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2000. С. 136–143.
44. *Правдолюбова К. А.* Наследие протоиерея Анатолия Правдолюбова (вехи жизни и творчества) // Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2000. С. 113–119.
45. *Пузаков А. А.* Дар церковного регента — особый // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 89–96.
46. *Рахманова М. П.* Страстная седмица в духовном творчестве Гречанинова. Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. М., 1999.
47. *Она же*. Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / М. Г. Арановский, ред.-сост. М., 1997. С. 371–405.
48. Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2006. Т. 5.
49. Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 1998. Т. 1: Синодальный хор и училище церковного пения
50. Русское церковное пение XI–XX вв.: Исследования, публикации 1917–1999. М., 2001.
51. *Самуилова С. С., Самуилова Н. С.* Отцовский крест. В городе. 1886–1931. СПб, 1996.
52. *Свенцицкий А. Б.* Невидимые нити. Церковь, события, люди. М., 2009.

53. Святейший Патриарх Московский и всея Руси Пимен (Извеков). М., 2002.
54. *Тальберг Н. Д.* К вопросу о русском церковном пении. // О церковном пении: Сборник статей / О. В. Лада, сост. М., 2001. С. 97–99.
55. *Трофимчук М. Х.* Академия у Троицы. Воспоминания о Московских Духовных школах (1944–2004). Сергиев Посад, 2005.
56. *Трубачев С., диак.* Избранное. Статьи и исследования / Андроник (Трубачев), игумен, Трубачева М. С., Никитина О. С., сост. М., 2005.
57. *Филарет (Вахромеев), митр.* Богослужение — это славословие Богу... // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 23–31.
58. *Фролов С. В. М. В. Бражников (1902-1973): Жизнь, отданная одному делу.* Вст. ст. // *Лебединская М. В.* Воспоминания о М. В. Бражникове. СПб, 1994. С. 4–8.
59. *Холопова В. Н.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001.
60. *Шишигин В., диак.* Святейший Патриарх Московский и всея Руси Пимен (Извеков). К 70-летию со дня рождения // Журнал Московской Патриархии. М., 1980. № 7. С. 4–7.
61. *Шульгин Д. И.* Признание Эдисона Денисова. М., 1998.
62. *Ювеналий (Поярков), митр.* Человек Церкви: Воспоминания о митр. Никодиме (Ротове) / М., 1998.
63. *Campbell S.* Russians on Russian Music 1880–1917. An Anthology. Cambridge, 2003.
64. *Jensen C. R.* Musical Cultures in Seventeenth Century. Russia. Russian Music Studies. Indianapolis (IN), 2009.
65. *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1962.

Электронные ресурсы

66. Последний регент Казанского собора. Статья о Василии Александровиче Фатееве. http://blagovestchoir.narod.ru/stuff/fateev_paper.html [Дата обращения — 25.03.2011].

67. *Сергеев Н. С.* Регенты Москвы в период гонения на Церковь в XX веке / Дипломная работа ПСТГУ, н. рук. Е. Н. Садикова. М., 2010. <http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-xx-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.html> [Дата обращения — 25.03.2011].

68. *Меньшов Н. П.* О псаломщиках. <http://chibisovtc.livejournal.com/134298.html?thread=466842> [Дата обращения — 25.03.2011].

69. Московский Синодальный хор. История хора. <http://fondgb.ru/index.php?ss=28&s=53&id=34239> [Дата обращения — 25.03.2011].

70. *Зяблицина Н. И.* «Богословие стихир»: Интервью с регентом хора Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета Татьяной Королевой. <http://ikliros.com/blog/bogoslovie-stikhir> [Дата обращения — 25.03.2011].

71. *Тальберг Н. Д.* К вопросу о русском церковном пении. <http://klikovo.ru/db/msg/9529> [Дата обращения — 25.03.2011].

72. Обсуждение доклада о. Димитрия Арзуманова «Музыкальные стили и богослужбное пение» <http://kliros.org/content/view/83/8> [Дата обращения — 26.03.2011].

73. Полемика вокруг книги Владимира Мартынова «Пение, игра и молитва в русской богослужбной системе» <http://kliros.ru/stat/chalaev.html> [Дата обращения — 26.03.2011].

74. Некоторые исторические и теоретические сведения о Богослужбном пении Русской Православной Церкви. <http://kliros-likbez.churchby.info/uchebnik/history.htm> [Дата обращения — 26.03.2011].

84. Биографические сведения об А. А. Архангельском. http://www.peoples.ru/art/music/conductor/alexander_arhangelskiy/ [Дата обращения — 27.03.2011].
85. Биографические сведения об С. А. Губайдулиной. <http://slovari.yandex.ru/Губайдулина> [Дата обращения — 27.03.2011].
86. *Рахманова М. П.* Русский стиль А. Д. Кастальского. <http://trsobor.ru/listok.php?id=220> [Дата обращения — 27.03.2011].
87. Мировой премьерой Stabat Mater митрополита Илариона (Алфеева) завершился II Рождественский фестиваль духовной музыки. <http://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=3&id=45136> [Дата обращения — 27.03.2011].
88. *Ключевский В. О.* Русская история. Полный курс лекций. <http://bibliotekar.ru/rusKluch/60.htm> [Дата обращения — 27.03.2011].
89. *Митрофанов Г., прот.* Канонизация новомучеников и исповедников российских в Русской Православной Церкви <http://www.pravmir.ru/protoierej-georgij-mitrofanov-kanonizaciya-novomuchenikov-i-ispovednikov-rossijskix-v-russkoj-pravoslavnoj-cerkvi/> [Дата обращения — 27.03.2011].
90. *Рахманова М. П.* Старообрядчество и «Новое направление» в русской духовной музыке. <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=article.rachmanova> [Дата обращения — 27.03.2011].
91. Биография Джузеппе Сарти. <http://www.c-cafe.ru/days/bio/10/002.php> [Дата обращения — 28.03.2011].
92. Современная православная музыка. Статьи. <http://www.churchcomposer.ru/articles.html> [Дата обращения — 28.03.2011].
93. Митрополит Иларион (Алфеев). Биография. http://www.churchcomposer.ru/bishop_hilarion/index.html [Дата обращения — 28.03.2011].

94. Виктор Степанович Ульянич. Биография. http://www.churchcomposer.ru/comp_ulyanich/biography [Дата обращения — 28.03.2011].
95. Святейший Патриарх Кирилл поздравил митрополита Волоколамского Илариона с днем тезоименитства <http://www.churchcomposer.ru/news94.html> [Дата обращения — 28.03.2011].
96. Арво Пярт. Биография. http://www.churchcomposer.ru/pdf.php?uri=fileload/poleva/pol_01d.pdf [Дата обращения — 28.03.2011].
97. «Апокалипсис от граммофона». Исполнилось 65 лет Владимиру Мартынову. <http://www.izvestia.ru/news/371612> [Дата обращения — 28.03.2011].
98. Регентская школа. Московская духовная академия. История. <http://www.mpda.ru/regent/history> [Дата обращения — 28.03.2011].
99. *Янгичер В., прот.* Святейший Патриарх Пимен как регент. http://www.mpda.ru/site_pub/334521.html [Дата обращения — 28.03.2011].
100. *Поспелов П.* Владимир Мартынов пишет музыку, которую осудил в своей книге. <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=2529> [Дата обращения — 28.03.2011].
101. Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов. <http://www.nauka-shop.com/mod/shop/productID/51988/> [Дата обращения — 29.03.2011].
102. *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама. <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XX/?id=3792> [Дата обращения — 29.03.2011].
103. *Медушевский В. В.* О происхождении и сущности серьезной музыки. <http://www.portal-slovo.ru/art/36037.php> [Дата обращения — 29.03.2011].
104. *Вениамин (Федченков), митр.* Отче наш. Молитва Господня. <http://www.pravmir.ru/otchenash/> [Дата обращения — 29.03.2011].

105. *Иларион (Алфеев) митр.* Stabat Mater близка к православным богослужениям Страстной Седмицы. Интервью с архиепископом Иларионом (Алфеевым). <http://www.nsad.ru/articles/mitropolit-ilarion-alfeev-stabat-mater-blizka-k-pravoslavnyam-bogoslužheniyam-strastnoj-sedmicy> [Дата обращения — 29.03.2011].

106. *Шестаков В. П.* «Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения». Вступительная статья/ <http://podelise.ru/docs/11364/index-4976-1.html> [Дата обращения — 29.03.2011].

107. История ткани и ткацкого производства. <http://www.ryadi.ru/tk/> [Дата обращения — 29.03.2011].

108. *Дмитриева Л. А.* Из моего прошлого. http://www.seminaria.ru/chsing/dmitr_vosp.htm [Дата обращения — 29.03.2011].

109. Письмо протоиерея Анатолия Сергеевича Правдолюбова к Геннадию Николаевичу Нефедову. http://www.seminaria.ru/epistola/pap_letter03.htm [Дата обращения — 29.03.2011].

110. «Рождественская оратория» архиепископа Илариона: святочный подарок университетского храма. <http://www.taday.ru/text/279224.html> [Дата обращения — 29.03.2011].

111. *Поспеловский Д. В.* Сталин и Церковь: «конкордат» 1943 г. и жизнь Церкви. <http://www.krotov.info/history/20/pospelovs/page34.htm> [Дата обращения — 12.06.2013].

112. «Музыкальная проповедь. Алексей Пузаков о творчестве архиепископа Илариона». Интервью с А. А. Пузаковым. <http://www.taday.ru/text/281464.html> [Дата обращения — 29.03.2011].

113. «Архиепископ Иларион: «Для меня очень важно, как публика реагирует на мою музыку». Интервью с архиепископом Иларионом

(Алфеевым). <http://www.taday.ru/text/282321.html> [Дата обращения — 29.03.2011].

114. *Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов. <http://www.churchcomposer.ru/articles.html> [Дата обращения — 29.03.2011].

115. *Бровина И. В.* Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов: Произведения для хора а' cappella. Санкт-Петербург, 2005. <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/brovina.html> [Дата обращения — 30.03.2011].

116. *Бурдин М., священник.* «Батя». Памяти отца Матфея (Мормыля). <http://www.pravmir.ru/batya-pamyati-otca-matfeya-mormylya/> [Дата обращения — 30.03.2011].

117. *Виссарион (Остапенко), игумен.* Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Часть 1. http://www.obitel-minsk.by/obitel-minsk_oid590299.html [Дата обращения — 30.03.2011].

118. *Гуляницкая Н. С.* Диалог? Интертекст? Язык автора? О творческом методе С. Трубачева. <http://www.churchcomposer.ru/articles.html> [Дата обращения — 30.03.2011].

119. *Она же.* Наука о церковно-русском пении. <http://hor.by/2010/12/gulyanitskaya-church-singing/> [Дата обращения — 30.03.2011].

120. *Жиромская В.Б.* Религиозность народа в 1937 году. (По материалам Всесоюзной переписи населения) http://krotov.info/history/20/1930/1937_zher.htm [Дата обращения — 30.03.2011].

121. *Карманов К.* Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Часть 2. http://www.obitel-minsk.by/obitel-minsk_oid590306.html [Дата обращения — 30.03.2011].

122. *Киреев Ф.* Улица имени архимандрита Матфея (Мормыля). <http://www.zagorsk.ru/new/2662> [Дата обращения — 30.03.2011].

123. *Никифорова А.* «Что Церковь, то и я». Беседа с архимандритом Матфеем (Мормылем). http://www.eparhia-saratov.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=6639&Itemid=274 [Дата обращения — 30.03.2011].
124. Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). «Это был голос Лавры, голос Церкви!» <http://www.pravoslavie.ru/smi/1477.htm> [Дата обращения — 30.03.2011].
125. Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Интервью архиепископа Астраханского и Енотаевского Ионы. <http://astrsobor.ru/pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya-intervyu-arkhiepiskopa-astrakhanskogo-i-enotaevskogo-iony/> [Дата обращения — 30.03.2011].
126. *Петюкова О. Н.* Правовые формы отношений советского государства и Русской православной церкви в 1917–1945 годах. http://dibase.ru/article/21032011_petukovaon/5 [Дата обращения — 31.03.2011].
127. *Прокопенко М., священник.* Отец Матфей. <http://www.pravmir.ru/otec-matfej/> [Дата обращения — 30.03.2011].
128. *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение. <http://www.raskol.net/content/nikolai-golovanov-vozvrashchenie-marina-rakhmanova> [Дата обращения — 31.03.2011].
129. *Голубцов С., протодиак.* Церковная Московия в 1935-1965 годах. // Церковно-исторический вестник. М., 2004. № 11.. http://krotov.info/history/20/1950/golubzov_6.htm [Дата обращения — 31.03.2011].
130. *Она же.* Церковь жила, а значит — пела. http://www.eparhia-saratov.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=10172&Itemid=3 [Дата обращения — 31.03.2011].
131. Речь Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла на братской встрече со Святейшим Патриархом Константинопольским

Варфоломеем. <http://www.patriarchia.ru/db/text/685764.html> [Дата обращения — 31.03.2011].

132. *Ромащук И.* Современная музыка в современном мире. Православный взгляд. <http://www.churchcomposer.ru/articles.html> [Дата обращения — 31.03.2011].

133. *Умнов А. Ю.* Из истории мужского хорового исполнительства в России. Карельская Государственная Педагогическая Академия. Петрозаводск. <http://www.choral-school.ru/index.php?page=files&action=file&value=/doc/Umnov.doc> [Дата обращения — 31.03.2011].

134. *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней. <http://lebeden.ru/1999/art1040.htm> [Дата обращения — 31.03.2011].

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Биографии некоторых российских композиторов и регентов, упомнающихся в основном тексте диссертации

АЛЕКСАНДРОВ Александр Васильевич (1883 – 1946) – композитор, дирижер, хормейстер, педагог, общественный деятель, народный артист СССР, лауреат Сталинских премий, генерал-майор, автор государственного гимна СССР.

Родился 1 (13) апреля в селе Плахино Рязанской губернии в крестьянской семье. Благодаря абсолютному слуху и звучному голосу (альту) пел в местном храме.

С 1897 г. учится в Придворной певческой капелле, по окончании которой получает звание регента и поступает в Петербургскую консерваторию. В 1908 г. поступает в Московскую консерваторию, которую заканчивает по двум специальностям – композиции и пению, получив большую серебряную медаль.

В 1918–22 гг. – регент Храма Христа Спасителя, работу в котором продолжал вплоть до закрытия. В 1922 г. утверждается в звании профессора.

Около 1928 г. А. Александров создает *Херувимскую песнь*, две *Ектении*: Сугубую и Заупокойную, *Разбойника благоразумного* (1931 г.), *Милость мира* (все произведения – для небольшого смешанного хора). В «Трудах МРПС» за 2002 – 2003 гг. упоминается около 33 его сочинений для Всенощного бдения, литургии и Страстной Седмицы. В стиле духовных сочинений А.Александрова находят развитие традиции Нового направления в русском церковном пении конца XIX – начала XX вв., сложившиеся в творчестве А. Кастальского, А. Гречанинова, П. Чеснокова, С. Рахманинова.

Скончался в ночь с 8 на 9 июля 1946 г. в Берлине. Похоронен на Новодевичьем кладбище.

Источники:

- Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002-2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М, Паломник, 2005. с. 384
- <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2,%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87>. Дата обращения – 10.06.2012.
- <http://lebed.us/1999/art1040.htm>. [Дата обращения — 10.06.2012].

АНТОНОВ В. (? – арестован в 1943 г., погиб в лагере), предположительно в конце 20-х гг. написал *Верую* с альтовым соло.

Источник:

- *Алексей Шиповальников, Александр Левинтов.* Гармонии небесных сфер из преисподней. <http://lebed.us/1999/art1040.htm> [Дата обращения – 10.06.2012].

АРХАНГЕЛЬСКИЙ, Александр Андреевич родился 11 (23) октября 1846 г., село Старое Тезиково Наровчатского уезда Пензенской губернии, скончался 16 ноября 1924 г. в Праге. Русский хоровой дирижер и композитор. Заслуженный артист РСФСР (1921).

Учился в пензенской семинарии, по теории музыки занимался у Н.М.Потулова.

С 1862 г. регент хоров в Пензе, затем в Петербурге. В 1880 г. организовал смешанный хор (до 90 человек), обладавший обширным репертуаром и высокой музыкальной культурой, успешно концертировал с ним. Хор Архангельского исполнял народные песни, духовную музыку, произведения русской и зарубежной классики.

Архангельский одним из первых ввел в русское церковное пение женские голоса, заменив голоса мальчиков.

Автор хоровых сочинений, многочисленных обработок народных песен. Преподавал пение в учебных заведениях.

Написал две литургии, всенощную и до 50 мелких сочинений, в том числе 8 херувимских песен, 8 *Милость мира*, 16 причастных стихов (т.н. концертов).

Источник:

- http://ru.wikipedia.org/wiki/%C0%F0%F5%E0%ED%E3%E5%EB%FC%F1%EA%E8%E9,%C0%EB%E5%EA%F1%E0%ED%E4%F0_%C0%ED%E4%F0%E5%E5%E2%E8%F7 [Дата обращения – 10.06.2012].

БОГДАНОВ Палладий Андреевич (1881–1971) – выдающийся музыкант и педагог, композитор, народный артист РСФСР, ученик М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова. Ветеран Первой мировой войны. В 1892–1903 гг. – певчий и учащийся Придворной Певческой Капеллы, В 1913 г. окончил экстерном Петербургскую консерваторию. В 1903-1914 гг. – дирижер и преподаватель Певческой Капеллы. Короткое время Палладий Андреевич был старшим учителем пения (главным дирижером) Капеллы.

В 1919-1941 гг. Богданов был дирижером Капеллы, преподавателем теоретических предметов и хорового дирижирования в техникуме и хоровой школе при Капелле, руководитель хоровой самодеятельности. Большую часть жизни и весь свой громадный талант он отдал малолетним питомцам Капеллы. Он обучал их теории, чтению с листа, гармонии, вел хор мальчиков.

Богданов регентствовал в различных храмах и являлся крупным церковным композитором. Значительное количество не изданных до 1917 г.

сочинений встречаются на клиросах в рукописном виде. Стилистически близок к А. Архангельскому.

До 1955 г. он руководил Хором мальчиков Хорового училища, воспитав блестящую плеяду музыкантов и педагогов.

Источники:

- *Алексей Шиповальников, Александр Левинтов.* Гармонии небесных сфер из преисподней. <http://lebed.us/1999/art1040.htm> [Дата обращения – 10.06.2012].
- <http://shuum.ru/news/7080> [Дата обращения – 10.06.2012].

ВИСКОВ Антон Олегович родился в 1965 г. Окончил Московскую Консерваторию в 1990 году по двум специальностям: «композиция», «флейта». Консультировался у *Георгия Свиридова*.

Автор более 200 произведений в различных жанрах, среди которых выделяются масштабные кантатно-ораториальные сочинения.

Принимал участие в различных отечественных и международных фестивалях *православной музыки*. Сотрудничал со *Свято-Никольским хором* Государственной Третьяковской Галереи под руководством *Алексея Пузакова*, хором Троице-Сергиевой Лавры.

Член-корреспондент *Международной Академии творчества*. Композитор *Международного Фонда Единства Православных народов* Арт-директор и композитор Московского Ансамбля духовной музыки «*Благовест*». Член *Союза композиторов России, Российского Авторского Общества*.

Награжден медалью «*За заслуги перед Отечеством*» второй степени, *Похвальными грамотами* патриарха Московского и всея Руси Алексия II.

Член *редколлегии* по изданию Полного собрания сочинений *Георгия Свиридова*. Проводит научно-исследовательскую работу по восстановлению утраченных или неоконченных партитур композиторов прошлого (*В. Калинникова, М. Мусоргского, П. Чайковского, А. Кастальского, А.*

Чеснокова, Г. Свиридова), по изучению русского фольклора (народные песни, духовные стихи).

Автор многих культурно-просветительских концертных проектов, лектор, ведущий музыкальных радиопрограмм.

Источник: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=viskov_a_o [Дата обращения – 10.06.2012].

Архиепископ ГАВРИИЛ (в миру Григорий Маркеллович Чепур или Чепура; 19 (31) декабря 1874, Херсонская губерния – 14 марта 1933, Панчево, Югославия) - епископ Русской Православной Церкви за границей, епископ Челябинский и Троицкий. Литургист, церковный композитор.

Родился в семье генерала. С раннего детства интересовался церковным пением и богослужением.

В 1896 г. окончил Киевскую духовную академию со степенью кандидата богословия за сочинение «Типикон Великой Константинопольской Церкви: Исторический очерк».

В том же году пострижен в монашество, рукоположен во иерея, был преподавателем, инспектором и ректором в разных семинариях.

17 января 1910 г. рукоположен во епископа Измаильского, второго викария Кишиневской епархии. Принимал участие в работе Поместного Собора Православной Российской Церкви 1917-1918 гг.

После оккупации Бессарабии румынскими войсками в 1918 г., епископ Гавриил, которому было поручено временное управление Кишиневской епархией, отказался исполнить канонически незаконное требование войти в юрисдикцию Румынской Православной Церкви, вследствие чего был насильственно выслан из епархии в Одессу.

3 сентября 1918 г. был определен быть епископом Челябинским, но в связи с событиями гражданской войны отбыть к месту назначения не смог.

Осенью 1918 г. митрополитом Антонием (Храповицким) назначен руководителем пастырско-миссионерского училища в Бизюковом Пропасном

во имя священномученика Григория, просветителя Армении, мужском монастыре Херсонской епархии.

Участвовал в работе Юго-Восточного Русского Церковного Собора в Ставрополе, проходившего 19 – 24 мая 1919 г., на котором он был избран кандидатом в члены Временного высшего церковного управления на Юго-Востоке России.

В начале января 1920 г. эмигрировал из Новороссийска в Белград. Обладая феноменальной памятью, он во время эвакуации на корабле прочитал и пропел всю службу на Сретение без книг и нот.

В июле 1921 г. включен в состав Высшего церковного управления за границей. Участвовал в работе Карловацкого Собора 1921 г., где возглавлял просветительский отдел. 2 сентября 1922 г. избран членом Архиерейского Синода РПЦЗ.

Был законоучителем в Харьковском девичьем институте, затем в 1-й русско-сербской девичьей гимназии в городе Велика-Кикинда. До конца 1920-х гг. читал лекции для членов Белградского братства преподобного Серафима.

13 мая 1930 г. решением Архиерейского Синода РПЦЗ возведен в сан архиепископа.

Скончался 14 марта 1933 г. после тяжелой и продолжительной болезни.

Источник:

[http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B8%D0%B8%D0%BB_\(%D0%A7%D0%B5%D0%BF%D1%83%D1%80\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B8%D0%B8%D0%BB_(%D0%A7%D0%B5%D0%BF%D1%83%D1%80))

[Дата обращения – 10.06.2012].

ГАРДНЕР Иван Алексеевич (в монашестве **Филипп**; 10 (22) декабря 1898, Севастополь -- 26 февраля 1984, Мюнхен) - историк, исследователь русского церковного пения, православный регент.

Церковным пением – практически и теоретически – занимался с 14-летнего возраста. В России окончил регентские курсы, в Белграде,

одновременно с университетом, проходил курс музыкальной школы (хоровое дело, композиция).

Выпускник Православного богословского факультета Белградского университета. Во время учебы в университете уделял много времени изучению литургики и духовной музыки. Преподавал греческий язык, литургику и православное богослужebное пение в семинариях в Белграде и в Цетинье.

В 1931 г. переехал в Карпатскую Русь, где собирал материалы о местных традициях исполнения церковного пения. В 1936 г. поступил в Ладомирский монастырь в Чехословакии (основанный монахами-беженцами из Почаева), где принял монашеский постриг с именем Филипп. Приходской священник в городе Хуст. Был возведен в сан игумена. Служил в Иерусалиме (1934-1938), Вене (1938-1942), Берлине (1942).

14 июня 1942 г. был рукоположен в сан епископа Постдамского, викария Берлинской епархии Русской Зарубежной Церкви.

В 1945 году женился, в связи с чем в 1950 г. Архиерейский Синод РПЦЗ принял решение о снятии с него сана и монашества.

Впоследствии работал в разных хорах, преподавал.

Доктор философских наук Мюнхенского университета им. Людвиг-Максимилиана, где с 1954 г. на протяжении 30 лет читал русское литургическое музыковедение. Состоял членом международной комиссии по исследованию древнеславянских музыкальных памятников при Баварской академии наук.

И. А. Гарднер – автор многочисленных научных и популярных статей по церковному пению (научные работы преимущественно на немецком языке) и двух обширных трудов (на немецком языке) по древнерусским безлинейным нотациям. Ему принадлежат также статьи по литургическим вопросам. Вышедший в 1977 г. фундаментальный двухтомный научный труд «Богослужebное пение Русской Православной Церкви», посвященный

истории развития церковного пения, до настоящего времени не имеет аналогов по широте теоретического подхода.

И. А. Гарднеру принадлежит ряд хоровых обработок древних распевов (в том числе *Достойно есть* царя Феодора), а также авторские сочинения.

Источник:

http://ru.wikipedia.org/wiki/%C3%E0%F0%E4%ED%E5%F0,%C8%E2%E0%ED_%C0%EB%E5%EA%F1%E5%E5%E2%E8%F7 [Дата обращения – 10.06.2012].

ГОЛОВАНОВ Николай Семенович (1891– 1953) – русский советский дирижер, пианист, композитор, хормейстер, педагог. Народный артист СССР (1948). Лауреат четырех Сталинских премий первой степени (1946, 1949, 1950, 1951).

Н. С. Голованов родился 9 (21 января) 1891 г. в Москве. Окончил Московское Синодальное училище церковного пения, где обучался у В. С. Орлова и А. Д. Кастальского, впервые выступил как дирижер в 1909 г.

По окончании Московской консерватории по классу композиции С. Н. Василенко и М. М. Ипполитова-Иванова. В 1915–1953 (с перерывами) работал в ГАБТ. В 1928 г. в связи со сфабрикованным делом был уволен.

Во 2-й половине 1920-х гг. против Н. С. Голованова была развязана кампания политической травли, так называемая «головановщина». По мнению группы трудящихся (месткома, профкома, комитета ВЛКСМ) во главе с партийной ячейкой ГАБТ, Голованов стремился «перенести в советский театр старые, буржуазные нравы и методы работы», был чересчур «консервативным» (в действительности – противился постановкам советского оперного «новодела»), отказывался продвигать молодых артистов, поддерживал «несправедливо высокие» размеры гонораров

ведущим музыкантам. Кампания получила большой резонанс в средствах массовой информации¹⁵¹

В 1930 г. восстановлен в ГАБТ, в 1936 г. вновь уволен. В 1948–1953 гг. был главным дирижером театра. В 1953 г. в очередной раз уволен.

В 1919 г. совместно со К. С. Станиславским организовал Оперную студию Большого театра, со временем трансформировавшуюся в Оперный театр имени К. С. Станиславского, музыкальным руководителем которого Голованов стал в 1938 г.

В 1926-1929 гг. Голованов возглавлял Московский филармонический оркестр. В 1929 г. создал Оперный радиотеатр. В 1930 г. стал главным дирижером этого театра и московского радиоцентра.

В 1937 г. был назначен художественным руководителем и главным дирижером Большого симфонического оркестра и оперного радиотеатра Всесоюзного радиокомитета, которым руководил до своей смерти. Под управлением Голованова чаще всего исполнялись эпические масштабные сочинения русских композиторов. Во время войны, находясь в Москве, продолжал давать концерты, работал на радио. В 1925–1929 гг. и 1943–1948 гг. преподавал в МГК имени П. И. Чайковского (профессор оркестрового и оперного классов). Среди учеников Голованова – дирижеры Л. М. Гинзбург, Г. Н. Рождественский, Б. Э. Хайкин.

Будучи хорошим пианистом, он часто выступал в качестве аккомпаниатора вместе с женой, певицей Антониной Неждановой.

Автор ряда оригинальных сочинений: оперы «Принцесса Юрата», симфонии, двух симфонических поэм, оркестровых сюит, Увертюры на

151

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2,%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87-cite_note-5.

русские темы, более 200 романсов, обработок народных песен, ряда сочинений на духовную тему.

Н. С. Голованов умер 28 августа 1953 г. Похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище.

Источник:

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [Дата обращения – 10.06.2012].

ГОЛУБЕВ Евгений Кириллович (3(16) II 1910, – 1988) - композитор. Народный артист РСФСР (1966).

В 1936 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции. С 1937 г. — преподаватель, с 1947 г. профессор Моск. консерватории. Автор ряда статей.

Среди многочисленных сочинений есть духовные песнопения (1986).

Источники:

- <http://home.wanadoo.nl/ovar/golubev.htm> [Дата обращения – 10.06.2012].
- http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/37084/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%B2 [Дата обращения – 10.06.2012].

ГРЕЧАНИНОВ Александр Тихонович (13 (25) октября 1864, Калуга - 3 января 1956, Нью-Йорк). Родился в Калуге. Детство и юность его прошли в Москве. В 1881 г. Гречанинов поступил в Московскую консерваторию, где проучился девять лет. В 1890 г. переехал в Петербург.

Интересуясь народной песней и сопутствующим этнографическим материалом, Гречанинов собрал и обработал большое количество народных песен. Дружил с Вячеславом Ивановым, писал музыку на его тексты, а также на тексты русских поэтов-символистов.

В самом начале московского периода Гречанинов начал писать церковную музыку – практически одновременно с А. Д. Кастальским. Тогда же, в первые годы развития этого направления, Гречанинов выступил в печати с известной статьей «О духе церковных песнопений»

К 1910 г. Гречанинов как автор церковных композиций был очень популярен в России. Музыка Гречанинова постоянно звучала на концертах, нередко в исполнении автора. Наиболее характерными для духовно-музыкального творчества А. Т. Гречанинова являются отдельные песнопения. Как в своих обработках распевных мелодий, так и в своих свободных духовно-музыкальных сочинениях Гречанинов нередко применяет обороты и приемы, характерные для народных песен. в стиле духовно-музыкальных произведений П. И. Чайковского. Наиболее характерной в этом отношении является его первая литургия, ор. 13 (1897 г.), в которой он за образец берет литургию Чайковского, ор. 41.

Самостоятельна его вторая литургия, ор. 29, написанная им в 1902 г. для большого хора. Особенное внимание в этой литургии привлекло «Верую...», получившее широкое распространение.

Гречанинов сделал попытку выйти за рамки традиционной православной богослужебной музыки. В дореволюционный период Гречаниновым созданы: кантата «Хвалите Бога» (1915, 2-я редакция - 1932), концертная ария для альты с оркестром «Благослови, душе моя, Господа», полиелей «Хвалите имя Господне» для альты, струнного оркестра, арфы и органа и «Демественная литургия» для солистов, тенора и баса, хора, струнного оркестра, органа и арф (1917, 2-я редакция с хором – 1926; из этой редакции наиболее известна часть «Сугубая ектения», записанная на пластинку Шаляпиным).

В 1925 г. Александр Гречанинов вместе со своей второй семьей эмигрировал в Европу. Там, более десяти лет он прожил в Париже, а с началом войны, в 1939 г. – переехал в Нью-Йорк.

В эмиграции он продолжал изредка писать произведения для церковных хоров, но не издавал их. Незадолго до своей кончины, в 1943 г., Гречанинов написал для смешанного хора литургию, ор. 177, N 4, названную им «Новый Обиход». Кроме православной церковной музыки, он сочинил ряд католических месс и мотетов, а также духовные хоры на английские тексты.

Александр Гречанинов похоронен на Свято-Владимирском православном кладбище в Джеконе (Кассвилл), штат Нью-Джерси, США.

Источники:

- http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [Дата обращения – 10.06.2012].
- <http://notoboz.ru/composer/272-grechaninov-aleksandr-tikhonovich.html> [Дата обращения – 10.06.2012].

ГУБАЙДУЛИНА София Асгатовна, *Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РФ, лауреат премии Имперале (Япония)* родилась 24 октября 1931 г. в городе Чистополе (Татарстан). Отец – инженер-геодезист, мать – педагог.

Училась в Казанской музыкальной гимназии (фортепиано и композиция), а в на фортепианном факультете Казанской консерватории. В 1954 г. поступила учиться в Московскую консерваторию (композиция).

В 1959 г. поступила в аспирантуру при Московской консерватории, в класс В. Шебалина. В 1961 г. ее принимают в Союз композиторов. Однако в 1979 г. в докладе Т. Хренникова она была упомянута в «черном списке» семи отечественных композиторов.

Новаторские открытия были сделаны Губайдулиной в звучании баяна, превратившегося в XX в. из народного инструмента в академический. Выдающимся по глубине музыкальной мысли и яркости звуковых открытий стало сочинение «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных (1982), концерт для скрипки «Offertorium» «Жертвоприношение», с идеей смерти и воскресения Христа (1980/1982/1986), «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов (1990), «Из Часослова» для виолончели, оркестра, мужского хора и чтеца (1991) – произведение на стихи из книги «О монашеской жизни» Р. М. Рильке, где главным героем выступает исповедующийся Богу русский монах (с ним идентифицируется солирующая виолончель).

В 2000 г. Губайдулиной был сделан заказ из Штутгарта на евангельское сочинение, каким стали монументальные «Страсти по Иоанну» для солистов, двух смешанных хоров, органа и оркестра. Окончанием «Страстей» стала «Пасха по Иоанну» для того же состава исполнителей (2001).

С. А. Губайдулина – заслуженный деятель искусств РСФСР» (1989), лауреат Государственной премии РФ (1992). Она награждена многими престижными премиями, титулами, званиями.

Живет и работает в городе Аппене (Германия).

Источники:

- http://ru.wikipedia.org/wiki/%C3%F3%E1%E0%E9%E4%F3%EB%E8%ED%E0,%D1%EE%F4%E8%FF_%C0%F1%E3%E0%F2%EE%E2%ED%E0 [Дата обращения – 10.06.2012].
- http://biograph.ru/index.php?Itemid=29&catid=6:music&id=416:gubaidullina&option=com_content&view=article [Дата обращения – 10.06.2012].
- <http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%9A%D1%82%D0%BE%20%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%8C%20%D0%BA%D1%82%D0%BE%20%D0%B2%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80>

[%D0%B5/%D0%93%D1%83%D0%B1%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0%20%D0%A1%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%8F%20%D0%90%D1%81%D0%B3%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0/](#)

[Дата обращения – 10.06.2012].

- http://www.ryltat.ru/v_mire_prek_gubaidullina.htm [Дата обращения – 10.06.2012].

ДЕНИСОВ Эдисон Васильевич (6 апреля 1929, Томск – 24 ноября 1996, Париж) – русский композитор, музыковед, общественный деятель, заслуженный деятель искусств РСФСР (1990), народный артист России (1995). Отец – радиофизик, мать – фтизиатр.

В 1956 г. Денисов окончил Московскую консерваторию, остался в ней преподавателем. В России его музыка как «авангардная» не получала признания, за рубежом Денисова называли «Моцартом XX века».

В 1979 г. музыка Денисова подверглась жесткой критике, и Денисов попал в так называемую «хренниковскую семерку» – «черный список» семи русских композиторов. До начала горбачевской перестройки официальные советские инстанции чинили препятствия распространению его музыки.

Удостоен высшей государственной награды Франции – ордена Почетного легиона.

Умер в Париже 24 ноября 1996 г. Похоронен в Париже на Южном кладбище коммуны Сен-Манде.

Из сочинений на духовные темы наиболее известны: Реквием для сопрано, тенора, хора и оркестра на стихи Франциско Танцера и литургические тексты (в 5-ти частях) (1980) и История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для тенора, баса, хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии (1992).

Источники:

- <http://www.classicalm.com/ru/composer/617/Edison-Denisov> [Дата обращения – 10.06.2012].

- http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2,%D0%AD%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%BD_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87 [Дата обращения – 10.06.2012].

ДОВГАНЬ Владимир Борисович родился 24 марта 1953 г. в г. Полярном Мурманской области. В 1971 г. окончил 11-летнюю музыкальную школу им. Гнесиных. В 1976 г. он окончил с отличием (2 красных диплома) ГМПИ им. Гнесиных (сейчас – Российская академия музыки) по специальностям композиция и фортепиано. В. Довгань - член Союза композиторов с 1978 г. Лауреат Всесоюзного конкурса молодых композиторов (1978 г.) и Всероссийского конкурса духовной хоровой музыки (2003г.). Награжден Почетной грамотой и знаком Кабинета министров Украины (1999г.). Заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

Доцент ПСТГУ и РАМ им. Гнесиных., с 1977 г. ведет класс композиции в МССМШ им. Гнесиных.

Духовная музыка В. Довганя: «Символ веры» для смешанного хора, 1991; (для концертного исполнения); «Богородице, Дево, радуйся» для смешанного хора, 1991; «Из Троицы постной», концерт для смешанного хора в 7 частях: «Услыши, Боже, глас мой», «Душе моя», «Князи людстии», «Ужас бе видети», « Ужасеся, земля», «Мироносицы приидоша», «Придите, людие»; 1993; для концертного исполнения; Литургические песнопения: Трисвятое (4), Милость мира, для смешанного хора, 1992-1996; Тропарь обретению мощей святого благоверного князя Даниила Московского, для смешанного хора, 2003; «Утверди, Господи» для смешанного хора; для концертного исполнения; 2003; «Дивное Имя Твое» для смешанного хора; 2003; Предначинательный псалом , для смешанного хора, 2006; «Из часов Святой Пасхи», для смешанного хора, 2008, Оратория «Услыши, Боже, глас мой» памяти Н.В.Гоголя (2008г.), «Музыка для контрабаса, фортепиано и хора» памяти епископа Новосибирского и Бердского Сергия (Соколова).

Источник:

http://www.churchcomposer.ru/comp_dovgan/biography [Дата обращения – 10.06.2012].

ЗОРИН Д. (? - ?), регент смешанного хора Донского монастыря, участвовал в отпевании патриарха Всероссийского Тихона (Беланова), автор Светильна Пасхи «Плотию уснув».

Источник:

- *Алексей Шиповальников, Александр Левинтов.* Гармонии небесных сфер из преисподней. [<http://lebed.us/1999/art1040.htm> Дата обращения – 10.06.2012].

ИЗВЕКОВ Георгий Яковлевич, протоиерей – духовный композитор, знаток и собиратель русских народных песен – родился 24 февраля 1874 г. в Калуге в семье священника. Приходился дальним родственником патриарху Московскому и всея Руси Пимену (Извекову) (+1990).

Окончил Киевскую Духовную Академию. Одним из мест его служения являлся Смольный Александровский институт в Санкт-Петербурге, где с 1910 г. отец Георгий занимал должность законоучителя. Одновременно с этой деятельностью Извеков совмещал преподавание народной песни в Регентском училище.

О музыкальном образовании священника Георгия Извекова ничего не известно. Издания духовных и светских музыкальных произведений отца Георгия печатались в Петербурге и Чехии до революции.

После Смольного Александровского института до 1918 года отец Георгий служил в Посольской церкви г. Берлина в Германии. Затем переехал в Москву, где занимался сочинением и обработкой духовных песнопений по заказам регентов Москвы и других городов. Этим отец Георгий зарабатывал себе на жизнь. Перед арестом 1931 года он писал только для Священного Синода. Очевидно, сочинения и обработки о. Георгия по художественным

качествам пользовались уважением и спросом, так как он являлся членом секции композиторов «Всеросодрама». О. Георгий продолжал свое священническое служение вплоть до ареста 1931 г., служил в разных московских церквях, в госпитале.

Незадолго до второго ареста 2 октября 1937 г. был исключен из Союза композиторов, членом которого являлся.

Был осужден тройкой при УНКВД СССР по Московской области за «контрреволюционную фашистскую агитацию» и приговорен к расстрелу. 27 октября 1937 г. приговор был приведен в исполнение в пос. Бутово Московской области.

Как духовный композитор примыкал к плеяде композиторов Нового направления.

В изданиях Г. Шмидта в Петрограде вышли: «Свете тихий», «Полиелей: Хвалите имя Господне» (2-хорное), «Канон 1-го гласа» (знаменного распева), «Иже херувимы» (обиходное), «Достойно есть», «Исполла эти деспота» (болгарского распева), «О тебе радуется» (глас 1, болгарского распева), «Милость мира» (великопостное), «Достойно есть» (8 гласов, знаменного распева), «Благообразный Иосиф» (болгарского распева), «Христос воскрес» (напев Волоколамского уезда Московской губернии).

Под обозначением автора вышло издание «Мелодии знаменного, киевского, греческого и болгарского распевов в систематизации и обработке Ю. Извекова» для смешанного хора: «Благослови, душе моя» (для 1 и 2 хоров); «Кафизма: Блажен муж»; «Господи, возвах. Догматик»; «Свете тихий. Прокимен»; «Ектений: сугубая и просительная»; «Богородице Дево»; «Бог Господь. Тропарь: Камени запечатану»; «Кафизмы. Седален»; «Полиелей: Хвалите имя Господне» (2-хорное); «Тропари на непорочнах: Ангельский собор»; «Прокимен: Ныне воскресну и проч.»; «Канон»; «То же в упрощенном виде». «Утоли болезни» было опубликовано в сборнике «Да исправится молитва моя: Духовные сочинения русских композиторов» (М., 1999. Вып. 1).

В издательстве «Живоносный Источник» были переизданы репринтным способом сборники: «На литургии». – М., 2004. «Богородице Дево» – М., 2002, «Да исправится» – в сборнике «Да исправится молитва моя». Ч. 2. - М., 2005.

Сочинения Извекова вышли в издании автора, приложениях к журналу «Хоровое и регентское дело», в сборниках Киреева. Мировая война 1914 г. помешала их широкому распространению.

Источник:

- http://ru.wikipedia.org/wiki/%C8%E7%E2%E5%EA%EE%E2,%C3%E5%EE%F0%E3%E8%E9_%DF%EA%EE%E2%EB%E5%E2%E8%F7 [Дата обращения – 10.06.2012].

Митрополит **ИЛАРИОН (Алфеев Григорий Валериевич)** родился 24 июля 1966 г. в Москве. С 1973 г. по 1984 г. обучался в Московской средней специальной музыкальной школе им. Гнесиных по классу скрипки и композиции.

В 1981 г. поступил чтецом в храм Воскресения Словущего на Успенском вражке (г. Москва). С 1983 г. был иподиаконом у митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима (Нечаева) и работал внештатным сотрудником Издательского отдела Московского Патриархата.

В 1984 г., по окончании школы, поступил на композиторский факультет Московской государственной консерватории.

В январе 1987 г. по собственному желанию оставил обучение в Московской консерватории и поступил послушником в Виленский Свято-Духов монастырь.

19 июня 1987 г. в соборе Виленского Свято-Духова монастыря пострижен в монашество, а 21 июня в том же соборе рукоположен во иеродиакона. 19 августа 1987 г. в Пречистенском кафедральном соборе г. Вильнюс рукоположен в иеромонаха.

В 1988 – 1990 гг. служил настоятелем храмов в городе Тельшый, селе Колайняй и селе Титувенай Виленской епархии. В 1990 г. назначен настоятелем Благовещенского кафедрального собора города Каунаса.

В 1990 г. в качестве делегата от духовенства Виленской и Литовской епархии участвовал в Поместном Соборе Русской Православной Церкви.

В 1989 г. заочно окончил Московскую Духовную семинарию, а в 1991 г. – Московскую Духовную Академию со степенью кандидата богословия. В 1993 г. окончил филиал аспирантуры МДА при Отделе внешних церковных связей Московского Патриархата.

В 1991 – 1993 гг. преподавал гомилетику, Священное Писание Нового Завета, догматическое богословие и греческий язык в Московских духовных школах. В 1992 – 1993 гг. преподавал Новый Завет в Православном Свято-Тихоновском богословском институте и патрологию в Российском православном университете святого апостола Иоанна Богослова.

В 1993 г. был направлен на стажировку в Оксфордский университет, где работал над докторской диссертацией на тему «Преподобный Симеон Новый Богослов и православное Предание», совмещая учебу со служением на приходах Сурожской епархии. В 1995 г. окончил Оксфордский университет со степенью доктора философии.

С 1995 г. работал в Отделе внешних церковных связей Московского Патриархата, с августа 1997 г. по 2002 г. возглавляя секретариат по межхристианским связям.

В 1995 – 1997 гг. преподавал патрологию в Смоленской и Калужской духовных семинариях. В 1996 г. читал курс лекций по догматическому богословию в Свято-Германовской православной духовной семинарии на Аляске (США).

С 1996 г. по 2004 г. был членом Синодальной богословской комиссии Русской Православной Церкви.

В 1997 – 1999 гг. читал курсы лекций по догматическому богословию в Свято-Владимирской духовной семинарии в Нью-Йорке (США) и по

мистическому богословию Восточной Церкви на богословском факультете Кембриджского Университета (Великобритания).

В 1999 г. Свято-Сергиевским православным богословским институтом в Париже удостоен степени доктора богословия.

14 января 2002 г. в Москве, в Храме Христа Спасителя, рукоположен во епископа.

1 февраля 2005 г. избран приват-доцентом богословского факультета Фрибургского университета (Швейцария) по кафедре догматического богословия.

24 августа 2005 г. удостоен Макариевской премии за труд «Священная тайна Церкви. Введение в историю и проблематику имяславских споров».

1 февраля 2010 г. возведен в сан митрополита.

Член редакционной коллегии журналов «Богословские труды», «Церковь и время» (главный редактор), «Вестник РХГА», «Studia Monastica», научно-исторической серии «Византийская библиотека».

Награжден грамотами Святейшего Патриарха Московского и всея Руси (1996 и 1999), медалью «За мужество и самопожертвование» Литовской Республики (1992), медалью Польской Православной Церкви во имя князя Константина Острожского (2003), серебряным орденом Православной Церкви в Америке во имя святителя Иннокентия (2009), орденом Эстонской Православной Церкви Московского Патриархата во имя священномученика Исидора Юрьевского II степени (2010), орденом Православной Церкви Молдовы во имя святого благоверного воеводы Стефана Великого II степени (2010), орденом Александрийской Православной Церкви во имя святого апостола и евангелиста Марка II степени (2010), орденом Православной Церкви Чешских земель и Словакии в честь святых равноапостольных Кирилла и Мефодия с золотой звездой (2011), Орденом Дружбы (2011), медалью «За мужество и самопожертвование» Литовской Республики (1992), орденом бургомистра Йонаса Вилейшиса (Каунас, Литва, 2011), орденом Сербских Соколов (организация «Союз сербских Соколов», 2011),

золотой медалью «*Sigillum Magnum*» Болонского университета (Италия) (2010). Лауреат Макариевской премии (2005).

Автор более 700 публикаций по патристике, догматическому богословию, церковной истории, проблемам духовного образования, а также переводов творений Отцов Церкви с греческого и сирийского языков.

Автор музыкальных произведений, в том числе «Божественной литургии» и «Всенощного бдения» для хора без сопровождения, «Страстей по Матфею» для солистов, хора и оркестра, «Рождественской оратории» для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра, симфонии для хора и оркестра «Песнь восхождения» на слова псалмов.

Источник:

- <http://www.doctorantura.ru/ru/rektor> [Дата обращения – 10.06.2012].

Митрополит ИОНАФАН (в миру – **Елецких** Анатолий Иванович). Кандидат богословия, член Патриаршего совета по культуре (МП), член комиссии Священного Синода РПЦ по взаимодействию со старообрядными приходами РПЦ и старообрядчеством, член Богословско-канонической комиссии УПЦ МП. Автор мемуаров о становлении УПЦ МП, ряда литургических трудов, статей, стихов и переводов. Получил признание как духовный композитор.

Родился в 1949 г. в Воронежской области (Россия). Русский. Отец, Иван Федорович Елецких, ветеран ВОВ, потомок одной из многочисленных линий опростившегося к XIX веку рода князей Елецких (черниговская ветвь Рюриковичей); мать, Ольга Семеновна Елецких, ветеран ВОВ, из старообрядческого рода.

Детство и раннее отрочество прошло в г. Североморске Мурманской области, с 1960 г. проживал в г. Киеве.

С 1970 г. по 1972 г. – обучался в Ленинградской духовной семинарии. С 1972 г. по 1976 г. – учеба в Ленинградской духовной академии. В период обучения в семинарии и академии параллельно закончил регентский класс,

был назначен руководителем (регентом) студенческого хора при храме ЛДА и С.

В 1976 г. пострижен в монашество. В 1978 г. рукоположен в сан иеромонаха. С 1987 г. – преподаватель церковного пения Ленинградской Духовной Семинарии. С 1988 г. указом Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Пимена утвержден на посту наместника Киево-Печерской Лавры. Восстановил в ее богослужении лаврский певческий обиход.

Автор трех опытов переложения на русский язык Великого покаянного канона св. Андрея Критского, ряда духовных и патриотических стихов, «Толкового путеводителя по Божественной Литургии» на русском и украинском языках; многочисленных музыкально-духовных, патриотических сочинений и обработок (сборники «Осанна», «Ли́ра» и др. «Литургии Мира», написанной на мотивы сегментов григорианского хорала, «Гласовой литургии» и «Чернобыльской Литургии», посвященной памяти героев-ликвидаторов последствий взрыва на ЧАЭС (оркестрована на Украине как симфоническая поэма) и др.

Удостоен государственного Ордена Дружбы за вклад в развитие взаимоотношений между Россией и Украиной. Награжден церковными орденами преп. Сергия Радонежского, **Святейшим Патриархом Алексием II** - св. кн. Даниила Московского (РПЦ); высшим орденом УПЦ для архиереев - «Преподобных Антония и Феодосия», ордена Украинской Православной Церкви «Святого апостола Иоанна Богослова» второй степени. Удостоен именной панагии **Вселенского Патриарха Варфоломея I**, награжден орденом св. Марка (Иерусалимский Патриархат), высшим орденом Церкви Молдовы - Святого Стефана Великого. **В 2011 г. награжден высшим орденом Национальной Музыкальной Академии Украины имени П.И.Чайковского - «За выдающиеся достижения в музыкальном искусстве».**

Источник:

- <http://www.vladyka-ionafan.ru/biography> [Дата обращения – 11.06.2012].

ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ Михаил Михайлович (настоящая фамилия -Ива́нов; 1859, Гатчина - 1935, Москва) – русский композитор, дирижер.

Родился будущий композитор в Гатчине, близ Петербурга, 7 ноября (19 ноября по новому стилю) 1859 г.

Первоначальное музыкальное образование получил в музыкальных классах для малолетних певчих при Исаакиевском соборе в Петербурге (1872-1875), затем в Петербургской консерватории, в которой в 1882 г. он закончил класс композиции Н. А. Римского-Корсакова.

С 1893 г. по приглашению Чайковского Ипполитов-Иванов - профессор Московской консерватории, а в 1906–1922 гг. – ее директор. В 1899–1906 гг. – дирижер Московской частной русской оперы Саввы Мамонтова и Оперы Зимина, а с 1925 г. – Большого театра.

В своем творчестве ориентировался на учителя – Н. А. Римского-Корсакова. Использовал русский, грузинский и тюркский фольклор. В области гармонии был чужд новаций. Преимущественное внимание уделял жанру оперы.

Сочинял церковную музыку.

К периоду 1900–1915 гг. относятся лучшие хоровые произведения Ипполитова-Иванова, которые еще в большей мере, чем оркестровые, следуют музыкальной традиции Чайковского, в том числе получившая широкую известность Литургия св. Иоанна Златоуста (1904) и другие духовные хоры. Композитор умышленно постарался сделать некоторые песнопения простыми, доступными для исполнения провинциальными и даже сельскими хорами.

В своих духовных хоровых сочинениях Ипполитов-Иванов, с одной стороны, руководствуется принципами, характерными для всей традиционной русской хоровой композиторской школы: его произведениям свойственна четкость линий, простота и, если можно так выразиться,

эргономичность голосоведения, позволяющая певцам любой партии чувствовать свой текст как мелодию с собственным смыслом. Не чужды композитору и определенные новации, свежие и не шаблонные гармонии, отводящие духовное сочинение от чисто церковной музыки и придающее ему высокохудожественное, слишком светское, по тогдашним меркам, звучание.

К 140-летию со дня рождения были изданы циклы: «Избранные молитвословия из Всенощного Бдения» (соч. 43), «Литургия св. Иоанна Златоуста» (соч. 37), «Два запричастных стиха» (соч. 29), «Пять Херувимских песней» (соч. 38), «Из Юбилейного сборника» (соч. 54). Известны также «Кондак св. Апостолу Матфею» (ор. 49) и Псалом-концерт «Помилуй мя, Боже»

Умер 28 января 1935 г. Похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище.

Источники:

- http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BF%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B2-%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%2C_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [Дата обращения – 11.06.2012].
- http://dissland.com/catalog/duhovnaya_muzika_m_m_ippolitova_ivan_ova_i_russkaya_pevcheskaya_traditsiya.html [Дата обращения – 11.06.2012].
- <http://www.rimskykorsakov.ru/ippolitov.html> [Дата обращения – 11.06.2012].

КАРАМАНОВ Алемдár Сабíтович (10 сентября 1934, Симферополь – 3 мая 2007) – композитор, народный артист Украины, лауреат Национальной премии Украины имени Тараса Шевченко (2000).

Родился в Симферополе 10 сентября 1934 г. Его отец – Сабит Темель Караман (Караманов – это русифицированная версия фамилии отца), турок по национальности, был депортирован в 1944 г. в Сибирь. Его мать, Полина Сергеевна Величко, украинка, работала заведующей библиотекой.

Алемдар Караманов рано проявил выдающиеся музыкальные способности – свои первые пьесы будущий композитор сочинил в пятилетнем возрасте. В числе лучших выпускников Симферопольского музыкального училища в 1953 г. был направлен в Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского.

Окончив аспирантуру, А. Караманов, испытал тяжелый творческий кризис. Это побудило его навсегда уехать из столицы и вернуться домой в Симферополь. Еще в Москве Караманов обращается к православию и, по возвращении в Симферополь, принимает крещение, становится прихожанином церкви Всех Святых. С того времени Караманов почти перестал сочинять камерные и фортепианные произведения. Главной идеей его творчества, по его словам, становится «музыкальная религия». Он начал писать духовную музыку – симфоническую и вокально-симфоническую.

В 1965-1966 гг. он создает цикл из четырех симфоний по мотивам Четвероевангелия «Совершишася во славу Богу во имя Господа Иисуса Христа». В то же самое время А. Караманов пишет несколько вокально-симфонических сочинений в жанре католической религиозной музыки: *Stabat Mater* (1967 г.), Реквием (1971 г.) Месса (1973), фортепианный концерт *Ave Maria* (1968) и симфонический цикл *Et in amorem vivificantem*, отвечающие латинской духовной традиции.

Во второй половине 1970-х гг. А. Караманов создает одно из самых значительных своих сочинений – цикл из шести симфоний «Бысть», по Откровению Иоанна Богослова (Апокалипсис). До последних дней в планах композитора была седьмая симфония цикла «Бысть» – он хотел ее назвать «Николай – Кришну». По замыслу композитора, в ней должны были сочетаться христианские и индуистские религиозные мотивы.

В разные годы сочинил циклы из восьми духовных песнопений для мужского хора памяти Бориса Пастернака (1969–1989), и шести духовных песнопений для мужского хора (1992).

Некоторые из этих произведений могут быть исполнены за богослужением (например, *Хвалите имя Господне, Отче наш, С нами Бог, Объятия Отца* и пр.), но большинство песнопений являются внелитургическими.

Источники:

- <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1515779> [Дата обращения – 11.06.2012].
- <http://newikis.com/ru/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2,%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.html> [Дата обращения – 11.06.2012].

КЕДРОВ Николай Николаевич (старший) (28 октября 1871, Санкт-Петербург, Российская империя – 2 февраля 1940, Париж, Франция) - русский оперный и камерный певец (баритон), православный композитор и музыкальный педагог, создатель мужского квартета Кедрова.

Родился в семье священника. В 1894-97 гг. обучался пению в Петербургской консерватории.

С 1896 г. – член Петербургского общества музыкальных собраний, выступал в оперных спектаклях на сцене Большого зала Петербургской консерватории.

В 1897-99 гг. и в 1900 г. – солист Московской частной русской оперы. В 1899-1900 гг. и в 1908 г. выступал в московском Большом театре, в 1902 г. - в петербургском Мариинском театре.

В 1904-1923 гг. преподавал сольное и хоровое пение в Петербургской консерватории, с 1915 г. – профессор.

После революции Кедров с семьей уехал в Берлин, затем в Париж, где заново воссоздал квартет, и там певцы выступали под названием «Квартет Кедрова». Основу репертуара ансамбля в эмиграции составляли богослужебные песнопения Русской Православной Церкви.

Н. Н. Кедров является одним из основателей Русской консерватории в Париже и автором ряда церковных песнопений. Большую часть репертуара «квартета Кедрова» составляли его же сочинения, из которых наиболее известно песнопение «Отче наш», написанное в 1922 г.

В 1923 г. состоялся знаменитый концерт квартета Кедрова в Лондоне в присутствии короля Георга V. В конце 20-х гг. певцы гастролеровали в США. Вел педагогическую работу в Парижской консерватории.

Скончался 2 февраля 1940 г. в Париже. Похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.

Источник:

- <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2,%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B%D0%B0%D0%B9%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%88%D0%B8%D0%B9%29>
[Дата обращения – 11.06.2012].

КЕДРОВ Николай Николаевич (младший). (1906 – 1981). Сын Николая Николаевича Кедрова-старшего.

После революции эмигрировал с семьей в Берлин, а затем переехал в Париж. Поступил в Петербургскую консерваторию как пианист, затем продолжил образование в Берлине (окончив курс оркестрового дирижирования), и уже в Париже закончил Русскую консерваторию имени Сергея Рахманинова.

После возвращения из немецкого плена и смерти отца, во второй половине 1940-х гг. Н. Н. Кедров-сын возродил «квартет Кедрова», в

репертуаре которого были в основном православные церковные песнопения. «Квартет Кедрова», просуществовавший под руководством Н. Кедрова-сына до 1975 г. дал более трех тысяч концертов во Франции, выезжал с гастролями в Европу и США.

Н. Н. Кедров-сын также занимался сочинением и гармонизацией церковных песнопений. Он выпустил в Лондоне два сборника богослужбных песнопений: «Литургия» и «Всенощное бдение», в которые вошли его собственные композиции и сочинения композиторов русской эмиграции.

Источники:

- <http://biblioteka-regenta.ru/kompoz/kedrovu/> [Дата обращения – 11.06.2012].
- http://zarubezhje.narod.ru/kl/K_709.htm [Дата обращения – 11.06.2012].

КИСЕЛЕВ Анатолий Иванович – родился в 1948 г. в Москве. Выпускник Московской консерватории (1970 г). Его педагогами были А. В. Свешников, А. Г. Шнитке, А. Г. Флярковский.

Композитор, автор симфонической, камерной, инструментальной, вокально-хоровой музыки, музыки для кино и театра. Член Правления Союза московских композиторов, секретарь Союза композиторов России. Заслуженный деятель искусств России, педагог, заслуженный деятель искусств России, лауреат Международного и Всероссийских конкурсов.

Составитель первого в современной России «Сборника православных песнопений современных отечественных композиторов».

Автор светских и духовных хоровых произведений, в том числе – богослужбных сочинений, наиболее масштабные из которых – «Всенощное бдение» и «Литургия св. Иоанна Златоуста», автор музыки и песен для детей, кино, театра и ТВ.

Источники:

- <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%F2%E2%80%9C%D0%F7> [Дата обращения – 11.06.2012].
- <http://www.classicalarchives.com> [Дата обращения – 11.06.2012].
- <http://ikompozitor.ru/book/1074> [Дата обращения – 11.06.2012].

КОВАЛЕВСКИЙ Максим Евграфович (1903 – 1988). Эмигрировал с семьей во Францию в 1920 г. Жил в г. Ницца, затем переехал в Париж. Церковный и музыкальный деятель, композитор, математик.

Член братства св. Фотия в Париже. Один из основателей Института св. Дионисия в Париже. Возглавлял Русское музыкальное общество во Франции. Исполнял обязанности регента и псаломщика в храме «Всех Скорбящих Радосте» и преп. Женевьевы в Париже. Один из основателей Французской Кафолической Православной Церкви (Eglise catholique orthodoxe de France (ESOF)) (1936). Преподавал историю церковного пения. Исполнял обязанности регента в храме Всех скорбящих Радости и Святой Женевьевы в Париже. Возглавлял хор в храме Святого Иринея, с которым были осуществлены записи на пластинки, в том числе литургической оратории собственного сочинения. Соредактор «Сборника Божественной литургии» (Лондон, 1962). Вошел в почетный комитет Общества ревнителей православного церковного пения. Автор многочисленных статей о музыке, исследований о древнем пении Восточной и Западной христианских церквей.

С 1949 г. диакон храма св. Иринея Лионского в Париже.

В 1970-х гг. упомянут как преподаватель литургического богословия православного института св. Дионисия в Париже. Принимал участие в переводе богослужебных текстов на французский язык.

Источники:

- http://zarubezhje.narod.ru/k1/k_056.htm [Дата обращения – 11.06.2012].

- <http://www.tez-rus.net/ViewGood32017.html> [Дата обращения – 11.06.2012].

ЛАПАЕВ Геннадий Никифорович родился в 1954 г. в г. Кимры. Девяти лет он поступил в музыкальную школу в класс народных инструментов, с двенадцати лет начинает сочинять музыку. В 1973 г. закончил народное отделение Тверского (Калининского) музыкального училища.

В 1976 г. Лапаев поступил на исторический факультет Тверского (Калининского) государственного университета, где углубленно изучал историю религии и философии.

В течение последних 15-ти лет были изданы более двадцати сборников церковных песнопений под редакцией Г. Н. Лапаева. Среди них – четыре авторских: «Несложные песнопения Литургии», «Всенощное бдение», «Богородичны догматики воскресные» (на «Господи воззвах» 8-ми гласов), «Две славянские литургии».

Песнопения Г. Н. Лапаева удобны для исполнения; их можно петь не только в четырехголосном, но и в трехголосном варианте, небольшим хоровым составом. Голосоведение естественно и практично. Его сборники духовных песнопений популярны среди церковных хоров по всей России.

К своему 50-летнему юбилею Г. Н. Лапаев был награжден орденом св. равноапостольного князя Владимира III степени. А в 2009 г. в связи с 55-летием и 30-летием регентского служения он был награжден орденом Андрея Рублева III степени.

Управляет хором Вознесенского кафедрального собора г. Твери.

Источник:

- <http://lib.cerkov.ru/authors/492> [Дата обращения – 11.06.2012].

ЛАРИН Алексей Львович – заслуженный деятель искусств России, лауреат международных конкурсов композиторов. Родился в 1954 г. в Саратове.

Окончил Московскую капеллу мальчиков (1971), ГМПИ им. Гнесиных (1976, класс композиции Н. Пейко), ассистентуру-стажировку ГМПИ (1979). В настоящее время – профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, почетный приглашенный профессор Университета Кореи (Сеул).

Диапазон композиторского творчества А. Ларина широк и многогранен. Это балет «Гулливер в стране лилипутов», симфонические и вокально-симфонические произведения, хоровые сочинения (оратория «Русские страсти», восемь кантат, хоровые концерты и циклы), произведения для русского народного оркестра, для духового оркестра, камерные произведения, сочинения для детей, киномузыка.

Источник:

- <http://ikompozitor.ru/book/938> [Дата обращения – 11.06.2012].

ЛЕДКОВСКИЙ Борис Михайлович (26 сентября (8 октября) 1895 – 7 августа 1975) – композитор духовно-музыкальных сочинений российского зарубежья, православный регент.

Родился в семье священника, с 14 лет управлял церковным хором. Обучался в духовном училище в Новочеркасске, в реальном училище в Ростове-на Дону и Московской консерватории.

Служил в частях генерала Врангеля и вместе с его армией выехал из России. До 1945 г. служил регентом хора русской православной церкви в Берлине, настоятелем которой был архимандрит Иоанн (Шаховской). После Второй мировой войны переехал в США. С 1951 г. – регент Синодального Знаменского собора в Нью-Йорке и преподаватель церковного пения Свято-Владимирской семинарии.

Плодовитый композитор, духовно-музыкальные произведения отличаются «большой слитностью музыки и текста, литургического

момента» (И. А. Гарднер). В типографии преподобного Иова Почаевского в Джорданвилле опубликована 1-я часть «Обихода» (Всенощное бдение) под редакцией Ледковского и три сборника.

Похоронен на кладбище Свято-Троицкого монастыря (Джорданвилль, США).

Источник:

- <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1004533> [Дата обращения – 11.06.2012].

ЛИСИЦЫН Михаил Александрович (1872 — 1917) - протоиерей, духовный писатель и церковный композитор.

Образование получил в киевской духовной академии и петербургском археологическом институте. Главные его работы: "Первоначальный славяно-русский типикон" (историко-археологическое исследование СПб., 1911; магистерская диссертация, удостоено Императорской Академии Наук премии митрополита Макария), "Обзор духовно-музыкальной литературы" (ib., 1901), "О древних и новых песнотворцах" (ib., 1910), "О новом направлении в русской церковной музыке" (М., 1909), "Церковь и музыка" (ib., 2-е издание, 1904), "Религиозное состояние современного общества и необходимость религиозного образования" (СПб., 1914). Статьи Лисицына по музыке печатались в "Русской Музыкальной Газете" ("Г.Ф. Львовский", 1895; "П.И. Чайковский, как духовный композитор", 1897, отдельно; "А.С. Аренский, как духовный композитор", 1898).

Им изданы около 56 духовно-музыкальных произведений ("Литургия святого Иоанна Златоустого для смешанного хора", та же литургия для однородного хора, "Да молчит всякая плоть", "Покаяния отверзи ми двери", "Великое славословие" и др.). Песнопения Лисицына отличаются церковным характером и сравнительно простой фактурой, не всегда, однако, совершенной.

Зарублен красноармейцами шашками в 1917 году.

Источники:

- <http://dic.academic.ru/dic.nsf/biograf2/8097> [Дата обращения – 11.06.2012].
- <http://www.taday.ru/text/247932.html> [Дата обращения – 11.06.2012].

ЛЯДОВ Анатолий Константинович (1855 – 1914) композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель.

В 1878 г. окончил курс в Санкт-Петербургской консерватории. Знакомство с балакиревским кружком оказало большое влияние на расширение его музыкального кругозора. С 1878 г. преподавал в Санкт-Петербургской консерватории по классу свободного сочинения (с 1886 профессор).

Духовные сочинения Лядова немногочисленны. Самое значительное из них – цикл «Десять переложений из обихода», ор. 61 (1909). Получили распространения также его Кондак Рождества Христова, Стихира на Рождество, Тропарь Рождества, тропарь Иосифу Праведному, «Чертог Твой вижду, Спасе мой», Задостойник на Воздвижение, Херувимская песнь, «Тебе поем», «Хвалите Господа с небес», «Чашу спасения прииму» и пр.

Особняком стоит фантазия для оркестра: «Из Апокалипсиса», запечатленная суровой мистикой в духе русских народных духовных стихов.

Источники:

- <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1004533> [Дата обращения – 11.06.2012].
- <http://rmusician.gromadin.com/2009/duxovnaya-muzyka-ak-lyadova> [Дата обращения – 11.06.2012].
- <http://ikliros.com/category/kompozitorraspev/lyadov-ak> [Дата обращения – 11.06.2012].

ЛЯМИН Иван Семенович (1899 – 1944) получил домашнее музыкальное образование и с юных лет управлял церковными хорами.

В 1919 г. семья Ляминых поселилась в Киеве, где Иван Семенович поступил в консерваторию в класс композиции профессора Б. Л. Яворского.

После переезда в 1921 г. во Францию он продолжил обучение в Парижской национальной консерватории у профессора Ж. Коссада. В последующие годы давал уроки музыки, был классическим и джазовым пианистом, руководил джаз-оркестром.

Музыкальное наследие композитора включает ряд светский композиций, а также шесть духовных хоров для мужского и смешанного хоров. Ассимилировав современный музыкальный язык, в своих духовных произведениях Лямин демонстрирует также опору на русские церковно-певческие традиции.

Жизнь И. С. Лямина трагически оборвалась во время перестрелки в Париже.

Источник:

- http://mindu.orthodoxy.ru/zvukozap_page1_disk1_info.htm [Дата обращения – 11.06.2012].

МАРТЫНОВ Владимир Иванович (род. 20 февраля 1946 в Москве) – российский композитор, историк и теоретик музыки, философ.

В 1970 г. закончил Московскую консерваторию (класс композиции Н.Сидельникова).

Изучал музыку и музыкальное теоретизирование европейского Средневековья и Возрождения. В 1976-1978 гг. в творчестве композитора произошел перелом, от авангарда он стал двигаться к новой простоте.

С 1979 г. он преподавал в духовной академии Троице-Сергиевой Лавры. Занимался расшифровкой и реставрацией памятников древнерусского богослужебного пения, изучением древних певческих рукописей в ряде монастырей.

В 1984 г. Мартынов вернулся к музыкальному сочинительству, для которого характерна теперь осознанная тяга к канону. В музыкальной теории развивает идею «конца времени композиторов», а вместе с ним – исчерпание эстетики авторства, стилистики концертного исполнительства, культа «звезд» и т. п.

Автор ряда сочинений и переложений, тяготеющих к знаменному распеву а также паралитургических сочинений: Апокалипсис (1991), Плач пророка Иеремии (1992), *Magnificat* (1993), *Stabat Mater* (1994), *Requiem* (1998).

Источник:

- http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%F0%F2%FB%ED%EE%E2,%C2%EB%E0%E4%E8%EC%E8%F0_%C8%E2%E0%ED%EE%E2%E8%F7
[Дата обращения – 11.06.2012].

МАТВЕЕВ Николай Васильевич (1909 – 1992) – церковный музыкант, архитектор; руководитель (регент) правого хора в московском Скорбященском храме на Большой Ордынке (1948 – 1992).

Родился в 1909 г. в Вильне; в 1914 г. его семья переехала в Новозыбков, затем Сергиев Посад, где он начал петь в церковном хоре Ильинского храма. С 15 лет начал руководить любительским церковным хором.

По окончании музыкальной школы поступил в музыкальное училище на дирижерско-хоровое отделение. С 1935 г. руководил церковными хорами; с 1948 г. – руководитель хора в Преображенском (Скорбященском) храме на Ордынке.

С 1969 г. преподавал в Московской духовной академии историю церковного пения; написал учебное пособие по нему. С 1970 г. – заведующий кафедрой церковного пения в МДА.

В его хоре на Ордынке пел ряд солистов Большого театра; хор получил признание в музыкальных кругах. В годовщины смерти композитора П. И.

Чайковского (8 ноября – во избежание совпадения с празднованием Октябрьской революции исполнялась «Литургия Иоанна Златоуста», написанная Чайковским, а также «Всенощная» С. В. Рахманинова.

В 1984 г. был награжден «Гран при» французской фирмой грамзаписи; награжден орденами РПЦ.

Скончался 8 июня 1992 г.; отпет 11 июня в Скорбященском храме; похоронен на Ваганьковском кладбище.

Источник:

- <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1558474> [Дата обращения – 11.06.2012].

Архимандрит МАТФЕЙ (Мормыль) родился 5 марта 1938 г. на Северном Кавказе, в станице Архонская бывшей Терской области (ныне - Пригородном районе Северной Осетии-Алании), в семье казаков с потомственными музыкальными традициями.

В 1956 г. окончил среднюю школу и, намереваясь стать священником, поступил в Ставропольскую духовную семинарию, которую окончил в 1959 г. В классе церковного пения обучался у известного регента, знатока и любителя обиходных мелодий – В. П. Первицкого, последователя традиции певческой школы знаменитого хорового дирижера и педагога К. К. Пигрова (1876-1962). С 1957 г., по окончании первого класса семинарии, нес послушание псаломщика и регента левого клироса в Никольской церкви г. Есентуки, где познакомился с известным на Северном Кавказе регентом диаконом Павлом Звоником (ум. 1964), оказавшим на него огромное влияние и положившим начало в формировании в молодом семинаристе собственного регентского стиля.

С 1959 г. по 1963 г. обучался в Московской духовной академии.

21 июня 1961 г. принимается в число ее послушников и назначается уставщиком и старшим регентом монастырского хора.

С 1961 г. – уставщик и старший регент хора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, руководитель объединенного хора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры и Московских духовных академии и семинарии.

В декабре 1962 г. пострижен в монашество с именем Матфей (в честь апостола и евангелиста Матфея). 30 марта 1963 г. рукоположен во иеродиакона, а 29 марта 1964 г. – во иеромонаха. В 1963 г. успешно защитил кандидатскую работу на тему: «Воскресение Христово в изложении русских богословов-апологетов». С 1963 г. по 2005 г. – преподаватель МДАиС и регентской школы (Церковный устав, Священное Писание Ветхого и Нового Завета и Литургики).

В 1968 г. возведен в сан игумена, а в 1971 г. – в сан архимандрита.

С 1969 г. по 1974 г. – преподаватель Регентского класса. В марте 1984 г. удостоен звания доцента. В январе 1988 г. утвержден в звании профессора. В 2004 г. ему присвоено звание заслуженного профессора Московской духовной академии.

Скончался в ночь на 15 сентября 2009 г.

Источник:

- http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%F2%F4%E5%E9_%D8%CC%E0%F0%EC%FB%EB%FC%29 [Дата обращения – 11.06.2012].

МИКИТА Андрей Иштванович родился в 1959 г. в г. Ленинграде (Санкт-Петербург), учился в Ленинградской и Московской консерваториях. Среди его учителей: **Н. Перельман, С. Нейгауз, Е. Малинин** (фортепиано); **Ю. Симакин, Б. Тищенко, А. Чайковский, Т. Хренников** (композиция). **Лауреат** Всероссийского конкурса хоровой духовной музыки (Москва, 2003).

Доцент кафедры компьютерной музыки РАМ им. Гнесиных. Член правления Союза композиторов Москвы.

Духовную хоровую музыку пишет с 1987 г.

Источник:

• <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/02/item7487.html> [Дата обращения – 11.06.2012].

НАФАНАИЛ, иеромонах (в миру – **Никита Яковлевич Бачкало**) (1866 – после 1930) – регент, композитор духовных и патриотических сочинений.

Родился 15 сентября 1866 года в с. Сорокотяги Киевской губернии в крестьянской семье.

В 16 лет стал послушником Киево-Печерской лавры.

С 1887 года певчий Исаакиевского кафедрального собора в Санкт-Петербурге.

В 1890 году заканчивает Петербургскую консерваторию, выступает в концертах, поет в оперных спектаклях.

С 1895 года певчий, помощник регента правого клироса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. В 1897 году принимает постриг с именем Нафанаил.

В Смоленской Зосимовой пустыни организует хор из числа братии и начинает заниматься композиторской деятельностью.

В 1900 году рукоположен в сан иеромонаха.

В 1903 году поступил в Синодальное училище при Синодальном хоре.

С 1904 года вновь переведен на послушания в Троице-Сергиеву лавру.

В 1910 году приглашен в состав Синодальной комиссии по вопросам церковного пения.

С 1912 года – регент первого лаврского хора.

После закрытия Троице-Сергиевой лавры в 1919 году поселился в с. Барково Александровского уезда Владимирской губернии.

С 1924 года проживал и служил на приходе Погоста Новосергиевска.

До 1927 года служит и регентует на приходах Москвы и Сергиева Посада.

С 1928 года на покое в г. Орехово-Зуево.

29 января 1930 года арестован, через месяц отпущен с лишением права проживания в ряде центральных областей.

Дальнейшая судьба неизвестна.

Все музыкальный труды иеромонаха Нафанаила можно разделить на богослужебные и внебогослужебные.

К первым относятся песнопения, объединяемые циклами Всенощное бдение, Литургия, Молебны, Заупокойная служба, Постная триодь, Преждеосвященная литургия, Страстная Седмица и т.п.

Ко вторым – песни, гимны и кантаты для детей, молодежи и взрослых.

Вопрос об объеме всего музыкального творчества до сих пор открыт. Известна только малая часть сочинений, написанных в период с 1898 по 1914 годы, хотя встречаются свидетельства о его сочинениях и в более поздние годы.

Источник:

- *Волковинский С. А.* Жизненный путь и творческое наследие иеромонаха Троице-Сергиевой Лавры Нафанаила (Бачкало) // Вестник ПСТГУ. Серия V. Музыкальное искусство христианского мира. 2008. Вып. 2 (3). С. 139–146.

НИКОЛЬСКИЙ Александр Васильевич (1874 – 1943) – выдающийся церковно-певческий деятель, автор статей по церковному пению, духовный композитор и педагог, родился в семье священника 9 (22 н.ст.) июня 1874 г. в селе Владыкино, б. Пензенской губернии.

По окончании Пензенской духовной семинарии, регентом хора которой он состоял, поступил в московское Синодальное училище, которое окончил в 1896 г. Учился в Московской консерватории, откуда перешел в 1899 г. в Филармоническое училище, которое окончил в 1902 г. со званием свободного художника по теории композиции. В 1909 г. был руководителем курсов общества любителей церковного пения в Москве.

Составленный им совместно с Н. Кашкиным учебник по теории пения в школе (издан Юргенсоном в 1908 г.) является ценным вкладом в школьно-певческую методическую литературу. Книга «Голос и слух певца» – пособие для регентов практиков и «План практических занятий пением в школе и хоре» были последними работами Никольского по пению в школе.

Никольский оставил богатое духовно-музыкальное наследство (сочинения и переложения). Особенностью его творчества является создание крупных форм, проникнутых одним настроением и содержанием. Таковы Литургия Преждеосвященных Даров (ор. 26, 1907), Всенощное бдение (ор. 26, 1908), Литургия Иоанна Златоуста (ор. 31, 1909), Венчание (ор. 41, 1914). Получило распространение его изложение обиходных напевов песнопений Страстной седмицы (ор. 35, 1912), Пасхи (ор. 37, 1913), Литийных стихир (ор. 47, 1916-17).

Сочинения Никольского исполнялись главным образом в больших хорах, в исторических и авторитетных концертах в Москве, входили в программу концертов Синодального и других хоров Москвы, но в провинциальных хорах редко включались в программу, за исключением таких сочинений, как стихира Благовещению «Совет превечный» (ор. 20), «Милость мира и Тебе поем» (ор. 45), «Речет Господь» (ор. 21) и «Ныне отпускаеши» (ор. 17).

Популярность Никольского как композитора, регента и педагога выходила далеко за пределы Москвы: в 1912 г. он читал лекции по истории церковного пения в Нижнем Новгороде, которые иллюстрировались пением городских хоров, в 1913 г. дирижировал соединенными хорами Пензы в концерте, где исполнялась полностью его Литургия (опус 31).

После октябрьской революции Никольский работал в «Пролеткульте» как автор «пролетарских» песен, весьма схожих с его духовными хорами. К 1925 г. отошел от этой работы, в московской консерватории был педагогом хоровой кафедры (получив в 1935 г. звание профессора), где и работал до смерти.

Из сохранившегося после смерти композитора архива автографов видно, что он работал над созданием новых духовных хоров до 30-х гг.

Никольский скончался 19 марта 1943 г. в Москве. Похоронен на Пятницком кладбище, недалеко от церкви.

Источник:

- <http://lib.cerkov.ru/authors/441> [Дата обращения – 11.06.2012].

ОЗЕРОВ Николай Иванович (1892–1972) – регент левого хора Елоховского кафедрального собора в Москве, вокальный педагог и хоровой дирижер, служил артистом и инспектором в хоре Большого театра.

Родился в Москве. Композитор духовно-хоровых произведений, член русского хорового общества в Москве (1914–1915), солист Большого театра, руководитель хоровых самодеятельных коллективов. Работал в Синодальном хоре. В 1920-х гг. его духовно-музыкальные композиции включал в программы своих духовных концертов Н. С. Голованов. В 1928 г. был арестован, выслан в Красноярск. По возвращении из ссылки (1932) работал бухгалтером, заведующим клубом, руководителем художественной самодеятельности, одновременно был регентом церковных хоров, в том числе левого хора Елоховского кафедрального собора в Москве.

В 1972 г. награжден орденом св. равноапостольного вел. кн. Владимира III степени.

Из сочинений известны Херувимская соль минор, Степенны 8 гласов, кондаки и тропари.

Стилистически близок к П. Чеснокову.

Источники:

- *Алексей Шиповальников, Александр Левинтов.* Гармонии небесных сфер из преисподней. <http://lebed.us/1999/art1040.htm> [Дата обращения – 10.06.2012].
- <http://nffedorov.ru/subdmn/old/na-nca/na/abcna/j/ozero.html> [Дата обращения – 11.06.2012].

- <http://horist.ru/forum/index.php?showtopic=6424&st=0> [Дата обращения – 11.06.2012].

ОСОРГИН Михаил Михайлович (30 июля 1887 – 29 октября 1950). Поручик лейб-гвардии Кирасирского полка, действительный статский советник, псаломщик, регент, богослов, преподаватель.

Сын губернатора, впоследствии протоиерея Михаила Осоргина. В детстве прислуживал в алтаре сельской церкви Покрова Божией Матери, был чтецом в церкви и пел в церковном хоре. В мировую войну был помощником Главнокомандующего Северо-Западным фронтом, затем воевал на Румынском фронте.

Эмигрировал в Константинополь, затем переехал в Баден-Баден (Германия), где служил псаломщиком и регентом в православной церкви.

С 1923 г. жил в Париже, принимал деятельное участие в создании Свято-Сергиевского православного прихода, член Комитета по сооружению Сергиевского подворья в Париже (1924-1925).

С 1925 г. – администратор прихода Сергиевского подворья, член комиссии по архитектурному оформлению храма (конец 1920-х).

Член Учебно-просветительского комитета, преподаватель церковного устава и церковного пения в Богословском институте (1930-1947).

Псаломщик и регент хора Сергиевского подворья (1925-1950). До последних дней жизни он неустанно поддерживал там монастырскую традицию исполнения обиходных напевов с канонархом, на два лика. Ревнитель уставности и благолепия церковных служб, увлекал за собою многих из религиозно настроенной молодежи и любителей благоговейного пения, не только русских, но и иностранцев.

Основатель курсов псаломщиков. Осуществил издание краткого изложения порядка церковных служб. Знаток русского церковного пения, ввел на подворье строгий стиль пения по русскому монастырскому уставу, основанный на древних распевах. Как руководитель церковного хора и

хормейстер давал благотворительные концерты для сбора средств на устройство храма.

Духовный композитор. Автор обработок церковных песнопений, а также сочинений Н. Н. Черепнина, А. Т. Гречанинова, А. К. Глазунова и других композиторов.

Среди работ – гармонизации Херувимской на обиходную мелодию для мужского хора, Херувимская «Софрониевская», по Обиходу 1909 г., *Милость мира* Киевского роспева, *Достойно есть*, подобен *Небесных чинов* 1-го гласа.

Источники:

- <http://www.dommuseum.ru/index.php?as=720&m=dist> [Дата обращения – 11.06.2012].
- http://gennik.spb.ru/php/komp_bio.php?id=309 [Дата обращения – 11.06.2012].

ОСОРГИН Николай Михайлович (28 сентября 1924, Париж). Регент, преподаватель, деятель музыкальной культуры. Сын М. М. Осоргина.

С 1939 г. прислуживал в храме Сергиевского подворья. В послевоенное время служил чтецом в Св.-Алекса́ндро-Невском соборе в Париже. Активный член Братства иподиаконов и прислужников при соборе.

В 1948 г. – руководитель музыкального квартета. Псаломщик, с 1950 г. – регент мужского хора храма преп. Сергия Радонежского.

Продолжил начатую отцом традицию монастырского пения в переложениях русских композиторов. Доцент кафедры славянского языка, профессор литургики Богословского института. В 1949-1955 гг. руководил Кружком по изучению церковного пения при Русском студенческом христианском движении. В начале 1960-х гг. – член редакционной комиссии по составлению сборника звукозаписей церковных песнопений (издан в 1962 г. в Лондоне). Записал серию пластинок церковных песнопений.

С 1970 г. – преподаватель на вечерних курсах Общества при Св.-Александро-Невском соборе в Париже.

В 1980-х гг. – член Епархиального совета Архиепископии Русских православных церквей в Западной Европе.

В течение многих лет администратор подворья.

Источник:

- <http://www.dommuseum.ru/index.php?as=720&m=dist> [Дата обращения – 11.06.2012].

РЫБНИКОВ Алексей Львович (17 июля 1945, Москва, СССР) - советский и российский композитор. Народный артист России (1999). Лауреат Государственной премии России (2002).

Родился в творческой семье. Мать Алексея Рыбникова была художником-дизайнером, отец – скрипачом. Рыбников начал пробовать себя в качестве композитора с 8 лет.

С 1956 г. по 1962 г. Алексей учился в Центральной музыкальной школе для одаренных детей при Московской консерватории. В 1962 г. поступил в Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского по классу композиции А. И. Хачатуряна, которую окончил с отличием в 1967 г., а в 1969 г. окончил аспирантуру.

С 1969 г. по 1975 г. Алексей Рыбников преподавал в Московской консерватории на кафедре композиции.

Алексей Рыбников – автор музыки к многочисленным кинофильмам, музыкальным спектаклям, а также рок-опер «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Юнона» и «Авось» (по поэме А. Вознесенского), пронизанной хорами с использованием духовной тематики.

В 1992 г. была представлена публике музыкальная мистерия А. Рыбникова «Литургия оглашенных».

С 26 июля 2010 г. – член Патриаршего совета по культуре (Русская Православная Церковь).

Живет и работает в Москве.

Источник:

- <http://kino-zvezdy.ru/tv/306-dostoyanie-respubliki-kompozitor-aleksej-rybnikov.html> [Дата обращения – 11.06.2012].

РЯБОВ Владимир Владимирович, композитор, пианист. Родился в Челябинске в 1950 г.

Учился в Московской консерватории. В 1977 г. окончил Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу композиции профессора А. И. Хачатуряна, по классу фортепиано – самостоятельно. В 1979 г. – аспирантуру Ленинградской консерватории.

В 1977–1981 гг. преподавал в Ленинградской и Свердловской консерваториях.

Духовные сочинения: Шесть литургических песнопений для смешанного хора и контральто (к 1000-летию Крещения Руси), Ор. 39. 32' (1988); Триптих на Страстную Седмицу для смешанного хора, Ор. 39-bis. 8' (1989); Триптих ко Пресвятой Богородице для смешанного хора, Ор. 40. 9' (1989); «Всенощное бдение» для мужского хора без сопровождения, Ор. 56. 60' (1994); Пять духовных песнопений для смешанного хора в полном составе и группами, Ор. 70. 12' (1998); «Великое славословие» для смешанного и детского хоров, Ор. 75. 15' (1999); «Песни Восхождения» (четыре псалма Царя Давида) для кантора и смешанного хора, Ор. 83. 7' (2003).

Источник:

- <http://vladimir-ryabov.ru/op-ru-5.htm> [Дата обращения – 11.06.2012].

САМСОНЕНКО Василий Григорьевич, (1878(?)) – погиб в лагере в после 1935 года). Представитель петербургской школы, выпускник Придворной певческой Капеллы.

До ареста в 1927 г. был регентом несохранившейся церкви Знамени у Московского вокзала в Ленинграде. Весь архив погиб после ареста.

Самые известные произведения – Великое Славословие, *Величит душа*, светилен Пасхи *Плотию уснув*.

Источники:

- *Алексей Шиповальников, Александр Левинтов*. Гармонии небесных сфер из преисподней. <http://lebed.us/1999/art1040.htm> [Дата обращения – 10.06.2012].
- <http://petergen.com/bovkalo/mar/russ.html> [Дата обращения – 11.06.2012].

СВЕШНИКОВ Александр Васильевич (1890–1980) – директор Московской консерватории, профессор, народный артист СССР, главный дирижер Государственного хора СССР и Академического детского хора. Народный артист СССР (1956). Герой Социалистического Труда (1970). Лауреат Сталинской премии второй степени (1946).

Родился 30 августа (11 сентября) 1890 г. (по другим источникам – 12 сентября) в Коломне (ныне Московская область).

В 1913 г. окончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества (ныне – ГИТИС). Учился также в Народной консерватории у Б. Л. Яворского.

С 1909 г. работал регентом и преподавал пение в московских школах. С 1921 г. по 1923 г. руководил хоровой капеллой в Полтаве; в 1-й половине 1920-х гг. – один из самых известных в Москве церковных регентов (регент храма Успения на Могильцах). Одновременно заведовал вокальной частью 1-й студии МХАТа.

В 1928–1936 гг. руководил созданным им вокальным ансамблем (затем хором) Всесоюзного радио. В 1937-1941 гг. – художественный руководитель Ленинградской капеллы. Руководитель Государственного хора СССР.

В 1944 г. организовал Московское хоровое училище (впоследствии Академия хорового искусства), в которое принимались мальчики 7-8 лет. Имело прототипом дореволюционное Синодальное училище.

В 1944–1974 гг. преподавал в МГК имени П. И. Чайковского.

Был хормейстером и руководителем авторитарного типа, мастером хорового дирижирования, глубоко воспринявшим старую русскую традицию. Его многочисленные обработки народных песен до сих пор широко исполняются. Главным памятником его мастерства осталась первая в СССР запись Всенощного бдения С. В. Рахманинова, осуществленная им в 1965 г.

На протяжении почти 30 лет занимал пост ректора Московской консерватории.

Автор Стихиры Пасхи для смешанного хора (1952 г.)

Умер 3 января 1980 г. Похоронен на Новодевичьем кладбище.

Источники:

- *Алексей Шиповальников, Александр Левинтов.* Гармонии небесных сфер из преисподней. [<http://lebed.us/1999/art1040.htm> Дата обращения – 10.06.2012].
- <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%E2%E5%F8%ED%E8%EA%EE%E2,%C0%EB%E5%EA%F1%E0%ED%E4%F0%C2%E0%F1%E8%EB%FC%E5%E2%E8%F7> [Дата обращения – 11.06.2012].

СВИРИДОВ Георгий Васильевич (3 [16] декабря 1915 – 6 января 1998) - советский и российский композитор, пианист. Народный артист СССР (1970), Герой Социалистического Труда (1975), лауреат Ленинской (1960) и Государственных премий СССР (1946, 1968, 1980).

Родился в 1915 г. в городе Фатеже, ныне Курской области России. Его отец был почтовым служащим, а мать – учителем.

В начальной школе учился играть на балалайке. Учась подбирать на слух, он демонстрировал такой талант, что был принят в местный ансамбль народных инструментов.

С 1936 г. по 1941 г. он учился в Ленинградской консерватории у Петра Рязанова и Дмитрия Шостаковича (с 1937 г.).

В 1937 г. Георгий Свиридов был принят в Союз композиторов СССР.

С 1956 г. поселился в Москве, писал симфонии, концерты, оратории, кантаты, песни и романсы.

Стиль Свиридова значительно менялся на разных этапах его творчества. Его ранние произведения были написаны в стиле классической, романтической музыки и были похожи на работы немецких романтиков. Позже многие сочинения Свиридова писались под влиянием его учителя Дмитрия Шостаковича, но также, например, в Первой партите для фортепиано, заметно внимание композитора к музыкальному языку Пауля Хиндемита. Начиная с середины 1950-х гг., Свиридов обрел свой яркий самобытный стиль, и старался писать произведения, которые носили исключительно русский характер.

Автор нескольких духовных хоровых произведений на неканонические тексты. В трех хорах к трагедии А.Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973) первым дал образ неканонической молитвы в советской хоровой музыке.

Скончался 6 января 1998 г. После отпевания в Храме Христа Спасителя был похоронен на Новодевичьем кладбище.

Источник:

- <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%B2,%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B9%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87> [Дата обращения – 11.06.2012].

СИДЕЛЬНИКОВ, Николай Николаевич (1930 – 1992) – советский композитор. Народный артист Российской Федерации (1992).

Родился 5 июня 1930 г. в Твери. Окончил Московскую Государственную Консерваторию имени П. И. Чайковского в 1957 г. по классу композиции; с 1961 г. вел в Московской консерватории свой класс композиции. Один из ведущих профессоров (с 1981 г.) Московской консерватории со своей уникальной методикой преподавания теории и практики композиции.

Автор многочисленных опер, ораторий и гимнов на революционные темы и на тексты С. Т. Аксакова, М. Ю. Лермонтова, Ф. Энгельса, Ф. Гарсиа Лорки и других.

Из духовных сочинений известен «Литургический концерт» (1988).

Умер 20 июня 1992 г.

Похоронен в Москве на Троекуровском кладбище.

Источник:

- <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2,%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87> [Дата обращения – 11.06.2012].

ТОЛСТОКУЛАКОВ Сергей Борисович родился в 1955 г. в г. Омске. В 1981 г. окончил Омское музыкальное училище им. В. Я. Шебалина по классу хорового дирижирования.

В 1986 г. окончил Новосибирскую Государственную консерваторию им. М. Глинки, факультет хорового дирижирования. По окончании консерватории работал руководителем академического хора областного «Дома учителя» г. Омска. Работал преподавателем в Омском музыкально-педагогическом училище и в Омском институте Культуры, в регентском классе при Тобольской Духовной семинарии.

Автор многочисленных произведений для церковного хора.

В апреле 2002 г. С. Б. Толстокулаков был награжден Орденом Русской Православной Церкви святого преподобного Сергия Радонежского III степени.

Источник:

- <http://bogoslovy.ru/comp/tlstkul.htm> [Дата обращения – 11.06.2012].

ТРЕТЬЯКОВ Александр Александрович (1905–1978) родился 18 (31) октября 1905 г. в г. Боровичи Новгородской губернии в семье врача и общественного деятеля.

Был последователем «новой русской школы», старался сочинять композиции, доступные небольшому хору.

Первым его значительным произведением были «Степенны» для восьми голосов, написанные в 1929-1930 гг. Работал врачом, одновременно начал регентовать в одном из храмов Перми.

В Москве с 1955 г. был регентом церковных хоров в нескольких храмах в самом городе и в области, в т.ч. Ризоположенского и Свято-Троицкого (Пименовского) храма в Москве.

Из многочисленных духовных сочинений известны «Богородице Дево...», «Седе Адам...», «Что ты наречем, пророче...» «Свете Тихий...» № 2, Херувимская № 2, Великое Славословие и многие другие композиции.

Ко дню интронизации Святейшего патриарха Пимена, 3 июня 1971 г., по просьбе В. С. Комарова написал монументальное песнопение «На гору Сион...» и посвятил его Святейшему патриарху. В 1974 г. награжден Патриаршей грамотой.

Скончался 8 мая 1978 г. на 73-м году жизни. Похоронен на кладбище в с. Черкизово недалеко от храма.

Источник:

- <http://bogoslovy.ru/comp/tretyakov.htm> [Дата обращения – 11.06.2012].

Диакон Сергей Зосимович ТРУБАЧЕВ (1916 – 1995) происходил из рода потомственных священнослужителей Архангельской епархии.

Родился 26 марта 1919 г. в селе Подосиновце в семье протоиерея Зосимы Васильевича Трубачева, расстрелянного в феврале 1938 г. в Бутове, и его супруги Клавдии Георгиевны.

По примеру отца Сергей с юных лет пел в церковном хоре и прислуживал в алтаре. С 1932 г. семья репрессированного отца Зосимы поселилась у родственников в Сергиевом Посаде.

В 1936 г. Сергей Трубачев поступил в Музыкальное училище имени Гнесиных, но учеба была прервана призывом в армию и войной. Всю Великую Отечественную Сергей воевал артиллеристом на Белорусском фронте, участвовал в освобождении Смоленска, Минска, Витебска, штурме Кенигсберга. За боевую доблесть был награжден орденами и медалями. После войны продолжал учиться.

В 1950 г. с отличием окончил теоретический факультет Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, а в 1954 г., тоже с отличием, – оперно-симфоническое отделение Московской государственной консерватории.

Дирижерская деятельность С. З. Трубачева началась в годы учебы в Сергиевом Посаде. Он организовал хор при местном оптико-механическом заводе, который вскоре выступал уже вполне на профессиональном уровне. Впоследствии создал Петрозаводскую хоровую капеллу, осуществил фондовые записи произведений карельских композиторов.

С 1961 г. С. З. Трубачев преподавал на кафедре оркестрового дирижирования в Институте им. Гнесиных, в 1967 г. был назначен заведующим кафедрой. В 1973 г. С. З. Трубачеву присвоено ученое звание доцента, в 1978 г. он – и. о. профессора. Автор ряда статей, посвященных дирижерскому мастерству, теории и истории дирижерского искусства, а также учебных программ и методических пособий по дирижированию.

Был близок со многими людьми, пережившими годы гонений на Церковь и закрытие Лавры. Установил творческие связи с хорами Троице-Сергиевой Лавры и Московской Духовной академии.

Автор многочисленных церковно-певческих произведений, гармонизаций монастырских и древнерусских распевов, которые органически вошли в ткань богослужения. Творчество Сергея Зосимовича, наряду с произведениями признанных мастеров церковной музыки, заняло заслуженное место в репертуаре хоров Троице-Сергиевой Лавры, руководителем которых являлся профессор Московской Духовной академии архимандрит Матфей (Мормыль) и других хоров.

Особо следует сказать о творческом содружестве Сергея Зосимовича и архимандрита Матфея. Отец Матфей был первым слушателем, рецензентом и исполнителем большинства произведений С. З. Трубачева. В то же время Сергей Зосимович, будучи опытным педагогом и дирижером, давал советы регенту и хору в отношении исполнительской культуры. В их взаимодействии проявлялись черты соборного церковного творчества, оно приносило обильные плоды: обогатился репертуар хора Троице-Сергиевой Лавры, изменились и обрели завершенность некоторые чинопоследования (Пассия, Погребение Пресвятой Богородицы, Царские часы, утренняя Великого Пятка).

При участии С. З. Трубачева Издательский отдел Московского Патриархата подготовил и издал в качестве приложений к богослужебным книгам соответствующий нотный материал: Триоди Цветная и Постная, Чиновник архиерейского служения, Октоих, Ирмологий (собранный материал по Минеям не был издан). С. З. Трубачев участвовал и в новом для середины 1980-х гг. деле издания нотного материала в «Журнале Московской Патриархии», публикуя в числе прочих и свои произведения. Также в «Журнале Московской Патриархии» был опубликован целый ряд статей С. З. Трубачева по вопросам церковной музыки и колокольного звона.

В течение многих лет Сергей Зосимович помогал в постановке клиросного пения многим храмам, расположенным вокруг Троице-Сергиевой Лавры (в особенности Черниговскому скиту).

20 августа 1995 г. в академическом храме в честь Покрова Пресвятой Богородицы ректор Московской Духовной академии епископ Верейский Евгений совершил его хиротонию во диакона. Указом Святейшего Патриарха Алексия II диакон Сергей Трубачев был определен «к служению в Троице-Сергиевой Лавре и ее скитах сверхштатным диаконом».

25 октября 1995 г. он скончался от обширного инфаркта миокарда.

Отпевание состоялось в Успенском соборе Троице-Сергиевой Лавры при многочисленном стечении народа.

Погребен на Сергиево-Посадском «новом» кладбище близ села Благовещение.

Источник:

- <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?num=12388&t=page> [Дата обращения – 11.06.2012].

ФАЙНЕР Владимир Михайлович. Родился в 1966 г. в г. Харькове.

В возрасте шестнадцати лет начал посещать православный храм и принял Крещение. Харьковское музыкальное училище окончил в 1988 г. по классу трубы.

Первыеopusы появились в 1994 г. и подписывались псевдонимом.

Сочинения получили широкое распространение и на сегодняшний день исполняются во многих городах и храмах Украины, России и Белоруссии.

Особенность сочинений автора в стилистическом подходе, сложившемся в результате многолетнего погружения в мир старинной музыки – сочетание греко-славянской мелодической распевности и архитектуры европейских полифонических школ.

Источники:

- <http://fainer.com.ua/> [Дата обращения – 11.06.2012].

- http://www.churchcomposer.ru/printcomp_fainer/biography [Дата обращения – 11.06.2012].

ФАТЕЕВ Василий Александрович, (1868 – 1942) – композитор.

Родился 11 декабря 1868 г. в Киеве. В 1889 году окончил Киевское духовное училище. С 1889 по 1894 учился в Санкт-Петербургской консерватории у Римского-Корсакова и окончил ее по двум специальностям: композиция и дирижирование.

Был последним регентом Казанского собора вплоть до его закрытия в 1932 г.

Выйдя на пенсию, бывший регент вернулся в Ленинград, где и умер от голода в 1942 г. Похоронен на Охтинском кладбище.

http://blagovestchoir.narod.ru/images/fateev_2.jpg Фатеев известен знатокам церковной музыки как автор небольших хоров. Это около 50 печатных опусов, изданных до революции у Юргенсона. Часть из них хранится в Российской Национальной библиотеке, в том числе хор, посвященный столетию освящения Казанского собора, изданный в 1911 г. В библиотеке Петербургской Духовной академии хранятся 6 рукописных сборников Фатеева – десятки произведений в каждом, сотни страниц партитуры. Написаны они с 1903 г. по 1939 г. Первые два сборника включают большие концерты, написанные на стихи псалмов.

После А. Архангельского – один из самых ярких церковных композиторов и дирижеров Петербурга-Ленинграда. Универсально сочетал в своем творчестве традиции Синодальной и Петербургской школ. К послереволюционному периоду может быть отнесено переложение «Блажен муж» напева Киево-Печерской Лавры (опубликовано в Лондонском Сборнике Осоргина в 1962 г.).

Источники:

- <http://baltwillinfo.com/2012/mp04-2012/mp-20.html> [Дата обращения – 11.06.2012].

- http://blagovestchoir.ru/stuff/fateev_paper.html [Дата обращения – 11.06.2012].

ЧЕСНОКОВ Александр Григорьевич (1880 – 1941) – композитор, автор многочисленных церковных песнопений. Брат Павла Григорьевича Чеснокова.

Преподавал в Русской консерватории и читал лекции по церковному пению в Свято-Сергиевском богословском институте в Париже.

Наиболее заметное произведение – *Свете Тихий* для большого смешанного хора (ориентировочно, середина 20-х гг.).

Скончался в 1941 г. Похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.

Источники:

- *Алексей Шиповальников, Александр Левинтов.* Гармонии небесных сфер из преисподней. <http://lebed.us/1999/art1040.htm> [Дата обращения – 10.06.2012].
- http://zarubezhje.narod.ru/tya/ch_010.htm [Дата обращения – 11.06.2012].

ЧЕСНОКОВ Павел Григорьевич (1877 – 1944), композитор, автор многочисленных церковных песнопений. Брат Александра Григорьевича Чеснокова.

Родился близ г. Воскресенска (ныне г. Истра) Звенигородского уезда Московской губернии 12 (24) октября 1877 г. в семье сельского регента. В 1895 г. окончил Синодальное училище с золотой медалью. Работал в разных московских училищах и школах; в 1895-1904 гг. преподавал в Синодальном училище, в 1901-1904 гг. был помощником регента Синодального хора, в 1916-1917 гг. дирижировал капеллой Русского хорового общества.

В 36 лет, будучи известным композитором и дирижером, поступил в Московскую консерваторию (учился у Ипполитова-Иванова) и в 1917 г. получил диплом по классам композиции и дирижирования.

После революции преподавал и дирижировал в разных местах, одновременно не оставляя регентства (до 1931 г. в храме Христа Спасителя). В 1940 г. издал книгу «Хор и управление им», которая стала одним из лучших учебников по хоровому делу.

Во время войны Чесноков, оставаясь регентом, не поехал в эвакуацию с профессорами консерватории и, лишившись хлебных карточек, голодал.

Умер в начале 1944 г.

Всего Чесноковым создано около пятисот хоровых пьес – духовных сочинений и переложений традиционных распевов (среди них по несколько полных циклов литургии и всенощного бдения, панихида, циклы «Ко Пресвятой Богородице», «Во дни брани», «Ко Господу Богу»), обработок народных песен, хоров на стихи русских поэтов.

Стиль хорового письма Чеснокова неподражаем и всегда узнаваем. Изысканность и красота гармоний, эмоциональная глубина и чистота, открытость в выражении религиозного чувства, великий мелодический дар делают Чеснокова крупнейшим духовным композитором XX в.

Источники:

- <http://intoclassics.net/news/2009-10-12-9759> [Дата обращения – 12.06.2012].
- <http://ilisten.ru/artist/pavel-grigorevich-chesnokov/bio> [Дата обращения – 12.06.2012].

ЧМЕЛЕВ Яков Александрович (22 октября 1877 – 28 августа 1944).
Сын государственного крестьянина православного исповедания. Первоначальное образование получил дома, специальное в «Московском хоровом обществе», а с сентября 1906 по май 1910 – изучал музыкальные предметы при Московском Синодальном училище Хорового пения.

29 января 1913 г. сдал экзамен на звание регента частного хора.

В 1913-1914 гг. регент в храме великомученика Никиты за Москва-рекой. Позднее управлял хором в Троицкой церкви на Грязех у Покровских ворот и в Казанской церкви у Калужских ворот.

30 марта 1925 г. сам Чмелев перечисляет свои духовные сочинения:

На всенощной:

1. *Блажен муж* № 1 и № 2,
2. *Свете тихий* № 1 и № 2,
3. Шестопсалмие № 1, № 2, № 3,
4. *Хвалите имя Господне*,
5. *От юности моя* № 1 и № 2,
6. *Господи, воззвах* 8 гл. (Переложение обихода),
7. *Бог Господь* 8 гл. (Переложение обихода).

На литургии:

1. Великая ектения и 1-й антифон ,
2. Великая ектения (Киевского распева) и 1-й антифон,
3. *Господи, спаси...* и *Святый Боже* №1 и № 2,
4. Сугубая ектения.

Песнопения Страстной седмицы:

1. *К Тебе утреннюю*,
2. *Разбойника* № 1 (для женского хора),
3. *Разбойника* № 2 (для мужского хора, соло – бас),
4. Похоронное «Св. Боже»,
5. Стихира на литии Рождества Христова «Ликуют ангели».

В 1930-е годы работал со светскими хоровыми коллективами, в том числе и с детскими – в школах и Домах пионеров Москвы.

Скончался 28 августа 1944 г. в Москве, похоронен на Немецком кладбище.

Источник:

- <http://rusk.ru/st.php?idar=800846> [Дата обращения – 12.06.2012].

ШВЕДОВ Константин Николаевич (1886–1954) – русский хоровой дирижер, церковный регент, композитор, преподаватель Московской консерватории.

Родился в Москве. Как и его два брата, (композиторы Иван и Дмитрий Шведовы) окончил Московское синодальное училище церковного пения, после чего поступил в Московскую консерваторию, в класс Танеева. Окончив курс обучения в 1909 г. с серебряной медалью, был приглашен туда же профессором теории музыки. С этих лет начинается его композиторская деятельность.

Оставил большое количество сочинений, в числе которых 2 литургии, «Догматик пятого гласа», «Милость мира», «Тебе поем», «Отче наш», Херувимская, «Сугубая ектенья», «Достойно есть», «Трисвятое» и др.

В сочинениях заметно влияние традиции московской композиторской школы.

Работал хормейстером в Музыкальной студии Московского художественного театра.

В 1925 г. Шведов уехал в США.

Скончался в 1954 г.

Источник:

- <http://orfeo.ru/shvedov.html> [Дата обращения – 12.06.2012].

ШНИТКЕ Альфред Гарриевич (нем. *Alfred Schnittke*) (1934–1998) - советский и российский композитор, теоретик музыки и педагог (автор статей о русских и советских композиторах), Заслуженный деятель искусств РСФСР (1987).

Альфред Шнитке родился 24 ноября 1934 г. в городе Энгельс. Музыкальное образование получил в 1946 года в Вене.

С 1961 г. по 1972 г. Шнитке преподавал в МГК имени П. И. Чайковского.

В 1990 г. композитор вместе с семьей переехал в Германию. Преподавал в Гамбургской консерватории.

Автор произведений на духовные темы на канонические тексты восточной и западной традиции. Наиболее известны «Три хора для смешанного хора a' cappella» (1984), «Концерт для смешанного хора в четырех частях на стихи Г. Нарекаци» (1985), «Стихи покаянные для смешанного хора без сопровождения в 12 частях. К 1000-летию крещения Руси» (1987) и др.

Скончался в Гамбурге 3 августа 1998 г. Похоронен в Москве, на Новодевичьем кладбище.

Источник:

- http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%BA%D0%B5_%D0%90%D0%BB%D1%8C%D1%84%D1%80%D0%B5%D0%B4_%D0%93%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87 [Дата обращения – 12.06.2012].

ЮРЛОВ Александр Александрович (11 августа 1927, Ленинград, – 2 февраля 1973, Москва) – советский хоровой дирижер, музыкальный и общественный деятель, педагог. Кандидат искусствоведения (1954).

Детство провел в Ленинграде, где учился в музыкальной школе. Окончил дирижерско-хоровой факультет Московской консерватории в 1950 г. В 1953 г. окончил аспирантуру при ней.

В 1949–1954 гг. – хормейстер Государственного академического русского хора под управлением А. В. Свешникова.

С 1958 г. – художественный руководитель и главный дирижер Республиканской русской хоровой капеллы (с 1966 г. – академическая, с 1973 г. – его имени).

С 1971 г. – председатель Всероссийского хорового общества и профессор МПИ имени Гнесиных, где организовал отделение по подготовке народных хоров.

Содействовал организации и активно участвовал в работе Всероссийского хорового общества (в 1971–1973 гг. – председатель правления). Благодаря его деятельности советское массовое хоровое искусство было поднято на более высокую ступень. Был инициатором и руководителем многих фестивалей хоровой музыки. Были организованы концерты капеллы у стен новгородского Кремля, в соборах Суздаля, Владимира, Ярославля, на Бородинском поле, в театре Архангельского музея и в других местах. Широко привлекал к исполнению массовые хоровые самодеятельные коллективы (до 2000 чел.).

Пропагандировал сочинения русских советских и зарубежных композиторов. Юрлову принадлежит большая заслуга в возрождении интереса к русской музыке XVI–XVIII вв. Был первым исполнителем хоровой музыки Свиридова, осуществил первую запись альбома русской церковной музыки в советское время.

Скончался в 1973 г. в Москве. Похоронен на Новодевичьем кладбище.

Источник:

- <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AE%D1%80%D0%BB%D0%BE%D0%B2,%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87> [Дата обращения – 12.06.2012].

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Список посвященных знаменному пению научных исследований, опубликованных в советский период¹⁵²

В ряду публикаций, изданных в течение 1917 г., упоминаются три исследования, по проблематике знаменного роспева:

- *Лебедев В. В.* Знаменный распев как основа пения Православной церкви: Из уроков, читанных в Тамбовской духовной семинарии – Тамбов, 1917. В двух частях. Хоровое и регентское дело – 1917 – №1 – С. 58–80.
- *Лисицын М. А.* К вопросу о демественниках, клирошанах и о первоначальном пении в русской Церкви (По поводу книги о. [В. М] Металлова «Богослужбное пение в Русской Церкви в период домонгольский»)// Муз. современник. – 1917 – №7/8 – С. 77–101.
- *Никольский А. В.* Формы русского церковного пения. Пг., 1917 – Пг., 1917 – Вып. 1: Разбор форм напевов на «Господи воззвах» и запевов перед стихирами знаменного роспева; Вып. 2: Разбор форм догматиков знаменного роспева 1, 2, 3 и 4 гласов.

В 1918 году таких публикаций лишь две:

- *Кастальский А. Д.* Простое искусство и его непростые задачи // Мелос-СПб.. 1918 -Кн. 2. – С. 122–129.
- *Олсуфьев Ю. А.* Заметка о церковном пении и иконописи как видах церковного искусства в связи с учением Церкви. – Тула. 1918.

В 1924 году выходит в свет одна работа, посвященная знаменному роспеву:

- *Преображенский А. В.* Культурная музыка в России / Рос. ин-т истории искусств.- Л.: Academia, 1924. – 123 с. (Рус. музыка; Вып. 2).

В 1926 году также одна:

¹⁵² Источник: «Русское церковное пение XI – XX вв. Исследования, публикации 1917–1999». М., Издательство Московского Университета, 2001. С. 13–84.

- *Преображенский А. В.* Греко-русские певчие параллели XIII vv. // De Musica: Временник отдела теории и истории музыки ин-т истории искусств. – Л.: Academia, 1926. – Вып. 2. – С. 60–77.

В 1927 году две:

- *Преображенский А. В.* Ранняя музыкальная азбука XVII в. // De Musica: Временник отдела теории и истории музыки / Гос. Ин-т истории искусств. – Л.: Academia, 1927. – Вып. 3. – С. 54–61.

- *Финагин А.* «Проект Бортнянского»: (К вопросу об его авторе) // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования / Гос. ин-т истории искусств. – Л.: Academia, 1927. – Т. 1. – С. 175–188. – [История, атрибуция и анализ докладной записки Д. С. Бортнянского (?) о необходимости издания русских церковных напевов по древней крюковой системе].

В 1928 – 1929 годах одна:

- *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. – М.; Л: Музсектор Госиздата, 1928. – Т. 1: С древнейших времен до начала XVIII в. – 365, LVIII с; 1929. – Т. 2: С начала и до конца XVIII в. – 376, CXCI с.

Затем, после десятилетнего перерыва, в 1938 году, появляется лишь одна публикация:

- *Ливанова Т. Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. – М.: Искусство, 1938. – Вып. 1. Гл.: Роль Церкви в истории русской музыкальной культуры. – С. 40–89.

В 1939 году выходят две первые работы М. В. Бражникова:

- *Бражников М. В.* Новые задачи исследования памятников древнерусской музыки // Очерки по истории и теории музыки: Сб. науч. тр. и материалов / Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Л., 1939. – С. 192–224.

- *Бражников М. В.* Певческие рукописи: Обзор // Краткий отчет Рукописного отдела за 1914 – 1938 гг. / ГПБ – Л., 1939. – С. 150–152.

После семилетнего перерыва в 1946 году вновь выходят две работы М. В. Бражникова и первая работа Н. Д. Успенского:

- *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур: (Палеогр. и муз.-тех. анализ раннего рус. церк. многоголосия по безлинейным строчным рукописям XVII в.): Дис. ... канд. иск.- Л., 1946. – 182 с.

- *Успенский Н. Д.* Лады русского Севера: Дис. ... канд. иск. / Ленинградская консерватория. – Л., 1946.

В 1949 году опубликованы еще две работы М. В. Бражникова:

- *Бражников М. В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII – XVIII вв.: Применение некоторых статистических методов к исследованию муз. явлений / Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Л.; М.: Музгиз, 1949. – 104 с.

- *Бражников М. В.* Русские певческие рукописи и русская палеография // ТОДРЛ. – 1949. – Т. 7. – С. 429–454.

В 1958 году выходит следующая работа известного исследователя:

- *Бражников М. В.* Неизвестные произведения певца и распевщика XVI века Федора Христианина // ТОДРЛ. – 1958. – Т. 14. – С. 605–607.

В 1960 году опубликовано только одно исследование:

- *Успенский Н. Д.* Византийское пение в Киевской Руси // Akten des XI Internationalen Byzantinisten (Congresses, 1958: Sonderdruck. – Munchen: Verl. C. H. Beck, 1960. – 12 с.

В 1962 году – три:

- *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. – М: Сов. композитор, 1962. – 134 с: нот. прим.

- *Гарднер И. А.* К вопросу об исчезновении кондакарного пения // Православная жизнь. – Джорданвилль, 1962. – № 5. – С. 7–17.

- *Гарднер И. А.* Современное состояние науки о русском церковном пении // Православный путь. - Джорданвилль, 1962. – С. 179–189.

В 1965 году – два исследования:

- *Бражников М. В.* Архивная обработка певческих рукописей // Вопросы архивоведения. – 1965. – № 2. – С. 50 – 59.

- *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. – М.: Музыка, 1955. – 216 с: нот. прим.- Библиогр.: с. 211–213. Указ. ркп.: с. 214–215.

В 1966 году четыре:

- *Бражников М. В.* Русское церковное пение XII – XVIII вв. // Musica Antiqua. Europae orientalis. Acta scientifica congressus I/Ed. Sofia Lissa. – Warszawa, 1966. – S. 455–469.

- *Гарднер И. А.* Певческое исполнение кафизм в древнерусской богослужбной практике: (Экскурс в литургико-муз. археологию) // Православный путь: Церк.-богосл.-филос. ежегодник: Прил. к журн. «Православная Русь». – Джорданвилль, 1966. – С. 145–170.

- *Скребков С. С.* Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века // Musica antiqua Europae Orientalis. Acta scientifica I/Ed. Sofia Lissa. – Warszawa, 1966. - S. 470–488.

- *Шреер-Ткаченко А.* Развитие украинской музыки в XVI – XVIII в. // Там же. – S. 507–517.

В 1968 году три:

- *Бражников М. В.* Теория древнерусской музыки: (По муз.-палеогр. материалам XV – XVII вв.): Автореф. дис. ... докт. иск. / Ин-т истории искусств. – М., 1968. – 39 с.

- *Бражников М. В.* «Азбука» Александра Мезенца // Сов. музыка – 1968 – №6 – С. 101–104.

- *Гарднер И. А.* Проблема построения так называемого «Церковного звукоряда» (гаммы) знаменного роспева // Православный путь – Джорданвилль, 1968 – С. 145–174.

В 1969 году также три:

- *Келдыш Ю. В.* Об исторических корнях канта // Там же – С. 437–466.

- *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века: Очерки / Ин-т истории искусств – М.: Музыка, 1969 – 120 с: нот. прим.

- *Успенский Н. Д.* Проблема методологии обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве // *Musica antiqua Europae Orientalis. Acta scientifica. – Congressus II. –1969. – S. 467–505.*

В 1970 году две:

- *Бражников М. В.* Древнерусские учебники музыки // *Сов. музыка. – 1970. – № II. – С. 87– 92.*

- *Парфентьев Н. П.* Крюковые рукописи в собраниях Свердловской области // *ТОДРЛ – 1970. – Т. 25. – С. 425–429.*

В 1971 году тоже две:

- *Беляев В. М.* О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки. Доклады. – М., 1971 – 234 с. – (Музыка Древней Руси). – Ст.. Происхождение знаменного распева; Раннее русское многоголосие – С. 3–38.

- *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство.— 2-е изд., доп. – М.: Сов. композитор, 1971. – 624 с: ил., нот. прим. – Библиогр.: с. 615–619. Указ. ркп.: с. 619– 621.

В 1972 году увидели свет пять исследований, включая и первую работу А. В. Конотопа:

- *Бобков Е. А.* Древнерусские величания в певческом сборнике XVII в. // *Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского дома / Отв. ред. А. М. Панченко; ИРЛИ (ПД). – Л.: Наука, 1972. – С. 305–306.*

- *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв. – Л.: Музыка, 1972. – 424 с: нот. прим.

- *Гарднер И. А.* Несколько данных о мастере пения А. Мезенце // *Православный путь. – Джорданвилль, 1972. – С. 121–128.*

- *Келдыш Ю. В.* Проблема стилей в русской музыке XVII – XVIII вв.// Там же. – С. 795–824.

- *Конотоп А. В.* Супрасльський Ирмологіон // Сов. музика. – 1972. – № 2. – С. 117–121.

- *Успенский Н. Д.* Основы методики обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве // Мастерство музыканта-исполнителя: [Сб. ст.] / Сост. Я. Мильштейн. – М.: Сов. композитор, 1972. – Вып. I. – С. 128–156.

В 1973 году опубликованы три исследования:

- *Бражников М. В.* Краткие методические указания и схемы по описанию древнерусских певческих рукописей // Методическое пособие по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР – М., 1973. – Вып. 1. – С. 132–163.

- Музыкальная эстетика России XI-XVIII вв.: [Документы и материалы] / Сост. текстов, пер. и общ. вступ. ст. А. И. Рогова. – М.: Музыка, 1973. – 245 с: ил. – (Памятники муз.-эстетической мысли).

- *Успенский Н. Д.* Лады русского Севера. – М.: Сов. композитор, 1973. – 134 с: ил., нот.

В 1974 году изданы семь работ:

- Памятники знаменного распева / Сост. М. В. Бражников.- Л.: Музыка, 1974. – Вып. 2. – 80 с.

- *Конотоп А. В.* Супрасльський Ирмологіон 1598–1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева (на материале певческих нотолинейных рукописей XVII в.): Дис. ... канд. иск. – М., 1974.

- *Конотоп А. В.* Супрасльський Ирмологіон 1598-1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева (на материале певческих нотолинейных рукописей XVII в.): Автореф. дис. ... канд. иск. – М., 1974. – 29 с.

- *Серегина Н. С.* Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1974. – Вып. 13 / Ред.-сост. Л. Н. Раабен. – С. 59–76.

- *Смоляков Б. Г.* Возможности определения звуковысотности знамен по их комбинациям // Изв. СО АН СССР, сектор обществ, наук. – М., 1974. – Вып. 2.

- *Фролов С. В.* Певческие рукописи Древлехранилища Пушкинского Дома // ТОДРЛ – 1974, – Т. 29. – С. 339–342.

- *Цалай-Якименко О.* Київська нотація як релятивна система: (За рукописями XVI – XVII століть) //Українське музикознавство. – Київ, 1974. – Вип. 9. – С. 197 – 224.

В 1975 году – двадцать семь (!):

- *Белоненко А. С.* Сказание «О богогласном пении от Грек» и его летописная история: (Летопись как источник истории древнерусской музыки)// Древнерусская книжность: Конф. молодых специалистов в ИРЛИ АН СССР: Рез. докл. / Под ред. О. А. Белобровой и Д. С. Лихачева; ИРЛИ (ПД). – Л.: Наука, 1975. – С. 3–5.

- *Бражников М. В.* Русская певческая палеография и ее актуальные задачи //Сов. музыка. – 1975. – №4. – С. 114–119.

- *Бражников М. В.* Статьи о древнерусской музыке. – Л.: Музыка, 1975. – 120 с: ил., нот. Содержание: Новые задачи исследования памятников древнерусской музыки. – С. 3–27; Русские певческие рукописи и русская певческая палеография. – С. 28–58; Неизвестные произведения певца и распевщика XVI века Федора Крестьянина. – С. 59–61; Певческие рукописи собраний Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. – С. 62–77; Архивная обработка певческих рукописей. – С. 78–96; Русское церковное пение XII – XVIII вв. – С. 97–113; Неизвестная безлинейная певческая нотація. – С. 114–120.

- *Владышевская Т. Ф.* Типографский Устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // Musica antiqua. Vol. IV. Acta scientifica. Wydgoszcz, 1975. – S. 607–620.

- *Владышевская Т. Ф.* Музыкальные памятники Древней Руси //Памятники Отечества. – М., 1975. – Кн. 2. – С. 201–211.

- *Герасимова-Персидская Н. А.* Роль слова в знаменном распеве и партесном многоголосии // *Musica antiqua. Vol. IV. Acta scientifica. Bydgoszcz, 1975. – S. 439– 454.*
- *Иванов Н.* Музыковедческая деятельность профессора Н. Д. Успенского // *Богословские труды.— М., 1975.— Сб. 13.— С. 26– 39.*
- *Карастоянов Б.* К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева // *Musica antiqua. Vol. IV. Acta scientifica. Bydgoszcz, 1975. – S. 487– 503.*
- *Келдыш Ю. В.* К проблеме происхождения знаменного распева // Там же. – S. С. 505– 519.
- *Конотоп А. В.* Древнейший памятник украинского нотолинейного письма – Супрасльский Ирмологион 1598 – 1601 гг. // *ПКНО. 1974. – М., 1975. – С. 285– 293.*
- *Конотоп А. В.* Структура Супрасльского Ирмологиона 1598 – 1601 гг. – древнейшего памятника украинского нотолинейного письма// *Musica antiqua. Vol. IV. Acta scientifica. Bydgoszcz, 1975. – S. 521–533.*
- *Кораблева К. Ю.* Духовные стихи как памятники знаменного роспева (стихи покаянные) // Там же.— С. 539–556.
- *Кравченко С. П.* К вопросу о формировании певческой книги «Праздники» // *Древнерусская книжность. – Л., 1975. — С. 21–22.*
- *Кручинина А. Н.* К вопросу о формировании попевок в древнерусской музыкальной теории // *Древнерусская книжность: Конф. молодых специалистов в ИРЛИ АН СССР: Рез. докл. — Л., 1975.*
- *Кручинина А. Н.* Описание музыкальных рукописей, приобретенных археографическими экспедициями СО АН СССР в 1970-1971 гг. // *Вопросы истории книжной культуры: Сб. ст. / Отв. ред. Н. С. Карташов. ГПНТБ СО АН — Новосибирск, 1975 — С. 215-237,— (Сб. науч. тр.: Вып. 19).*

- *Musica Antiqua. IV: Acta scientifica / Ed. Jerzy Morawski: Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego \v Bydgoszczy.— Bydgoszcz. 1975.— 636 s.*
- *Никушиов Г. А. Сравнительная палеография кондакарного письма XI-XIV вв. // Musica antiqua. Vol. IV. Acta scientifica. Bydgoszcz, 1975. – S. 557-572.*
- *Ратькова А. М. Развитие самостоятельной мысли русских распевщиков в древнерусском богослужбном пении XII-XVII вв. // Древнерусская книжность. – Л., 1975. – С. 27–29.*
- *Серегина Н. С. Музыкальная эстетика древней Руси // Сов. музыка.— 1975 — № 7.— С. 97–100.*
- *Серегина Н. С. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева // Вопросы теории и эстетики музыки.— Л., 1975.—Вып. 14 / Ред. Л. Н. Раабен — С. 65 -77.*
- *Серегина Н. С. О музыкальных терминах в системе символики средневековой Руси // Древнерусская книжность. – Л., 1975. — С. 31-33.*
- *Серегина Н. С. Художественный стиль Древнерусского певческого искусства XVI-XVII вв.: Дис. ... канд. иск,— Л., 1975.*
- *Серегина Н. С. Художественный стиль Древнерусского певческого искусства XVI-XVII вв.: Автореф. дис. ... канд. иск — Л., 1975.— 16 с.*
- *Смоляков Б. Г. К проблеме расшифровки знаменной нотации // Вопросы теории музыки: [Сб. ст.] / Ред.-сост. Т. Ф. Мюллер.— М.: Музыка, 1975,— Вып. 3.— С. 41-69.*
- *Фролов С. В. Профессиональная певческая культура России XVI в. // Древнерусская книжность. – Л., 1975. — С. 36-38.*
- *Шиндин Б. А. Композиционные принципы демественного распева // Там же. — С. 41-42.*

- *Шиндин Б. А.* Нотация демественного пения как система фиксации древнерусского певческого искусства // Вопросы истории книжной культуры. Вып. 19 Новосибирск, 1975.— С. 126-146.

В 1976 году изданы девять исследований:

- *Владышевская Т. Ф.* К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки / МГК.— М., 1976. — Вып. 2 / Сост. А. Кандинский — С. 40-61.

- *Владышевская Т. Ф.* Ранние формы древнерусского певческого искусства: Дне.... канд. иск. /Ин-т истории искусств.— М., 1976.

- *Владышевская Т. Ф.* Ранние формы древнерусского певческого искусства: Автореф. дис.... канд. иск. / Ин-т истории искусств.— М., 1976.— 23 с.

- *Костюковец Л. Ф.* К истории рукописного сборника // Вопросы теории и истории музыки.— Минск: Вышэйшая школа, 1976.— С. 206-228.

- *Момина М. А.* Песнопения древних славяно-русских рукописей // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР.— М., 1976.— Вып. 2. Ч. 2 / Отв. ред. Л. П. Жуковская.— С. 448-482.

- *Пожидаева Г. А.* Современное музыкознание о проблематике демественного пения / Куйбышевский гос. пед. ин-т им. В. В. Куйбышева // Профессиональная подготовка студентов музыкально-педагогического факультета. Куйбышев, 1976.—Вып. 4.—С. 70-81 .— (Науч. тр. КГПИ; Т. 196).

- *Фролов С. В.* Из истории русской музыки: (Ранний список стихов покаянных) // Культурное наследие Древней Руси: Истоки, становление, традиции: Сб. ст. / Отв. ред. В. Г. Базанов; ИРЛИ (ПД).— М.: Наука, 1976.— С. 162-171.

- *Фролов С. В.* Старейшая певческая рукопись Дрвলেখранилища Пушкинского Дома // ТОДРЛ.— 1976.— Т. 31.— С. 384-386.

- *Фролов С. В., Маркелов Г. В.* Строгановские рукописи Пушкинского Дома//ПКНО, 1975.— М, 1976.—С. 70-72.

В 1977 году двенадцать:

- *Бобков Е. А.* Певческие рукописи гуслицкого письма // ТОДРЛ — 1977.— Т. 32: Текстология и поэтика русской литературы XI-XVII вв.— С. 388-394.

- *Владышевская Т. Ф.* Покаянен «Хитроглаголево слово» в йотированной рукописи XVII века // Там же.— С. 338-341.

- *Герасимова-Персидская Н. А.* Записи на певческих рукописях // ПКНО. 1976 —Л., 1977 —С. 32-40.

- *Герасимова-Персидская Н. А.* Роль ЭВМ в изучении старинной музыки // МААФАТ-75: Первый всесоюз. семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа муз. текстов.— Ереван, 1977 — С. 240-244.

- *Карастоянов Б.* Тонемы и просодемы знаменного распева // Там же — С. 148-155.

- *Кравченко С. П.* О некоторых особенностях фитных формул (на материале певческой книги «Праздники») // Проблемы истории русской и советской музыки: Сб. науч. тр. (межвуз.) / Сост. Т. И. Маталаева, О. В. Степанова; ШЛИ — М., 1977 — С. 119-126 — (Тр. ГМПИ: Т. 34).

- *Кручинина А. Н.* К вопросу о расшифровке памятников древнерусского певческого искусства // Конференция по истории средневековой письменности и книги. Ереван, 25-27 окт. 1977 г.: Тез. докл. / Археогр. комис. АН СССР, Ин-т древних рукописей им. Маштоца — Матенадаран.— Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1977 — С. 48-49.

- *Никишов Г. А.* Двознаменники как особый вид певческих рукописей последней четверти XVII — начала XVIII в.: Дис. ... канд. иск.— М., 1977.

- *Никишов Г. А.* Двознаменники как особый вид певческих рукописей последней четверти XVII — начала XVIII в.: Автореф. дис.... канд. иск — М., 1977. — 29 с.

- *Никишов Г. А.* Двоезнаменные рукописи последней четверти XVII — начала XVIII в. // Теоретические наблюдения над историей музыки. — М., 1978. — С. 227–240.

- *Протопопов В. В.* Нотная библиотека царя Федора Алексеевича // ПКНО, 1976.—М., 1977.—С. 119-133.

- *Шиндин Б. А.* Нотация певческой рукописи Соловецкого собрания № 752/690 // Проблемы истории русской и советской музыки. — М., 1977. — С. 112–120.

В 1978 году тринадцать:

- *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства // Музыкальная фольклористика.— М.: Сов. композитор. 1978.— Вып. 2 / Ред.-сост. А. А. Банин.—С. 315-336.

- *Владышевская Т. Ф.* Русская музыкальная палеография: Хрестоматия / МГК—М., 1978 — 91с.

- *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность, система и история.— 1-е изд.— Нью-Йорк, 1978-1982.— Т. 1.— 568 с. Библиогр.: С. 33-49. Т. 2.— 604 с; переизд.: Московская духовная академия. Сергиев Посад, 1998.

- *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. — М. 1978 — 512 с. Содержание. К проблеме происхождения знаменного распева.— С. 39-50. На грани древнего и нового периодов русской музыки.— С. 51-63; Ранний русский кант.— С. 64-91; Проблемы стилей в русской музыке XVII-XVIII вв.—С. 92-112.

- *Келдыш Ю. В.* Ренессансные тенденции в русской музыке XVI века // Теоретические наблюдения над историей музыки: Сб. ст. / Сост. Ю. К.

Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова.— М.: Музыка, 1978.— С. 174-199.

- *Конотоп А. В.* О некоторых принципах прочтения русских нотоплинейных рукописей XVI-XVII вв. // Там же.— С. 200-226.

- *Конотоп А. В.* Об одном музыкально-палеографическом признаке «царского» Ирмология 1680 г. // *Muzica antiqua, V: Acta scientifica/ Ed. Anna Czekanowska; Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego w Bydgoszczy.* – Bydgoszcz, 1978.— С. 531–541.

- *Кораблева К. Ю.* Некоторые особенности строения текста и напева в жанре покаянных стихов // Там же. – С. 543 –558.

- *Кручинина А. Н.* Научная конференция по проблемам древнерусского певческого искусства // *Археографический ежегодник за 1977 г. – М., 1978.— С. 374– 375.— [Сообщение].*

- *Muzica antiqua, V: Acta scientifica/ Ed. Anna Czekanowska; Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego w Bydgoszczy.— Bydgoszcz, 1978.— 629 s.*

- *Никишов Г. А.* Двоязнаменные рукописи XVII века как форма разъяснения и пропаганды нотоплинейной системы // *Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.— С. 227– 240.*

- *Никишов Г. А.* Некоторые проблемы изучения знаменного письма XVI-XVII вв. // *Muzica antiqua, V: Acta scientifica/ Ed. Anna Czekanowska; Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego w Bydgoszczy.* –Bydgoszcz, 1978.— С. 559-573.

- *Пожидаева Г. А.* [Бегунова]. О терминологии демественного пения // *Традиции русской музыки XVII-XIX вв.: [Сб. ст. (межвуз.)] / Сост. Н. А. Вольпер; ГМПИ.— М., 1978,— С. 38-46.— (Сб. тр.; Вып. 38).*

В 1979 году выпущены двадцать шесть публикаций:

- *Безуглова И. Ф.* Опекаловский распев // *ПКНО, 1978. – Л., 1979. – С. 196-204.*

- *Белоненко А. С. М. В. Бражников* — исследователь «древнерусской» профессиональной музыки // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. – Л., 1979.— С. 73-98.
- *Богомолова М. В.* Музыкально-теоретические руководства путевой нотации (азбуки) // Актуальные проблемы развития культуры и искусства на современном этапе: Всесоюз. конф. аспирантов: Тез. / Ленингр. гос. ин-т культуры.— Л., 1979.
- *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур: (Частичная публ. /Подгот. А. Н. Кручининой, А. С. Белоненко)// Проблемы истории и теории древнерусской музыки. – Л., 1979.— С. 7-61.
- *Конотоп А. В.* О «странных голосах» двоезнаменного музыкально-теоретического руководства конца XVII в. //Проблемы истории и теории древнерусской музыки. – Л., 1979. – С. 160–172.
- *Кораблева К. Ю.* Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: Дис. ... канд. иск.— М., 1979.
- *Кораблева К. Ю.* Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: Автореф. Дис. ... канд. иск.— М., 1979.
- *Кручинина А. Н.* О семиографии попевок знаменного роспева в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века// Проблемы истории и теории древнерусской музыки. – Л., 1979.—С. 148-159.
- *Кручинина А. Н.* Певческие рукописи из библиотеки Новгородского Софийского собора // Проблемы источниковедческого изучения рукописных и старопечатных фондов: [Сб. науч. тр.] / Ред. И. Н. Курбатова, М. А. Тарасова; ГПБ.— Л., 1979.—С. 120-131.
- *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII в.: Дис. ... канд. иск. / ЛТК— Л., 1979 — 164с: нот.
- *Кручинина А. Н., Шиндин Б. А.* Первое русское пособие по музыкальной композиции//ПКНО. 1978 —Л.. 1979 —С. 188-195.

- *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII в.: Дис. ... канд. иск. / ЛТК— Л., 1979 — 164с: нот.
- *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII в.: Автореф. дис. ... канд. иск. / ЛТК — Л., 1979.— 24 с.
- *Кручинина А. Н.* Проблемы описания певческих йотированных рукописей из собрания М. П. Погодина // Проблемы научного описания рукописей и факсимильного издания памятников письменности: Всесоюз. науч. конф.: Тез. докл.— Л., 1979 — С. 26.
- *Парфентьев Н. П.* О методике обучения древнерусскому певческому искусству: (По материалам Уральской археогр. экспедиции) // Там же.— С. 85-89.
- *Парфентьев Н. П.* Певческие крюковые рукописи на Урале XVII-XIX вв.: (Особенности. Среда бытования) // Из истории духовной культуры дореволюционного Урала. — Свердловск, 1979.— С. 73-84.
- *Пожидаева Г. А.* Об источниках демественного пения //Актуальные проблемы развития культуры и искусства на современном этапе. Тезисы докладов на конференции аспирантов вузов культуры и искусства. — Л., 1979.—С. 150-151.
- Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Ред. А. Н. Кручинина. А. С. Белоненко: ЛТК. ЛГИТМиК. ГПБ —Л., 1979 — 184 с.
- *Рогов А. И.* Музыка // Русская культура XVII века / МГУ.— М., 1979 —Ч. 2.—С. 276-287.
- *Серегина Н. С.* О некоторых принципах организации знаменного распева // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст.— М.: Сов. композитор. 1979 — Вып. 4 / Редкол.: М. Е. Тараканов и др.— С. 164-186.
- *Серегина Н. С.* О принципах формообразования в песнопениях знаменного распева // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. — Л., 1979.— С. 173-180.
- *Фролов С. В.* Из истории демественного распева // Там же — С. 99-108.

- *Фролов С. В.* «Иного переводу Лукошково»: Опыт исследования // ТОДРЛ.— 1979 — Т. 34 — С. 351-356.

- *Фролов С. В.* К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. — Л., 1979. — С. 124-147.

- *Фролов С. В.* Об издании памятников древнерусской музыки // Проблемы научного описания и факсимильное издание памятников письменности. — Л., 1979. — С. 46-47.

- *Шиндин Б. А.* Проблема происхождения демественного роспева в отечественном музыкознании // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. — Л., 1979.— С. 109-123.

В 1980 году десять публикаций:

- *Алексеева Г. В.* О музыкальной организации знаменного роспева //V Всесоюзная конференция аспирантов: Тез.— Ташкент, 1980.

- *Бурилина Е. Л.* О соотношении текста и напева в древнерусских песнопениях XVI-XVII вв. // Источниковедение литературы Древней Руси:[Сб. науч. тр.] / Отв. ред. Д. С. Лихачев; ИРЛИ (ПД).— Л.: Наука, 1980.— С. 204-215.

- *Гусейнова З. М.* К вопросу об атрибуции памятников древнерусского певческого искусства (на примере рукописи Соловецкого собрания. № 690/751) // Источниковедение литературы Древней Руси. — Л., 1980. —С. 191-203.

- *Карастоянов Б. П.* Тонемите в знаменния разпев // Българско музикознание. — София. 1980.— № 4 .— С. 50-66.

- *Морохова Л. Ф.* Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве // Источниковедение литературы Древней Руси. — Л., 1980. — С. 181-190.

- *Парфентьев Н. П.* Крюковые рукописи в собраниях Свердловской области//ТОДРЛ.— 1980.—Т. 35 —С. 425-429.

- *Рахманова М. П.* Серьезное начинание: [Рец. на сб. ст. «Проблемы истории и теории древнерусской музыки». — Л., 1979] // Сов музыка.—1980 —№7 —С. 116-118.

- *Тончева Е.* Музыка Антиква Европе Ориенталис // Българско музикознание,— София, 1980 — № 4 — С. 73-76.

- *Шиндин Б. А.* Демественный распев: нотация, попевки. Принципы композиции: Дис. ... канд. иск.— Л.. 1980.

- *Шиндин Б. А.* Демественный распев: нотация, попевки, принципы композиции: Автореф. дис. ... канд. иск.— Л., 1980.— 23 с.

В 1981 году появляются пятнадцать публикаций:

- *Безуглова И. Ф.* «Достойно есть» Опекаловского распева // ТОДРЛ — 1981 — Т. 36 — С. 308-319.

- *Белоненко А. С.* Показания архиерейских певчих XVII века // Там же — С. 320-328.

- *Владышевская Т. Ф.* Литургический речитатив в византийском, грегорианском и древнерусском пении // Древнерусское искусство XV-XVII вв. Сб. ст. / Отв. ред. В. Н. Сергеев: Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева — М., 1981—С. 150-151.

- *Владышевская Т. Ф., Сергеев В. Н.* Покаянный стих «Зрю тя, гробе.» в литературе, живописи и музыке XVII века // Там же.— С. 109-117.

- *Конотоп А. В.* Супрасльский Ирмологион 1638-1639 гг. // ПКНО, 1980 —Л., 1981— С. 233-240.

- *Костюковец Л. Ф.* Из истории древнерусского знаменного пения // Вопросы музыкознания / Белорусская консерватория.— Минск, 1981.— С. 17-24.

- *Кравченко С. П.* Фиты знаменного распева (на материале певческой книги «Праздники»): Дис. ... канд. иск. / ЛТК.— Л.. 1981.

- *Кравченко С. П.* Фиты знаменного распева: (На материале певческой книги «Праздники»): Автореф. дис. ... канд. иск. / ЛТК.— Л., 1981.—23 с.

- *Кручинина А. Н.* Древнерусское в искусстве мастера // Сов. музыка.. — 1981— № 12 —С. 28-35.

- *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство и его традиции в духовной культуре населения Урала (XVI-XX вв.): Дис ... канд. ист. наук / СО АН СССР, ИИФФ — Новосибирск, 1981.

- *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство и его традиции в духовной культуре населения Урала (XVI-XX вв.): Автореф. дис.... канд. ист. наук / СО АН СССР, ИИФФ — Новосибирск. 1981. — 19 с.

- *Прохоров Г. М.* Книги Кирилла Белозерского//ТОДРЛ.— 1981.— Т. 36 — С. 50-70.

- *Фролов С. В.* «Большой» распев Федора Крестьянина на текст праздничной стихирь: (Опыт муз.-текстол. исслед.)//ТОДРЛ.— 1981.— Т. 36.—С. 295-307.

- *Фролов С. В.* Эволюция древнерусского певческого искусства и его расцвет в XVI веке: Дис. ... канд. иск.— Л., 1981.

- *Фролов С. В.* Эволюция древнерусского певческого искусства и его расцвет в XVI веке: Автореф. дне. ... канд. иск.— Л., 1981.

В 1982 году вышли в свет тридцать две публикации:

- *Алексеева Г. В.* Древнерусское певческое искусство — народу // Проблемы художественной самодеятельности: Сб. ст.— Владивосток: Изд-во ДОГУ, 1982 — С. 53-62.

- *Алексеева Г. В.* Уровни формообразования знаменного распева и принципы функционирования попевок в гласе (на материале певческой книги «Октоих»)//Дис. ... канд. иск — Киев. 1982.

- *Алексеева Г. В.* Уровни формообразования знаменного распева и принципы функционирования попевок в гласе (на материале певческой книги «Октоих»): Автореф. дис. ... канд. иск.— Киев. 1982.— 24 с.

- *Безуглова И. Ф.* Каноническое и индивидуальное в творчестве распевщиков XVII века: (Опекаловский распев): Дис.... канд. иск. / ЛГИТМиК.—Л., 1982.

- *Безуглова И. Ф.* Каноническое и индивидуальное в творчестве распевщиков XVII века: (Опекаловский распев): Автореф. дис ... канд. иск. /ЛГИТМиК. — Л., 1982 — 18 с.
- *Белоненко А. С.* История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве: Дис. ... канд. иск. / ЛТК.— Л., 1982.
- *Белоненко А. С.* История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве: Автореф. дис. ... канд. иск. / ЛТК.— Л., 1982.— 26 с.
- *Белоненко А. С.* Прошлое и настоящее русской хоровой культуры // Сов. музыка.— 1982.— № 6.— С. 81-85.— [Науч.-практ. конф. в рамках фестиваля «Невские хоровые ассамблеи»].
- *Богомолова М. В.* История бытования древнерусских распевов и певческих книг в Ветковско-Стародубских слободах XVII-XX вв. // Вопросы собирания, учета, хранения и использования документальных памятников истории и культуры: Сб. ст. / Отв. ред. С. О. Шмидт, сост. В. В. Морозов; М., Наука, 1982.
- *Владышевская Т. Ф.* Архаические певческие традиции как источник для реконструкции древнерусской музыкальной культуры // *Musica antiqua.* - 1982. - Vol. 6.—С. 893-905.
- *Герасимова-Персидская Н. А.* Межнациональные связи в музыке Украины XVII—XVIII вв. // Современные славянские культуры: Развитие, взаимодействие, междунар. контекст: Междунар. конф. ЮНЕСКО [28 мая — 1 июня 1979 г.]: Материалы / Отв. ред. Г. Д. Вервес.— Киев, 1982.—С. 25-35.
- *Герасимова-Персидская Н. А.* Место старинной музыки в культуре современности // Музыкальное искусство социалистического общества: Науч. конф.: Тез.— Киев, 1982.— С. 29-32.
- *Герасимова-Персидская Н. А.* Об одном проявлении византийских влияний в древнерусской музыке // *Musica antiqua.* - 1982. - Vol. 6.— С. 751-763.

- *Герасимова-Персидская Н. А.* Роль старинной музыки в духовном обогащении современного человека // Музыкальное искусство и формирование нового человека.— Киев, 1982.— С. 29-32.
- *Герасимова-Персидська Н. О.* Рукописи багатоголосних творив XVII-XVIII ст. у фондах відділу рукописів ЦНБ АН УРСР) // Фонди відділу рукописів ЦНБ АН УССР— Кий», 1982 — С. 116-129.
- *Гусейнова З. М.* Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности XI-XIV вв.: (К проблеме дешифровки ранней формы знаменной нотации): Дис. ... канд. иск. / ЛГК.— Л., 1982.
- *Гусейнова З. М.* Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности XI-XIV вв.: (К проблеме дешифровки ранней формы знаменной нотации): Автореф. дис.... канд. иск. / ЛГК.— Л., 1982.— 19 с.
- *Игошев Л. А.* К вопросу о значении традиций древнерусского певческого искусства: (По материалам археогр. обследования Ветковско-Стародубских слобод) // Русские письменные и устные традиции и духовная культура: (По материалам археогр. экспедиций МГУ 1966-1980 гг.) / Отв. ред. И. Д. Ковальченко — М, 1982 — С. 228-237.
- *Казанцева М. Г.* Взаимодействие профессиональной и народно-песенной традиции (на материале старинных стихов) // Фольклор Урала: Фольклор города и поселков.— Свердловск. 1982.— С. 141-149.
- *Конотоп А. В.* К проблеме происхождения и исполнительского воспроизведения строчного пения // Musica antiqua. - 1982. - Vol. 6.— С. 777-790.
- *Конотоп А. В.* Особенности атрибутации болгарского и других местных роспевов в практике украинского певческого искусства XVI-XVII вв. // Българско музикознание.— София. 1982.— Год. 6.— Кн. 1.— С. 95-102.
- *Кораблева К. Ю.* Неизвестный памятник древнерусской музыкальной письменности XVII века «Повесть чудная и полезная о суетном сем житии и о страхе Божий» // Musica antiqua. - 1982. - Vol. 6.— С. 791-810.

- *Круглова Т. А.* Обзор кириллических рукописных книг Молдавско-Украинской коллекции Московского университета // Русские письменные и устные традиции и духовная культура. - М., 1982.— С. 238-244.
- *Лозовая И. Е.* О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусские певческие культуры // Из истории форм и жанров вокальной музыки: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Т. Э. Цытович и др.; МПС— М., 1982.— С. 3-21.
- *Musica antiqua, VI: Acta scientifica/ Ed. Anna Czekanowska-Kuklińska; Pod patronatem UNESCO; Filharmonia Pomorska im. 1. Paderewskiego w Bydgoszczy.— Bydgoszcz, 1982.— 913 s.*
- *Никитин К. Н.* Некоторые проблемы исполнения древнерусской хоровой музыки // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: (Творчество, исполнительство, образование): Сб. ст. / Сост. и отв. ред. П. П. Левандо; ЛГК.— Л., 1982.— С. 93-104.
- *Никишов Г. А.* Палеография знаменно-нотных учебных руководств // *Musica antiqua*. - 1982. - Vol. 6. —С 825-837.
- *Парфентьев Н. П.* Крюковые рукописи уральских собраний // Из истории духовной культуры Урала XVIII – нач. XX вв.: Сб. науч. ст. – Свердловск, 1979. — С. 82-83.
- *Пожидаева Г. А.* Демественное пение в рукописной традиции конца XV-XIX в.: Дис. ... канд. иск — Л., 1982.
- *Пожидаева Г. А.* Демественное пение в рукописной традиции конца XV-XIX в.: Автореф. дис. ... канд. иск. / ЛГК.— Л., 1982 — 21 с.
- *Пожидаева Г. А.* Формы изложения демественного многоголосия // Археографический ежегодник за 1981 г.— М, 1982.— С. 122-133.
- *Серегина Н. А.* Стихиры Меркурию Смоленскому о Батыевом нашествии// *Musica antiqua*. - 1982. - Vol. 6. — С. 869-879.

В 1983 году опубликованы пятнадцать работ:

- *Алексеева Г. В.* Древнерусское певческое искусство: Музыкальная организация знаменного роспева.— Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1983.— 171 с.
- *Безуглова И. Ф.* К вопросу о музыкальном творчестве в Древней Руси: Характеристика русских певческих рукописей XVI-XVII вв. // Источники по истории отечественной культуры в собраниях и архивах Отдела рукописей и редких книг: Сб. науч. тр. / Науч. ред. Г. П. Енин: ГПБ.— Л., 1983 —С. 45-53.
- *Белоненко А. С.* Из истории русской музыкальной текстологии // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII - XVIII вв. — С. 173-194.
- *Богомолова М. В.* Путевой роспев и его место в древнерусском певческом искусстве: Дис.... канд. иск. /ВНИИ искусствознания.— М., 1983.
- *Богомолова М. В.* Путевой роспев и его место в древнерусском певческом искусстве: Автореф. дис.... канд. иск. / ВНИИ искусствознания.— М., 1983 — 19 с.
- *Богомолова М. В.* К проблеме выявления и изучения ранних памятников путевого распева: (На примере стихир «Приидите, ублажим Иосифа» и задостойника «О Тебе радуется») // См. № 356.— С. 114-141.
- *Бурилина Е. Л., Плигузов А. И.* Наблюдения над современными исполнительскими традициями в знаменном распеве // Музыкальная культура Сибири и Дальнего Востока: История и современность Тез. зональной науч. конф.— Новосибирск, 1983.— С. 41-51.
- *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения // IX Междунар. съезд славистов (Киев, 1983): Докл.— М., 1983. — 49 с.- Отд. отд.
- *Грузинцева Н. В.* Наблюдения над составом Триодного стихираря. (К изучению истории муз. культуры сибирского крестьянства)//Творчество композиторов Сибири (вопросы музыкального языка и стиля) / Отв. ред. Н.

И. Головнева: Межвуз. сб. тр. Новосибирской консерватории. – Вып. 1. – Новосибирск, 1983.— С. 45-47.

- *Зверева С. Г.* «Стихиры» Федора Крестьянина // Альманах библиофила / Всесоюз. добровольное об-во любителей книги.— М.: Книга, 1983.— Вып. 14 — С. 254-257.

- *Келдыш Ю. В.* История русской музыки - М.: 1983. — Музыка, Т. 1: Древняя Русь. XI-XVII века — 382 с.

- *Конотоп А. В.* Реформа русского церковно-певческого искусства и феномен «строчных» партитур (на материале певческих рукописей XV — начала XVIII в.) // Старинная музыка и современность: Межресп. конф., Шяуляй: Тез. докл. / Союз композиторов Литвы.— Вильнюс: Б. и., 1983.— С. 6-9.

- Проблемы русской музыкальной текстологии: (По памятникам русской хоровой литературы XII-XVIII вв.): Сб. науч. тр. / Сост., отв. ред. А. С. Белоненко; ЛТК, ЛГИТМиК, ГПБ — Л., 1983 — 197 с.

- *Протопопов В. В.* Нотная библиотека Строгановых в Сольвычегодске (1627 г.) // ПКНО, 1981.— Л., 1983,— С. 182-186.

- *Фролов С. В.* Многораспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII - XVIII вв. .— С. 12-47.

В 1984 году тридцать одна публикация:

- *Алексеева Г. В.* К вопросу о ладовых закономерностях древнерусской музыки (на материалах певческой книги Октоих) // Невские хоровые ассамблеи: Всерос. фестиваль: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». Ленинград, 18-24 мая 1981 г. / Сост. А. С. Белоненко.— М., 1984 — С. 79-82.

- *Алексеева Г. В., Кравченко С. П.* О роли попевок и фит в композициях знаменного распева // Актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства: Сб. ст.— Владивосток, 1984.— С. 112- 123.

- *Безуголова И. Ф.* К вопросу о проявлении канона в древнерусской музыке // Невские хоровые ассамблеи: Всероссийский фестиваль: Материалы Всероссийской научно-практич. конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». — С. 73-74.
- *Безуголова И. Ф.* Этикетность в древнерусском певческом искусстве (на материале стихир на целование плащаницы) // Древнерусская литература: Источниковедение: Сб. науч. тр. / Отв. ред Д. С. Лихачев; ИРЛИ (ПД).—Л.: Наука, 1984 — С. 215-221.
- *Богомолова М. В.* Из истории бытования древнерусских распевов и певческих книг в Ветковско-Стародубских слободах XVII-XX вв.//Невские хоровые ассамблеи: Всероссийский фестиваль: Материалы Всероссийской научно-практич. конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». — С. 105-107.
- *Богомолова М. В.* К истории путевого распева на материале анализа двух песнопений в певческих рукописях XV-XVII вв. // Там же.— С. 85-88.
- *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: Исслед. / Общ. Ред. Н.С. Сергиной и А. Крюкова; ЛГИТМиК. – Л.: Музыка, 1984. - 302 с: нот. прим.— Список ркп.: с. 269-270. Указ. начертаний лиц и фит: с. 271-301.
- *Бурилина Е. Л.* Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI-XVII вв.: (На материале певческой рукописной книги «Обиход»): Дис. ... канд. иск. / ЛГК — Л., 1984.
- *Бурилина Е. Л.* Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI-XVII вв.: (На материале певческой рукописной книги «Обиход»): Автореф. дис. ... канд. иск. / ЛГК.— Л., 1984.— 21 с.
- *Владышевская Т. Ф.* Старообрядческое пение как источник изучения древнерусской церковной музыки // *Dzelo muzyczne: teorija, historija, interpretacija.*— Krakow, 1984.— S. 177-192.

- Гусейнова З. М. Знаменная нотация XII-XIV вв // Невские хоровые ассамблеи: Всероссийский фестиваль: Материалы Всероссийской научно-практич. конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». - С. 44-45.
- *Ефимова И. В.* Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII — начала XVIII в.: Автореф. дис. ... канд. иск.— Л., 1984.
- *Ефимова И. В.* К проблеме дешифровки крюковых партитур // Невские хоровые ассамблеи: Всероссийский фестиваль: Материалы Всероссийской научно-практич. конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». — С. 55-58.
- *Зверева С. Г.* Проблема достоверности и уточнения поздней знаменной нотации конца XVII-XVIII в. // Там же.— С. 50-52.
- *Калинченко Н. Н.* Некоторые аспекты исследования малого распева // Там же— С. 83-84.
- *Карастоянов Б. П.* Сегментация мелодий знаменного распева // Там же — С. 47-50.
- *Кораблева К. Ю.* О становлении и бытовании жанра покаянных стихов // Там же.— С. 95-97.
- *Кравченко С. П.* К проблеме расшифровки и реконструкции фит (на материале песнопений книги Праздники) // Там же.— С. 52-55.
- *Лозовая И. Е.* Самобытные черты столбового знаменного распева: (Знаменный распев и русская народная песня) // Там же.— С. 75-78.
- *Мазуркевич Л. Е.* Об одной композиционной структуре в Херувимской песни знаменного распева // Древнерусская литература: Источниковедение: Сб. науч. тр. – Л., 1984. — С. 195-203.
- *Морохова Л. Ш.* Палеографические особенности и состав рукописи Чернеца Варфоломея, крылошанина Кирилло-Белозерского монастыря // Там же. — С. 90-91.

- *Пожидаева Г. А.* Жанры демественного пения одноголосной традиции // Невские хоровые ассамблеи: Всероссийский фестиваль: Материалы Всероссийской научно-практич. конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». – С. 84-85.
- *Рамазанова Н. В.* Эволюция некоторых временных параметров знаменного распева в музыкально-теоретических трактатах XVI-XVII вв. // Актуальные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства: Межвуз. сб. / Отв. ред. Г. Я. Низовский.— Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1984.
- *Рахманова М. П.* Проблемы русского канта // Проблемы истории и теории русской хоровой музыки: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. В. А. Чернушенко, А. С. Белоненко. – Л., 1984.— С 15-31.
- [*Рахманова М. П.*] Рец. на кн. «Христофор. Ключ знаменной» / (Публ., пер. М. Бражникова, Г. Никишова: предисл., коммент., исслед. Г. Никишова. М. 1983)//Сов. музыка — 1984 —№6 —С. 116.
- *Серегина Н. С.* Музыкальная летопись России // Сов. музыка — 1984.— № 1.— С. 87-90.— [О принципах отражения исторической действительности в песнопениях Древней Руси: Стихиры на исторические темы].
- *Смоляков Б. Г.* Знаменная композиция на текст Тихона Макарьевского // Там же — С. 89-101.
- *Солощенко Л. Ф.* К изучению певческой культуры Сибирского старообрядчества//Там же.— С. 107-108.
- *Фролов С. В.* Актуальные задачи современного изучения древнерусского певческого искусства // Там же.— С. 64-67.
- *Цалай-Якименко А. С.* «Крыжевые» («сипавые») пометы крюковой нотации XVII века — релятивные знаки альтерации в древнерусской певческой практике // Там же.— С. 58-60.
- *Шабалин Д. С.* О дешифровке группы единогогласостепенных знамен периода от середины XV до середины XVII в. // Там же.— С. 45-47.

В 1985 году появляются двенадцать публикаций:

- *Бобков Е.*, свящ. Достижения медиевистики: О кн. М. В. Бражникова «Лица и фиты знаменного распева» (Л., 1984) // Сов. музыка.— 1985.—№ 10 — С. 108-109.
- *Владышевская Т. Ф.* Система подобнов в древнерусском церковном искусстве (по материалам старообрядческой традиции) // *Musica antiqua.* - Vol. VII.—С. 739-749.
- *Конотоп А. В.* Строчное пение в контексте чиновников Русской Церкви XVII века // Там же. — С. 667-678.
- *Кораблева К. Ю.* Исихазм и некоторые явления древнерусского певческого искусства: (К постановке проблемы) // Там же.— С. 679-694.
- *Кручинина А. Н.* Пути изучения попевочного словаря знаменного роспева // Вопросы интонационного анализа и формообразования в свете идей Б. В. Асафьева: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. О. П. Коловский; ЛТК.— Л. 1982 —С. 52-62.
- *Musica Antiqua, VII: Acta scientifica / Ed. Eleonora Harendarska; Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego vv Bydgoszczy.— Bydgoszcz, 1985 — 756 s.*
- *Никишов Г.* К вопросу о составе «Ключа» Тихона Макарьевского // *Musica antiqua.* - Vol. VII. —S. 707-718.
- *Парфентьев Н. П.* Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI-XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма / Отв. ред. Е. К. Ромодановская; СО АН СССР, ИИФФ.— Новосибирск: Наука, 1985 — С. 52-69.
- *Парфентьев Н. П.* Памятники древнерусского певческого искусства в собраниях Урала // ТОДРЛ — 1985.— Т. 40.— С. 440-447.
- *Серегина Н. С.* Покаянный стих «Плач Адама о рае» роспева Кирилла Гомулина // ПКНО, 1983.—Л., 1985.—С. 258-262.
- *Шабалин Д. С.* К периодизации знаменного распева // Сов. музыка.— 1985.—№ 10.—С. 98-102.

- *Шиндин Б. А.* Бытование певческих традиций Древней Руси в Сибири // Социально-культурные процессы в советской Сибири: Тез. науч. конф. / Ред. Н. А. Томилов; СО АН СССР, ИИФФ, Омский гос. ун-т.— Омск, 1985 — С. 11-13.

В 1986 году увидели свет семнадцать публикаций:

- *Владышевская Т. Ф.* Традиции древнерусского пения у старообрядцев // *Musica Antiqua. Folia musica* / Ed. E. Narendarska.— Vol. 4.— № 1.— Bydgoszcz, 1986.— 78 с.

- *Герасимова-Персидская Н. А.* Украинский лицевой ирмологион первой половины XVIII века // ПКНО, 1984 — Л., 1986 — С. 254-261.

- *Денисов Н. Г.* Воскрешение древности // Сов. музыка.— 1986.— № 2.— С. 102-104.— [О деятельности старообрядческого Морозовского хора под руководством П. В. Цветкова]

- *Ефимова И. В.* Русское строчное многоголосие второй половины XVII — начала XVIII века (к проблеме дешифровки) // Русская хоровая музыка XVI – XVIII вв.: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных.— С. 82-99.

- *Калиниченко Н. Н.* О малом распеве // Там же.— М., 1986.— С. 46-57.

- *Карастоянов Б.* Мотивите в руския знаменен разпев // Българско музикознание—София, 1986 —№ 10 —Кн. 1— С. 41-50.

- *Конотоп А. В.* Новый памятник русской музыкально-теоретической мысли XVIII века // *Musica Antiqua. Folia musica*— Vol. 4. — № 2.— Bydgoszcz, 1986 — 16 с.

- *Лозовая И. Е.* Знаменный распев и русская народная песня: (О самобытных чертах столбового знаменного распева) // Русская хоровая музыка XVI – XVIII вв.: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных.— С. 26-45.

- *Парфентьев Н. П.* Из истории профессиональных хоров в России (XVI-XVII вв.) // Там же.— С. 100-117.

- *Парфентьев Н. П.* О деятельности комиссий по исправлению древнерусских певческих книг в XVII в. // Археографический ежегодник за 1984 г.—М., 1986.—С. 128-139.
- *Пожидаева Г. А.* Виды демественного многоголосия // Русская хоровая музыка XVI – XVIII вв.: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных.— С. 58-81
- Русская хоровая музыка XVI-XVIII вв. / Ред. А. С. Белоненко, С. П. Кравченко,— М., 1986.— 176 с— (Сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 83).
- *Федорова Г. С.* К методологии исследования ладов русской монодии // Проблема историзма и современные методы исследования в искусствознании и музыкознании: Тез. докл. / Ред. Б. С Гецслев.— Горький, 1986. — С. 142-143.
- *Шабалин Д. С.* Проблемы дешифровки беспометного знаменного распева XV — середины XVII веков: Дис. ... канд. иск.— М., 1986.— 300 с
- *Шабалин Д. С.* Проблемы дешифровки беспометного знаменного распева XV — середины XVII веков: Автореф. дис. ... канд. иск.— М, 1986 — 21 с.
- *Шиндин Б. А.* Методы статистического анализа древнерусских музыкальных текстов // Проблемы развития и освоения интеллектуальных систем: Тез. докл. к Всесоюз. конф.— Новосибирск, 1986.— С. 228-229.
- *Ясиновский Ю. П.* Львовский Ирмолой конца XVI — начала XVII в. //ПКНО, 1984—Л. 1986 —С. 168-175.

В 1987 году двадцать две публикации:

- *Богомолова М. В.* К проблеме расшифровки путевой нотации // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. – Л., 1987. — С. 89-106.
- *Гусейнова З. М.* Комбинаторный анализ знаменной нотации XI–XIV вв. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. – Л., 1987.— С. 27-49.
- *Ефимова И. В.* Вопросы интерпретации русских крюковых партитур // Musica Antiqua. Folia musica.— Vol. 5.— № 1.— Bydgoszcz, 1987.— 19 с.

- *Зверева С. Г.* К проблеме расшифровки знаменной нотации конца XVII-XVIII в. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. – Л., 1987. — С. 73-89.
- *Игошев Л. А.* Рукописи государевых певчих дьяков как источник для изучения древнерусской музыки // Из истории культуры и общественной мысли народов СССР: Сб. науч. ст. / МГУ, ист. фак.— М.: Изд-во МГУ, 1987.— С.28-35.
- *Карастоянов Б. П.* Стихирата за Борис и Глеб «Пльтьскоую багатяща» — забележителен образец на старото руско певческо изкуство // Българско музикознание.— София, 1987.— № 11. Кн. 3.— С. 31-66.
- *Карастоянов Б. П.* Нотирани стихирани за Иван Рилски в руския Месечен стихирар // Втори международен конгрес по българистика. София, 23 май — 3 юни 1986 г.: Доклади / Българска Академия на науките.— София: БАН, 1987.— [Т.] 17: Театър и кино. Музика / Сост. М. Йотова.— С. 165-184.
- *Кондратович И. В.* Опыт сравнения византийских и древнерусских певческих памятников XII в. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. – Л., 1987.— С. 5-27.
- *Конотоп А. В.* Болгарский распев в невменных партитурах XVII в. // Второй международный конгресс по болгаристике. София 1986. – Доклады. – Т. 17. – Театр и кино. Музыка. – София, 1987.— С. 185-208.
- *Конотоп А. В.* Особенности инверсирования гетерофонии народно-песенного склада в русском церковном пении XVII в. // Старинная музыка и современность.— Шяуляй, 1987. - С. 4-6.
- *Конотоп А. В.* Вологодские певческие строки // ПКНО. 1985.— М., 1987 —С. 165-170.
- *Кравченко С. П.* Словарь фит певческой книги «Праздники» (начертания фит, разводы, нотолинейные транскрипции, комментарии) // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. – Л., 1987.—С. 157-195.
- *Лозовая И. Е.* Самобытные черты знаменного распева: Дис. канд. иск. / МГК, Киевская гос. консерватория.— Киев, 1987.— 195 с.

- *Лозовая И. Е.* Самобытные черты знаменного распева: Автореф. дис.... канд. иск. / МГК, Киевская гос. консерватория.— Киев, 1987.— 24 с.
- *Парфентьев Н. П.* Новый рукописный памятник «значковой нотации» XVIII в. // ПКНО, 1985.—М., 1987.—С. 171-176.
- *Парфентьева Н. В.* Славник «О колико блага» как пример творчества мастеров Усольской (Строгановской) школы XVI-XVII вв. // Археография и изучение духовной культуры: III Уральские археогр. чтения: Междунар. науч. конф.: Тез. докл.— Свердловск, 1987.— С. 16-17.
- *Пожидаева Г. А.* Об особенностях расшифровки демественного распева // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. – Л., 1987.—С. 129-156.
- Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. науч. тр. / ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, ГМПИ им. Гнесиных / Сост. А. Н. Кручинина, С. П. Кравченко.—Л., 1987.—200 с.
- *Федорова Г. С.* Вопросы ладовой организации песнопений поздней русской монодии // Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы истории и теории: Сб. науч. тр. /Отв. ред. В. В. Протопопов, МГК.— М.: МГК, 1987.— С. 28-38.
- *Федотов В. А.* Многоголосие до IX в.: гипотезы, ранние свидетельства// Второй международный конгресс по болгаристике. София 1986. – Доклады. – Т. 17. – Театр и кино. Музыка. – София, 1987.—С. 127-138.
- *Холопов Ю. Н.* «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. – Л., 1987. — С. 106-129.
- *Шабалин Д. С.* О дешифровке единогогласостепенных знамен и реконструкции звуковой системы строки // Там же. — С. 49-72.

В 1988 году двадцать восемь публикаций:

- *Безуглова И. Ф.* Маргиналии в рукописных книгах Кирилло-Белозерского монастыря как источник по истории русской музыкальной культуры // *Acta musicologica. Bydgoszcz*, 1988. — S. 101-111.
- *Безуглова И. Ф.* Маргиналии в рукописных книгах Кирилло-Белозерского монастыря как источник по истории русской музыкальной культуры // *Исследование памятников письменной культуры в собраниях и архивах Отдела рукописных и редких книг: Сб. науч. тр. / ПТБ.*— Л., 1988.— С. 51-57.
- *Белоненко В. С.* Из истории книгопечатания Валдайского Иверского монастыря // Там же.— С. 67-76.— [Издание певческих богослужебных книг]
- *Белоненко В. С.* Из истории книжности Иверского Успенского монастыря на Валдайском озере в XVII в. // *Литература Древней Руси: Источниковедение: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Д. С. Лихачев.*— Л., 1988.— С. 197— 206.— [Издательская деятельность монастыря, в том числе по изданию певческих сборников].
- *Богомолова М. В.* Азбуки путевой нотации // *Acta musicologica. Bydgoszcz*, 1988. — S. 111-133.
- *Былинин В. К., Посошенко А. Л.* Царь Алексей Михайлович как мастер распева // ПКНО, 1987.—М., 1988.—С. 131-137.
- *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная эстетика Киевской Руси // *Acta musicologica. Bydgoszcz*, 1988. — S . 1047-1059.
- *Грузинцева Н. В.* Об одной особенности взаимодействия мелизматики и литературного текста в песнопениях знаменного распева // *Музыкальная культура средневековья. Теория. Практика. Традиция: Сб. науч. тр. - Л., 1988. — С. 78-88.*
- *Гусейнова З. М.* Принципы знаменного распева (по материалам музыкально-теоретических руководств XV — начала XVII века) // *Acta musicologica. Bydgoszcz*, 1988. — S . 427-439.

- *Захарьина Н. Б.* Стихира на Успение: Расшифровка и комментарий //Тысяча лет русской церковной музыки.— Washington, 1988.— Т. 1.— С. 23-26.—(Сер. 1).
- *Карастоянов Б. П.* О таблицах мелодических формул знаменного распева // Acta musicologica. Bydgoszcz, 1988. — S . 491-516.
- *Конотоп А. В.* «Муסיкия» Коренева о звуковысотной организации и стилевой ориентации строчного многолосия XVII века // Там же.— S.527-541.
- *Костюковец Л. Ф.* Белорусская знаменная монодия: К вопросу о методе ее анализа // Христианизация Руси и белорусская культура / Минское епарх. управление.— М., 1988.— С. 388-399.
- *Лозовая И. Е.* «Ангелогласное пение» в системе музыкально-эстетических представлений русского средневековья // Философско-эстетические проблемы древнерусской культуры: Сб. ст. / Ред.-сост. Н. Б. Пилюгина; Ин-т философии АН СССР—М.: Б. и., 1988.—Ч. 1.—С. 121-128.
- *Лозовая И. Е.* «Ангелогласное пение» и осмогласие как важнейшая сторона его музыкальной иконографии // Acta musicologica. Bydgoszcz, 1988. — S . 649-665.
- *Матвеев Н. В.* Певческое искусство на Руси // Музыка в СССР: Сб. ст. / Всесоюз. агентство по авторским правам.— 1988.— № 2.— С. 64-65.
- Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция / Ред.-сост. В. Г. Карцовник; ЛГК.— Л., 1988.— 167 с.— (Проблемы музыкознания; 1).
- Musica Antiqua, VIII / Filharmonia Pomorska im. I. Padrcrcvskiego w Bydgoszczy — Bydgoszcz, 1988 — Vol. 1: Acta musicologica / Ed. Eleonora Narendarska.— 1129 s.
- *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Русский распевщик и музыкальный теоретик XVII в. Фаддей Субботин и его новооткрытые произведения // ПКНО, 1987. — М., 1988.— С. 138-149.

- *Протопопов В. В.* О музыкальной системе осмогласия в древнерусских песнопениях (знаменный распев) // *Acta musicologica. Bydgoszcz*, 1985.— S. 775-801.
- *Рамазанова Н. В., Хачаньян Р. К.* Нотированный сборник первой половины XVII в. как руководство к «исправлению» знаменного пения // *Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах ОР и РК: Сб. науч. тр. – Л., 1988.— С. 58-66.*
- *Рамазанова Н. В.* Тропарь и кондак «на пренесение честных мощей...князю Михаилу Черниговскому: Творение Ивана, богомудраго царя, самодержца российского»: (К проблеме атрибуции) // *Литература Древней Руси: Источниковедение: Сб. науч. тр. – Л., 1988.— С. 107-116.*
- *Селиванов Б. В.* Музыкальная эстетика Средневековой Руси: Учеб. пособие / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки.— Новосибирск, 1988.—94 с.
- *Федорова Г. С.* Ладовая система русской монодии: Дис. ... канд. иск.— М., 1988.—246 с.
- *Федорова Г. С.* Ладовая система русской монодии: Автореф. дис.... канд. иск.— М., 1988.— 22 с.
- *Фролов С. В.* Певческие рукописи Карельского собрания Древлехранилища им. В. И. Малышева: (В контексте истории русской музыки) // *ТОДРЛ.— 1988.—Т. 41.— С. 430-443.*
- *Шавохина Е. Е.* Строчное пение в контексте эволюции многоголосия // *Acta musicologica. Bydgoszcz*, 1988. — S. 967-978.
- *Шиндин Б. А.* Певческие рукописи как источник изучения музыкальной культуры Сибири // *Историография и источники изучения исторического опыта освоения Сибири: Тез. докл. и сообщений Всесоюз. науч. конф. / СО АН СССР ИИФФ.— Новосибирск, 1988.— Вып. I: Досоветский период. — С. 101-102.*

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Нотные тексты произведений отдельных авторов (и фрагментов произведений), иллюстрирующие положения основного текста диссертации

Пример № 1, к стр. 42. Образец одноголосного демественного роспева: «Да возрадуется»

ИЛИ:
ДЕМЕСТВЕННЫЙ ѿк

ДА ВОЗРА - ДУ-ЕТ.СА
ДУ - ША ТВОА ѿ ГОСПОДЪ ѿВ - ЛЕ -
ЧЕ ВО ТА ВЪ РИЗУ СПАСЕ - НИ. А И
ѾДЕЖДЕ - Ю ВЕСЕ - ЛІ - А
Ѿ - ДЕ - А ТА, ГЯ -
КШ НА ЖЕННХА ВОЗЛОЖИ НА ТА

ВЪ.НЕЦЪ НІ Г҃А. КШ НЕВЪБ - СТУХ
 ОЦКРАСИ ТА КРАСОТѠ
 ИЛИ СІЕ ЖЕ ПОЕМЪ ВОГЛАСЪ
 3-И, ИЛИ ПОЕМЪ ДОГМАТ.
 НКЪ Н-Г҃У ГЛАСА, ИЛИ ИНО
 ЧТО ДНЕ ИЛИ ПРАЗДН.
 Ю. КА.

Пример № 2, к стр. 42. Демественное многоголосие.

Стихира «Днесь благодать» (Начало):

(ГБЛ, фонд 210, № 24, л. 86 об. и 87)

Верх
 Дне -
 Путь
 Дне -
 Низ
 Дне -

-сь бла - го - дат сѡа -
 -сь бла - го - дат сѡа -
 -сь бла - го - дат сѡа -

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Верхний и нижний стaves содержат вокальные партии с лирическими текстами: *-та - го ду - ха*. Средний стaf содержит инструментальную партию. Музыка записана на нотном стане с ключом Ф-дур.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Верхний и нижний стaves содержат вокальные партии с лирическими текстами: *На - На - На -*. Средний стaf содержит инструментальную партию. Музыка записана на нотном стане с ключом Ф-дур.

Пример № 3, к стр. 42. А. Кастальский.

«Единородный Сыне» «Демественное»:

№ 68. **Бодро.** А. КАСТАЛЬСКАГО.

Дискантъ.
Альтъ.

Теноръ.
Басъ.

f Сла-ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-му Ду-ху и
сла-ва

Сла-ва От-цу и Сы-ну

ны-и и при-сно и во вѣ-ки вѣ-ковъ. А-минь. *mf* Е-ди-но-род-ный
Е-ди-но-

Сы-не и Сло-ве Божій, без-смер-тенъ сый и из-во-ли-вый спа-
род-ный Сы-не Бо-жій

се-и-я на-ше-го ра-ди воп-ло-ти-ти-ся отъ свя-
mf

ты-я Бр-го-ро-ди-цы и При-сно дѣ-вы Ма-рі-и и не-пре-
mp

во - че - ло - вѣ - чи - вый - ся

лож - но во - че - ло - вѣ - чи - вый - ся: рас - пный - ся же, Хри - сте, Хри - сте Во . . .

во - че - ло - вѣ - чи - вый - ся

же, смер - тью смерть по - пра - вый, смерть по - пра - вый, е - динъ сынъ Свя - ты - я

смер - тью смерть по - пра - вый

Трой - цы, спро - слав - ля

спро - слав - ля е - мый От - цу и Свя -

и Свя -

то - му Ду - ху, спа - си, спа - си насъ, спа - си насъ, спа - си насъ

Гос - по - ди по - ми - луй Гос - по - ди по - ми - луй Те - бѣ Гос - по - ди А - ми - нь.

Святый безсмертный, по ми луй насъ. Святый Во же, Святый
Sviatyi bezsmertnyi, po mi luyi nas. Sviiatyi Vo je, Sviatyi

крѣп . кий Святый безсмертный, по ми луй насъ. Святый Во же,
krep . kii Sviatyi bezsmertnyi, po mi luyi nas. Sviiatyi Vo je,

Святый крѣп . кий, Святый безсмертный, по ми луй насъ. _____
Sviatyi krep . kii, Sviatyi bezsmertnyi, po mi luyi nas. _____

Пример № 5, к стр. 45-46.

Херувимская песнь знаменного распева (начало):

И - же хе-ру-ви -
мы
тай - но о -
бра - зу - ю -
ще
и Жи - во - тво -
ря - шей
Тро - и - це

The image shows a musical score for the beginning of the Cherubim Song in Znamensky style. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line, with lyrics in Russian below it. The lyrics are: "И - же хе-ру-ви - мы тай - но о - бра - зу - ю - ще и Жи - во - тво - ря - шей Тро - и - це". The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several slurs and ties used throughout the piece, indicating a continuous melodic line. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating that a single note may span multiple syllables or that a syllable spans multiple notes.

Пример № 6, к стр. 45-46. А. Кастальский.

Херувимская песнь, гармонизация знаменного роспева (начало):

«Первым по времени (1897 год) ценным своим сочинением - пишет А. Кастальский - я считаю знаменную Херувимскую, в чем схожусь во мнении с критиками, отметившими в ней применение впервые новых приемов гармонизации и новых хоровых звучностей, зависящих от различных комбинаций голосов».

Действительно в «Херувимской» впервые появляются композиционные приемы, которые найдут отражение во всех последующих опусах, - это сопоставление мужских и детских групп, облегчение звучания за счет «снятия» басов и введения их именно в тот момент, когда необходимо придать конкретной фразе дополнительный звуковой объем.

Здесь уже ясно выкристаллизовывается принцип подголосочной полифонии, слышны интонации протяжной песни. В заключительном восьмитакте «Херувимской» на тоническом органном пункте, Кастальский применяет прием, доселе не встречающийся в церковной музыкальной литературе, а именно - избранную попевку, имитирует в нисходящем порядке, с интервалом вступления голосов всего в одну четверть». [114]

The image shows a musical score for the beginning of the Cherubim song. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Russian: "Иже хе-ру-ви-мы и-же хе-ру-ви-мы хе-ру". The second staff is the piano accompaniment, with the instruction "Покрайно." (Crescendo) written below it. The third and fourth staves are empty, likely representing other vocal parts or instruments. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and various musical notations including notes, rests, and slurs.

ви - мы
 тай - но тай - но об - ра -

- зу - ю - ще тай - но об - ра - зу - ю - ще
 и жи - во - тво - ря -

щей Трои - це три - свя - ту - ю пѣ - снь при - пѣ - ва - ю - ще
 три - свя -

Пример № 7, к стр. 45-46. А. Кастальский.

Херувимская песнь, гармонизация напева Московского Успенского Собора
(начало):

«Положение распева в обработках среднего и позднего периода несколько иное. Здесь распев буквально "гуляет" по хоровым партиям. Остальные голоса, порой, настолько тождественны распеву и по голосоведению и по диапазону, что найти основную мелодию представляется довольно сложно. Самые яркие сочинения этого периода - "Херувимская" напева Московского Успенского Собора» [114]

И - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви -

tr

И - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "И - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви -". The second staff is a trumpet part marked *tr*. The third staff is another vocal line with the same lyrics. The bottom staff is a bass line. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats.

замедляя

p - мы, Хе - ру - ви - мы

тай - но,

p тай - но,

- мы тай - но,

The second system of the musical score continues the vocal parts and the bass line. It includes the instruction "замедляя" (ritardando) above the first staff. The lyrics continue with "- мы, Хе - ру - ви - мы" and "тай - но,". The music maintains the same 4/4 time and two-flat key signature.

тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай - но об - ра -
 тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай - но об - ра -

p

- зу - ю - ще, тай - но об - ра - зу - ю - ще,
 тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай - но, тай - но

p

pp

замедляя в темпе
 об - ра - зу - ю - ще

tr

и Жи - во - тво - ря - щей Тро - и - це три - свя - ту - ю

Пример № 8, к стр. 45–46.

А. Кастальский. «Дева днесъ»:

Верхний голосъ поетъ часть 1^{ая} дискантовъ,
остальные поютъ со вторыми дискантами. А. Кастальскаго.

Дискантъ.
Альтъ.
Теноръ.
Басъ.

tr Дѣ - ва днесъ пресущественна - го ражда - етъ,
и зем - ля вер - тець неприступно - му прино - сить:
Ан - ге - ли съпа - стырьми сла - во - сло - вять,

верхний гол. поютъ 3-4 перв. дисканта на слогъ „а“ („славословить“)

вол - сви же со звѣздо - ю пу - те - ше - ству ютъ, насъ бо ра -

немного медленнѣй

ди рс - ди - ся от - ро - ча мла - до пре - вѣч - ный Богъ.
 Тебъ Соло. пре - вѣч - ный Богъ.
 Птен. всѣ

(тенора поютъ на слогъ „ся“ (родися) пре - вѣч - ный

Пример № 9, к стр. 45–46. С. Рахманинов. «Благослови, душе моя»,
 гармонизация греческого роспева (начало):

Умеренный темп (движение половинами)

С. А - минь.

А. А - минь.

А. Соло. Благо - сло - ви, ду - ше мо - я, Гос - по -

Т. А - минь. Благо - сло - ви.

Б. А - минь.

pp
 Бла- го-словен е- си, Гос- по-

-ди.
очень выразительно
 Гос- по- ди Бо- же мой, воз- ве- ли- чил- ся е- си

* Ноты со знаком + исполняются с закрытым ртом. — *Примеч. С. В. Рахманинова.*

Пример № 10, к стр. 47.

А. Кастальский. «Хвалите имя Господне»,
гармонизация киевского роспева (начало):

First system of the musical score. It consists of four staves: vocal line, piano accompaniment, and two empty staves. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and the lyrics "Хва - ли - те. Ал - ли -". The piano accompaniment begins with a forte (*f*) dynamic and the lyrics "Хва - ли - те и - мя Гос - под - не. Ал - ли -".

Second system of the musical score. It consists of four staves. The vocal line continues with the lyrics "лу - і - а. Хва-ли-те ра-би, ра-би Гос - по - да. Ал - ли -". The piano accompaniment continues with the lyrics "лу - і - а. Хва-ли-те ра-би, ра-би Гос - по - да. Ал - ли -". A trill (*tr*) is indicated above the final notes of the vocal line.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The vocal line continues with the lyrics "лу - і - а, ал-ли-лу - і - а, ал-ли-лу і - а. Бла-го-сло -". The piano accompaniment continues with the lyrics "лу - і - а, ал-ли-лу - і - а, ал-ли-лу і - а. Бла-го-сло -". A forte (*f*) dynamic is indicated above the final notes of the vocal line.

13

венъ Гос - подь, жи - вый во I - е - ру - са -
 Бла-го-сло - венъ Гос-подь отъ Си - о - на, жи - вый во I - е - ру - са -

16

ли - мѣ. Ал - ли - лу - і - а, ал-ли-лу-і-а,
 ли - мѣ. Ал - ли - лу - і - а, ал-ли-лу-і-а,
 Ал - ли - лу - і - а, ал-ли-лу-і-а,
 Ал - ли - лу - і - а, ал-ли-лу-і-а,

20

ал - ли - лу - і - а. Ис - по - вѣ - дай - те - ся
 ал - ли - лу - і - а. Ис - по -
 ал - ли - лу - і - а.
 ал - ли - лу - і - а.

Пример № 11, к стр. 209-224.

Н. Голованов. «Милость мира»:

Moderato $\text{♩} = 88$

Т.1
Т.2
Бар.
Б.

p Ми - лость ми - ра, жерт - ву хва - ле - ни - я. *mf* И со ду - хом тво - им. *p*

Piu mosso

pp И - ма - мы ко *pp* Гос - по - ду. *p* Дос - той - но и пра - вед - но есть по - кла -

ня - ти - ся От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху,

f Тро - и - це Е - ди - но - сущ - ней и *pp* Не - раз - дель - ней.

Piu mosso $\text{♩} = 80$

ff Свят, Свят, Свят Гос - подь, Са - ва - оф, *ff* исполнь не - бо и зем - ля сла - вы Тво - е

я, о - сан - на в выш - них, *p* бла - го - сло - вен гря - дый во

p бла - го - сло - вен гря - дый во *p* и

p бла - го - сло - вен

и - мя Гос - под - не *mf* - сан - на
 дый во и - мя Гос - под - не, о - сан - на в выш - них, о - сан - на
 мя Гос - под - не, *mf* - сан - на

poco allargando *ff* *rall.* *mf* *p* *pp*
 в выш - них, о - сан - на в выш - них. А - минь. А - минь.

Lento assai ♩ = 69 *pp*
 Те - бе по - ем, Те - бе бла - го - сло - вим, Те - бе бла - го - да -

Poco piu mosso *morendo* *p*
 рин, Гос - по - ди, и мо - лим Ти ся, Бо - же наш, и
 и мо - лим Ти ся, Бо - же наш, и

ff
 мо - лим Ти ся, Бо - же наш, и мо - лим Ти ся, Бо - же
 Бо - же наш,

poco a poco morendo *p* *pp* *ppp lunga*
 наш, и мо - лим Ти ся, Бо - же наш, Бо - же наш.
p *pp* *ppp*

Пример № 12, к стр. 209–224. Н. Голованов. «Свете тихий»:

p

Све - те ти - хий свя - ты - я сла - вы Без - смерт - наго От - ца Не -

pp

Све - те ти - хий, Све - те ти - хий, Све - те

pp

Све - те ти - хий,

pp

Све - те ти - хий,

5

- бес - на - го, Свя - та - го, Бла - жен - наго, И - и - су - се Хри - сте!

ти - хий, Све - те ти - хий, хий, Све - те ти - хий, хий,

pp

ти - хий,

9

pp

При - шед - ше на за - пад,

pp

Све - те ти - хий, хий, Све - те ти - хий. При - шед - ше на за - пад,

pp

Све - те ти - хий,

13

за - пад солн - ца. Све - те ти -
 пад - те солн - ти - хий, ви - дев - ше
 Све - те ти - хий, Све - те ти -

17

- хий.
 свет ве - чер - ний, свет ве - чер -
 - хий, свет ве - чер - ний.
 ве - чер - ний.

20

По - ем От - ца, Сы - на и Свя - та - го Ду - ха Бо - га,
 От - ца,
 По - ем От - ца, Сы - на на,
 - ний. По - ем От - ца, Сы - на на,
 По - ем От - ца, ... Ду - ха Бо - га,
 От - ца, Сы - на,

24 *pp*

Бо - га, Бо - га. До -
и Свя - та - го Ду - ха Бо - га. До - сто - ин е - си во
Ду - ха Бо - га, Бо - га. До - сто - ин е - си во
Ду - ха Бо - га. До - сто - ин е -

28 *f*

- сто - ин е - си пет
вся вре - ме - на, во вся вре - ме - на пет бы -
вре - ме - на пет бы - ти гла -
- си во вся вре - ме - на пет бы - ти пре - по - доб - ны -

32 *f*

бы - ти, пет бы - ти гла - сы пре - по - доб - ны -
- ти пет бы - ти гла - сы
- сы, пет бы - ти гла - сы, гла - сы пре - по - доб - ны -
- ми, пет бы - ти гла - сы пре - по - доб - ны -

расширяя и утяжеляя *ff*

35

- ми, пре - по - доб - ны - ми, Сы - не Бо - жий, жи - вот да -

пре - по - доб - ны - ми, Сы - не Бо - жий,

- ми, пре - по - доб - ны - ми, Сы - не, Сы - не Бо - жий, жи - вот да -

- ми, пре - по - доб - ны - ми, Сы - не Бо - жий,

38

- яй, жи - вот да - яй, тем - же мир Тя, мир Тя сла - вит,

жи - вот да - яй, тем - же мир Тя, мир Тя сла - вит,

- яй, жи - вот да - яй, тем - же мир Тя, мир Тя сла - вит,

жи - вот да - яй, тем - же мир Тя, мир Тя сла - вит,

41

сла - вит, мир Тя сла - вит, мир Тя сла - вит, сла -

вит, мир Тя сла - вит, Тя сла - вит, Све - те

вит, мир Тя сла - вит, Тя сла - вит, Све - те

сла - вит, мир Тя сла - вит.

45

- в и т .

p

- ты - я сла - вы, сла - в и т . Све - те ти - х ий,

ти - х ий, Све - те ти - х ий, Све - те ти - х ий свя - ты - я сла - вы,

solli

Све - те ти - х ий,

50

pp

Све - те ти - х ий,

pp

Све - те ти - х ий, Све - те ти - х ий.

pp

Све - те ти - х ий, Све - те,

pp

Све - те ти - х ий,

Пример № 13, к стр. 209–224.

Н. Голованов. «Херувимская песнь»:

И - же Хе - рү - ви - мы, и - же Хе - рү - ви - мы, Хе - рү -

The first system of the musical score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'И' followed by quarter notes 'же', 'Хе', 'рү', and a half note 'ви'. This is followed by a half note 'мы', a quarter rest, and then another half note 'и', followed by quarter notes 'же', 'Хе', 'рү', and a half note 'ви'. The system concludes with quarter notes 'мы', 'Хе', 'рү', and a half note.

6
ви - мы, - тай-но об-ра-зү - ю - ще, та - йно,
Тай - - - но, тай - но

The second system starts with a measure rest marked '6'. The vocal line continues with quarter notes 'ви', 'мы', a quarter rest, quarter notes 'тай-но', 'об-ра-', 'зү', a quarter rest, and quarter notes 'ю', 'ще'. This is followed by quarter notes 'та', 'йно', a quarter rest, and quarter notes 'Тай', a quarter rest, a quarter note 'но', a quarter rest, and quarter notes 'тай', a quarter rest, and a quarter note 'но'.

II
та - йно о - бра - зү - ю - ще,

The third system begins with a measure rest marked 'II'. The vocal line continues with quarter notes 'та', 'йно', a quarter rest, quarter notes 'о', 'бра-', 'зү', a quarter rest, and quarter notes 'ю', 'ще'. The system ends with a quarter note.

И Жи-во-тво-ря-щей Тро-й-це три-свя-тү-ю песнь -

19

Песнь при-пе-ва-ю-ще, при-пе-ва-ю-ще,
ю-ще,

Вся-ко-е ны-не, вся-ко-е ны-не,

27

ны-не жи-тей-ско-е о-

31

-тло-жим, от-ло-жим, от-ло-жим-по-пе-

че - ни - е, по - пе - че - ни - е,

40

А - минь. Я - ко да Ца - ря - всех Ца - ря, Ца -

ря всех по ды - мем, по - ды - мем,

48

ан - гель-ски - ми не - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма

52

чи - нми, чи - нми, чи - нми, чи - нми,

а - лли - лү - и - а, а - лли - лү - и - а, а - лли -

61

лү - и - а, а - лли - лү - и - а.

10 *замедляя*

сла - во -

Ан - ге - ли с пас - тырь - ми сла - во - сло - вят, сла - во - сло - вят, сла - во -

Ан - ге - ли с пас - тырь - ми сла - во - сло - вят, сла - во - сло - вят

с пас - тырь - ми сла - во - сло - вят, сла - во -

Первоначальный темп

13 *f*

- сло - вят, вол - сви же со звез - до - ю в путь * ше -

- сло - вят, вол - сви же со звез - до - ю в путь ше -

вол - сви же со звез - до - ю пу - те - шеству - ют, пу - те -

- сло - вят, вол сви же со звез - до - ю пу - те - шеству - ют, пу - те -

замедляя

Первоначальный темп

16 *fff*

- ству - ют; нас бо ра - ди

- ству - ют, в путь шествуют; нас бо ра - ди ро - ди - ся От - ро - ча

- шеству - ют; нас бо ра - ди

- шеству - ют, в путь шествуют; нас бо ра - ди

19

мла - до, пре - веч - ный Бог, пре - веч - ный Бог, пре - веч - ный Бог, пре - веч - ный Бог.

Бог.
пре.веч - ный Бог.
Бог.
Бог, пре - веч
пре - веч - ный
Бог, пре.веч - ный
Бог,

22

понемногу затихая *замирая* *pp*

- ный Бог.
Бог, пре - веч - ный Бог, пре.веч.ный Бог.
Бог, пре.веч - ный Бог.
пре.веч - ный Бог, пре - веч - ный Бог.

pp *ppp*

Пример № 15, к стр. 209–224.

Н. Голованов. Тропарь Рождеству Христову:

p Рож - дес - тво Тво - е, Хри - сте Бо - же наш, воз - си - я

p Рож - дес - тво Тво - е, Хри - сте Бо - же наш, воз - си - я

p Рож - дес - тво Тво - е, Хри - сте Бо - же наш, воз - си - я

5

ми - ро - ви свет ра - зу - ма, в нем бо звез - дам слу - жа - щи - и

ми - ро - ви свет ра - зу - ма, в нем бо звез - дам слу - жа - щи - и

ми - ро - ви свет ра - зу - ма, в нем бо звез - дам слу - жа - щи - и

11

звез - до - ю у - ча - ху - ся, Те - бе кла - ня - ти - ся

звез - до - ю у - ча - ху - ся, Те - бе кла - ня - ти - ся

звез - до - ю у - ча - ху - ся, Те - бе кла - ня - ти - ся

16

Солн-цу прав - ды, и Те - бе ве - де - ти с вы - со - ты Вос-

Солн-цу прав - ды, и Те - бе ве - де - ти с вы - со - ты Вос-

Солн-цу прав - ды, и Те - бе ве - де - ти с вы - со - ты Вос-

22 *Медленное*

то - ка. Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, сла - ва Те - бе.

то - ка. Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, сла - ва Те - бе.

то - ка. Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, сла - ва Те - бе.

Пример № 16, к стр. 231–250.
Архимандрит Матфей (Мормыль).
Кондак «Душе моя»:

а)

Ду - ше мо - я, ду - ше мо - я, вос - та - ни, что спи - ши?
ко - нец при - бли - жа - ет - ся, и и - ма - ши сму - ти - ти - ся:
вос - пря - ни у - бо, да по - ща - дит тя Хри - стос Бог,
вез - де сый, и вся ис - пол - ня - яй.

Пример № 17, к стр. 231–250.

Архимандрит Матфей (Мормыль).

Богородичен «О, Преславного чудесе»:

О пре - слав - на - го чу - де - се,

не - бе - се и зем - ли Ца - ри - ца,

от святых сродников на - ших у - мо - ля - е - ма - я,

до ныне землю Руску - ю по - кры - ва - ет,

и ли - ка Сво - е - го изо - бражениями милостивно о бо - га - ща - ет.

О Вла - ды - чи - це Дер - жав - на - я, не престани и на буду ще е вре - мя

во утверждение на Ру - си пра - вос - ла - ви - я,

ми - лос - ти и чуде се излива - ти до ве - ка. А - минь.

Пример № 18, к стр. 231–250.
 Архимандрит Матфей (Мормыль).

Самоподобен 4-го гласа знаменного распева «Хотех слезами омыти»:

Хо - тех сле - за - ми о - мы - ти,
мо - их пре - гре - ше - ний ру - ко - пи - са - ни - е, Го - спо - ди,
и про - че - е жи - во - та мо - е - го
по - ка - я - ни - ем бла - го - у - го - ди - ти Те - бе,
Реже
но враг льстит мя и бо - рет ду - шу мо - ю, Го - спо - ди,
преж - де да - же до кон - ца не по - гиб - ну, спа - си мя.

Пример № 19, к стр. 231–250.

Архимандрит Матфей (Мормыль).

«Един Свят», глас третий:

Глас 3

Е - дин Свят, Е - дин Го - сподь,
И - и - сус Хри - стос, в сла - ву
Бо - га От - ца. А - минь.

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is labeled 'Глас 3'. The lyrics are: 'Е - дин Свят, Е - дин Го - сподь,'. The second system continues with 'И - и - сус Хри - стос, в сла - ву'. The third system concludes with 'Бо - га От - ца. А - минь.' The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several large oval markings above the notes in the first system, likely indicating specific melodic or rhythmic patterns.

Пример № 20, к стр. 231–250.

Архимандрит Матфей (Мормыль).

«Милость мира», знаменного роспева:

Ми - лость ми - ра, жерт - ву хва - ле - ни - я.

The musical score consists of two staves (treble and bass clef). The lyrics are: 'Ми - лость ми - ра, жерт - ву хва - ле - ни - я.' The music is written in a simple, rhythmic style characteristic of znamennyaya, with notes often beamed together in groups. There are several large oval markings above the notes, likely indicating specific melodic or rhythmic patterns.

И со духом твоим.

И мамы ко Господу. Достояно и праведно есть

поклонятися Отцу, и Сыну, и Святому Духу,

Троице Единосущней и Нераздельней.

Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, исполнь Небо и земля

славы Твоея; осанна в вышних,

бла - го - сло - вен Гря - дый во И - мя Го - спод - - - не,

о - сан - - - на в выш - - - них.

А - минь. А - минь.

Те - бе по - ем, Те - бе бла - го - сло - вим, Те - бе бла - го - да - рим,

Го - спо - ди, и мо - лим Ти ся, Бо - же наш.

Пример № 21, к стр. 231–250.

А. Архангельский. «К Богородице прилежно». Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля):

p
К Бо-го - ро - ди-це при- леж - но ны-не при-те- цем греш - ни -

mf
и и сми - рен - ни - и и при - па - дем, в по - ка - я - ни - и зо -

p f
ву - ще из глу - би - ны ду - ши: Вла ды - чи - це по - мо - зи на

p
ны ми - ло - сер - до - вав - ши; пот - щи - ся по - ги - ба - ем, пот -

pp
щи - ся по - ги - ба - ем, пот - щи - ся по - ги - ба - ем, по - ги -

pp

усиливая и ускоряя

задерживая

ба - ем. *P* От мно - жес-ва пре - гре - ше - ний, от мно - жес-тва

пре - гре - ше - ний, от мно - жес-тва пре - гре - ше - ний,

pp не от - вра - ти Тво - я ра - бы тщи,

Тя бо Е - ди - ну на - деж - ду и - ма - мы. *p* *pp*

Пример № 22, к стр. 231–250.

Священник Василий Зиновьев. «С нами Бог».

Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля)

(начало):

С на - ми Бог, с на - ми Бог, с на - ми Бог, с на - ми Бог! Ра - зу -

с на - ми
мей - те я - зы - цы и по - ка - рьяй те - ся, я - ко с на - ми Бог, ус - лы - ши - те

я - ко с на - ми Бог
до по - след - них зем - ли, я - ко с на - ми Бог, я - ко с на - ми Бог, мо -

гу - щии по - ка - рьяй те - ся, я - ко с на - ми Бог, а - ще бо па - ки воз - мо - же - те и

па - ки по - беж - де - ни бу - де - те, я - ко с на - ми Бог. И

Пример № 23, к стр. 231–250.

И. Гарднер. «Буди имя Господне».

Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля):

mp Бу - - - ди от ны не и до ве - ка.
② Бу-ди и - мя Гос под не бла гос ло вен но от ны не и до ве - ка.
mf Бу - - - ди от ны - не и до ве - ка.
Бу ди и-мя Гос под не бла - гос ло вен но от ны - не и до ве - ка.
③ *f* Бу-ди и - мя Гос под не бла - го - сло - вен - но от ны - не и до ве - ка.

Пример № 24, к стр. 231–250.

А. Кастальский. «Милость мира» Киевского роспева.

Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля)

(начало):

не замедляя

Ми - лость ми - ра, жерт - ву хва - ле - ни - я. И со ду - хом тво - им.

И - ма - мы ко Го - спо - ду. До - стой - но и пра - вед - но

есть по - кла - ня - ти - ся От - цу, и Сы - ну, и Свя - то - му Ду - ху,

f Тро - и - це Е - ди - но - сущ - ней и Не - раз - дель - ней.

Свят, Свят, Свят Го - сподь Са - ва - оф, ис - полнь *f* не - бо и зем -

Пример № 25, к стр. 231–250.

П. Чесноков. Херувимская песнь напева Софрониевской пустыни.

Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля) (начало):

The image shows a musical score for a male choir. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music begins with a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics are written below the notes: "И - же хе - ру ви". The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are: И - же хе - ру ви.

шей Тро - и - це,

f
три - свя - ту - ю песнь при - пе - ва - ю -

мы, хе - ру - ви - мы

тай - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще, об - ра зу - ю - ще.

mf
И Жи - во - тво - ря

Пример № 26, к стр. 231–250.

Архимандрит Феофан. «Милость мира». Переложение для мужского хора
архимандрита Матфея (Мормыля) (начало):

Ми - лость ми - ра, жерт - ву хва - ле - ни - я.

И со ду - хом тво - им. И - ма - мы ко Го - спо - ду.

До - стой - но и пра - вед - но есть

по - кла - ня - ти - ся От - цу, и Сы - ну,

The musical score is written in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are in Russian and describe the mercy of the world and the glory of the Holy Spirit. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The lyrics are: 'Ми - лость ми - ра, жерт - ву хва - ле - ни - я. И со ду - хом тво - им. И - ма - мы ко Го - спо - ду. До - стой - но и пра - вед - но есть по - кла - ня - ти - ся От - цу, и Сы - ну,'

и Свя-то-му Ду-ху, Тро-и-це

Е-ди-но сущ-ней и Не-раз-дель-ней.

Пример № 27, к стр. 231–250.

П. Динев. «Достойно есть».

Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля):

Do - стой - но есть, я - ко во - ис - тин - ну бла - жи - ти Тя,

Бо - го - ро - ди - цу, Бо - го - ро - ди - цу, Бо - го - ро - ди -

цу, Прис - но - бла - жен - ну - ю и Пре - не - по - роч - ну - ю и

Ма - терь Бо - га на - ше - го, Бо - га на - ше - го, Бо - га
Бо - га на - ше - го

на - ше - го. Чест - ней - шу - ю Хе - ру - вим и

Слав - ней - шу ю без сра - не - ни - я без сра

не - ни - я Се - ра - фим, Се - ра - фим, без ис - тле - ни - я

Бо - га Сло - ва рожд - шу - ю, су - щу - ю Бо - го -

ро - ди - цу Тя, Тя ве - ли - ча - ем, Тя ве - ли -

ве-ли

ча - ем, Тя ве - ли - ча - ем, Тя ве - ли -

ча - ем

ча - ем, Тя ве - ли - ча - ем.

Пример № 28, к стр. 231–250.

Диакон Сергей Трубачев. «Мужайся Церковь Христова».

В редакции архимандрита Матфея (Мормыля):

автор епископ Афанасий *Из службы русским святым* диак. С. Трубачев
в редакции архим. Матфея

Му - жай - ся, Цер - ковь Хрис - то - ва и дер - жав - ствуй над
всу - е бо - лю - щим, и дер - жав - ствуй над всу - е бо -
лю - щим, Хрис - то - вы бо
дру - зи о те - бе пе - кут - ся, Хрис - то - вы бо
дру - зи, о Те - бе пе - кут - ся, и пред - сто - я

ше, об-сто
 ще и об-сто - я ше, и пред сто - я ще и об-сто
 ще об-сто

я - - - - - ще, *marcato*
 я - - - - - ще, *f* их же об - щий празд - ник
 я - - - - - ще,

легко
 ны-не со-вер-ша-е-ши свет - - - - - ло.

В первом темпе
р Му - жай - ся Цер - ковь Хрис - то - ва, и дер - жав - ствуй над
усиливая

в су - е бо - рю - щих - ми, и дер - жав - ствуй над всу - е бо -
р

pp
 рю - щих - ми, Цер ковь Хрис - то ва.
р *pp*

Пример № 29, к стр. 257–261.

Диакон Сергей Трубачев. «Братие, сие да мудрствуется в вас»:

Свободно, напевно, сдержанно (последнее произведение автора, написано 23 сентября 1999 г.)

Бра - ти - е, си - е да мудрст-ву - ет - ся в вас,
е - же и во Хрис те И-и-су - се, И- же во Об - ра - зе Бо - жи-и Сый,
не вос-хи-ще - ни-ем не - пше - ва бы-ти ра - вен Бо - - гу,
но се-бе у- ма - лил, зрак ра-ба при-им, в по-до - би - и че - ло-
ве - чес - тем быв, и об - ра - зом о - бре - те - ся, я - ко - же че - ло - век.

Сми - рил Се - бе, пос - луш - лив быв да - же до

смер - ти, смер - ти же крест - ны - я.

очень сдержанно

Тем же и Бог Е - го пре - воз - не - се, и да - ро -
и да - ро - ва

ва Е - му И - мя, е - же па - че вся - ка - го и - ме - не,

тихо, благоговейно

да о И - ме - ни И - и - су - со - ве

р не спеша *прозрачно, светло*

вся - ко ко - ле - но по - кло - нит - ся Не - бес - ных, и зем - ных, и

постепенно утяжеляя

пре - ис - под - - - - - них,

решительно, энергично *f* *мягче, тише*

и всяк я - зык ис - по - вестъ, я - ко Го - сподъ И - и - сус Хрис тос

распевно *rit. ff*

в сла - ву Бо - га От - ца, в сла - ву Бо - га От ца.

Пример № 30, к стр. 257–261.

Диакон Сергей Трубачев.

Кондак Рождеству Христову:

Гармонизация Греческого распева
Редакция для мужского хора

Т.1
Т.2
Б.1
Б.2

Дѣ - ва днѣсь пре - сѣ - ще - ствен -

- на - го ра - ждѣ - етъ, ѿ зем - лѣ бер - тѣтъ

*

не - при - стѣп - но - мѣ при - но - ситъ:

ѿн - ге - ли ѿ пѣ - стырѣ - ми гла - во - слѣ -

- ΒΑΤ'Υ, ΒΟΛ - ΕΒΗ ΠΚΕ ΕΟ ΣΒΕ-ΖΑΟ - ΙΟ

ΠΔ - ΤΕ - ΣΙΕ - ΕΥΕΔ - ΙΟΥΤΥ: ΗΑΣΥ ΒΟ ΡΑ - ΔΗ

ΡΟ - ΔΗ - ΕΩ ΟΥΤ - ΡΟ - ΥΑ ΜΛΑ - ΔΟ,

ΠΡΕ - Β'ΕΥ - ΝΥΗ ΕΟΓΥ.

Пример № 31, к стр. 257–261.

Диакон Сергей Трубачев.

Тропарь воскресный, глас 3-й:

Гармонизация Греческого распева,
редакция для мужского хора

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем нот. Каждая система включает вокальные партии (T.1, T.2, B.1, B.2) и фортепианное сопровождение. Текст песни на церковнославянском языке:

Да ве - се - ла́т - са не - ве́ - сна - а, да ра́ - дѹ - ют - са зем - на́ - а,
іа - кв со - тво - ри дер - жа - вѹ мы́ш - це - ю сво - ё - ю го - сподь,
по - пра́ смёр - тї ю смёрть, пѣр - ве - нецъ мёрт - выхъ
бысть, нъзъ чре́ - ва ѿ - до - ва нъз - ба́ ви насъ,
и по - да - де́ мі - ро - ви ве́ - лї - ю ми - лость.

Пример № 32, к стр. 257–261.

Диакон Сергей Трубачев.

Тропарь воскресный, глас 5-й:

Гармонизация Греческого распева,
редакция для мужского хора

Т.1
Т.2
Б.1
Б.2

Бѣ́гъ го-сподѣ́, и ѿ-вн-са́ намъ́, бла-го-сло-вѣ́нъ́ грѣ-ды́и во ѿ-ма

Тропа́рь:

го-спод - не. Го-вез-на-чаль-но - е сло-во от-цѣ́ и дѣ́-хо-ви,

ѿ дѣ́-вы рожда - ше - е - са́ на спа-се́ - нї́ - е на - ше,

во-спо-и́мъ́ вѣ́р-нї́ - и ѿ по-кло-ни́м - са́: ѿ-кв бла-го-во-ли́

паб-тї́ - ю́ взы - ти на крѣ́стѣ́, ѿ сме́рть пре-тер-пѣ́ - ти, ѿ вос-кре -

- си́ - ти оу́ - мѣ́р-шы - а́ сла́в-нымъ́ вос-кре - се́ - нї́ - емъ́ сво - и́мъ.

Пример № 33, к стр. 257–261.

Диакон Сергей Трубачев.

Малое славословие:

Гармонизация Знаменного распева для мужского хора
(окончание собственного сочинения)

Т.1
Т.2
Б.1
Б.2

Сла - ва в выш - ннх бо - гѣ, и на зем - ли миръ
в че - ло - вѣ - цѣхъ бла - го - во - ле - нї - є.
Сла - ва в вышнихъ бо - гѣ,
Сла - ва

Б2 divisi
ЖИ.120 (H086)

Сла - ва
Сла - ва

в выш - ннхъ бо - гѣ, и на зем - ли миръ.
и на зем - ли миръ, в че - ло - вѣ - цѣхъ бла - го - во - ле - нї - є.
в выш - ннхъ бо - гѣ, и на зем - ли миръ.

T1 divisi
Б2 divisi

Сла - ва в выш - ннхъ бо - гѣ, и на зем - ли миръ,
Сла - ва в выш - ннхъ бо - гѣ, и на зем - ли миръ,

В ЧЕ - ЛО - ВѢ - ЦѢХЪ БЛА - ГО - ВО - ЛЕ - НІ - Е.

Р *медленнее*

ГО - СПО - ДИ, ОУ - СТИѢ МО - И Ѡ - ВѢР - ЗЕ - ШИ,

И ОУ - СТА МО - А ВОЗ - ВѢ - СТАТЪ ХВА - ЛѢ ТВО - Ю,

Tl divisi

ВОЗ - ВѢ - СТАТЪ ХВА - ЛѢ ТВО - Ю.

Пример № 35, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев).

«Да исправится молитва моя» (начало):

I.

p
TRIO Да ис - пра - - вит - ся мо - лит - - ва мо -

- я, _____ я - - ко ка - ди - - ло

предь То - бо - - ю: воз - де - я -

- нї - е ру - ку _____ мо - е - ю, _____

жерт - - ва, жертва ве - чер - - ня - я, ве -

ве - чер - - ня - я,

- чер - ня - я.

- чер - ня - я.

Пример № 36, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев).

103 псалом, гармонизация греческого распева (начало):

Греческий распев. Неспешно (♩=60)

mf Бла - го - сло - ви ду - ше мо - я Го - - - - - спо - да. Бла-го-сло-

mf

mf

mf

вен е - си Го - спо - ди. Бла-го-сло - ви ду -

mf

Бла-го-словен е - си Го - спо - ди.

mf

Бла-го-словен е - си Го - спо - ди. - - - - -

11

C ше мо - я Го - - - - - спо - да. Го - спо - ди Бо - же мой, воз - ве -

A

T Благо-слови ду - ше мо-я Го - спо - да. Воз - ве -

B

16

ли - чил-ся - е - си - - - - - зе - ло.

tr Бла - - - - - го - сло -

8 ли - чил-ся е - си зе - ло. Благо-сло - вен

22

вен е - си.

8 е - си Го - спо - ди.

Пример № 37, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев). «Блажен муж» (начало):

47 *mp*

Бла - жен муж и - же не и - де на со - вет не - че - сти - - - - вых.

48

Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

49

я - ко - весть Го - сподь путь пра - вед - ных и путь не - че - сти - вых по - ги - - - бнет.

50

Musical score for measures 50-51. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics: "Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а." The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

а - - -

51

Musical score for measures 52-53. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics: "Ра - бо - тай - те Го - спо - де - ви со стра - хом и ра - дуй - те - ся Е - му с тре - пе - том." The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

52

Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

This system contains the first two systems of music for measures 52 and 53. It features four staves: a vocal line in the first staff, and three piano accompaniment staves (treble clef, middle C, and bass clef). The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal line consists of a series of eighth notes with lyrics. The piano accompaniment provides a steady harmonic background.

53

Бла - - - же - ни вси на - де - ю - щи - и - ся нань.

This system contains the second and third systems of music for measures 53 and 54. It features four staves: a vocal line in the first staff, and three piano accompaniment staves. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment continues with a steady harmonic background.

54

Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а. . . .

ал - ли - лу - и - а

This system contains the fourth and fifth systems of music for measures 54 and 55. It features four staves: a vocal line in the first staff, and three piano accompaniment staves. The vocal line concludes with lyrics. The piano accompaniment concludes with a final chord.

55

Вос - кре - сии Го - спо - ди, спа - си мя Бо - - - же мой.

Вос - кре - сии Го - спо - ди, спа - си мя Бо - - - же мой.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 55 and 56. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are: 'Вос - кре - сии Го - спо - ди, спа - си мя Бо - - - же мой.' The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

56

Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 57 and 58. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are: 'Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.' The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Пример № 38, к стр. 267–303.
Митрополит Иларион (Алфеев).

«Свете тихий»:

Неспешно (♩ = 80)

70 *mp*
Све - те ти - хий свя - ты - я сла - вы, без - сме - -

77
рпа-го От - ца - не - бе - - - сна-го свя та - го бла - жен - на - го, И - и -

84
су - - - се Хри - сте. При - ше - дше на за-пад со - лица, ви - де-вше свет ве -

90

че - - рний, по - ем От - ца, Сы - на и свя - та - го Ду - ха Бо - га. До -

104

ми, Сы - не Бо - жий, жи - вот - да яй, тем - же

97

сто - ин е - си во вся вре-ме - на пет бы-ти гла - сы пре-по - до - бны -

100

мир Тя сла - вит.

Пример № 39, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев). «Ныне отпускаеши»:

Широко, распевно (♩ = 70)

124 *tr*

8
Ны - не от - пу - ща - е - ши ра -

124
Ны - не от - пу - ща - е - ши ра -

127

8
ба Тво - е - го, Вла - ды - ко, по гла - го - лу Тво - е -

127
ба Тво - е - го, Вла - ды - ко, по гла - го - лу Тво - е -

20
134 *mf*

8
му с ми - ром. Я - ко ви - де - ста

134
му с ми - ром. Я - ко ви - де - ста

141

о - чи мо - и спа - се - ни - е Тво - е, е - же е - си у - го - то - -

о - чи мо - и спа - се - ни - е Тво - е, е - же е - си у - го - то - -

148

вал пред ли - цем всех лю - дей, свет во от - кро - ве - ни - е я -

вал пред ли - цем всех лю - дей, свет во от - кро - ве - ни - е я -

156

зы - - - - ков и сла - ву лю -

зы - - - - ков сла - ву лю -

22
160

дей Тво - их И - зра - - - - - и - ля.

160

дей Тво - их И - зра - - - - - и - ля.

Пример № 40, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев).

Малое славословие:

Сла-ва в вышних Бо - гу и, - на зе-мли мир, в че - ло - ве - цех бла - го - во - ле - ни - е.

282

Го - - - споди, ус - тне мо - и от - ве-рзени, и ус - та, - мо - я, воз - ве - стят хва - лу Твою.

Пример № 41, к стр. 267–303.
Митрополит Иларион (Алфеев).
«Хвалите имя Господне»:

298 Широко, величественно (♩ = 65)

mf
Хва - ли - те И - мя Гос - по - дне, хва - ли - те ра - би Го - спо - да.

299 *p*
Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

p
Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

300 *mf*
Бла - го - сло - вен Гос - подь от Си - о - на, жи - вый во И - е - ру - са - ли - - - ме.

mf
Бла - го - сло - вен Гос - подь от Си - о - на, жи - вый во И - е - ру - са - ли - - - ме.

301 *mp*

Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

302

Ис - по - ве - дай - те - ся Го - спо - де - ви я - ко благ, я - ко в век ми - лость Е - го.

303 *mf*

Ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а.

36
304

Ис-по-ве-дай-те-ся Бо-гу не-бе-сно-му, я-ко в-век ми-лость Е-го.

305 *f* **замедляя**

Ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а.

Пример № 42, к стр. 267–303.
Митрополит Иларион (Алфеев).
«От юности моя» (начало):

351 Спокойно (♩ = 100)
tr

От ю - но - сти мо - е - я мно - зи бо - руют мя стра -

358
сти, но сам мя за - сту - пи и спа - си, Спа - - се

мой.

Пример № 43, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев).

«Величит душа моя Господа» (начало):

Подвижно (♩ = 130)

400 *mp*

Ве-ли-чит ду-ша Мо-я Го-спо-да и воз-ра-до-ва-ся дух Мой о Бо-зе Спа-се Мо-ем.

402

Че-стей-шу-ю Хе-ру-вим и сла-вней-шу-ю без сра-вне-ни-я Се-ра-фим,

404

без ис - тле - ни - я Бо - га Сло - ва рожд - - - шу - ю.

Су - шу - ю Бо - го - ро - ди - цу Тя ве - ли - ча - - - ем.

Пример № 44, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев). «Взбранной воеводе»:

Современный греческий распев. Спокойно ($\text{♩} = 90$)

490 *mf*

Взбран - - - ной Во - е - во - де по - бе - ди - тель - на - я,

mf

mf

mf

я - ко из - ба - вльше - ся от злых бла - го - дар - ствен - на - я

вос - пи - су - ем Ти ра - би Тво - и, Бо - го - ро - ди - це,

но я - ко и - му - ща - я дер - жа - ву не - по - бе - ди - му - ю

494
от вся - ких нас бед сво - бо - ди, да зо - вем Ти:

496

Ра - дуй - ся Не - ве - сто Не - не - ве - стна - - - я.

Detailed description: This is a musical score for a vocal line and piano accompaniment. It consists of four staves. The top staff is the vocal line in a soprano clef, with lyrics 'Ра - дуй - ся Не - ве - сто Не - не - ве - стна - - - я.' The second and third staves are the piano accompaniment in treble clef, and the fourth staff is the bass line in bass clef. The music is in a minor key and 4/4 time. The tempo is marked 'Очень медленно' (Very slowly) with a metronome marking of 36.

Пример № 45, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев).

«Херувимская песнь» из литургии № 1:

Очень медленно (♩ = 36)

pp И - - - же - - - хе - ру - ви - мы тай - но о - бра -

pp И - - - же - - - хе - ру - ви - мы тай - но о - бра -

pp

Detailed description: This is a musical score for a vocal line and piano accompaniment. It consists of four staves. The top staff is the vocal line in a soprano clef, with lyrics 'И - - - же - - - хе - ру - ви - мы тай - но о - бра -'. The second and third staves are the piano accompaniment in treble clef, and the fourth staff is the bass line in bass clef. The music is in a minor key and 4/4 time. The tempo is marked 'Очень медленно' (Very slowly) with a metronome marking of 36. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

зу - - - ю - - - ще *p* и жи - во - тво - ря - щей Трой - це

зу - - - ю - - - ще *p* и жи - во - тво - ря - щей Трой - це

p

Detailed description: This is a musical score for a vocal line and piano accompaniment. It consists of four staves. The top staff is the vocal line in a soprano clef, with lyrics 'зу - - - ю - - - ще и жи - во - тво - ря - щей Трой - це'. The second and third staves are the piano accompaniment in treble clef, and the fourth staff is the bass line in bass clef. The music is in a minor key and 4/4 time. The tempo is marked 'Очень медленно' (Very slowly) with a metronome marking of 36. The dynamic marking is *p* (piano).

три - свя - ту - ю меснь при - пе - ва - - - ю - ще. *tr* Вся - - - ко - е

три - свя - ту - ю меснь при - пе - ва - - - ю - ще. *tr* Вся - - - ко - е

ны - не жи - тей - *mf* ско - е от - ло - жим *tr* по - пе -

ны - не жи - тей - *mf* ско - е от - ло - жим *tr* по - пе -

mf *tr*

В том же темпе

че - ни - е. А - мишь. *p* Я - - - ко да

че - ни - е. А - мишь. *p* Я - - - ко да

Ца - - - ря всех по - ды - - - мем, *tr* ан - гель - ски - ми не -

Ца - - - ря всех по - ды - - - мем, *tr* ан - гель - ски - ми не -

ви - ди - мо до - ри - но - си - ма чи - нми. Ал - ли - лу - йа, ал - ли - лу -

ви - ди - мо до - ри - но - си - ма чи - нми. *f* Ал - ли - лу - йа, ал - ли - лу -

йа, ал - ли - лу - - - - йа.

йа, ал - ли - лу - - - - йа.

Пример № 46, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев).

«Милость мира», гармонизация Киевского распева (начало):

mp Ми-лость ми-ра жер-тву хва-ле-ни-я. И со ду-хом тво-им. И-ма-мы ко Го-спо-ду.

mp

mp Ми-лость ми-ра жер-тву хва-ле-ни-я. И со ду-хом тво-им. И-ма-мы ко Го-спо-ду.

mp

mp До-сто-йно и пра-ве-дно есть по-кло-ня-ти-ся От-цу и Сы-

mp

mp До-сто-йно и пра-ве-дно есть по-кло-ня-ти-ся От-цу и Сы-

mp

ну и Свя-то-му Ду-ху,

ну и Свя-то-му Ду-ху,

Пример № 47, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев).

«Со святыми упокой»:

♩ = 60

mp Со свя - ты - ми у - по - кой, Хрис - те,

mp

mp

mp

Detailed description: The image shows a musical score for four staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics in Russian: "Со свя - ты - ми у - по - кой, Хрис - те,". The second and third staves are treble clef instruments, and the fourth is a bass clef instrument. All four staves are marked with a piano (*mp*) dynamic. The music features a steady eighth-note accompaniment with melodic lines in the upper parts. The lyrics are written below the first staff.

ду - ши раб Тво - их, и - де - же несть бо - лезнь, ни пе -

This system contains the first two lines of the musical score. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics 'ду - ши раб Тво - их, и - де - же несть бо - лезнь, ни пе -'. The piano accompaniment consists of a right-hand part in G major and a left-hand part in G major. The key signature has one sharp (F#).

чаль, ни воз - ды - ха - ни - е, но жизнь бес - ко - неч -

This system contains the second two lines of the musical score. The vocal line continues with lyrics 'чаль, ни воз - ды - ха - ни - е, но жизнь бес - ко - неч -'. The piano accompaniment continues. Dynamics include *f* (forte) in the vocal line and piano accompaniment. The key signature remains G major.

на - *mf*, но жизнь бес - ко - неч - на - я.

This system contains the final two lines of the musical score. The vocal line concludes with lyrics 'на - *mf*, но жизнь бес - ко - неч - на - я.'. The piano accompaniment concludes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the vocal line and piano accompaniment. The key signature remains G major.

Пример № 48, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев).

«Хвалите имя Господне»:

Moderato (♩ = 90)

Soprano 1
f Хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Soprano 2
f Хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Alto 1
f Хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Alto 2
f Хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Tenor 1
f Хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Tenor 2
f Хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Bass 1
f Хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

Bass 2
f Хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

ли - те и - мя Гос - под - - не, ал - ли - луй - я, ал - ли - лу - йя,

ли - те и - мя Гос - под - - не, ал - ли - луй - я, ал - ли - лу - йя,

ли - те и - мя Гос - под - - не, ал - ли - луй - я, ал - ли - лу - йя,

ли - те и - мя Гос - под - - не, ал - ли - луй - я, ал - ли - лу - йя,

ли - те и - мя Гос - под - - не, ал - ли - лу - йя, ап - ли -

ли - те и - мя Гос - под - - не, ал - ли - лу - йя, ап - ли -

ли - те и - мя Гос - под - - не, ал - ли - лу - йя, ап - ли -

ли - те и - мя Гос - под - - не, ал - ли - лу - йя, ап - ли -

ал-ли-лу-и-я, ал-ли-

ал-ли-лу-и-я, ал-ли-

би Гос-по-да, *mf* сто-я-щи-и во хра-ме Гос-под-ни, во

би Гос-по-да, *mf* сто-я-щи-и во хра-ме Гос-под-ни, во

би Гос-по-да, *mf* сто-я-щи-и во хра-ме Гос-под-ни, во

би Гос-по-да, *mf* сто-я-щи-и во хра-ме Гос-под-ни, во

лу-и-я, *mf* ал-ли-лу-и-я. *f* Хва-ли-те,

лу-и-я, *mf* ал-ли-лу-и-я. *f* Хва-ли-те,

лу-и-я, *mf* ал-ли-лу-и-я. *f* Хва-ли-те,

дво-рех до-му Бо-га на-ше-го. *tr* ал-ли-лу-и-я. *f* Хва-

дво-рех до-му Бо-га на-ше-го. *tr* ал-ли-лу-и-я. *f* Хва-

дво-рех до-му Бо-га на-ше-го. *f* Хва-

дво-рех до-му Бо-га на-ше-го. *f* Хва-

44

хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
 хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
 хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
 хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
 ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
 ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
 ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
 ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,

51

я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го, пой-те, я - ко доб -
 я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го, пой-те, я - ко доб -
 я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го, пой-те, я - ко доб -
 я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го, пой-те, я - ко доб -
 я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го,
 я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го,
 я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го,
 я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го,

58

ро. Ал-ли - лу-йя, ал-ли лу - - - - йя.

ро. Ал-ли - лу-йя, ал-ли лу - - - - йя.

ро. Ал-ли - лу-йя, ал-ли лу - - - - йя, ал-ли

ро. Ал-ли - лу-йя, ал-ли лу - - - - йя, ал-ли

пой-те, я - ко доб ро. Ал-ли лу - - - - йя.

пой-те, я - ко доб ро. Ал-ли лу - - - - йя.

пой-те, я - ко доб ро. Ал-ли лу - - - - йя.

пой-те, я - ко доб ро. Ал-ли лу - - - - йя.

пой-те, - я - ко доб - ро. Ал-ли - лу - - - - йя.

6

65

Poco più mosso (♩ = 100)

p Ал - - - - -

p Ал - - - - -

p Ал - - - - -

p Ал - - - - -

Solo

mf Аз по - знах, я - ко ве - лий Гос - подь, и Гос - подь наш над

ли - лу - - - йя, *P* ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя.

ли - лу - - - йя.

ли - лу - - - йя, *P* ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя.

P Ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя.

все - ми бо - - - ги.

P ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - *Solo* йя.

Гос - по - ди, и - мя Тво -

P ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя.

Ал - ли - лу - йя, ал - ли -

Гос - по - ди, и - мя Тво е во век, ал - ли - лу - - - йя, ал - ли - лу - йя, ал - ли -

Гос - по - ди, и - мя Тво - е во век, ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя, ал - ли -

Ал - ли - лу - йя, ал - ли -

е во век, и па - мять Тво - я в род и род.

Ал - ли - лу - йя, ал - ли -

лу - ия. *p* Хва - ли - те, *tr* хва -

лу - ия. *p* Хва - ли - те, *tr* хва -

лу - ия. *tr* Хва - ли - те, *tr* хва -

лу - ия. *p* Ал - ли - лу - ия, ал - ли - лу - ия. *p* Хва - ли - те,

лу - ия. *p* Ал - ли - лу - ия, ал - ли - лу - ия. *p* Хва - ли - те,

лу - ия. *p* Ал - ли - лу - ия, ал - ли - лу - ия. *p* Хва - ли - те,

лу - ия. *p* Ал - ли - лу - ия, ал - ли - лу - ия. *p* Хва - ли - те,

ли - те, *mf* хва - ли - те, *f* хва - ли - те и - мя Гос - под - не, ал - ли -

ли - те, *mf* хва - ли - те, *f* хва - ли - те и - мя Гос - под - не, ал - ли -

ли - те, *mf* хва - ли - те, *f* хва - ли - те и - мя Гос - под - не, ал - ли -

ли - те, *mf* хва - ли - те, *f* хва - ли - те и - мя Гос - под - не, ал - ли -

tr хва - ли - те, *mf* хва - ли - те, *f* хва - ли - те и - мя Гос - под - не,

tr хва - ли - те, *mf* хва - ли - те, *f* хва - ли - те и - мя Гос - под - не,

tr хва - ли - те, *mf* хва - ли - те, *f* хва - ли - те и - мя Гос - под - не,

tr хва - ли - те, *mf* хва - ли - те, *f* хва - ли - те и - мя Гос - под - не,

Пример № 49, к стр. 267–303.

Митрополит Иларион (Алфеев).

«Благообразный Иосиф» из Страстей по Матфею:

Adagio ♩ = 80

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

mp

2

mp

This system contains measures 1 through 4. The first staff (treble clef) features a melodic line with quarter and eighth notes, some beamed together, and slurs. The second staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, also beamed and slurred. The third staff (bass clef) is empty. The fourth staff (bass clef) is empty. The fifth staff (bass clef) is empty. A dynamic marking of *mp* is placed below the second staff.

3

mp

This system contains measures 5 through 8. The first staff (treble clef) continues the melodic line from the previous system. The second staff (treble clef) continues the eighth-note accompaniment. The third staff (bass clef) is empty. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes, some beamed together, and slurs. The fifth staff (bass clef) is empty. A dynamic marking of *mp* is placed below the fourth staff.

This musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 4 and 5. The second system contains measures 6 and 7. The music is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The first system features a melody in the upper voice with eighth-note patterns and slurs, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system introduces a piano (mp) dynamic and features a more complex texture with six staves, including a dense chordal texture in the upper voices and a bass line with sustained notes and moving lines.

6

Musical score for measures 6-7. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat. Measure 6 features a complex texture with multiple voices and some ledger lines. Measure 7 continues the texture with various rhythmic patterns and phrasing.

7

Musical score for measures 8-9. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat. Measure 8 shows a continuation of the musical themes with some phrasing changes. Measure 9 concludes the system with a final cadence.

8

mp Бла - го - об - раз - ный И - о - сиф,

8

9

с дре - ва снем пре-чис - то - е те - ло Тво - е, пла - ща -

tr Бла - го - об - раз - ный И - о - сиф,

8

Detailed description: This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line in G major, starting with a fermata on the first measure. The lyrics are "с дре - ва снем пре-чис - то - е те - ло Тво - е, пла - ща -". The second staff is a piano accompaniment line, starting with a fermata and then playing a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics for this staff are "tr Бла - го - об - раз - ный И - о - сиф,". The third and fourth staves are empty, with a "8" written below the third staff.

9

Detailed description: This system contains the next two staves of the musical score. The top staff is a piano accompaniment line, continuing the rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment line, featuring a bass line with a fermata on the first measure and a "V" marking above the fifth measure. The rest of the system is empty.

10

ни - це - ю чис - то - ю об - вив, и бла - го - у -

пла - ща - ни - це - ю чис - то - ю об - вив, и бла - го - у -

trp Бла - го - о - браз - ный И - о - - - сиф,

10

11

хань - ми во гро - бе но - ве по - крыв

хань - ми во гро - бе но - ве по - крыв

8 во гро - - - бе но - - - - ве по - крыв

tr Бла - го - об - раз - ный И - о - - - сиф

11

12

по - - - - - ло - - - - - жи,

по - - - - - ло - - - - - жи...

8 по - - - - - ло - - - - - жи...

по - - - - - ло - - - - - жи...

12

по - - - - - ло - - - - - жи...

13

но три - дне - вен...

вос - кресл - е - си Гос - по - ди...

да - ру - яй ми - ро - ви...

13

V

14 rit.

rit.

rit.

rit.

14 rit. *ве - ли - ю ми - лость.* div.

rit.

rit.

rit.

rit.

div.

div.

div.

div.