

**Татiana ГОРИНА**

**К проблеме «церковности» богослужебного пения  
Русской Православной Церкви**

Петрозаводск

2005

## Оглавление

<b>Введение.</b>	<b>3</b>
<b>1. Некоторые аспекты исторического развития богослужебного пения.</b>	
1. 1. <i>Святоотеческие взгляды на задачи богослужебного пения.</i>	4
1. 2. <i>О различии понятий богослужебного пения и музыки на Руси.</i>	10
1. 3. <i>Внедрение партесного пения в православное богослужение.</i>	13
1. 4. <i>Богослужебное пение и композиторское творчество.</i>	20
<b>2. Современное состояние богослужебного пения.</b>	
2. 1. <i>Три стиля церковного пения в наши дни.</i>	25
2. 2. <i>Проблемы клиросно-хорового пения.</i>	27
2. 3. <i>О молитвенном пении.</i>	31
<b>Заключение.</b>	<b>38</b>
<b>Список литературы.</b>	<b>40</b>

## Введение

На протяжении многих веков стоит проблема «церковности» богослужебного пения. Вопрос о церковном пении не переставал быть предметом особого внимания и забот со стороны отцов и учителей Церкви уже со II-го века. Говоря о современной церковной музыке, нужно сделать четкое разграничение между богослужебным (церковным)<sup>1</sup> пением, употребляемым в Церкви и являющимся неотъемлемой частью богослужения, и духовной музыкой, т.е. музыкой, написанной на церковные тексты, но стилистически являющейся музыкой светской, предназначенной для исполнения в концертной обстановке или на различных светских церемониях. Русское православное пение — часть музыкальной культуры России, но также это и совершенно особый мир, имеющий своей целью обращение к Богу и служение Ему, а не удовлетворение эстетических или иных потребностей человека, чему служит светская музыка.

Данная работа ставит перед собой задачу глубже проникнуть в сущность богослужебного пения нашей Церкви, проследить исторический путь, который это пение проделало до сегодняшнего дня, понять назначение пения хора в храме и определить само понятие «церковности» богослужебного пения. Знание всего этого поможет, хотя бы в общих чертах, достичь поставленной цели — найти тот путь, по которому надлежит идти деятелю на русской церковно-певческой ниве, чтобы богослужебное пение было церковным и являлось одной из форм самого богослужения, попытаться осмыслить значение церковной музыки не со светской точки зрения, а с религиозной. Кроме того, поскольку в Церкви живы все времена, оно, с одной стороны, должно сохранить предания прежних времен, а с другой - не порывать с настоящим, но и не уклоняться в сторону от главной своей сущности - богослужения, не увлекаться течениями, преследующими только эстетические и индивидуальные цели. Актуальность темы обуславливается тем, что отечественная культура проявляет повышенное внимание к церковному искусству и вообще к духовной музыке: проводятся фестивали русской православной музыки, оживляется концертная практика, происходят изменения в клиросном репертуаре, повышается композиторский интерес к духовно-музыкальному творчеству, многие студенты и выпускники музыкальных училищ и консерваторий несут послушание на клиросах храмов в качестве певчих и регентов. Как композиторам, так и регентам, да и вообще всем, кто имеет какое-либо отношение к церковному пению или просто интересуется им и любит его, необходимо озна-

---

<sup>1</sup> Многие авторы отождествляют церковное и богослужебное пение, но строго говоря, церковное пение – это вообще все, что поется в Церкви (на службах, молебнах, крещении, венчании и т. д.). Богослужебное пение является частью церковного пения и к нему относится все, что поется на службах, а клиросно-хоровое пение – это один из видов богослужебного пения наряду с чтением нараспев псаломщика и возгласами священника и пр., как наиболее простейших видов богослужебного пения. Далее в нашей работе под «богослужебным пением» мы будем иметь ввиду один его вид - клиросно-хоровое пение.

комиться, хотя бы в главных чертах, с художественными законами церковного пения, отличающими его от общей вокальной хоровой музыки. Наша работа отнюдь не претендует на полноту охвата всех исторических и богослужебно-певческих явлений, появляющихся в контексте того или иного периода, но знание поворотных точек исторического пути необходимо для правильного понимания произошедших изменений в церковном пении.

## **1. Некоторые аспекты исторического развития богослужебного пения**

### **1.1. Святоотеческие взгляды на задачи богослужебного пения**

Практически ни одно богослужение Православной Церкви не обходится без сдержанного или торжественного, покаянного или радостного, скорого или протяжного церковного пения. Сущность православного богослужебного пения очень хорошо выражена преподобным Иоанном Дамаскиным в первом воскресном песнопении 8-го гласа, завершающего наше осмогласие: «вечернюю песнь и словесную службу Тебе, Христе, приносим». Наша богослужебная песнь является песнью вечерней по характеру и словесной по содержанию. Вечер – это всегда начало духовной жизни на земле и начало богослужебной жизни Церкви (Быт. 1, 5). Это время, – время вечерней песни и словесной службы, – дышит Божественной любовью, кротостью, миром и ночной строгостью, побуждающей каждого из нас оглянуться на прожитый день... Именно такой и создавали святые отцы-песнотворцы нашу богослужебную мелодию – вечерней по духу и словесной, выразительной по содержанию. Вместе с тем, история церковного пения полна страниц, далеко отстоящих от высокого идеала, намеченного Отцами, страниц, которые нужно знать, и без размышления над которыми невозможно достичь полноты богослужебного пения.

Согласно евангельскому повествованию, первое христианское песнопение было принесено на землю ангелами в рождественскую ночь: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение» (Лк. 2, 14); обычай употреблять песнопения на богослужениях был освящен Господом Иисусом Христом на Тайной вечери: «И, воспев, пошли на гору Елеонскую» (Мф. 26, 30; Мк. 14, 26), с евангельских времен песнопения в богослужении обрели простор вечности, ибо Божественные гимны неумолчно раздаются и будут вечно раздаваться на небесах (Откр. 19, 5-7). Святитель Иоанн Златоуст говорит, что пение как способ богословия, присущий людям, является образом небесного ангельского пения. "На небе славословят ангельские воинства, на земле люди в церквах составляют хоры, подражая такому их славословию. На небе серафимы взывают трисвятую песнь, на земле собрание людей возносит ту же песнь. Составляется общее торжество небесных и земных существ, одна благодарность, один восторг, одно радостное ликование" [18, с. 177].

В истории христианского песнотворчества первые два века овеяны духом импровизации. Плодом ее стала вдохновенная богослужебная поэзия гимнов и псалмов, песен хвалы и благодарений. Поэзия эта рождалась одновременно с музыкой как песнопение в ее точном значении. Творцы текстов и мелодий песнопений явились богословами в прямом смысле слова, сумев выразить в слове и звуке личный опыт Богообщения и квинтэссенцию церковного вероучения. В раннем периоде христианского песнотворчества догматический элемент доминирует над лирическим, так как христианское богослужение есть прежде всего исповедание, свидетельство веры, а не только излияние чувств, что и предопределило в песнотворчестве музыкальный стиль - его мелодическое выражение и форму. Еще в III веке основа церковной музыки была сформулирована пресвитером Климентом Александрийским: « К музыке должно прибегать для украшения и образования нравов. Должна быть отвергнута музыка чрезмерная, надламывающая душу, вдающаяся в разнообразие, то плачущая, то неудержимая и страстная, то неистовая и безумная... Мелодии мы должны выбирать проникнутые бесстрастностью и целомудрием; мелодии же, разнеживающие и расслабляющие душу, не могут гармонировать с нашим мужественным и великодушным образом мыслей и расположений... Нужно предоставить хроматические гармонии беззастенчивым попойкам и музыке гетер с букетами» [19, с. 113].

В сущности церковное искусство, как и сама Церковь, прежде всего призвано сохранять истину — духовный идеал, не меняющийся исторически. Песнопения поучают слушателей в поэтической, но догматически безупречной форме важнейшим догматам православной веры. Можно сказать, что в песнопениях содержится в поэтическом, популярном и приспособленном для пения виде богословское учение Православной Церкви. Таким образом, достаточно посетителям богослужения внимательно слушать песнопения и чтения, чтобы получить основные знания вероучения. Музыкальный элемент при этом является средством, чтобы эти тексты при помощи неразрывно связанных с ними мелодий (и вообще музыкального элемента) глубже запечатлеть в памяти и сознании слушателей и одновременно дать и эмоциональное толкование слышимых и воспринимаемых текстов.

Значение связи музыкального элемента с текстом подчеркивает св. Василий Великий: «Поскольку Дух Святой знал, что трудно вести род человеческий к добродетели, что по склонности к удовольствию мы не радим о правом пути, то ... к учению примешивается приятность сладкопения, чтобы вместе с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове. На сей-то конец изобретены для нас стройные песнопения псалмов, чтобы и дети возрастом или вообще не возмужавшие нравами, по-видимому только пели их, а в действительности обучали свои души».

Православная Церковь решительно отвергает использование при богослужении инструментальной музыки. В те времена, когда формировался восточный обряд, отцы Церкви связывали употребление музыкальных инструментов со служением демоническому началу - уж очень сильна и жива была традиция использования инструментальной музыки в языческих обрядах. Поэтому, проводя черту между язычеством и христианством, и Русская Православная Церковь решительно не допустила на свои богослужения никаких "гудебных сосудов" - музыкальных инструментов. «Мы для прославления Бога единственно пользуемся мирным словом, и уже не пользуемся ни древнею псалтирью, ни трубою, ни тимпаном, ни флейтою», - говорит Климент Александрийский. Православная Церковь, вспоминая слова псалма 150 "Всякое дыхание да хвалит Господа", считает, что хваление Бога должно быть соединено с дыханием, должно быть живым, одухотворенным, и человек, славящий Бога, должен сам весь являться как бы одухотворенным музыкальным инструментом, в отличие от бездушных инструментов, сделанных человеческими руками. Человеческий голос, как благороднейший естественный инструмент, по силе воздействия не может быть превзойден никаким музыкальным инструментом. Вот почему так поразило наших предков, послов Великого князя Владимира, ангельское пение, которое они услышали за богослужением в Софии Константинопольской тысячу лет назад. "Мы не знали, где находились: на земле или на небе". Вскоре "ангельское" пение зазвучало и на Руси в многочисленных храмах, появившихся здесь после принятия русским народом Православия.

В первые века христианства были выработаны главные музыкально-певческие устои: пение должно быть строго вокальным и не примешивать к себе каких-либо музыкальных инструментов, а также должно быть исключительно мелодическим<sup>2</sup>.

Со II века в церковном пении постепенно произошли следующие изменения сравнительно с апостольским веком: во-первых, из всенародного оно (пение) превра-

---

<sup>2</sup> Общий характер и строй древнехристианского пения отличался полной безыскусственностью и отсутствием сложных гармоний. Пели за богослужением все присутствующие «единым сердцем и едиными усты», и это, конечно, надлежит признать идеалом церковного пения, ибо церковное пение это прежде всего — молитва, а уже потом — искусство. Так как первоначально пелись, главным образом, только одни ветхозаветные псалмы, то надо полагать, что и напевы были еврейские, ветхозаветные. Постепенно с развитием чисто-христианского пения и вступлением в церковь язычников стали вливаться напевы сирийские и греческие, но такие, которые по своей строгости и величю соответствовали христианскому богослужению. Однако, в отличие от греческого пения, носившего метрический и речитативный характер, христианское пение приобрело характер мелодический, рассчитанный на строгое подчинение мелодии смыслу и тексту слов. В отличие от еврейского и греческого пения, сопровождавшегося аккомпанементом музыкальных инструментов, древнехристианское пение всегда было только голосовым. В отличие от драматизированного еврейского и греческого пения, проникнутого выражением то тоски и отчаяния в виду сознания греховности пред Богом (в еврейском пении), то страха и ужаса пред беспощадным роком-судьбою (в греческом пении), древнехристианское пение приобрело характер спокойного умиления и сыновней преданности Христу-Спасителю, Победителю смерти и Искупителю. Необходимо отметить, что церковное пение во все века до самого последнего времени, пока не явилось у нас в России итальянское влияние, было всегда унисонным, как наиболее способствовавшее сосредоточению в молитве и возможности для всех принимать участие в пении.

тилось по местам в специально хоровое, заменившее собою участие присутствующих в совершении пения; во-вторых, расширилось и усложнилось само количество песнопений и, в-третьих, хоровое исполнение, ставши более искусным, уклонилось от былой простоты в сторону некоторой изысканности и самодовлеющей красоты.

Эта изысканность, сначала достаточно умеренная и не слишком бьющая в глаза, со временем получила уже оттенок мирской свободы, театральной манерности в приемах исполнения. Появлению таких черт в христианском пении послужили следующие обстоятельства. Подметив могущественное действие стройного хора на людей, появившиеся в ту пору еретики обратили пение в средство агитации и, излагая свое учение в особо составленных гимнах, преподносили его под видом увлекательных, захватывающих своей красотой хоровых исполнений. Успех такого приема в еретической пропаганде понудил и Церковь к пользованию тем же оружием в борьбе с лжеучением. Отцы Церкви, часто даже не изменяя самих мелодий, употребляемых еретиками, противопоставляли ересям свое правое учение, поддерживая его в умах верующих посредством хорового же пения. Действенность такого способа в отстаивании Православия привела к тому, что увлекательно красивые напевы вместе с театральностью приемов их исполнения остались в церковном употреблении, воспитавши вкус и слух христиан в данном направлении и отразившись на характере всего богослужебного пения. Так произошло обмирщение и вообще порча стиля в церковном пении, утратившего в значительной степени целомудренную чистоту и строгость апостольских времен.

Конец этой разноголосицы в церковном пении положило введение церковного осмогласия - стройной, музыкально обоснованной художественной системы, явившейся выражением подлинной сущности действительно церковного пения, его настоящего содержания. Над музыкально-техническим ее совершенствованием трудились великие песнотворцы: на Западе - святой Григорий Великий, или Двоеслов († 604), на Востоке — святой Иоанн Дамаскин († 776). Труды Иоанна Дамаскина способствовали становлению осмогласия основным законом богослужебного пения в практике всей Восточной Церкви. Сообразно с концепцией Климента Александрийского, музыкальная структура осмогласия святого Иоанна Дамаскина исключает напевы хроматического строя и базируется на дорическом и фригийском ладовом строе диатонического характера<sup>3</sup>. Весь смысл осмогласия как музыкально-певческой системы и основного закона церковного пения сводится к ограждению произвола в пении, могущего выразиться и в выборе неподходящего звукоряда или рода пения, и в создании мелодии, никакими признаками не вяжущейся с принятым в Церкви пением.

---

<sup>3</sup> В отличие от "малой совершенной системы" греков, состоящей из трех тетрахордов, древнерусские певцы разделили звукоряд на четыре трихорда-согласия, назвав их: простое, мрачное, светлое и тресветлое. В определении согласий певцы руководствовались <характером и окраской звучности> той или иной области звукоряда.

Характерной музыкальной особенностью осмогласия является присущее ему живое, светлое, радостное религиозное чувство, как плод христианского благодушия, без скорби и уныния; оно превосходно выражает чувства кротости, смирения, мольбы и богобоязненности. Несравнимая прелесть сочетания звуков в системе осмогласия свидетельствует о высоком художественном вкусе его творцов, об их искреннем благочестии, поэтических дарованиях и глубоком знании сложных законов музыки. В истории развития церковного песнотворчества осмогласие является живым родником, из которого вытекли потоки и реки всех древних православных распевов: греческих, славянских и собственно русских. Только этим и можно объяснить, что, несмотря на множество и разнообразие древних распевов, на них лежит печать внутреннего родства и единства, определяемого понятием *строгий церковный стиль*.

Старейшая и исконнейшая форма богослужебного пения - знаменный распев. Богослужебное пение на Руси возникло как знаменное пение, и в то время как другие распевы появлялись и сходили на нет, знаменный распев продолжал существовать на протяжении всей истории русского богослужебного пения и продолжает существовать в наши дни. Вот почему понятие "знаменный распев" порой сливается и становится идентичным в нашем сознании с понятием "русское богослужебное пение". И это не так уж далеко от истины, ибо как русское богослужебное пение немислимо вне принципа распева, так и распев можно рассматривать как исконно русскую форму существования богослужебного пения. Какое же содержание кроется за понятием "распев" вообще и за знаменным распевом в частности? Бог проявляет Себя через определенный порядок. Богослужебное пение есть одно из проявлений этого порядка. Конкретным выражением этого порядка и является распев, который можно определить как порядок мелодий, мелодический чин или мелодическое чинопоследование. В этом мелодическом чинопоследовании каждая конкретная мелодия закреплена за определенным богослужебным текстом или группой текстов, а также привязана к определенному времени суток, недели, года. Поэтому распев представляет собой не только чисто мелодическое понятие, но и понятие богослужебное и понятие календарное, ибо именно распев организует и выстраивает мелодический материал на основе богослужебного чина и священного календаря. Можно думать, что знаменный распев стал так называться не только потому, что запись его производилась с помощью специальных знаков, «знамен», но еще и потому, что знаменовал собой ангельское пение и являлся его образом, почему и все богослужебное пение на Руси называлось ангелоподобным или ангелогласным пением. Ангелоподобие и ангелогласность породили совершенно особые качества знаменного распева, проявляющиеся как в характере общего мелодического строя, так и в особенностях его структуры. Мелодизм знаменного распева представляет собой результат строжайшего интонационно-



ритмического отбора. Все телесное, двигательно-мышечное, острохарактерное, изобразительное было отстранено, а это значит, что были отстранены песенная периодичность, танцевальная упругость, маршевая поступательность, и все то, что могло вызвать только телесно-мышечные ассоциации. Телесности песни, танца, шествия, то есть телесности самого музыкального начала, была противопоставлена "духовность" распева, проявляющаяся в особом принципе интонационно-ритмической организации мелодии. Именно этот принцип порождает свободное, величавое и вместе с тем всепроникающее и духовное течение знаменного мелодизма. Что же касается общего характера мелодического строя знаменного распева, то его можно определить как возвышенно-гимнический, торжественно-умилительный, радостно-сосредоточенный, просветленно-мужественный.

Примечательно, что рассматривая церковное пение как общественную молитву, святоотеческое предание предъявляет к нему прежде всего не мелодические, а исполнительские, нравственные требования. "Чего же мы желаем и требуем? - говорит святитель Иоанн Златоуст, - Того, чтобы вознося Божественные песнопения, вы были проникнуты великим страхом и украшены благоговением... Требуемое от нас благочиние состоит в том, чтобы, во-первых, приступать к Богу с сердцем сокрушенным, потом выражать такое расположение сердца и внешним видом, скромным стоянием, благопристойным положением рук, тихим и умеренным голосом" [17, с. 182]. Общее правило, которое церковное предание предъявляет к пению в нравственной части вполне адекватно выражается призывом псалмопевца: "Работайте Господеви со страхом, и радуйтесь Ему с трепетом" (Пс. 2:11). Такой же аспект, относящийся к **образу** пения, к его аскетической составляющей, к сфере умного молитвенного делания, выделили и святые отцы VI Вселенского Собора (680—681гг.), канонически закрепив решение по этому вопросу на вечные времена в формулировке 75-го правила: «Желаем, чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли бесчинных 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 быти благоговейными».

В свете вышесказанного можно сформулировать *основополагающие принципы богослужебного пения соответственно святоотеческой традиции*:

1. Церковное пение является образом ангельского непрестанного славословия Божества. Будучи богословием в звуке оно, таким образом, предполагает зависимость текста от церковного вероучения, данного в Откровении и раскрытого церковными учителями на основе личного опыта богообщения, а, значит, и зависимость мелодии от текста.

2. Богослужбное пение является поэтому "плодом праведной жизни и само побуждает" к таковой: "Чистые сердцем Бога узрят" (Мф. 5, 1).

3. В качестве канонически предписанного можно назвать пение молитвенное, внимательное, умиленное и благоговейное. Святоотеческая традиция характеризует его еще как смиренное и тихое моление со страхом и трепетом.

4. Особенно подчеркивается недопустимость громкого пения, с возвышением голоса "без ума", с употреблением "бесчинных воплей" и неестественного надрывного исполнения. Это понятно, поскольку громкое пение часто происходит от желания выделиться отдельного певчего или даже всего хора, что является следствием тщеславия и неуместного превозношения.

### **1. 2. О различии понятий богослужбного пения и музыки на Руси**

В Православной Церкви нет богослужения ни общественного, ни частного, в котором бы не было пения, хотя бы и в самом примитивном проявлении музыкальной стихии, когда некоторые части служб не поются в полном смысле слова, но псалмодируются, т. е. читаются нараспев на одном тоне, следовательно, исполняются музыкально, или же пения как такового, причем в принципе не имеет значения, исполняется это *пение* одним безголосым певцом, или же двумя образцовыми хорами или даже всеми присутствующими за богослужением. Принцип остается тот же: *слово* появляется в различном звуковом оформлении согласно характеру самого богослужения. Таким образом, мы можем сказать, что богослужбное пение Православной Церкви *есть одна из форм самого богослужения*. В старину богослужение называли «пением». «Идти на пение» означало то же самое, что «идти на богослужение».

Все своеобразие и неповторимость русского богослужбного пения зиждется на особом понимании русскими людьми сущности этого пения, а также на остром осознании различия между богослужбным пением и музыкой, ибо мало где еще это различие ощущалось так ясно и проводилось с такой четкостью, как на Руси. И если на Западе смешение богослужбного пения с музыкой зашло так далеко, что словом «музыка» могло обозначаться как мирское музицирование, так и пение в церкви, то на Руси для обозначения этих явлений употреблялись совершенно разные термины. Следы этого различия можно наблюдать и в наши дни в глубинных областях России, где до сих пор пение в церкви обозначается словом «петь», а пение вне церкви мирских песен обозначается словом «играть». Отрицательное отношение к «игранию» и музыке являлось следствием особой остроты духовного зрения, ибо древнерусский человек духовно видел то, чего уже не мог видеть западный человек и чего давно не видим мы: за покровом обольстительности, завлекательности он ясно различал невидимую нам пагубную и богоборческую сущность самого принципа музыкальной иг-

ры, игры, воссоздающей свой собственный порядок и не нуждающейся в Истинном Божьем порядке. Поэтому всякая молитва, всякий гимн в храме не может быть иной, как прежде всего словесный. Музыка сама по себе, как бы она ни была красива, возвышенна, не может быть молитвой и не может даже ей содействовать, если не вырастает органически из самого текста — равно как не может быть молитвой и просто размышление, хотя бы и благочестивое.

Таким образом, музыкой и богослужебным пением не было на Руси простым различием между некими «смежными» родами деятельности, но представляло собой противостояние противоположных жизненных позиций, противоположных душевных состояний, противоположных путей, один из которых ведет к гибели, а другой - к спасению.

Богослужебное пение, являющееся образом небесного ангельского пения, должно быть чуждым всему земному. Основные мелодии нашего церковного пения созданы, как известно, целыми поколениями вдохновеннейших певцов, постоянно пребывавших в подвиге молитвы, а потому и передававшими в звуках именно то, что требовалось в дополнении к слову. Потому то мы и дорожим древними распевами, хотя часто их попросту не понимаем. Здесь мелодия неразрывна с текстом. Ему она подчиняется и в ритмике - в делении музыкальной фразы, и в мелодике. Особенно ярко это выступало в большом знаменном распеве, где певец, имея в своем распоряжении значительное число установленных мелодических оборотов-попевок, мог с помощью их соответственно выделять ту или иную мысль текста, согласно тому духовному тону, в каком он его воспринимал. Это было творчество свободное, происходящее и от ума и от сердца. (Современные же полифонические композиции большей частью программные, т. е. пишутся по заранее задуманному плану, с целью так или иначе истолковать понимание (а не восприятие - переживание) данного текста).

Это все побуждает нас поставить вопрос: можно ли, действительно, ставить знак равенства между понятиями "музыка" и "церковное пение"? Чтобы прийти к ответу на этот вопрос, попытаемся вникнуть в сущность церковного пения, независимо от его формы и состава исполнителей. И. А. Гарднер по этому вопросу в своём исследовании по истории церковного пения уточняет, что эти два определения: «церковное пение» и «церковная музыка» - постоянно употребляются и в речи, и в литературе, как правило, параллельно, или одно вместо другого. Например, на хоровой партитуре, предназначенной для исполнения на богослужении, указано: «музыка такого-то автора». Возможно ли равенство между этими понятиями? В ответе автор выдвигает следующие положения:

1) главным признаком церковного пения, отличающим его от вокальной хоровой музыки, является не «музыка», а принадлежность этого музыкального явления

церковному богослужению; пение церковное - есть одна из форм самого богослужения. Это обстоятельство проводит ясную границу между пением церковным и пением нецерковным. Церковное пение, как форма самого богослужения, зависит в первую очередь от общих литургических законов.

2) под церковным пением всегда разумеется музыкальная передача слов, тогда как музыка возможна и без слов, следовательно, колокольный звон как музыкальное явление церковного богослужения принадлежит сфере церковной музыки;

3) православное богослужение состоит, прежде всего, из слов и оно не существует без пения. Формирующими факторами церковного пения являются: а) богослужебный текст, слово; б) богослужебный чин, общее содержание и последовательность службы; в) музыкальный элемент. Следовательно, музыкальный элемент является не привносимым в богослужение, а присущим ему, исходящим из него; слово использует феномен музыки для более ясного выражения смысла и характера текста; музыкальный элемент неразрывен здесь со словом. Все эти факторы, по мнению И.А. Гарднера, и отличают церковное пение от музыки вообще [6, с. 21].

Будучи неразрывно связанным со словом и с богослужебным чином, церковное пение отличается от общей музыки своими формами и, следовательно, теми художественными законами, которые в нем действуют. Законы эти могут совпадать с обще-музыкальными, могут и не совпадать; с другой стороны, законы общей музыки не в полном объеме и не все приложимы к церковному пению. Так, например, обязательный в общей музыке закон симметричного ритма ("ритм - душа музыки") в большинстве случаев неприменим в церковном пении. Это обусловлено свободным текстовым ритмом, где нет правильного чередования ударных и безударных слогов (как это имеет место в стихотворениях) и где песнопения не связаны с ритмичностью движений (как в светской музыке и светской песне, очень часто связанной с танцем). Немеетричность богослужебного текста часто не дает возможности втиснуть его в симметричные рамки тактов, группировать музыкальные фразы в периоды и т.д., что вызвало в древнем знаменном распеве особую, только церковному пению свойственную систему "попевок", имеющих свои собственные законы ритма, группировки отдельных частей и взаимного их соединения в зависимости от строения текста и его логического содержания. Из всего сказанного следует, что церковное пение есть автономная (то есть имеющая свои собственные, только церковному пению свойственные художественные законы) богослужебно-музыкальная область, отличная от общей музыки.

Исторический ход развития русского литургико-певческого искусства, пошедший по пути неразумного увлечения музыкой, понимаемой в смысле самодовлеющего искусства, внесенного в богослужение лишь для его сопровождения (а не присущего его совершению), имел следствием потерю сознания того, что церковное пение

есть одна из форм самого богослужения и потому - автономная область певческого искусства. Это повлекло за собой упразднение границ между "музыкой" и "церковным пением". С течением времени четкость этого разграничения начинает размываться. Внедрение в русское богослужение нотолинейной записи повлекло многие изменения в певческой практике – сокращение, упрощение традиционных распевов; появление новых распевов (киевского, болгарского, греческого, а позднее так называемого, придворного). В конечном счете ясно обозначилась тенденция к постепенному обмирщению церковного пения.

Новые распевы, и прежде всего киевский, несли в церковь интонации и ритмы бытовых песен, которые быстро возобладали над глубоким, надмирным духом знаменного распева и в результате привело к тому, что древо русской певческой традиции начало засыхать. "Многоцветье" русских церковных распевов с середины XVII века постепенно стало терять свои краски: нотолинейное изложение положило им преграду, тенденция к упрощению ограничила выбор распевов, в церкви стали звучать новые мелодии, подчас весьма мирского характера и так далее, до тех пор, пока русские церковные распевы почти полностью были вытеснены из богослужения.

### ***1. 3. Внедрение партесного пения в православное богослужение***

Начало XVII века на Руси стало рубежом в истории развития церковного пения — эпохи гармонического, или партесного, пения. Его родина — Юго-Западная Русь, которая в борьбе с унией и католичеством противопоставила католическому «органному гудению» свои православные «многоголосные составления мусикийские» как одно из средств удержания православных от соращения в латинство. Для ослабления соблазна, исходящего от католической музыки, ревнители православия вынуждены были сделать православное пение столь же роскошным и соблазнительным, как и соблазняющая их католическая музыка. Для этого, по словам В. И. Мартынова, «была проведена «операция», которую можно охарактеризовать как прививку западного музыкального начала к телу православного богослужебного пения, в результате которой на свет появился некий новый плод, некий гибрид музыки и богослужебного пения, ибо партесное пение и есть такой гибрид, возникший от «скрещивания» западной музыкальной системы с православной певческой системой». Острое ощущение невозможности совмещения музыки и богослужебного пения, столь характерное для великорусского православного сознания, было в значительной мере притуплено у носителей православия западных областей, очевидно, из-за их частых и тесных контактов с инославным населением, и именно это послужило причиной вступления на путь духовного компромисса, которым и являлось партесное пение.

В середине XVII в. появляется трактат яркого поборника партесного пения И. Коренева, в котором впервые на Руси осуществляется сознательное идейное смешение понятий богослужебного пения и музыки, пения и игры, определяемых отныне одним словом «музикия». Это смешение на идеологическом уровне влечет за собой недопустимое с позиции древнерусского певческого мышления слияние различных технических терминов и понятий. «Ныне в музикийстем согласии нарицаются: римски - партес, гречески - хоры, по-киевски - клиросы, по русски - станицы, славенски такожде лики», — пишет Коренев. — «Се бо ин, яко юрод сый, глаголет: ино есть знамение русское, еже глаголется кулизма, ино музикийское. Се аз ти глаголю, аще ты не ведуще и не разумеющи глаголеши и разделяеши; аз же, то ведая, известно слепляю, сливаю и совокупляю».

Подобное «слепление, сливание и совокупление» послужило оправданием и основанием для применения на практике всего того, что ранее считалось совершенно недопустимым в богослужении. Так, если ранее «римски партес» определялся как «кошупы бесовския, их же латины припевают к музикийских орган согласию», то теперь тот же «римски партес» объявлялся понятием равнозначным с понятиями «лик» и «станлица», ибо и «партес», и «лик», и «станлица» сделались всего лишь различными видами единого «музикийского согласия», а раз так, то и не стало никакого препятствия для употребления партесного пения в православном богослужении. Можно сказать, что на определенном этапе произошла «маскировка» музыки под богослужебное пение. Когда неким путем была доказана тождественность богослужебного пения и музыки, то музыка, вытеснив совершенно богослужебное пение, заняла его место и стала считаться именно богослужебным пением как бы по праву. По свидетельству современников, это изменение не только коснулось самого пения, но и отразилось даже на внешнем облике певчих. Так, с клиросов постепенно исчезли люди с окладистыми бородами в подрясниках и стихарях, а их место заняли некие безбородые модные личности, одетые в кафтаны польского фасона. Интересно отметить тот факт, что сторонники партесного пения и «музикии» даже и не помышляли о таких вещах, как о «возведение ума на небо» или «отверзание внутренних очес», ибо назначение пения в храме им виделось совершенно в ином. Вот что пишет зачинатель и крупнейший идеолог партесного дела на Руси Николай Дилецкий: «Что есть музикия? Музикия есть кая пением своим или игранием сердца человеческая возбуждает ко веселию или сокрушению или плачу. По фантазии же музикия тричисленная: веселая, ужасная, умиленная...» Музыка понимается как некое средство, предназначенное для возбуждения чувственности. Если богослужебное пение действительно возводит ум человека на небо и ведет его к богопознанию, то музыка лишь создает впечатление или видимость этого восхождения при помощи игры чувств.

Инициаторами и организаторами «составлений мусикийских» были юго-западные братства, открывавшие школы при православных монастырях с обязательным обучением церковному пению и заводившие хоры при церквях. Репертуар этих хоров состоял из местных, киевских одноголосных напевов, подвергавшихся специальной хоровой обработке по западноевропейской гармонической системе. Несмотря на успех новой церковной полифонии, уния теснила православных, и многие южно-русские певцы, «не хотя своя христианская веры порушити», покидали родину и переселялись в Московское государство, принося туда с собой совершенно своеобразное, никогда не слыханное на Руси хоровое партесное пение. Москва к началу XVII века имела свои демественные партитуры строчного безлинейного пения на два, три и четыре голоса, которые стали подготовительной ступенью в освоении южнорусского партесного пения. На стыке двух практик пения – строчного и партесного – появляются многоголосные знаменные распевы.

Партесное пение в глубине русского сознания воспринималось как нечто незаконное и именно как утрата ангелоподобности пения. Однако духовные обстоятельства, сложившиеся во второй половине XVII в., делали распространение партесного пения неизбежным. Кроме того, патриарх Никон был убежденным сторонником нового пения и деятельно заботился о его распространении<sup>4</sup>.

Вторая половина XVII века и особенно XVIII век – своеобразный рубеж в истории Церкви, ее внутренней жизни, отношений с государством, и, конечно, в истории ее искусства. Диапазон происшедших в этот период изменений огромен – струя европеизма захлестывает древнерусские устои, что особенно сильно проявляется с эпохи царствования Петра Великого. Борьба двух начал – духовного и светского, процесс обмирщения – вот главные характеристики культуры этого периода. Вместе с европейской цивилизацией начинается проникновение и нового искусства, в том числе и западной светской музыки. Именно в это время, через посредство Польши и Украины появляется у нас хоровой духовный концерт, зародившийся в Италии на рубеже XVI-XVII в. С этим жанром, преимущественно, и связано развитие профессиональной хоровой культуры в XVIII веке, а также перелом в церковной музыке. Концерты, эти сочинения свободного плана, не имеющие определенной функциональной

---

<sup>4</sup> Музыкальная теория партесного пения была впервые представлена в труде Николая Дилецкого". Идея грамматики мусикийской". Он рассматривает два вида партеса. Первый - "**простое**" - постоянное многоголосие при непрерывном пении всех голосов и одновременном пропевании ими текста. Этот вид партеса действительно является более естественным для церковного пения: одновременность пропевания текста и отсутствие наложения голосов позволяют мыслить аккорд как единое целое (поскольку основной голос не контрастирует с остальными) и обеспечить внимание на молитве. При соответствующем мелодическом содержании песнопения, основанные на этом виде гомофонии, адекватно выражают смысл текста\_позволяют мыслить аккорд как единое целое. Второй вид - "**борительное**" или "**концертное**" партесное многоголосие, которое построено на **контрастности** (принцип концерта), достигаемой за счет сопоставления группы голосов с одним голосом, или разновременным пропеванием текста разными голосами с их взаимным наложением, или другими приемами.

нагрузки, предусмотренной Уставом, проникают в чин богослужения, исполняются в храме<sup>5</sup>. Концерт – некое «прилагательное» явление в богослужении, не имеющее таинственного смысла, внутренне не связанное с другими литургическими формами. Это именно «композиция» - самостоятельная, самодостаточная, завершенная. Принципиальная особенность всего литургического формообразования – разомкнутость его форм и структур. Каждая из них является лишь частью более крупной формы или структуры<sup>6</sup>. Каждая часть этой целостной системы, таким образом, не может быть вырвана из своего контекста, вне его она не имеет своего смысла, концерт же, в сущности, является здесь чужеродным элементом, расшатывающим, в конечном итоге, внутреннее единство богослужения. Концертный принцип организации (первичность музыкальной логики, музыкального формообразования), предполагающий отношение к песнопению как к самостоятельному замкнутому целому, начинает определять и литургические формы<sup>7</sup>. Тем самым, становясь по своему внутреннему музыкальному наполнению и оформлению самодостаточными, они лишаются на музыкальном уровне и связи друг с другом, поскольку целостность жанра обеспечивается его ограниченностью от других явлений.

Противопоставление богослужебного пения и музыки на Руси в XVII в. можно свести к противопоставлению принципа распева и принципа концерта, олицетворяющих различные типы организации мелодического материала в богослужении. Если мелодический материал, организованный на основе принципа распева, задавал единый священный ритм молитвенного дыхания, то есть создавал непосредственное условие молитвы, то мелодии, организованные на основе принципа концерта, воссоздают игру чувств, сопровождающих молитву, то есть изображают то именно чувство, которое подразумевается в каждом конкретном слове богослужебного текста. Отсюда проистекает разнообразие и контрастность мелодического материала как в рамках отдельного песнопения, так и в рамках целой службы, построенных на принципе концертности. Таким образом, если принцип распева обеспечивает единообразие и порядок (мелодический чин), то принцип концерта приводит к разнообразию и произволу, а в конечном счете к мелодическому бесчинию.

<sup>5</sup> Во время совершения Литургии, перед причащением мирян, существует момент, относительно неограниченный определенными временными рамками. Это «свободное» время в богослужебной практике и заполняется исполнением концертов.

<sup>6</sup> Так, «любая стихира на «Господи, воззвах» из Октоиха или Минеи есть только лишь элемент всего «воззванного» комплекса, в который входят другие стихиры, припевы и догматик. В свою очередь, весь комплекс песнопений на «Господи, воззвах» - это всего лишь часть Вечерни. Вечерня же есть часть Всенощной. Всенощная есть часть суточного богослужебного круга. Суточный входит в состав седмичного круга, седмичный круг – в состав годового богослужебного круга и так обстоит дело с любым элементом древнерусской певческой системы» (В. Мартынов. Музыкальное искусство и религия, М. 1994 – К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения).

<sup>7</sup> Целостность, замкнутость "концертных" форм предполагает возможность вычленения отдельных песнопений, что и демонстрирует современная практика фестивальной духовной музыки, да и просто практика концертная.



Если принцип концерта разбивает богослужбное пение на ряд контрастных, не связанных одно с другим песнопений, в результате чего служба сама становится похожей на концерт, состоящий из ряда отдельных номеров, то принцип распева стремится подчинить все песнопения службы единой мелодико-ритмической системе, связать отдельные песнопения в некий род четок, в результате чего вся служба становится как бы одним песнопением, пронизанным единым молитвенным дыханием. Именно образование таких единых мелодических систем шло в Валаамском и Соловецком монастырях, в Оптине и Глинской пустынях. Эти системы хотя и формировались на фундаменте древних монодических напевов, но практически уже не были одноголосными, ибо к основной мелодии, выписанной в рукописи, певчие сами приставляли сверху «втору», дублирующую выписанную мелодию, как правило, в терцию, в то время как нижний голос «ходил» по басовым нотам основных функций. В результате образовывалось трехголосие, представляющее собой нечто среднее между строчным знаменным и ранним партесным или кантовым пением. Подчеркнутая функциональность и тонико-доминантовые отношения в сочетании с обилием параллелизмов ( в частности параллелизмов квинт) и нарочитой примитивностью отношений придавали особое своеобразие и особую прелесть этому трехголосию. Думается, что здесь выкристаллизовывалось новое ощущение вертикали. Подобно тому, как раковина обволакивает специальным веществом попавшую в нее инородную песчинку, превращая ее в жемчуг, так и русское мелодическое мышление, борясь с проникшим в него иноземным гармоническим началом, стало обволакивать его своим перламутром и превращать в нечто самобытное и завораживающее. Именно это ощущение вертикали приводило в восторг П. И. Чайковского, когда он слушал лаврское пение в Киеве и сравнивал его с пением в других храмах, «непозволительно скверным, с претензиями, с репертуаром каких-то концертных пьес, столь же банальных, сколько и неизящных. Другое дело в Лавре: там поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, ..., без претензии на концертность, но что за самобытное, оригинальное и иногда величественно-прекрасное богослужбное пение!»[цит. по 4, с. 381]. Вполне возможно, что путь знаменного многоголосия стал бы самым приемлемым и перспективным для русского богослужбного пения. Но и он, однако, был сметен штормом чуждых западно-европейских влияний.

Знаменный распев с его бесстрастной отрешенностью, с длительным развертыванием во времени (когда начинает теряться само ощущение времени), с бесконечным плетением мелодического узора, когда мелодия как бы вращается вокруг одного и того же звука, избегая резких скачков, обращал человека внутрь себя, отрешал от всего чувственного, нейтрализовал само сознание человека, чтобы возвести его к "горнему", и вне разума, - вне времени и пространства соединить душу человека с Бо-

гом. Многоголосное партесное пение, наоборот, своей четкой ритмичностью и симметричностью музыкальных построений, кадансами и звуковыми эффектами (противопоставлениями звучностей solo и tutti) вводит человека в ограниченное текущее время, направляет внимание его вовне - в пространство, в окружающий чувственный мир. Новое гармоническое пение уже стремится не к бесстрастности, а к выражению чувств, заложенных в богослужебном тексте. Это пение уже рассчитано не на молящегося, а на слушателя, на аудиторию. Это пение - концертно. Хотя постепенно происходил процесс "воцерковления" многоголосного пения, слияния новой и старой традиций. Это слияние идеальным образом проявилось в многоголосном русском монастырском пении.

Русские распевы вообще трудно приспособляются к гармонизации, тем более, если условия гармонизации определены извне привнесенными, западноевропейскими нормами. Не ложатся русские распевы в них, не укладываются в типовые формулы. Процесс облачения русских распевов в одежды западной гармонии был очень трудным и долгим. Не все из них выдержали такое "облачение" – ни столповой знаменный, ни путно-демественные в партесы не облеклись. Поэтому в партесное многоголосие вошли распевы более поздние, упрощенные<sup>8</sup>. А от этого оставался один шаг в сторону отмены распева вообще. Этот шаг и был сделан. Н.Герасимова-Персидская в своей книге "Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох" отмечает, что изменение отношения к духовной музыке произошло в XVII веке, вместе с приходом на Русь новой эстетики, нового отношения к литургическому искусству. Если до этого времени в церковном пении преобладало сакральное начало, то с появлением многоголосного партесного пения пришло начало эстетическое.

Со второй половины XVIII века партесное пение, понимаемое как конкретный «польский» стиль хорового многоголосного пения, уступило свое место итальянскому влиянию. Однако теоретические и конструктивные начала, на которых строилось партесное пение, сделались основополагающими для всего последующего развития русского богослужебного пения, а так как партесное пение строилось уже на музыкальных началах (а более точно — на западноевропейских музыкальных началах), то и все дальнейшее становление богослужебного пения перешло на музыкальные рельсы, то есть богослужебное пение превратилось в музыку, написанную на богослужебные тексты. Подражание небесному сменилось подражанием земному, ангелоподобие пения сменилось мирообразием. Все средства, используемые партесным пением, есть

---

<sup>8</sup> Постепенно авторские песнопения в значительной степени вытеснили мелодии традиционных древних распевов. Сама система так называемого **обихода** (обиходного партесного распева), как мы имеем ее сегодня, сильно упростила понятие распева как мелодической системы: не только уменьшилось число попевок (до 3-4 для каждого гласа вместо 2-3 десятков), но и вышли из употребления подобны и др. важные элементы музыкальной системы распева. Из-за механического последовательного чередования попевок в обиходе принцип зависимости мелодии от текста стал выражаться менее ярко.

средства, апеллирующие исключительно к телесному, материальному миру. Так, линейная нотация — «киевское знамя» — фиксирует физические параметры звука: его высоту и продолжительность; тонико-доминантовые функциональные отношения и порождаемая ими квадратная периодическая ритмика непосредственно связаны с физическим жестом и движением.

Далее, если технические и конструктивные средства богослужебного пения целиком обусловлены самой структурой богослужения и неразрывно связаны с ним, как, например, мелодическое осмогласие обусловлено разделением богослужебных текстов на восемь гласов, мелодическая иерархия обусловлена различными разрядами служб, наличие различных распевов связано с чином особых праздничных чинопоследований, то технические и конструктивные средства партесного пения, являющиеся по своей сути средствами музыкальными, никоим образом не связаны с богослужением, ибо какую связь с богослужением можно усмотреть в таких понятиях, как мажор, минор, тональность, тоника и доминанта? Подобная оторванность и отчужденность от структуры богослужения приводила порой к полному разрыву музыкальных средств с самим богослужением. Так партесная гармонизация знаменных мелодий сводила на нет все мелодическое разнообразие знаменных гласов, подводя их под единый знаменатель единообразных тонико-доминантовых отношений. Такое же нивелирование происходило и с мелодическим разнообразием распевов. Подобная отчужденность от богослужения и от богослужебного текста была возведена чуть ли не в ранг закона Н. Дилецким, рекомендовавшим писать сначала музыку, а потом подбирать к ней текст. Именно такой практики придерживались иностранные капельмейстеры XVIII в., для которых славянский богослужебный текст выписывался латинскими буквами и которые, не вникая особенно в смысл текстов, создавали на них свои концерты. Эта оторванность от структуры богослужения и от богослужебных текстов в большей или меньшей степени характерна для всего композиторского церковного творчества. Увлечение итальянской светской музыкой в Петербурге и в других городах России привело к концу XIX в. к ненормальному разделению: богослужение как таковое - дело священника, а пение хора за этим богослужением - дело регента, совершенно упуская из виду, что священник, совершающий богослужение, имеет своей обязанностью указывать и *требовать*, что, как и когда (и даже кому) следует петь. Не делалось существенного различия между церковным и светским хоровым делом; по большей части упускалось из виду, что богослужебное пение есть совершение богослужения и что богослужение не есть концертное выступление хора, а именно — богослужение, где пение хора является заменой пения всех предстоящих и молящихся — равно как пение одного псаломщика является заменой пения всех присутствующих или хора певчих.

#### 1. 4. *Богослужбное пение и композиторское творчество*

Православное богослужение по своей идее является соборным молитвенным деланием, где все должны едиными усты и единым сердцем славить и воспевать Господа. Древнехристианская Церковь всегда строго соблюдала эту идейную сущность богослужения. Выработанные веками традиции церковного искусства, ограничивающие проникновение индивидуальных, личностных моментов, с началом Нового времени, европеизацией русской жизни и развитием светской профессиональной культуры, начинают разрушаться.

Так в корне меняется само понимание творчества – композитор сменяет распевщика, авторское творение вытесняет творение на «подобен», а формообразующий «принцип распева» заменяется «принципом концерта». Эти, как представляется, наиболее существенные качественные изменения, свидетельствуют об эмансипации музыки как самостоятельного искусства, лишают церковное пение самого главного – оно теперь не помогает раскрытию в звуках слова, а наоборот, отвлекает молящихся, способствует разобщению и самих поющих, и, что не менее важно, нарушает внутреннее единство богослужения. Новая концертная музыка, звучащая теперь в храме – прежде всего явление искусства.

Если богослужбное пение есть некое проявление Божественного Порядка, распев — конкретная систематическая организованность и мелодический порядок, а распевщик — носитель этого порядка, то музыка есть проявление естественного, природного порядка, или самопорядка, концерт — конкретное музыкально-композиционное проявление этого самопорядка, а композитор — носитель этого самопроизвольного порядка. Таким образом, между распевщиком и композитором наличествует принципиальная разница. Распевщик есть проводник Божественного Порядка, а композитор — проводник порядка самопроизвольного; творчество распевщика есть творчество соборное, а творчество композитора — творчество индивидуальное, личное. Недаром первые образцы композиторского творчества, появившиеся на Руси в XVII в., носили название «произвола». Распевщик руководствуется соображениями мелодического чина, а композитор — соображениями личного вкуса. Именно этот самый «личный вкус», по мнению И. А. Гарднера, стал со временем основной движущей пружиной развития богослужбного пения, что привело к положению, описанному им в следующих словах: «в результате неверных представлений о «церковном стиле» и «молитвенности» в музыке, «личный вкус» склонялся именно или к ложно-патетическим, или сентиментальным, деланно плаксивого характера композициям, не имеющим ничего общего с действительной молитвенностью. Таково было тяжелое и судьбоносное наследие отхода всего русского православного искусства от русского церковного богослужбно-бытового предания»[4].

Первым этапом на пути этого «отхода» стала композиторская школа, воспитанная Н. Дилецким, крупнейшим представителем которой являлся В. Титов. Уже здесь проявилась характернейшая особенность композиторского творчества — его полная зависимость и обусловленность западными образцами, ибо творческое наследие этих композиторов можно определить как польско-русскую интерпретацию венецианского концертного стиля. Вполне возможно, что со временем предоставленный сам себе этот стиль мог бы русифицироваться и обрести конкретные национальные черты, но массовое приглашение итальянских капельмейстеров в XVIII в. привело к мощнейшим итальянским влияниям не только на музыкальную жизнь, но и на богослужбное пение<sup>9</sup>. Занимаясь преимущественно оперной музыкой, они в то же время писали и духовную. И так как самобытный дух и характер исконно православного распевного фольклора им был далек и чужд, то их творчество в области церковного пения заключалось лишь в составлении музыки на слова священных песнопений, и почти единственной формой для произведений такого характера были концерты. Так было положено начало новому, слащавому, сентиментально-игривому, оперно-концертному итальянскому стилю в православном церковном пении, который не изжит у нас и до сего дня.

Возникновение значительного числа хоров по России много содействовало распространению и упрочению концертного пения. Помимо хоров, содержащихся митрополитами, архиепископами и архимандритами, хоры были также у полковых командиров, у частных любителей пения — графов Разумовского, Шереметьева, князя Трубецкого, а при приходских церквях состояли вольные хоры. Об обстановке при пении таких хоров сохранились следующие свидетельства современников: «Славные певчие Казакова, которые принадлежат ныне Бекетову, поют в церкви Димитрия Солунского в Москве. Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно молельщики 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»[4, с. 205]. Однако своим необыкновенным распространением и влиянием на стиль композиций для церковных хоров итальянская музыка обязана не столько самим итальянским капельмейстерам, сколько их русским ученикам и последователям, среди которых ведущее место занимают А. Ведель, С. Дехтерев, М. Березовский, С. Давыдов во главе с Д. Бортнянским. Именно при них концертный итальянский стиль достигает наибольшего развития, но именно

---

<sup>9</sup> Первым в России итальянским капельмейстером и композитором был Арайя, приглашенный императрицей Анной Иоанновной в 1735 г. и руководивший придворной музыкальной жизнью в продолжение 25 лет. Потом придворным капельмейстером был Галуппи, который первым стал писать духовные концерты на славянский текст в итальянском стиле, за ним - Сарти. Также в эти годы в Петербурге работают Мартини, Сальери, Чимароза, Паэзиелло, Карцелли и многие другие, одно перечисление имен которых вызывает представление о некоем иноземном пленении русской музыкальной жизни.

их деятельность вызывает в то же время серьезные критические возражения как ведущих русских композиторов, так и выдающихся иерархов Русской Церкви. Так, в одном из своих писем П. И. Чайковский писал: «Европеизм вторгся в нашу Церковь в прошлом веке в виде разных пошлостей, как, например, доминант аккорд и т.п., и столь глубоко пустил корни, что даже в глуши, в деревне дьячки, учившиеся в городской семинарии, поют неизмеримо далеко ушедшее от подлинных напевов, записанных в нотном Обиходе...»[4, с. 380]. В 1804 г. митрополит Евгений Болховитинов в своей статье «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении» призвал к освобождению русского церковного пения от иноземных влияний и к тщательному изучению истории русского богослужбного пения. Практические шаги по возвращению древнего пения в обиход Русской Православной Церкви Д. Бортнянского и свящ. П. Турчанинова были поддержаны теоретическими научными исследованиями древнерусской певческой системы В. Ундольского, И. Сахарова, князя В. Одоевского, Д. Разумовского, свящ. С. Смоленского, В. Металлова. Эти труды побудили многих церковных композиторов XIX века искать пути для облечения древнерусских напевов в многоголосную хоровую фактуру, чтобы напев этот не был изменен и не потерял бы своего характера, ни музыкального построения, чтобы эта фактура не придавала ему чуждого характера. Среди этих композиторов особо нужно выделить А. Ф. Львова, А. Архангельского и А. Д. Кастальского.

В дальнейшем русское церковное композиторское творчество разделилось и образовало два направления: Петербургскую и Московскую композиторские школы. Петербургская композиторская школа, представляемая такими композиторами, как А. Ф. Львов, Г. Я. Ломакин, М. А. Виноградов, Г. Ф. Львовский, Е. С. Азеев, А. А. Архангельский, определялась деятельностью Придворной Певческой Капеллы и характеризовалась приверженностью к точным следованиям западноевропейской гармонии, строгим соблюдением гомофонно-гармонического склада, почти полным преобладанием свободных сочинений с применением соло, дуэтов и трио, перемежающихся с тугги хора,— одним словом Петербургская школа характеризовалась более или менее точным следованием западным (в основном венско-немецким) музыкальным образцам при довольно-таки равнодушном отношении к древним уставным напевам и их структуре.

В противоположность Петербургской школе Московская школа представляла собой композиторское направление, являющееся результатом вековой богослужбно-певческой традиции, хотя и отклонявшейся иногда в сторону иноземных нецерковных влияний, но все же в последней четверти XIX в. вставшей на прочный путь восстановления этой древнерусской традиции. Направление это вызревало под влиянием С. В. Смоленского (1848-1909), вставшего во главе Синодального училища, и было

представлено такими композиторами, как А. Д. Кастальский (1856-1926), Н. И. Компанейский (1848-1910), П. Г. Чесноков (1877-1944), А. Т. Гречанинов (1864-1956), свящ. Дм. Аллеманов (1867-1918), С. В. Рахманинов (1873-1943). Всех этих композиторов, несмотря на разницу их масштаба и различие индивидуальных влечений, объединяло одно общее устремление: возвращение к нормам древнего пения и создание русского национального стиля пения в противовес некоему космополитическому общеевропейскому пению Петербургской школы. Наиболее ярко это устремление проявилось у А. Д. Кастальского, чье творчество можно рассматривать как призыв к свержению иноземного ига, пленившего наше певческое мышление, и к возвращению его к древнерусским истокам. Центральной заслугой А. Д. Кастальского, крупнейшего представителя московской церковнопевческой школы, является то, что путем весьма убедительной, успешной многоголосной обработки, он вернул знаменный распев в богослужебный репертуар Русской Церкви. Найдя ключ к распеву, Кастальский наметил пути его развития. В его обработках знаменного распева поражают внутренняя свобода и стремление выявить подлинную красоту древних мелодий, которые, как драгоценные камни в золотой и серебряной оправе, сияют удивительной красотой в его гармонизациях. У Кастальского сохранен традиционный церковный звукоряд, которому подчиняется голосоведение. Повсюду Кастальский придерживается диатонического звучания, что типично для древних распевов.

К гармонизациям церковных напевов обращались и такие известные композиторы светской музыки как М. Глинка, П. Чайковский, С. Рахманинов. Чайковский заключил древние мелодии в четырехголосную хоральную гармонию, а Рахманинов облек их в блестящую полифонию различных тембров человеческих голосов.

Однако истинное возвращение к этим истокам не может быть осуществлено средствами музыки даже самым гениальным композитором, ибо для того чтобы осуществить этот возврат, композитор должен упразднить композитора в себе и стать распевщиком. На пути же музыкального композиторского творчества может создаваться лишь видимость этого возвращения, при которой музыка будет имитировать богослужебное пение, создавая некое подобие или изображение его. Есть много музыкально красивых вещей, которые, однако, совершенно чужды нам. А. Д. Кастальский сетовал: «Большие таланты берутся за церковную музыку только мимоходом и бросаются в эту область у нас все, кому не лень. Благо, нотопиздатели, зная великую нужду церковных хоров, собирали и продолжают собирать без разбора все, что им предлагают «творцы», надеясь таким образом обогатить церковно-певческую литературу если не качественно, то количественно. Литература стала истинно велика и обильна, но... порядка в ней нет. Вы найдете и «Свете тихий» с громогласным началом, и знаменныя догматики с гармонизацией доброго немца, и развязное употребление песен-

ных оборотов и много другого; и простых, доступных скромным хорам пьес - масса. Но если регент возымеет дерзновение выбрать себе репертуар песнопений, отвечающих моментам богослужения, да вспомнит, что он не итальянец, не немец, да постыдится замазывать уши богомольцев музыкальной патокой, в которой вязнут тексты молитв, и посовестится забивать их музыкальным вздором, – то ему придется плохо: мало найдет он себе подходящего в огромных ворохах печатной и писаной бумаги... Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услышать, которая так же отличалась бы от светской музыки, как богослужебные одежды от светских костюмов»[8].

Прошло почти 100 лет с тех пор, как были сказаны эти слова. Трудами Ка-стальского, его единомышленников, современников и последователей (Архангельского, Чеснокова, Смоленского, Рахманинова, Гречанинова, Чмелева, Шведова, Кедрова и др.) церковно-певческое искусство начало возвращаться к исконно русским началам. Время дало свою оценку наследию минувших времен – лучшее осталось в репертуаре церковного хора, посредственное ушло из него. Строже и последовательнее стал подход к отбору песнопений. В распоряжении церковного регента сегодня множество различных по стилю, эпохе, степени трудности песнопений.

Вопрос о церковности и духовности какой бы то ни было формы искусства нельзя отделять от вопроса о религиозном опыте и жизнепонимании, ибо всякое искусство отражает в себе прежде всего внутренний мир человека, тонус его отношения к внешнему миру, к людям и самому себе. Творец-художник появляется на фоне жизнепонимания и стремления его эпохи и его общества. Каждый художник в сущности — дитя своей эпохи, как бы самостоятельно он в своем творчестве ни стоял. Поэтому, говоря о творчестве духовного композитора, мы обязаны рассматривать его творчество в связи с религиозным и церковным состоянием современного ему общества.

После радикальной ломки всего церковно-бытового уклада народной жизни, наступившей при Петре Великом, религиозная жизнь русского народа потекла по совсем другому руслу. Русское общество, в лице образованных классов, все больше и больше отходило от церковной жизни, которая раньше наполняла собой всю жизнь русского человека. В силу этого терялась ясность и определенность переживания отдельных праздников, разница между ними понемногу стусеживалась. От углубления в созерцание тайн домостроительства Божия люди все больше и больше переходили к сосредоточиванию на собственных переживаниях. Постоянное горение духа, бывшее у наших предков, сменилось лишь временными проблесками религиозного сознания. Эти временные проблески сосредотачиваются уже не на всем мире, а лишь больше на определении моего отношения к миру, на моей борьбы с волнами житейского моря.



Этот мотив весьма характерен для религиозного чувства современного нам общества. В силу этого, в религиозном жизнепонимании современного русского общества совершенно отсутствует созерцание, но зато ярко выражена внутренняя борьба, внутренние смущения, подчас мучительно ищущие себе смысла, оправдания и умирения. Поэтому большинство современных русских людей не могут удовлетвориться бесстрастными созерцательными древними мелодиями. Эти мелодии не находят себе отклика в душе, ибо выражают духовные созерцания, а не душевные движения. Интеллигенция отошла от полной церковной жизни.

Между церковным и духовным композитором существует разница. Духовный композитор прислушивается к голосу субъективных религиозных переживаний. Он - религиозный лирик. Таково по настроению и наше общество. Религиозный духовный лирик несколько отклоняется от общецерковного чувства. Каждый духовный композитор, передавая священный текст, передает не столько то, что дано в этом тексте, сколько то, как он воспринимает этот текст, какие чувства возникают в нем при чтении или размышлении об этом тексте.

Церковный же композитор субъективен в значительно меньшей степени, и в силу этого — он более созерцатель. Он передает не свои чувства, а чувства всей церкви. Он передает обратно духовному композитору — не то, как он воспринимает и переживает данный текст, но то, что в нем дано. Церковь, как тело Христово, как совокупность всех верных, переживает в своих богослужениях все спасительные для нас события. Постоянное пребывание в этом переживании, *слияние моего субъективного чувства и сознания с чувством и сознанием всей Церкви — и есть церковность*. Но насколько церковность доступна нам? Вряд-ли церковные созерцания доступны среднему интеллигенту. Ему более доступны субъективные переживания композитора, выражающие понятным ему музыкальным языком его же собственные чувства.

## **2. Современное состояние русского богослужебного пения**

### **2. 1. Три стиля церковного пения в наши дни**

Прошла тысяча лет, и пение, которое мы можем слышать сейчас в русских православных храмах, стало совсем не похожим на то древнее "ангелогласное" пение, перенятое у Византии в X веке, хотя в нем сейчас также присутствует особая отрешенность, торжественность, что настраивает душу человека на возвышенный лад. За тысячу лет на русское церковное пение воздействовало много различных факторов. На него оказала свое влияние и светская музыка (в том числе инструментальная), и взаимодействие с музыкальной культурой Запада и со своей русской народной певческой традицией отразилось на нем. В огромном горниле веков формировалось рус-

ское православное пение, переплавляя все чуждые ему влияния в пламени церковности. В наше время в церковном пении после столь длительного развития можно видеть три стиля пения. Это: пение кафедральных соборов (кафедральное пение), пение провинциальных приходских церквей (приходское пение) и пение монастырей (монастырское пение).

*Кафедральное пение* сформировалось в больших соборах крупных городов, где регулярно проходят архиерейские богослужения, и где всегда много народа. Это пение отличается торжественностью, концертностью, яркостью звучания большой хоровой массы. В этих соборах, как правило, поют смешанные четырехголосные хоры с многочисленными мужской и женской группами и с группой солистов. Здесь звучат, по большей части, композиторские духовные сочинения концертного характера, в которых часто хоровые партии даны в удвоении. Аккордовые вертикали таких хоров охватывают большой звуковой диапазон - в четыре, а то и пять октав (если есть басы-октависты). Расположение аккордов в ектениях и гласах, как правило, широкое. Это пение православного праздничного благолепия.

*Приходское пение* можно услышать в небольших храмах провинциальных городов и сел, где простая, тихая, интимная обстановка, где в будние дни совсем немного прихожан, которые бывают здесь всегда, и все друг друга знают, где службу ведет всегда один батюшка - и в будни, и в праздники. И звучание хора здесь спокойное, камерное. Здесь обычно поют небольшие хоры - скорее ансамбли, и, чаще, женские. Если и есть мужские голоса, то немногочисленные, да и то, в основном, лишь по праздникам, а по будням обходятся женским трехголосным хором. Песнопения, исполняемые в таких храмах, в основном, обиходные, гласовые или каких-либо простых распевов, изложенные в тесной гармонии. Такое пение очень хорошо сочетается с обстановкой храма, его убранством. Это пение имеет особую теплоту, задушевность, молитвенность. В таких храмах часто поет народ, подпевая хору полюбившиеся распевы. Это пение простой сердечной молитвы, близкое по духу народному пению.

*Монастырское пение*, по определению, можно услышать в монастырях. Это пение больше сохранило свою древнюю основу. И хотя здесь вы не услышите древнего одноголосного знаменного распева, все же монастырское пение имеет общую с ним атмосферу отрешенности, созерцательности, возвышенности. Оно всем своим звучанием иллюстрирует слова «Херувимской песни»: "Всякое ныне житейское отложим попечение". Это пение, как тихое горение свечи или мерцание лампы, берет душу в плен и уводит ее от всего земного в мир духовной радости, молитвенного созерцания. Здесь поют хоры только однородные - женские или мужские (в зависимости от монастыря). Они могут быть и четырех- и трехголосными. Песнопения здесь, в основном, простые, обиходные или монастырских распевов. В крупных монастырях

есть всегда два хора, которые располагаются на богослужении по обеим сторонам алтаря и поют по очереди - это древняя традиция антифонного пения. В маленьких монастырях довольствуются одним хором. Но всегда монастырское пение отличается от другого церковного пения - это пение ни с чем не сравнимой духовной сладости - пение любви Христовой и умной молитвы. Монастырское пение невозможно воспроизвести светскому, кафедральному или приходскому хору. Чтобы петь по-монастырски, нужно быть монахом и жить в монастыре.

Таким образом, русское православное пение в его современном виде охватывает собой все духовные состояния молящегося человека - от нежной целомудренной радости Благовещения, теплоты и сияния Рождества Христова, смертной тоски и скорби Голгофы - до бескрайнего ликования Пасхи. Всю эту гамму чувств и состояний души выражает русское церковное пение в трех его стилях.

## ***2. 2. Проблемы клиросно-хорового пения***

Одним из самых серьезных недостатков пения конца Синодального периода было преобладание «концертного стиля», прочно укрепившегося на клиросе еще со времен т.н. «концертной эпохи» (1736-1825), появившейся и бурно расцветшей благодаря деятельности в России как итальянских композиторов, так и слепо подражавших им русских учеников. Он не изжит и сейчас. Собственные свободные композиции представителей данного направления почти полностью вытеснили с клироса основное пение Русской православной Церкви – богослужebное осмогласие, лучшим носителем и ярчайшим выражением которого являлся столповой знаменный распев. До сих пор происходит фактически ортогональное сосуществование «правого» и «левого» хоров – ситуация, характерная как для начала XX в., так и для современности. Их отличия, каждое из которых имеет свои как положительные, так и отрицательные стороны, очевидны. Так, правый хор обычно управляется регентом с основательным музыкальным образованием; он состоит из «профессионалов-наемников», в большинстве своем людей нецерковных и, как следствие, совершенно неадекватно ведущих себя во время богослужения. «Репертуар» таких хоров на 90% состоит из всевозможных композиторских сочинений, при этом нередко более подходящих для исполнения в филармонии или концертном зале.

Руководитель левого хора зачастую вообще не имеет ни музыкального, ни регентского образования. Этот хор состоит в основном из старушек, «разбавленных» людьми, которые имеют хоть какую-то способность к пению. В большинстве случаев, отличительной особенностью такого хора является то, что все участники – прихожане данного храма и приверженцы крайнего консерватизма, твердо стоящие в сложившейся традиции приходской службы. Их певческий репертуар состоит как из

осмогласия и обихода постсинодального периода, так и из композиторских сочинений, обычно адаптированных под собственные нужды и способности.

Следующей проблемой является «пестрота», дисгармоничность мелодического оформления богослужения. «Эклектика» – только таким словом можно охарактеризовать то, что пелось в самом начале XX в. и что все еще продолжало петься на рубеже века следующего. Клиросный репертуар большинства приходских храмов – это либо набор отдельных, не связанных между собой стилистически, разрозненных концертных номеров «правого» хора, либо «левохорные», упрощенные до неузнаваемости сочинения маститых авторов, вперемешку с народной версией синодального обихода. Певческие «закрома» церковных хоров полны самых «разномастных» сочинений, которые бросают певчих из одной эпохи в другую, из одного стиля в другой. В богослужебной исполнительской практике используются стили начиная от канта и заканчивая сочинениями современных композиторов. Церковная музыка живет сейчас огромным наследием прошлого. В этом отношении можно согласиться с И. А. Гарднером, говорящим о том, что процесс поиска "русского стиля" еще не завершен. Однако поиски современных композиторов мы не можем назвать интенсивными. Творческая деятельность одних уходит от православной традиции; такие сочинения мы относим, скорей, к области "духовной музыки". Другая творческая линия – подражательная, ориентирующаяся на стиль и представителей прошедших периодов.

Но, пожалуй, главный недостаток – это забвение системы осмогласия, которой перестали придавать важное богослужебное значение. Начиная еще с «концертной эпохи», осмогласие постепенно вытеснялось на «левый» клирос, а со временем стало восприниматься и вовсе как нечто второстепенное. Забывается цель богослужения, состоящая в вероучении и утверждении веры. А достигается она исполнением стихир и других церковных песнопений, составляющих драгоценную принадлежность нашего богослужения и духовную красоту его.

С потерей смысла, литургическое действие потеряло и свое значение для верующих, осталась нераскрытой догматика, утратилась связь с живым Преданием Церкви. Лишаясь духовно-нравственной первоосновы, повседневное клиросное служение превратилось в рутину. В результате песнопения Минеи или Октоиха, исполнение которых построено на системе осмогласия, стали восприниматься как что-то неинтересное, однообразное, ничего в хоровом исполнительском плане собой не представляющее<sup>10</sup>. Подвижные части суточного круга богослужения – изменяющиеся песнопения

---

<sup>10</sup> Современные исследователи этой проблемы говорят о кризисе синодальной версии осмогласия, пришедшей на смену древней столбовой системы, будь то знаменной с ее лоскутно-попевочной мелодической структурой, будь то даже киевской или греческой системам 17-го века. К сожалению, современное осмогласие, заимствованное нами из синодального периода, представляет собой сумму совершенно различных и до крайности упрощенных богослужебных распевов, в результате чего такому осмогласию, во-первых, не хватает средств художественной выразительности, и во-вторых, даже в столь ограниченных рамках оно оказывается эклектично.

– стихиры на «Господи воззвах», литии или «Хвалитех», тропари, кондаки, и т.д., несущие на себе основную смысловую нагрузку праздника, как рутинные стали достоянием «левого» хора, либо сократились до минимума. Пение на глас стало второсортным певческим материалом, смысл гласов обезличился, оставаясь в понимании руководителя и певцов чем-то незначительным.

Клирос перестал быть местом служения и для многих постепенно превратился в работу. В наше время люди, много лет поющие в церковных хорах, иногда не представляют себе элементарного хода церковной службы. Те, кто видит всю остроту вставшей проблемы, понимают, что и регент, и церковный певчий должны быть, в первую очередь, носителями подлинной православной культуры, должны быть реально включены в литургическое служение, «общее дело». А «для того чтобы осуществился церковный замысел об этом служении, оно должно быть осознанно, воспринято, выстрадано и реализовано именно как соучастие в богослужении, – то есть оно требует подлинной веры, молитвы, нравственной, духовной жизни. Иначе вместо подлинного церковного искусства получится всего лишь подделка-стилизация»<sup>11</sup>.

Актуальность решения вышеозначенных проблем является очевидной и сегодня. В конечном итоге, современное богослужebное пение находится практически в том же состоянии, в котором существовало еще в начале прошлого века.

В настоящее время появляются новые церковные песнопения. Авторы их большей частью регенты церковных хоров или музыканты-певчие. Прежде всего появляются различные переложения, музыкальные аранжировки известных авторских или обиходных песнопений, новые гармонизации гласовых мелодий, сделанные для конкретного хора, конкретного певческого состава. Новые же композиции пишутся на основе мелодического материала знаменного и других распевов, а также на основе русской классической хоровой традиции. Проводится также работа по возвращению знаменного распева в его исконном звучании в богослужebное пение Русской Православной Церкви. Такие попытки делались в Москве в храме Воскресения Словущего, когда в определенные дни недели службы пелись полностью знаменным распевом. Опыты возвращения знаменного распева в богослужebную практику делаются и в других городах - в монастырских и приходских храмах. Хотя, надо отметить, что овладение древним распевом идет уже через западное музыкальное мышление, через нотную запись, что, несомненно, приводит к искажению как самого распева, так и его восприятия. Наши певческие хоры, даже лучшие, в исполнении древних напевов, особенно там, где они стараются произвести хорошее впечатление на слушателей (в концерте), походят на иностранца, который, не зная ни языка, ни его настоящего вы-

---

<sup>11</sup> Резниченко Е. Высшее регентское образование в России: задачи и проблемы (по разработкам Православного Свято-Тихоновского Богословского института). Гимнология. - М.: «Композитор», 2000.

говора, старается тем не менее декламировать, в большинстве же случаев (в церкви) исполняют эти напевы неохотно, небрежно, как музыку неблагодарную, не могущую произвести выгодного впечатления на слушателя. Вкус слушателей, воспитанный на певческой музыке, ищет и в древних напевах тех же внешних искусственных качеств, какие его пленяют в той музыке (*crescendo* и *diminuendo* на длинных аккордах, тонкие отчетливые нюансы, неожиданные переходы от *fortissimo* к *pianissimo* и обратно и столь же неожиданные модуляции и прочее) и, не находя этих эффектов, признает древнее пение чем-то серым, однообразным, "грубоватым", "не соответствующим современному развитому музыкальному слуху". Искать внутреннего музыкального содержания и вникать в текст песнопений новая музыка давно уже отучила.

В древности распевов было много, но каждый из них глубоко и органично вписывался в общий дух и интонацию богослужения. Чтение, псалмодия, пение – все было единым по настроению и интонации звучания, одно естественно вытекало из другого. В наше время пение при богослужении подчас не сочетается с молитвословиями священнослужителей, также как одно песнопение может сильно отличаться по звучанию и характеру от другого. Мы слышим то сдержанное и строгое "обиходное" пение, то сладкий, душещипательный романс, то громогласный, пышный концерт. Как после этого трудно бывает вновь войти в молитву! Вспомним, однако, как постоянно повторяли Отцы Церкви и близкие нам по времени подвижники благочестия, что пение церковное особенное по духу и совсем не имеет отношения к "музыке" как светскому искусству. Св. Василий Великий говорил: "Дух Святой сладкое пение, красоту присовокупил с догматом, да приятным и сладким слухом восприимем оное таинственно" (Вас. Вел. Кн. бесед 1, на Пс. 1). Внося в Церковь мирскую манеру пения, "люди не постигают Господа, а безумствуют". Концертный стиль принес основные беды: забвение смысла и назначения богослужебных распевов и авторское своеволие композиторов. В церковном пении стали искать красоты чувственной, душевной, насыщая его страстями, "эмоциями", превращая его в музыку, что не имело отношения к действительной молитвенности. В церковь вошли мирские интонации, романсы, арии, изрядно подслащенные итальянской томностью, а также громкоголосность, пышность, театральная патетика. Иначе говоря, все то, чем живет мир. Подмена русского богослужебного пения произошла. Как писал в начале XX века протоиерей Д. Разумовский: "Столетние труды по части искажения богослужебного пения сделали свое дело".

Для того, чтобы это понять и почувствовать - надо услышать в церкви истинно русское богослужебное пение. Услышать и сравнить. Сравнить тишину, благочиние, сдержанность и мудрость русских богослужебных распевов (как одноголосных, так и многоголосных) с ариями, концертами, романсами, вошедшими под покровом бого-

служебных текстов в наш храм в XVIII-XX веках и в нем удобно расположившимися. Если при этом во время богослужения свои "переживания" забудутся, сердце успокоится и затихнет, из глубины его появится желание скромной, смиренной молитвы - значит богослужебное пение помогло оставить мир за дверьми храма. Если же наше отечественное богослужебное пение покажется непонятным, далеким, чуждым - это значит, что не распевы отошли в прошлое, но мы отделились от них. Так, не получая просимой помощи от чудотворной иконы, мы должны винить в этом не икону, но себя, потерявших ту силу веры, по которой дается помощь. Обращали ли вы внимание на то, что при мелодическом пении слышна, так сказать, молитвенная тишина в храме? Не то при пении гармоническом, особенно безграмотном. Тут стоящий в храме следит, как будет исполнять свою партию тот или иной голос, что делает регент и т.д. Но клирос – не эстрада для актеров. В церкви должно быть все свято. Знаменный распев помогает молящемуся в храме осмыслить исполняемые песнопения, система напевов создает особый колорит, дающий возможность человеку сосредоточиться на сущности богослужения, избегая эмоциональных перегибов и экзальтаций, не свойственных православному пониманию молитвы. Знаменный распев органично включается в богослужебную структуру, не разрушая, но дополняя ее, не превращая храм в концертный зал.

«Когда с XVII века мы обратили свои взоры на запад, мы изменились во всем. Когда чужеземные влияния у нас усилились, изменился у нас весь уклад жизни: изменилась и живопись, как изменилось и богослужебное пение. На первых порах после введения христианства у нас слышалось в церквях пение, прочувствованное сердцем, пение задушевное и потому назидательное. С усилением чужеземных влияний, искусство в богослужебном пении ставится как цель. Певцы, поющие в храме, – к стыду своему, – думают об одном, о том, чтобы выкинуть какую-нибудь замысловатую фортель. Русские мало-помалу потеряли вкус к древним распевам, каков знаменный и др. И следы этого пения в конце концов сохранились только в некоторых древних монастырях, не в пении монастырских хоров, а в старых крюковых книгах. Мы забыли, что пение – дело святое. Забыли, что певцы у предков наших не стояли спиной к иконам»[15].

### ***2. 3. О молитвенном пении***

В действительности, что представляет собой богослужебное пение в большинстве приходских храмов? - Набор отдельных, не связанных между собой стилистически, разрозненных концертных номеров. В течение одной службы могут быть исполнены Бортнянский и Кастальский, Архангельский и знаменный догматик в унисон. А изменяющиеся песнопения - стихиры, тропари и т.д., несущие на себе основную смысловую и дидактическую нагрузку - "пробалтываются" на обезличивающие их

смысл гласы, оставаясь в понимании "регентов" чем-то третьестепенным. Этот процесс ухода от принципа осмогласия достиг своего апогея к началу XX столетия. К величайшему сожалению эта проблема актуальна и сейчас. Как ее решить? Попробуем ответить на этот вопрос словами архим. Матфея (Мормыля) - собирателя и реставратора церковных распевов, авторитетнейшего и опытнейшего в области церковного пения человека: "Я всегда стремился и стремлюсь, елико возможно, любому песнопению давать апробацию по принципу: насколько оно ближе всего к распеву. 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"[1].

Говоря о церковном пении, его особенностях, свойствах и проблемах, нельзя не признать, что такое качество, как «молитвенность», наиболее трудно определяется словами, редко единодушно признается слушающими, и так же редко достигается и усваивается поющими. В самом деле, что это за особое качество – молитвенность? Из чего она складывается? Как о ней судить? Да и сойдутся ли суждения – одному пение кажется молитвенным, а другому нет? Вроде бы, все понятно: если пение не мешает молитве священника и присутствующим на церковной службе, не отвлекает своим совершенством или, наоборот, безобразием, то можно ли уже говорить о его молитвенности? Безусловно, «не мешать» людям молиться на службе – одна из первейших задач церковного хора. И не так легко ее решить. Здесь есть свои этапы. Слово первенствует в церковной музыке. Оно главенствует над мелодией, гармонией и требует к себе почтительного, благоговейного отношения. Слово, поющееся хором, принадлежит Самому Спасителю («Отче наш», «Во Царствии Твоем»), Божией Матери («Величит душа»), Архангелам и Ангелам («Богородице Дево», «Достойно есть»), святителям, мученикам и преподобным.

«Древнецерковное пение, как и церковное чтение, икона и весь литургический строй Православия вообще, чуждо сентиментальной субъективности, чувственности и того, что мы обычно называем театральностью. Оно преисполнено благоговения и страха Божия, ибо неотъемлемо принадлежит совершающемуся священнодействию (богослужению), которое является общим достоянием чад Божиих, соборным молитвенным деланием всей Церкви, где нет и не может быть места субъективному и театрально-ложному»[12, с. 374]. Чрезвычайно важны для понимания сущности церковной музыки следующие строки из 46 псалма пророка Давида: «Пойте Богу нашему, пойте Царю нашему, пойте. Яко Царь всея земли Бог, пойте разумно». Разумное пение – это прежде всего молитвенное пение. Вне молитвы - это лишь музыка, приспособленная к богослужению. «Исполняйтесь Духом, глаголюще себе во псалмах и пе-



ниях и песнях духовных, воспевающе и поюще в сердцах ваших Господеви», - говорит Священное писание (Еф. 5, 19). «Раб Христов должен петь так, чтобы приятны были произносимы слова, а не голос поющего», - говорит блаженный Иероним [11]. Значит, необходимо осмысленное пение, умение донести слово молитвы. Вероученная направленность, в сущности, – главное в церковном искусстве. Именно слово, его смысл составляют основу и иконописи и песнопения, все остальное способствует лишь раскрытию его в звуках и образах. Церковное искусство, православная икона, фреска, музыка – суть философия и богословие, проявленные в особой форме, эстетически реализуемые. Поэтому чрезвычайно важно, насколько точно и правильно искусство передает смысл вероучения, в какой мере соответствует ему система выразительных средств. Музыка в Церкви, как и иконопись, призвана изображать ноуменальный мир, сверхчувственный. Так в православном понимании икона – есть прежде всего выражение достоверного знания о духовной реальности, «окно в Горний мир», через которое надмирная святость являет себя миру. Иконопись – это средство сверхъестественного познания, закрепление небесных образов в своего рода материальных следах, оставленных нашим молитвенным опытом, а эстетическая сторона иконописи – лишь внешнее выражение красоты неземного смысла, красоты Божественной истины. Икона – воплощение молитвы иконописца и ответ на молитву верующего. Все это относится и к церковному пению. «И созда, яко икону, песнь», - говорит богослужебный текст. Песнопение – это звучащая икона, а значит к нему предъявляются те же требования, что и к иконописи. Итак, церковное искусство призвано изображать Горний мир, и, естественно, что для этого нужен иной язык, нежели для изображения видимой физической реальности. Что вполне естественно и допустимо в произведении светском, то не всегда приложимо к искусству церковному. Иконе чужда чувственность, реалистичность, она не имеет целью возбуждение эмоций. То же самое можно отнести и к церковной музыке. Изображение духовной реальности требует особой природы поведения, иного музыкального языка. Таким требованиям, видимо, в наибольшей степени отвечает одnogолосный стиль пения. Унисонное пение дает возможность избежать объемной изобразительности, мелодический рисунок дает впечатление плоскостного изображения, как и древняя икона, уже этим создавая настроение отрешенности от видимого мира, усиливая это настроение пением хора в один голос, дающим звучание приглушенных, спокойных матовых тонов.

Многим кажется, что чем красивее музыка в церкви, тем лучше. Тогда мы зададим вопрос – красива ли икона Богоматери «Знамение», та, что в XII веке спасла Новгород? И большинство ответит – не в красоте дело. А другие скажут – да, красива, но особой, не мирской, а непривычной, другой, «горней» красотой. То же скажем и

мы о распевках. Да, наши древнерусские распевы очень красивы, но их красота другая, не та, что окружает нас в быту; красота, которую можно услышать только внутри сердца. Это как другое измерение. Если мерить бытовыми мерками – красиво одно, мерить духовными – совсем другое. Надо попытаться услышать тот сильнейший зов к сердцу, который исходит от наших древнерусских распевов и который многие из нас пока не слышат.

«Пение искусное приятно людям на короткое время, а пение благоговейное угодно Богу и людям полезно, вводя в них дух, которым оно дышит»- писал святитель Филарет Московский. «Надлежит всегда помнить и осознавать, что церковное пение есть молитва и что пение молитв должно совершаться благоговейно, для возбуждения к молитве стоящих в церкви... Вместе с тем поведение поющих должно быть благоговейным и соответствующим высокому званию церковных певцов, соединяющих голоса свои с голосами ангелов» (Архиепископ Иоанн Сан-Францисский). А. Д. Кастальский отчетливо представлял себе, что между поющими (певцами и регентом) и священнослужителями, совершающими богослужение, а также между ними и предстоящими за богослужением в храме должен быть внутренний контакт: «...было бы весьма желательно, чтобы творцы церковной музыки почаще представляли себе те настроения, которые они должны вызывать своей музыкой в душе лиц, совершающих богослужение. Не в этом ли корень церковности музыки: религиозный подъем в душе священнослужителя невольно передается и богомольцам. Конечно, вопрос о церковности музыки спорный: один видит ее у Бортнянского, Турчанинова, другие у Архангельского, третьи у Кастальского и т. д. Бесспорно, к сожалению, то, что у многих авторов церковность отождествляется с шаблонностью... Изысканные сладости и пряные гармонии современной музыки тоже непригодны для храма, хотя бахметевские нонаккорды и турчаниновские увеличенные секстаккорды приводят любителей в восторг и умиление ... Ведь у нас неисчерпаемый кладезь самобытных церковных мелодий; к ним нельзя применять казенных формул и любых гармонических последований» [4, с. 434–435].

Хор есть небесная труба, через которую вещают миру апостолы, пророки, небесные ангельские силы. Через эту трубу снова и снова возглашают Вселенские соборы правое исповедание веры, снова и снова воспевают Пречистая Свою дивную песнь и Сам Спаситель повторяет Нагорную Свою проповедь. При условии ясного и четкого произношения священных слов, разумной расстановки отдельных предложений песнопения хор является вторым проповедником, ибо, слушая такой хор в течение некоторого времени, молящийся обязательно впитывает в себя основные истины православной веры. В инструкции для регента Синодальной хора, составленная в 1836 г. Московской синодальной конторой требуется, «чтобы певчие не произносили

слов сквозь зубы или в нос, по провинциальному выговору... Доброй метода пения, - говорится в этой инструкции, - 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».

И в наше время, когда с трудом восстанавливается прерванная церковная традиция, проблема «церковности» пения (а с ней связана неотрывно и молитвенность) встает довольно остро. Заметим, что "церковность" пения вовсе не требует обязательно простоты, примитивности, унисонного пения и т.д. Речь идет только о том, что церковное пение имеет свои художественные законы, и они должны быть соблюдаемы. Одна лишь "общемузыкальная" красота не является еще "паспортом" того или иного произведения для включения его в богослужение. Кроме музыкальной красоты, церковному пению предъявляется требование красоты духовной.

Церковное пение воспитывает молитвенное чувство, поэтому регент не должен безразлично относиться к выбору церковных песнопений для исполнения их при богослужении, а наоборот, должен достаточно зрело и всесторонне обдумывать: соответствует ли характер текста его музыкальному выражению; удовлетворяет ли данное сочинение требованиям музыкальной грамоты и вкуса и церковно ли оно по стилю. Так как восьмигласные напевы в церковном пении являются религиозно-воспитательными, имеющими высокое значение, то необходимо, чтобы исполнение их было тщательным и художественным.

В отличие от светского пения церковное должно быть совершенно бесстрастным, лишенным какой-либо эффектности, действующей эмоционально на молящихся, рассеивая их внимание и отвлекая ум от молитвы. Клиросный хор приобретает значение своеобразного выразителя молитвенного настроения верующих, безмолвно молящихся в храме. В основе исполнения должна лежать передача всей полноты и глубины содержания текста, достигая это минимальными оттенками, свидетельствующими

щими о том, что они не надуманы, не заучены, а сами рождаются из понимания логической силы текста. «Безыскусственный напев сплетается с божественным словом ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был», - пояснял византийский богослов Григорий Нисский. О вдумчивом, не механическом исполнении церковной музыки писал и Василий Кесарийский: «Пусть язык твой поет, а ум пусть прилежно размышляет над смыслом песнопения». Церковное пение, одnogолосное или многоголосное, хоровое, должно быть благоговейным и молитвенно настраивающим. Регентам и псаломщикам для этого следует держаться древних церковных распевов—знаменного, греческого, болгарского и киевского. Недопустимы в церковном пении напевание и манера светского пения, свойственные оперным ариям, а также аккомпанемент хора с закрытым ртом и всё прочее, что уподобляло бы церковное пение светскому.

Святейший Патриарх Алексей I (1877—1970) характеризует такое пение как «мирское легкомысленное сочетание звуков». Храм, в котором допускается нецерковное пение, по его словам, «превращается из дома молитвы в зал бесплатных концертов, привлекающих «публику», а не молящихся, которые должны терпеть это отвлекающее их от молитвы пение». Исполнение церковных песнопений в тоне светских романсов или оперных арий не дает возможности молящимся не только сосредоточиться, но и уловить содержание и смысл песнопений. Такое пение лишь впечатляет слух, но не оставляет никакого следа в душе. «Зачем нам гоняться за безвкусным, с точки зрения церковной, подражанием светскому пению, когда у нас есть изумительные образцы пения строго церковного, освященного временем и традициями церковными»,—говорил Святейший Патриарх Алексей.

В церковном пении необходимо избегать как чрезмерной торопливости, так и затягивания, — растянутого пения и больших пауз между возгласами и песнопениями. Медленное, тягучее пение с большими паузами излишне удлиняет службу и вынуждает делать сокращения, чтобы не затягивалось время совершения богослужения, например, сольное исполнение «Ныне отпускаеши» и другие концертные номера совершаются за счет сокращения других песнопений. Лучше, конечно, поступиться ничем не дающими душе молящегося «концертами» и при быстром, но четком пении исполнить полностью все стихиры и прочесть все тропари канона, что позволит верующему насладиться богатством их догматического содержания и несравненной красотой церковной поэзии.

Слово, музыка и исполнение – пение хора - из этих трех составляющих складывается то, что мы слышим за богослужением. Как же должен петь хор, чтобы молитвенное чувство не нарушалось, чтобы слышание не переходило в слушание? Много здесь проблем у хора и регента. На первый взгляд, все просто. Как отрадно слышать перво-

классный хор! Он не мешает молиться. А хор плохонький все время выдирает тебя из молитвы, раздражает плохим стилем, грубыми ошибками, фальшивым строем. Но ведь как часто бывало и бывает наоборот – вот пример другого рода - отзыв в начале прошлого века об исполнении «Разбойника» артистами Большого театра со знаменитым хором храма Христа Спасителя: «Изумительно!.. Бесподобно!.. Но... знаете, что-то не то. Что-то постороннее слышится. Даже все настроения после Евангелий как рукой сняло. Театр – и все тут! А музыкально – безупречно... и придраться решительно не к чему»[5].

Пресловутая «концертность» в церковном пении – болезнь не новая. Это именно ее симптомы описаны в предыдущей цитате. Иоанн Златоуст в одной из своих бесед напоминал – «То, что слушаем и видим на сцене, неестественно переносить в церковь, так как театральность в мотивах и пении мешает «благоговейно произносить и познавать Св. Писание». Думается, что самым верным средством избежать "театральности" в исполнении церковного пения, будет сознание и у регента, и у певчих, что они совершают богослужение, а не развлекают публику и не наслаждаются блеском и тонкостью своего исполнения.

В православных песнопениях «духовность» и «молитвенность» это не какая-то невещественная и неизъяснимая субстанция, а вполне определенное, конкретное музыкальное качество, которое может возникнуть только при определенных правилах и музыкальных законах. Совокупность этих законов и правил составляет музыкальный канон, применение которого обеспечивает создание молитвенных напевов.

Носителями и средоточием таких духовных законов построения православной музыки всегда являлись ее древние распевы. Их мелодии создавались исключительно для богослужебного текста, поэтому все музыкальные особенности исходили от слова и им же они объяснялись. Связь мелодии с текстом двусторонняя: в тексте песнопений так же чувствуется мелодия, как и в мелодии, - текст, который в себе таит небесную, неведомую мудрость: его надо уметь читать и читать духовно. Именно древнерусская православная мелодия, являясь «зеркалом» богослужебного текста, передает очень много такого, что улавливается только духовно, что читается между строк. Она отражает священный текст так, как только возможно воспринять человеку, не утратившему духовный слух, потому что древние гимнографы здесь мудро сочетали богосмыслие с музыкальной красотой, вразумительность - с искусством, духовную простоту - с мудростью, церковность - с народным творчеством.

Всем памятен всплеск интереса к церковной музыке после празднования 1000-летия Крещения Руси. С тех пор церковные песнопения стали петься повсюду и всеми. Любой мало-мальски профессиональный хоровой коллектив обязательно включал их в свой репертуар. Это и понятно – в русскую хоровую музыку вернулся целый ар-

хипелаг. Теперь прошло достаточно много времени для того, чтобы от количественных проблем перейти к качественным, – а как должна звучать эта музыка, когда она поется не в концерте, а в храме? Профессионализм хора, чистота интонации, красивые голоса, да просто выразительность и музыкальность исполнения – все это прекрасно и обязательно нужно церковному хору и регенту. Но молитвенность – это то, что поднимает церковное пение надо всем. Не есть ли это качество и сила веры, проявленная через пение? Не потому ли и монастырское пение всегда отличалось от пения в приходских храмах? Сейчас это различие разительное. Дело не только в монастырских распевах, древних мелодиях, строгости пения. Дело – в силе вложенного молитвенного чувства. Когда хор Троице-Сергиевой Лавры под управлением архимандрита Матфея (Мормыля) поет тропарь прп. Сергию на лаврский напев – это простым пением уже не назовешь. Это чистая молитва-мольба, горячее сыновнее обращение-зов к авве и покровителю: «... не забуди, якоже обещался еси, посещая чад своих...» Коротенький и далеко не самый значимый фрагмент богослужения прямо и зримо соединяет Небо и Землю. Едва ли есть смысл приводить еще примеры – у каждого они свои, пережитые и памятные. Молитвенное пение не опишешь словами, но всегда узнаешь сердцем, потому что голосом сердца сразу вливаешься в него, легко и сладостно «спутешествуя» поющему в храме хору – «небесной трубе».

### Заключение

И все же совсем не случайно происходит обращение к церковным богатствам Древней Руси. Малая изученность вопроса, проблемы вокально-хорового воспроизведения певческого материала все более отсылают нас к изучению духовно-исторического контекста, обусловившего в свое время существование древнерусской певческой культуры. Обращение к нему дает немало удивительных подсказок для понимания сущности церковного пения. Изучение древнерусского знаменного пения дает глубокие, мудрые, литургически грамотные ответы на вопросы церковного пения, раскрывает феномен в его онтологическом виде, и находит решение тем проблемам, которые возникли в результате кризиса богослужебно-певческой системы в начале XX века. Человек, всерьез задумывающийся о своем месте в богослужебной жизни Церкви, сравнивающий свою жизнедеятельность с подлинным молитвенно-нравственным православным бытием, всегда рано или поздно встает перед вопросом, как же соотносится музыкально-певческий материал, который звучит на клиросе в тот или иной момент богослужения с истинным смыслом самого богослужения?

Как и все церковное искусство, богослужебное пение призвано, прежде всего, выражать учение Церкви и, таким образом, неразрывно связано с внутренней, таин-

ственной ее жизнью. В церковном пении выливается душа, просящая Бога, славословящая, благодарящая. Дальнейшее развитие богослужебного пения определит сама жизнь - как церковная, так и культурная, так как его состояние обуславливается состоянием христианской жизни. Поскольку православное церковное пение - это живой голос живой традиции, то, думается, нет необходимости искусственно вмешиваться в процесс его развития, пытаясь направить его в ту или иную сторону, отдавая предпочтение тому или иному историческому периоду. Главное помнить, что церковное пение – это и есть *совершение богослужения* и, в первую очередь, – это молитва, а потом уже – явление искусства. Эта распетая молитва должна быть благоговейной и сливаться по духу с молитвой служащих и предстоящих в храме, возводя ум и сердце и отвержая очи к Горнему, тогда богослужебное пение будет *церковным*.

«Как огромное дерево развилось и выросло из маленького зернышка, так и церковное пение выросло из зерна молитвы. И если мы вернемся к его началу, к самому этому зерну, то мы услышим тягучее и знойное, как пустыня, пение месопотамских пастухов - потомков Авраама - пение, родившееся на заре Ветхозаветных времен, когда эти кочевники, глядя на таинство ночного звездного неба из-за завесы своего шатра или мерно покачиваясь на спине верблюда, обращали к своему единственному Богу протяжную гортанную песнь, полную страстной тоски, любви и надежды. Затем эти пустынные бедуинские напевы, отшлифованные в царственных псалмах Давида, застыли, откристаллизовавшись, в греческих семиступенных ладах, выверенных священными числами эллинских математиков, отлились в безупречные канонические формы византийского осмогласия, узорные напевы которого застыв, как льдинки, среди заснеженных просторов Руси, впитали в себя ароматы русских полевых трав, славянских слов и мелодий. Затем соединились с пронизанным любовным томлением средневековых трубадуров григорианским пением и вознеслись ввысь со стройными, как свечи, органными аккордами. Разрисовались кружевными и затейливыми ритмами колокольных перезвонов и опалились огнем и тоской русских песен.

Вот из этих веточек и из этих побегов и возросло через тысячелетия могучее дерево русского православного церковного пения. Дерево принесет плоды - в этих плодах будут новые семена, а в новых семенах будет новое дерево - и так бесконечно.

Церковное искусство обращено к Богу, и пока есть молитва, будет звучать под звездным небом протяжный напев древней или новой песни, взывая ко Христу:

"Заутра услыши глас мой, Царю мой и Боже мой..."[цит. по 20].

## Список литературы

1. *Архим. Матфей (Мормыль)*. На чужом основании никогда ничего не строил. – Музыкальная академия, 1997.
2. *Барковская С. П.* Русская православная музыка как компонент профессиональной подготовки педагогов-музыкантов. – Магнитогорск: МаГГУ, 2004.
3. *Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А.* История русской музыки, вып. 1. – М.: Музыка, 1999.
4. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви: В 2 т. – М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004.
5. *Гарднер И. А.* Хоровое церковное пение и театральность в его исполнении// О церковном пении: Сб-к статей/ Сост.: О. В. Лада. – М.: Ладья, 2001
6. *Гарднер И. А.* Церковное пение и церковная музыка// О церковном пении: Сб-к статей/ Сост. О. В. Лада. – М.: Ладья, 2001.
7. *Герасимова-Персидская Н.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – М.: Музыка, 1983.
8. *Кастальский А. Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке// Русская духовная музыка в документах и материалах. – М.: Языки русской культуры, 1998.
9. *Мартынов В. И.* Пение, игра и молитва в русской богослужбной системе. – М.: Филология, 1997.
10. *Матвеев Н. В.* Хоровое пение. – Электросталь: Братство во имя св. кн. А. Невского, 1998.
11. *Металлов В.* прот. Очерк истории православного пения в России. – М.: Печатня А. И. Снегиревой. Изд. 4, 1915.
12. *Настольная книга священнослужителя:* т. 1. – М.: Издание Московской Патриархии, 1977.
13. *Никитин К. Н.* Некоторые проблемы исполнения древнерусской хоровой музыки // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве. – Л.: ЛГК, 1982.
14. *Никольский А. В.* Краткий очерк церковного пения в период I- X веков. – М.: Журнал Московской Патриархии, 1994, № 6.
15. *Речь архиепископа Новгородского и Старорусского Арсения* перед учителями пения 1-го Новгородского Съезда (1911г.)// Спутник псаломщика, изд. 4. – М., 1999
16. *Рожкова Т. Н.* Современное духовно-музыкальное творчество русской православной традиции (период после 1988г.): Автореф. дис. ... канд. иск. – М., 1998.
17. *Русская хоровая музыка XVI – XVIII в.:* Сб. трудов, вып. 83, – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986.
18. *Свт. Иоанн Златоуст.* Из 1-ой беседы на слова "И бысть в лето, в оньже умре Озия" // Собрание поучений: т. 1. – Св.-Троицкая Сергиева Лавра, 1993.
19. *Скабалланович М. А.* Толковый типикон. – М.: Паломник, 2003.
20. *Услыши глас мой.* Компакт-диск. – Новгород.: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 1996.