

## Регентское мастерство Т.И. Королева, В.Ю. Перелешина

Учебное пособие

Учебное пособие рассматривает основные положения спецкурса «Регентское мастерство», разработанного на кафедре регентования ПСТГУ. В книге рассматриваются концептуальные, историко-теоретические и практические вопросы церковного пения и руководства церковным хором. Подробно анализируется специфика церковного пения и чтения, система регентского показа, принципы подбора песнопений и темпо-ритмической организации богослужения. В Приложении представлены образцы древнерусских церковных песнопений, современного обихода, авторских духовно-музыкальных сочинений.

Пособие предназначено для преподавателей и учащихся регентских школ, дирижерско-хоровых факультетов средних и высших музыкальных учебных заведений, регентов и певцов церковных хоров, а также всех любителей церковного пения.

От авторов

Предлагаемая работа является не научным, исследованием, а попыткой изложить опыт проведения богослужений и обучения регентскому мастерству студентов, накопленный кафедрой регентования ПСТГУ за годы ее существования.

XX век стал временем гонений на Русскую Церковь, разрушения и уничтожения ее традиций, в том числе, церковного пения и культуры богослужения. Среди пострадавших за веру в годы гонений – множество служителей клироса. Вместе со своими духовными отцами они совершали богослужения в невыносимых порой условиях тюремного заключения, лагерей и ссылок, без пышности и блеска, шепотом, ночью в камере, на нарах в бараке, на поляне в лесу или в незанятых лагерных постройках. Сердце их горело любовью ко Христу, ради Которого они готовы были идти на страдания и смерть. Благодаря подвигу новомучеников

устроилась наша теперешняя свобода, и стало возможным церковное возрождение. Их молитвами да поможет и нам Господь в наше непростое время «чистым сердцем» служить и петь Ему.

Эту работу было бы невозможно осуществить без многолетнего духовного воспитания и внимательного возвращения клироса о. Владимиром Воробьевым. Лично знавший многих пострадавших в годы гонений, в том числе и клирошан, о. Владимир помог нам ощутить духовное преемство, передавая их молитвенный и богослужебный опыт, понимание высоты клиросного служения. Кроме того, о. Владимир принял непосредственное участие в создании книги.

Красота древнерусского певческого искусства открылась нам на занятиях М.В. Богомоловой, научившей нас понимать и петь знаменный распев. Мы благодарны ей и за помощь в работе над текстом настоящего пособия. Н.Г. Денисов познакомил нас с традициями пения старообрядческих общин, Н.Г. Барамидзе мы обязаны предоставленной возможностью ближе познакомиться с певческими традициями Грузинской Православной Церкви. Выражаем также признательность М.П. Рахмановой, высказавшей ценные советы и замечания как по содержанию работы, так и при подготовке текста к публикации.

Благодарим Т.Д. Машканцеву и Т.Д. Духовскую за помощь в составлении первоначальных материалов пособия, А. и М. Беловых, Ю. Стенюкову и С. Конореву за набор нотных примеров.

Значительную долю в материале пособия составляют цитаты из различных работ о богослужении и церковном пении: разбираемые нами вопросы и высказываемые мысли во многом являются дальнейшим развитием не раз уже звучавших идей, сформулированных часто настолько ярко и точно, что нет смысла говорить о том же другими словами.

Всем труженикам клироса с любовью о Господе посвящаем мы эту книгу, прося святых молитв об укреплении в этом прекрасном, хотя и нелегком служении.

Введение. Концептуальные вопросы церковно-певческого служения Глава 1 Служение регента и певца. Регентское

## мастерство § 1. Церковное пение как служение

Церковная служба вливается в никогда не престающее ангельское славословие, при этом образ ее совершения на земле уподоблен небесному. Как ангельский мир устроен по иерархическому принципу (он включает в себе девять ангельских чинов), так и церковный клир имеет различные степени: высшую составляют архиереи, начальную – церковные певцы и чтецы.

Совершение церковной службы есть делание всей общины, и каждый ее член участвует в нем так, как то ему благословлено: предстоятель возглавляет богослужение, регент, который является помощником предстоятеля в организации церковной молитвы, стоит во главе церковного хора. Певцы – клирошане, составляющие хор, участвуют в совершении службы своим пением. Через эту службу верные утверждают в Истине, соединяются со Христом и получают благодать в Таинствах Церкви.

В первые века жизни Церкви все верные считали христианскую жизнь пребыванием в Духе Святом, поэтому богослужение было общим, совместным молением: община не делилась на «лик» и «предстоящих», в пении участвовали все верующие. Но с течением времени Церковь сочла нужным ограничить «гласное» участие в богослужении всех присутствующих, и был особо выделен церковный хор – «лик». Лаодикийский Поместный Собор 15-м правилом постановил, что «кроме певцов, состоящих в клире, на амвон входящих, не должно иным неким пети в церкви» [38,171]<sup>1</sup>. Певцов и чтецов стали избирать из членов общины и поставлять на их служение через хиротесию. Поставление совершалось общим для чтецов и певцов чином, в котором архиерей, возлагая на посвящаемого руку, читал молитвы, постригал ему крестообразно волосы и облачал в особую короткую фелонь. Согласно 10-му правилу IV Карфагенского Собора, при поставлении певца епископ давал ему наставление: «Смотри – верь и принимай сердцем то, что поешь устами; и что принимаешь верою, оправдывай делами»<sup>2</sup>. В настоящее время певцы и чтецы должны принимать на клиросное служение благословение священноначалия.

В древности поставления в певцов удостоивались члены общины, избранные ею самой не только по музыкальным способностям, но и по их духовному уровню. Регент и певцы – это церковнослужители, поэтому избранничество на певческое служение предъявляет к ним особые духовные и профессиональные требования. Регент и певец церковного хора должны быть глубоко верующими, воцерковленными людьми, постоянно стремящимися к общению с Богом в молитве, частом причащении и вообще в полноте церковной жизни. Смирение, послушание, любовь и прочие христианские добродетели нужны в клиросном послушании не меньше, чем знание церковного Устава и богословия службы; клирошанам необходимо сознавать, что пение на клиросе – это ответственное и трудное церковное служение. Конечно, регент, управляя хором, должен владеть целым рядом технических приемов и навыков, необходимых в работе с ним. (При этом заметим, что понятия «управление церковным хором» и «церковный хор» с течением времени менялись, о чем будет сказано ниже.) Важнейшую сторону регентского мастерства составляет знание певческой традиции в возможно большей полноте.

Регент и певец должны всегда помнить, что церковно-певческое служение по своему первоначальному происхождению – ангельское, и что каждый поющий на клиросе на это служение избран. На протяжении многих лет регентской и певческой практики об этом память бывает трудно сохранить: часто находясь в святом храме, на клиросе, постоянно воспевая и читая священные песнопения и тексты, можно привыкнуть к святине и потерять то первоначальное благоговение и ревность, с которой приступают к певческому служению новоначальные певчие. Как образец, который мог бы всегда указывать, как должно совершать Литургию, приведем здесь отрывок из «Посмертных вещаний» прп. Нила Мироточивого, в котором описывается служение в диаконском облике Архангела Михаила: «Приходит иерей по обыкновению, взял архиерея и повел его в церковь. Настало архиерею время облачатся для литургисания. Когда он облачался, Михаил держал кадило вместе с другим диаконом архиерейским по

обыкновенно церковному, и прочел Михаил, стоя перед архиереем, положенные слова: “Да возрадуется душа твоя о Господе”, а затем, при возложении на архиерея епитрахили, “Благословен Бог, изливай благодать на архиереи Своя”. Народ, услышав приятность и благозвучность голоса Михаила, был весьма поражен, и говорили один другому: “Кто это, откуда он, какие отец и мать породили такого?” – и сказали некоторые, что он – диакон Иерусалимского архиерея. Лицо Михаила было весьма прекрасно, но не соблазнительно, кротчайшее и весьма смиренное. Когда же стал он говорить мирную ектению, то раздался столь мелодичный голос, что даже сам архиерей весьма изумился, а когда Михаил стал читать Евангелие, то читал столь благозвучно, что все пришли в чрезвычайное изумление, подобно тому, как изумлены были иудеи, слыша Господа нашего Иисуса Христа, учившего в храме. Когда же Михаил сошел с амвона, отдал Евангелие в руки архиерею и начал поминать на сугубой ектении, то поминал с такой выразительностью и любовью к каждому, что богомольцы заговорили: “Это не человек, но Ангел”. Когда же началось таинство и принял Михаил на свою главу святой дискос, то лицо его просветилось, как солнце. Когда же он произносил “Да помянет...”, то архиерей заметил, что Михаил не ступал на землю. Когда же Михаил принял в руки потир, то держал его с таким страхом, что весь дрожал, пока не отдал потира обратно в руки архиерею, по обычаю. Наконец, совершили Божественную Литургию и сделали отпуст.

Говорит архиерей: “Полюбился ты нам, господин Михаил; нам хочется, чтобы ты здесь несколько побыл, дабы нам передать чин Иерусалимский, ибо увидел я образ твоего служения и весьма им любовался; нам было бы приятно, чтобы ты некоторое время побыл здесь и нам его передал”. – Говорит Михаил: “И мне любо было бы передать его вам, но трепещу Архиерея Великого, и потому не в силах исполнить угодного вам требования”. – Говорит архиерей: “Отчего ты так страшишься? Видал я за Божественной Литургией, как дрожал ты, когда я клал дискос на главу твою и порицал тебя”. – Говорит Михаил: “Как же мне не дрожать, когда я принял небес обширнейшее, (а

держа потир в руках, держал Того), Который есть Господь и Великий Бог Вседержитель? Как это возможно, чтобы кто-либо не трепетал во время Божественной Литургии? Достоит всегда великим трепетом объяту быть человеку, когда он приступает к Божественной Литургии”. – Говорит архиерей: “Пусть так при Литургии, но к архиерею отчего у тебя такой страх?” – Говорит Михаил: “Правду ты сказал, что человека бояться не следует, но ошибаешься и в сем, ибо, если кто видит архиерея каждый день, и если я не буду бояться такого человека, то как скажу я, что боюсь Бога? ...Архиерей мой есть Великий Архиерей Горнего Иерусалима, Слово воплощенное, Сын, рожденный от Приснодевы Марии, Господь вочеловечивыйся, Царь Небесный, Сын Единородный Иисус Христос, Единосущный Отцу, Бог Слово со Духом Животворящим, Ему же покланяйтесь, яко Свят есть”. По сих словах вдруг вознесся от них Михаил...»<sup>3</sup>.

## § 2. Профессиональные задачи регента. Регентское образование

Рассмотрим кратко существенные особенности регентского образования<sup>4</sup>. «Регентское дело должно быть церковным, следовательно, выковано из двух дисциплин: из музыки и литургического образования. Оно должно органически вписываться в жизнь Церкви наподобие церковной проповеди или почитания икон. Собственно, в возрождающейся Церкви в России должна быть создана новая наука – предмет, состоящий из этих двух миров», – говорил на съезде «Пути православного церковного пения русской традиции в Западной Европе в период эмиграции» в 1995 году регент лондонского кафедрального собора прот. Михаил Фортунато<sup>5</sup>.

Профессиональное мастерство регента основывается на усвоении церковно-певческой традиции, «певческого предания», поэтому в центре внимания будущего регента должны стоять изучение церковного Устава, определяющего архитеконику службы как цельного и стройного священнодействия, и обихода – того музыкального языка, который сложился в Церкви и в полной мере соответствует духу богослужения, молитвы.

Желающему стать регентом необходимо в первую очередь освоить наиболее употребительный обиходный репертуар и

принципы исполнения обиходных песнопений; на этих принципах строится затем регентский показ. Изучаемые песнопения нужно вначале тщательно проанализировать, овладеть певческими особенностями их исполнения – научиться их петь, и только после этого можно заниматься техникой показа. В дальнейшем знание обихода необходимо постоянно расширять и пополнять через изучение образцов древнерусского церковно-певческого искусства, богослужбной хоровой литературы, знакомство с исполнительскими традициями разных церковных хоров.

Особое место в обучении регента отводится основополагающему для русского церковного пения знаменному распеву<sup>6</sup>. Необходимо узнать и освоить все его разновидности – малораспевные и распевные песнопения, гласовые и внегласовые, познакомиться со спецификой исполнения речитатива и распева (кантилены) в разных исполнительских традициях, в том числе, некоторых старообрядческих<sup>7</sup>.

Образцы знаменного распева можно почерпнуть в целом ряде источников: «Обиход нотного пения» издания Св. Синода, певческие Обиходы Соловецкого, Валаамского монастырей, старообрядческие певческие книги, певческие рукописи, также исследовательские расшифровки – Н.Д. Успенского, М.В. Богомоловой, Н.Г. Денисова, Н.Ю. Плотниковой и других.

Песнопения знаменного распева можно исполнять по крюкам или двознаменным расшифровкам, можно и просто по нотам, но связь с невменной записью<sup>8</sup> должна прослеживаться всегда, так как только крюковая нотация точно передает структуру, фразовую организацию и темпо-ритмические закономерности исполнения знаменных песнопений. Знаменные песнопения необходимо вначале научиться петь на занятиях и хоровых репетициях, затем – и за богослужением.

Желательно также познакомиться с образцами путевого, демественного распевов и раннего русского церковного многоголосия. В богослужбную практику большинства приходов и монастырей сейчас возможно включить только отдельные песнопения этих стилей.

Важно узнать в возможно большей полноте традиции византийского, болгарского, сербского и грузинского церковного пения: рассмотреть особенности невменной записи песнопений, интонирования церковных ладов, принципы организации системы осмогласия, уставные различия совершения службы в Русской и других Православных поместных Церквах. Отдельные песнопения, взятые из других традиций, могут звучать и в контексте русской обиходной службы.

Регенту нужно научиться определять, могут ли те или иные песнопения быть объединены в службе, не нарушая ее стройности и цельности: это можно сделать, только изучив наиболее яркие с точки зрения стиля церковно-певческие традиции в отдельности.

Одна из самых важных сторон регентского и певческого мастерства – умение исполнять тексты. Значение текстов в богослужении, особенно вечером, которое наименовано прп. Иоанном Дамаскиным «Вечерней песнью и словесной службой»<sup>9</sup>, очевидно. Тем не менее, пение стихир, тропарей и других речитативных песнопений давно уже находилось в России на низком исполнительском уровне, о чем свидетельствуют многие публикации, появившиеся в печати на протяжении второй половины XIX начала XX веков. Не изменилось это положение к лучшему и сейчас. Для того чтобы вернуть церковным текстам должное звучание, важно подробно познакомиться с традициями распевного чтения и исполнения

силлабических<sup>10</sup> песнопений знаменного распева (в том числе в практике старообрядцев) и с тем, как церковный речитатив поется в Греческой и Болгарской Церквах, затем освоить особенности пения текстов в гармоническом изложении и основные приемы их регентского показа. Также требуется изучить те закономерности, по которым в богослужении строятся циклы тропарей и стихир: выбираются напевы и организуется темпо-ритм. Выбор напевов и темпо-ритмическая структура циклов находятся в непосредственной связи с литургическими особенностями конкретного богослужения.

Принципы исполнения и показа распевных (кантиленных) песнопений также должны быть усвоены регентом на

разнообразном обиходном материале, причем следует научиться переносить на песнопения позднего многоголосия некоторые приемы исполнения распевных знаменных песнопений. Главным из них является неметричность пения.

Что касается способов управления хором, то исторически их сформировалось два: управление голосом и рукой. В регентовании применяются оба эти способа, при этом техника показа рукой основана на отдельных элементах дирижирования, видоизмененных в соответствии с исполнительской спецификой обихода. Если певцы знакомы с певческой традицией мало, необходим подробный показ, а по мере ее усвоения показ становится более лаконичным и отражает только ритмическую основу напева и его мелодико-ритмические варианты, как это можно видеть у греков, грузин, в некоторых старообрядческих хорах. В исполнительских традициях с высоким уровнем певческой культуры управление рукой может отсутствовать. Но обычным, наиболее распространенным на современном русском клиросе все же является довольно подробный регентский показ.

Важнейший принцип, который определяет форму традиционного богослужения и заложен в церковном Уставе – темпо-ритм. Можно ли его определить? Если да, то от чего он зависит – от темпа, который задает в богослужении предстоятель, чередования более и менее распевных песнопений, значимости момента службы, местной традиции? Существуют ли технические способы организации литургического движения? Эти вопросы возникают в наше время из-за утраты культуры совершения службы и пестроты репертуара церковных песнопений, и регенту необходимо их разрешить. На протяжении истории движение в службе было организовано по-разному, это отражено в Уставах и певческих книгах. Современное приходское богослужение имеет свой вполне определенный темпо-ритм. Его характеризует более скорый, чем был еще некоторое время назад и остается в монастырях, темп служения и иное соотношение темпов разных частей службы по сравнению с тем, что доносит до нас принятый в XVII веке Типикон и соответствующая ему певческая

традиция. Ускорение в службе является следствием напряженного ритма окружающей городской жизни, при этом созерцательный, надмирный характер богослужения все труднее становится почувствовать: «богослужебное время» приближается к реальному, бытовому. Но ведь «храм – это земное небо», где душа может очиститься и приготовиться к встрече с Богом. Следует поэтому попытаться выработать такие исполнительские приемы, которые дадут возможность совершать богослужение неспешно, сохраняя, вместе с тем, его динамичность.

Одну из основных особенностей церковного богослужения составляет антифонное пение двух клиросов; с ней непосредственно связана проблема «диалога» в службе: хора и других ее участников – священника, диакона, чтецов. Антифонность и «диалог» нужно научиться создавать и поддерживать – сначала на занятиях, а затем в практике богослужения.

Вот примерный круг вопросов, встающих перед будущим регентом и требующих от него профессиональных знаний и навыков.

Контрольные вопросы

1. Как регент и церковные певцы участвуют в совершении богослужения?

2. Расскажите об установлении степени чтецов и певцов в качестве части церковного клира. Что необходимо для того, чтобы быть допущенным к служению на клиросе сейчас?

3. Какова роль изучения церковно-певческой традиции в формировании профессионального мастерства регента?

4. Почему регенту нужно глубоко изучить Устав богослужения? Какой важнейший принцип в нем заложен?

Глава 2. Церковное пение и музыкальное искусство § 1. Каноничность церковного пения

Традиционное церковное пение – язык молитвы. Церковно-певческое искусство, как и все относящиеся к богослужению церковные искусства, канонично, опирается на традицию и имеет свой язык – духовно-символический. Этот язык, выработанный тысячелетиями, позволяет приобщиться к

духовной реальности в такой мере, в какой язык светского чувственного, приземленного искусства сделать не может. Перед регентом это ставит задачу освоить закономерности, выразительные средства и исполнительские приемы музыкального языка церковной службы – обиходного пения.

Церковно-певческий обиход<sup>11</sup> Русской Церкви складывался в течение столетий, и сейчас он представляет собой поистине сокровищницу – богатейший свод традиционных напевов. Исторически самыми ранними в обиходе являются песнопения знаменного распева. С конца XV века обиход пополнился песнопениями путевого и демественного распевов, безлинейного многоголосия, позднее в него вошли киевский, греческий и болгарский распевы<sup>12</sup>, ранние гармонизации, в XIX–начале XX веков – образцы традиционного церковного многоголосия, которые образуют целый пласт современного обихода. Помимо распространенных и общеупотребительных в нынешней практике сокращенных киевского и греческого распевов, существуют еще местные варианты гласов, монастырские певческие традиции – Киево-Печерской, Троице-Сергиевой, Почаевской лавры, Псково-Печерского, Валаамского и Соловецкого монастырей, Оптиной пустыни, некоторых женских обителей (Пюхтицкой, Дивеевской, Корицкой, Красногорской).

Язык церковного обихода глубоко отличен от языка светской музыки – прекрасного, изящного, тонкого, но чуждого духу молитвы. Поэтому в храме нельзя просто красиво, искусно петь, поэтому и подавляющее большинство композиторских «духовных сочинений»<sup>13</sup> не могут быть приняты как богослужебные. Однако здесь следует иметь в виду, что ряд авторских сочинений, например, «Вечери Твоя» А.Ф. Львова, Херувимская песнь №7 Д.С. Бортнянского, «Покаяния отверзи ми двери» А.Л. Веделя, настолько прочно вошли в богослужебную практику некоторых общин, что при всей необходимости музыкального материала они составляют «местный обиход» храма. Замена их иными песнопениями, обиходными, строго каноничными, вызывает у прихожан ощущение «несостоявшегося праздника»; ясно, что регенту,

руководящему хором в таком приходе, нужно бережно отнестись к сложившейся традиции, даже если сам он воспитан иначе.

Однако бытование такой практики все же не уничтожает разницы между традиционным церковным и «художественным» пением. «Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... Безыскусственный напев сплетается с Божественным словом ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъяснило скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был» – писал свт. Григорий Нисский<sup>14</sup>.

Канон как хранитель традиции. Певческий канон, который был воспринят Русью от Византии вместе с крещением «как нечто ...нерушимое»<sup>15</sup>, ограждал церковное пение от привнесения в него мирских мелодий. Создавая напевы к богослужебным текстам, распевщик придерживался уже имевшихся анонимных образцов, его задачей было не самовыражение, не сохранение собственной творческой индивидуальности, а «постижение и воспроизведение небесных», вдохновенных молитвой, духовно чистых, неотмирных песнопений<sup>16</sup>. «Такой метод творчества оберегал церковное искусство от всего чуждого его эстетике, инородного», не допуская песнотворца «сбиться на более низкий уровень»<sup>17</sup> и не отнимая возможности подняться на более высокий.

Каноническое сознание в творчестве сохранялось на Руси приблизительно до конца XVI века, когда охранительная роль канона в церковно-певческом искусстве начала падать. Возможно, это связано с прекращением постоянных русско-византийских связей с момента заключения в 1439 году Флорентийской унии, последовавшим за ней в 1453 году падением Византийской империи и захватом Константинополя турками. В это время Россия становится духовно самостоятельной. Но, утратив связь с православным Востоком, русские все чаще обращаются к западному искусству, от которого были переняты эмоциональность и натурализм; этот поворот в развитии русской культуры закрепился реформами

Петра I, основательно повредившими в России традиционное каноническое сознание. В церковных искусствах произошла подмена языка духовного символизма на язык натуралистического чувственного реализма. Именно в эту эпоху в России получает признание, распространение и развитие духовный концерт как жанр, и концертность как форма исполнительского сознания – по существу, передача чувств музыкально-изобразительными средствами.

Церковное пение существует в Церкви не изолированно от других церковных искусств, а, по выражению о. Павла Флоренского, в их синтезе<sup>18</sup>. К XVIII веку образцом этого синтеза становится соединение масляной живописи в храме, концертного пения, театральной манеры священнических и диаконских возгласий, помпезного служения. Возвращение в Церковь древнего иконописного стиля в изобразительном искусстве, традиционного церковного пения, древней храмовой архитектуры происходит только спустя три столетия. Теперь, когда «новое открытие» подлинной церковной культуры уже состоялось, наследие «концертной эпохи» в богослужебном пении не может оставаться преобладающим, а тем более единственным.

Естественным и совершенно необходимым сейчас является тщательное и бережное собирание сохранившихся в богослужении нашей Церкви элементов традиции. Как писал в 1917 году диакон В.П. Богословский, «...в церковном пении возможна и крайне необходима лишь реставрация сущности, загрязненной, искаженной и испорченной временем»<sup>19</sup>. Основополагающими здесь являются немногочисленные указания Типикона о пении и характерные черты их исполнения в практике тех из монастырей, которые в советское время не были закрыты или закрывались на сравнительно короткое время. Большую роль играет изучение сохранившихся воспоминаний о том, как совершались богослужения Русской Церкви до революции, исследование не прерывавшихся традиций других поместных Церквей и практики старообрядцев, которые на протяжении столетий стремились сохранить уставной облик богослужения. Особенно важно понять и усвоить

присущие традиционной культуре средства выразительности, специфику темпо-ритма и звуковедения в церковном пении: «...нужно сознательное наследование вековой традиции, знание ее внешних и внутренних законов и соответственное воспитание духовного чувства и литургически-художественной чуткости»<sup>20</sup>. Тогда становится возможным применить эти законы и исполнительские особенности к тому богослужебному репертуару, который звучит в храмах сейчас.

И хотя в настоящее время в церковном пении существует несколько традиционных направлений и много различных школ: разные общины (Рогожская, Стрельниковская, Гребенщиковская, некрасовцев, липован и др.), византийские певческие школы (Г. Статиса, Л. Ангелопулоса, К. Фотопулоса и других мастеров), грузинские (например, тбилисского храма Анчисхати), и освоить по-настоящему их все одному человеку невозможно, чрезвычайно ценно даже более или менее пристальное знакомство с ними. Оно дает возможность, во-первых, увидеть те свойства певческой ткани песнопений и особенности исполнения, которые являются для разных традиций общими, а во-вторых – выбрать, какую из них изучить глубже, чем другие.

В последнее время у некоторых специалистов наблюдается стремление привить в России византийское церковное пение под предлогом отсутствия преемственности в русском. В византийском пении ощущение ритма, звукоизвлечение, интонирование, фразеология отличаются от русских настолько сильно, что освоение законов греческой традиции требует полного погружения в нее. Но изучение византийской культуры не должно стать причиной еще большего отхода от русской, потому правильнее будет осваивать в возможно большей полноте наше церковное пение и обращаться к византийской традиции затем, чтобы с ее помощью восполнять остающиеся пробелы. При этом следует избегать внешнего копирования и поверхностного, чисто эстетического подражания: такое подражательное пение никогда не будет языком молитвы, а останется чисто внешним «звуковым оформлением» службы. При правильном подходе почерпнутые в изучении греческой

церковной традиции знания можно будет применить к русскому церковному пению.

Как уже говорилось, традиционное церковное пение – это обиход, древнейший пласт в нем – знаменный распев. Сейчас в нашем богослужении место древнерусского пения занял «партесный» обиход, который соответствует духу богослужения своей простотой.

В связи с этим качеством «партесного» обихода необходимо сказать несколько слов о русском духовно-музыкальном наследии второй половины XIX–XX веков. В середине 80-х годов XIX века в Москве возникло Новое направление в духовной музыке, ярчайшим представителем и родоначальником музыкального языка которого был А.Д. Кастальский. Основными идеями сторонников Нового направления были обращение к подлинным церковным напевам и поиски «национальных» приемов работы с материалом. Утонченность, изысканность обработок и сочинений композиторов Нового направления привлекают внимание к их музыкальной стороне как искусству, при этом церковные певцы непременно превращаются в исполнителей (в сценическом смысле слова), а предстоящие в храме – в слушателей. Также и использованные в них композиторские приемы создают довольно высокий уровень технической сложности для певцов, и даже при профессиональной музыкальной подготовке исполнение неминуемо требует напряженного внимания, отвлекая от совершения службы. Именно по этим причинам (изобразительность, эмоциональность, музыкальная и техническая сложность) их сочинения не отвечают духу простой, безыскусной молитвы, несравнимого по духовной возвышенности ни с чем православного богослужения.

## § 2. Выразительность в церковном пении

Сегодня большинство поющих в храме воспитаны на классической западноевропейской и русской музыке – тональной и метроритмической. Не имея канонического сознания и не усвоив церковных традиций, они часто навязывают клиросу чуждый ему собственный профессиональный опыт.

В наше время, когда возрождается церковная жизнь и церковные искусства, нелегко восстановить даже внешнюю сторону благолепного совершения службы; несравненно труднее вернуть богослужению его подлинную внутреннюю красоту и звучание. Многие певцы, отдавшие клиросу всю свою жизнь в тяжелейшие для Церкви годы советского режима, драматичность и сугубо музыкальную выразительность служения воспринимают как его неотъемлемую часть, подлинный «образ совершения» церковной службы (то же самое нередко наблюдается и среди певцов более молодого поколения, особенно в провинциальных хорах).

Огромное значение для восприятия церковного пения как молитвенного или, наоборот, «театрального», имеет привычка, «воспитанность вкуса» слушающего. Поэтому до некоторой степени закономерно, что с распространением в России (начиная с XVII века) светской музыкальной культуры и под ее влиянием понятие выразительности в богослужебном пении, как и церковном искусстве вообще, постепенно переосмысливалось и воплощалось во вполне конкретные эмоциональные штампы; вместе с этим изменялись и выразительные средства. В древней церковной традиции значимость песнопения проявляется в медленном темпе пения при большой мелодической распевности, внутри песнопения не может быть изменений громкости пения или количества голосов. С привнесением в церковную службу внешних выразительных приемов закрепляются определенные темповые, динамические и ладовые характеристики звучания песнопений (особенно это коснулось главных служб годового круга), становятся возможными сопоставления и контрасты динамики и темпа внутри песнопений и между ними. Так, богослужебное пение Великого Поста сохранило относительную простоту, но «покаянное настроение» выразилось в обязательном употреблении минорных напевов, богослужение Страстной седмицы приобрело драматичность и прямую изобразительность, воплощением пасхальной радости стало быстрое и громкое мажорное пение. Здесь мы сталкиваемся с тем же явлением, которое имеет место в иконописании, где

противоборствуют реалистическая живописная и иконописная традиции. Благодать Божия действует, конечно, и через живописные, порой – неканонические образы, но в целом при этом язык общения с Богом, с духовным миром катастрофически снижается, теряет свою глубину и духовность, делается плоским и приземленным. Символ – это способ постижения иного мира, иной, духовной реальности. Натурализм ограничивает нас сферой земных чувствований. При этом духовное, надмирное подменяется душевным, плотским.

Проблема «театральности» церковного пения возникла далеко не в наше время, а мысль о неприемлемости в богослужении средств выразительности, чуждых традиции, высказывалась регентами и певцами, иерархами Церкви, исследователями церковной культуры, общественными деятелями, благочестивыми прихожанами храмов с конца XVIII века уже не однажды<sup>21</sup>.

Сравнивая русское и греческое церковное пение, архим. Киприан (Керн) писал в своей книге об о. Антонине (Капустине, 1817– 1894): «Наше хоровое партесное пение с концертными номерами в нем еще больше отняло от нашей службы духовности и настоящей молитвенности. Обыкновенно, когда сравнивают наше теперешнее церковное пение с греческим, сербским, болгарским или же с нашим древнерусским “обиходом”, то, конечно, предпочитают последним первое. Древнее, греческое или наше, считается нами с точки зрения итальянской теории музыки некрасивым, немзыкальным. Спорить о содержании понятия “красота” как субъективном не приходится, но если стать на точку зрения церковности, духа молитвы и православной аскетики, то двух мнений быть не может. Как и новая церковная живопись, реалистическая и чувственная, так и пение новое, так называемое “придворное”, плохо согласуется с духом молитвенности. Может быть, мы, на итальянской гамме воспитанные, нелегко привыкнем к греческому восточному построению музыкальной фразы и сочетанию звуков, но ведь итальянское в нас сидит всего каких-нибудь 200 лет, а на древнем пении и иконах мы воспитывались

веками, в них крестились, ими только и живут те, кто гораздо больше нас сохранил старое и исконное в церковной жизни и в благочестии. Наше пение и живопись последних 200 лет – суть признак декаденции настоящего вкуса, порчи когда-то славного классицизма в церковном искусстве. Необходимо, конечно, различать и исполнение от самого содержания. Часто сами греки и сербы не умеют петь своих трудных мелодий и либо гнусавят, либо кричат, но от неумелого исполнения нельзя заключать об отсутствии красоты в самом пении... Но в том их, как и вообще во всяком древнем, (и нашем тоже) пении, в их мелодиях есть что-то, что уносит дух к Богу, что действует не на нашу чувственность и чувствительность, а на духовность. Их пение не имеет “красивости” нашего, развлекающего, но полно духовной красоты. Надо понять это очень тонкое различие: красота и “красивость”, духовность и душевность. ...Воспитавшись на нашем пении, у себя в Батурине на “дьячковском” и в Киеве на кудрявых “лаврских” напевах, он [о. Антонин] очень быстро осваивается и с греческим и, полюбив его, находит в нем дивное, некогда нами утерянное сокровище. Он понимает, что при неумелом или неряшливом исполнении эти напевы многое теряют, но это не уничтожает их превосходства и подлинной красоты»<sup>22</sup>. Сам отец Антонин так говорил о пении греков: «При легком и чистом голосе, при строгом церковном вкусе и неподдельно благочестивом чувстве, греческое пение, вопреки образовавшемуся у нас о нем мнению, может иметь глубокое значение как непрерывное соло для возбуждения молитвы... Но артиста-певца-молитвенника едва ли слышало когда-нибудь греческое ухо. Знаменитые Лампадарий и Кукузель<sup>23</sup>, восторгавшие и умилявшие слушателей в свое время, едва ли бы произвели то же действие на избалованный симфоническим пением слух европейца, хотя бы это был легко подвигаемый на молитву христоробец...»<sup>24</sup>.

В начале XX в. регент из Нижегородской епархии В. Беляев писал: «...ни в коем случае [церковные певцы] не должны быть “эстрадными” исполнителями, старающимися выразить перед публикой свои чувства; они должны быть только “музыкальными рассказчиками”, подобно тому, как церковные “декламаторы”

должны быть только простыми “чтецами”»<sup>25</sup>. Один из основоположников литургического музыкознания И.А. Гарднер (1898–1984) отнес проблему «театральности» к области церковно-певческой стилистики<sup>26</sup>. Причину возникновения театральности он указывает в использовании в церковном пении «приемов сценического искусства», изображении – сознательном или подсознательном – некоторых эмоций<sup>27</sup>, «для выражения которых... существует целый ряд условных правил»<sup>28</sup>. Исследователь говорит о том, что «особенно неуместно пользоваться ...внешними приемами выражения эмоций в возгласах и чтении»<sup>29</sup>.

В церковном пении, поскольку оно является каноническим искусством, цель – объединить всех в общей молитве – достигается совершенно иначе: за счет соблюдения полноты предписаний Устава (гласовой принадлежности песнопений, способа их исполнения, динамики) и бережного сохранения певческой традиции (мелодической распевности песнопений, темпа исполнения и его изменений), то есть использованием собственного, выработанного веками языка. Суть церковного пения, как и чтения, остается неизменной: оно должно настраивать человека на духовное обращение к Богу, а не на эмоциональное переживание пусть даже религиозных состояний. Как говорит свт. Игнатий (Брянчанинов), «Предоставим святым молитвословиям действовать собственным их духовным достоинством на слушателей. Желание преподать предстоящим свои чувствования есть знак самомнения и гордости»<sup>30</sup>. Тем более церковное пение не может быть родом эстетического наслаждения или соревнованием в исполнительском мастерстве.

### § 3. Регент и хоровой дирижер

Остановимся теперь немного подробнее на общих сторонах и принципиальных различиях дирижирования светским хором и регентования.

Черты сходства. Характерные особенности дирижерского искусства в сравнении с другими видами музыкального исполнительства описаны, в частности, в пособии по дирижированию украинского симфонического, оперного и

хорового дирижера и педагога, профессора Львовской консерватории Н.Ф. Колессы: «Дирижирование существенно отличается от остальных видов исполнительского искусства: если музыканты-исполнители имеют дело с неодушевленным инструментом, то дирижер имеет перед собой множество различных индивидуальностей, ...которые он должен объединить в одно целое, в один спаянный коллектив так, чтобы он зазвучал под его управлением как хорошо настроенный инструмент. Кроме хорошего музыкального слуха, чувства ритма и темпа, дирижер должен обладать еще некоторыми другими особенностями. Это, прежде всего, умение при помощи целесообразных и пластических жестов рук и соответствующего выражения лица передавать участникам хора ...содержание произведения, умение, в котором немало общего с актерским искусством. Хорошая ориентация и быстрота реакции в сочетании с выдержкой необходимы дирижеру для того, чтобы он мог выходить из положения при любых неожиданностях, могущих случиться при исполнении хором»<sup>31</sup>. Эти требования к дирижеру, за исключением мимической передачи содержания произведения, сходны с необходимыми качествами регента. И регент, и дирижер имеют дело с хором, занимаются хоровым искусством. Перед ними стоят исполнительские задачи чистоты строя, кантиленного исполнения, хорошей дикции, а также владения рукой, максимального контакта с хором. Общепринятые законы интонирования в гармонической многоголосной музыке, и светской, и церковной, едины. В начале обучения и дирижированию, и регентованию практически совпадает также и «постановка» руки: масштабный жест, свобода аппарата, управление звуковедением. Нужны регенту и специфические дирижерские дисциплины, которые называет Н.Ф. Колесса в своей книге, – это «тактирование, чтение партитуры, методика работы с хором на планомерно проводимых репетициях, а кроме того, владение голосом, владение инструментом. Наконец, желательно, чтобы будущий дирижер потрудился в роли рядового члена в хоровом коллективе под руководством опытного мастера дирижерского дела»<sup>32</sup>.

Различия. Необходимость переосмысления дирижерского искусства для служения Церкви. Однако в целом деятельность дирижера и служение регента сильно различаются между собой, и в ходе занятий регентованием это очень скоро становится очевидным. Различия связаны и с особенностями музыкального материала, но гораздо более глубоки те из них, которые коренятся в самой сути дирижерского и регентского мастерства.

Многие считают, что дирижер может управлять и церковным, а не только светским хором. Действительно, с определенного момента истории понятия «дирижер церковного хора» и «регент» считаются синонимами. Но, как писал в упоминавшейся выше статье И.А. Гарднер, степень искусства дирижера оценивается по тому, насколько способен он языком музыки передать слушателям те или иные эмоциональные состояния<sup>33</sup>. Поэтому клирос, при наличии «дирижерского» управления, очень часто оказывается некоторым «альтернативным» алтарю центром в богослужении – исполнение для этого творческого коллектива остается самоцелью. Цель же регента – служение Богу языком молитвы, выработанным самой Церковью и составляющим Ее освященную веками традицию; он является Ее сокровищем и святыней. При этом для служащих главное – совершать богослужение, а не «наслаждаться блеском и тонкостью исполнения»<sup>34</sup>.

Дирижер – яркая музыкально одаренная личность, артист, призванный тонко передавать музыкально-художественные образы произведений, имеющий право на талантливую личную трактовку. Дирижер управляет не только хором, но и эмоциональным настроением и вниманием слушателей. Для этого он пользуется особыми средствами выразительности: штрихами, нюансами, динамическими оттенками и темповыми контрастами. В церковной традиции эти средства почти всегда неуместны; близкий нам по времени святой праведный старец о. Алексий Мечев говорил о богослужении вообще и о церковном пении, что здесь нужно не настроение, а устройство<sup>35</sup>. Регент может быть не менее дирижера одарен музыкально, но он не должен дерзнуть управлять молитвенным состоянием

певцов и предстоящих. Он в первую очередь должен молиться сам, стараясь именно молитвой наполнить клиросное пение.

Богослужение – это словесная служба, и в ней главное – не эмоциональная окраска текста, а его смысл. В светском академическом пении слову тоже придается большое значение, оно аффективно, насыщено эмоциями, служит передаче образа. Церковное слово также не лишено эмоциональности и соединяет в себе душевное и духовное, но последнее в нем абсолютно преобладает: оно не бесчувственно, но бесстрастно. Поэтому слово в богослужении не может иметь чувственной, натуралистичной трактовки.

Дирижер может управлять церковным хором, но полностью его музыкальный дар раскрывается в концертной деятельности: она дает возможность самовыражения, в ней получают воплощение его замыслы, требуя при этом максимальной самоотдачи и мобилизации всех творческих сил. Именно поэтому регент, а затем директор Синодального хора В.С. Орлов (1857–1907) отдавал предпочтение концерту, а не богослужению: «...при пении в Успенском соборе Василий Сергеевич редко вел хор со свойственным ему жаром и искусством; чаще всего службы пелись без особых стараний, и Синодальный хор не всегда оставался при этом образцовым. Действительно, Синодальный хор на концертной эстраде был куда выше того, каким его приходилось слушать в соборе! Это объясняется тем, что Василий Сергеевич был не столько церковный регент, “мастер клироса”, сколько образцовый художник-дирижер, точнее, хормейстер. Клирос стеснял его и расхолаживал, а эстрада вдохновляла; спеть вещь – это его увлекало, но тянуть ектении и прочее – это лишь угнетало. В этом сказалась не суетная жажда успеха, а особенная жилка: быть регентом чистой воды – это нечто иное, чем быть художником-исполнителем вообще», – писал в своих воспоминаниях воспитанник Синодального училища, церковный композитор А.В. Никольский<sup>36</sup>.

Концертные выступления предъявляют как к самому исполнителю – дирижеру, так и к его инструменту – хору – жесткие профессиональные требования. Но в Церкви

участниками богослужения являются все. Для регента главным является то же, что и для всех христиан, – встреча с Богом. И хотя он занимается церковным искусством, это не способ самовыражения, а одна из форм церковного служения: искусство пения не должно заслонять самой службы. Работа над качеством исполнения происходит вне службы – на репетициях; во время богослужения внимание регента должно быть обращено на священнодействие больше, чем на качество пения. Не случайно регент стоит среди хора и вместе с ним обращен к алтарю как главному месту совершения службы. Отсюда ясно, что дирижерско-хоровое искусство в своем концертном варианте для храма непригодно: чтобы стать частью клиросного служения, оно должно быть очень основательно «переплавлено», переосмыслено в духе традиции.

Кроме всего прочего, хор церковной общины – чаще всего не вполне профессиональный коллектив. Поэтому с хормейстерской точки зрения такой хор – далеко не совершенный инструмент, он не подходит для исполнения сложных музыкальных концертов и потому для дирижера неинтересен. В то же время, опытный регент, сознающий себя прежде всего церковнослужителем, может и с таким «слабым» хором достичь своей цели – наполнить храм духом благодатной, смиренной, тихой молитвы.

Необходимое условие постижения мастерства регента – многолетний труд по изучению традиций и овладению спецификой этого искусства. «Талант – это, конечно, великое качество в человеке, но работать надо не покладая рук всю жизнь и головой, и сердцем, и руками»<sup>37</sup>, – говорил Ф.И. Шаляпин. К.С. Станиславский говорил о своей «системе», что это «целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь, стала второй натурой»<sup>38</sup>. Эти слова справедливы по отношению к церковному певцу и регенту не меньше, чем по отношению к актеру. Трудно и вряд ли возможно совместить в одном человеке сценические формы, средства музыкально-исполнительского искусства и полное

усвоение церковной традиции, свойственного ей языка, которое необходимо для церковно-певческого служения в его настоящем, традиционном понимании. Архим. Софроний (Сахаров) писал о своей попытке стать иконописцем, оставаясь также просто художником: «Каждый человек имеет то или иное дарование воспринимать мир. Скажем, писатели через слово воспринимают мир в литературе, поэты – в поэзии, музыканты – в звуках, а живописцы – в видении зримого мира. И когда сосредоточивается все внимание человека на этом, то он весь становится зрением, или весь слух, или весь поэтическое восприятие мира. И борьба между искусством и молитвою, то есть между двумя формами жизни, которые требуют всего человека, продолжалась во мне полтора или два года. В конце концов, я убедился в том, что те средства, которыми я располагаю в искусстве, не дадут мне того, что я ищу. То есть, если я и буду интуитивно ощущать вечность через искусство, это ощущение не так глубоко, как в молитве. И я решил оставить искусство, что мне стоило страшно дорого»<sup>39</sup>. Здесь напрашивается аналогия: невозможно быть священником и одновременно – актером.

#### Контрольные вопросы

1. Объясните понятие церковного обихода. Какой круг песнопений входит в современный церковный обиход? Как происходило его формирование?

2. Расскажите об определяющей роли канона в церковном пении. Какова судьба церковно-певческого канона и традиции в России?

3. Какой пласт русского церковно-певческого обихода самый древний?

4. Почему современное четырехголосное «партесное» пение является обиходным?

5. В чем разница в понимании выразительности в церковном пении и светском искусстве?

6. Расскажите о сходствах и различиях регентского служения и искусства хорового дирижера.

Дополнение <sup>40</sup>

Смотри – верь и принимай сердцем то, что поешь устами; и что принимаешь верою, оправдывай делами.

#### 10-е правило IV Карфагенского Собора

Печально положение церковного пения в наше время; печально потому уже, что у него отнят религиозный, церковный характер и приписан ему художественный, что вместо воспитания посредством него истинных христиан, его заставляют служить целям художественным, «развитию художественного вкуса»; вместо того, чтобы в нем выражать молитву, пролитую ко Господу, церковному пению предоставляют увлекать человека в область идеально-прекрасного. Можно думать, что такие взгляды только высказываются, а не осуществляются, но – пойдите в наши храмы, редко услышите там церковное пение, т.е. пение Церкви; чаще всего пение это будет удовлетворять только ваш художественный вкус, увлечет вас (в лучшем случае) в идеально-прекрасный мир, быть может, усилит ваше счастье и ослабит несчастье, но не напомнит вам о Боге, не заставит вас молиться словами, духом церковных молитв. От того церковного пения, которое слышится у нас теперь, можно получить эстетическое удовольствие, но не собственно-религиозное настроение, не возношение ума и сердца к Богу.

...«Церковное пение – искусство; значение его таково же, что и искусства вообще». – Так ли? – Что случилось бы с нашим церковным богослужением, с нашею верою, если бы взамен церковной поэзии, взамен священных действий, взамен церковного пения, – христиане православные назидались бы романами и повестями, элегиями и сатирами, которые также произведения искусства и влекут человека в область идеально-прекрасного? Что случилось бы, если бы назидались они драмами и трагедиями в их действии, то есть также произведениями искусства, влекущими в область идеально-прекрасного? – если бы вместо церковного пения назидались симфониями, операми и ораториями и другими произведениями искусства? – Художественно был бы воспитан человек, развил бы он свой вкус к изящному, присущи были бы ему, пожалуй, и идеи

нравственности, но все же религиозным он бы не был, христианином, членом Церкви он бы не был.

...Первые христиане пользовались пением не как музыкою, не как самостоятельным искусством, но только лишь как средством, проводящим мысли текста песнопений в души молящихся. О характере древнехристианского пения один исследователь замечает: «Значение пения церковного основывалось больше, в сущности, на практической потребности общего одновременного произношения, обнаружения благоговейного настроения, а его сила над душами – прежде всего в священном тексте и благочестивых песнях и только во второй инстанции переносилось от слова на тон»<sup>41</sup>. Несомненно, такое понимание задач и значения церковного пения, существовавшее в первенствующей Церкви, было правильно. Музыка может помочь молитве только посредством того, что, привлекая звуками наше внимание, она сосредоточивает его на передаваемом тексте, она представляет нам свободу в обнаружении молитвенного чувства. Тем и сильно церковное пение, что, завладевая нашим вниманием, обыкновенно устремленным на вещи мира сего, оно своими звуками как бы поднимает молящегося от земли на своих крыльях и предоставляет ему полную возможность проникновения духом молитвы. И чем благоговейнее сочетание звуков (а они могут быть и неблагоговейными), чем меньше они претендуют на выразительность многих глубоких чувств – тем лучше; под такое-то пение и будешь молиться словами молитв, в которых заключены глубокие мысли. Пусть музыка ...не выражает в перемене звуков, в их тембре, хора ангелов, или отложения земной суеты.., пусть она не лишит только песнопения – смысла, – и то уже она сделает свое дело. Но она может сделать и больше. Не противоречить содержанию песнопений, не нарушать священного характера их, не отвлекать никуда в сторону, не напоминать о мире и его звуках – это все качества отрицательные. В церковном пении должны быть качества и вполне положительные. Разве служить формой для такого содержания, как молитвенное – церковных песнопений, – это не положительная цель церковного пения?

Разве полное соответствие, – не в смысле выразительности, а в смысле проникновения текстом песнопения, в смысле действительного средства передачи содержания, – не цель его? Суметь передать звуками не содержание песнопения, ибо это было бы совершенно излишним при наличии словесных выражений, а смысл его, значение, передать молящемуся в такой форме, чтобы он понял песнопение и проникся бы его смыслом – вот цель церковного пения. Этим и хороши наши простые напевы, что в удовлетворительной с музыкальной стороны форме они не затемняют смысла песнопений, а реально выделяют его, как бы усиливают значимость самых слов. Но и эти напевы хороши только тогда, когда музыкальная искусственность не тронула их, пока искусственная гармонизация и голосоведение не обратили центра тяжести их к музыке, пока не сделали их выразительными по музыке. Как только это произошло, так и они теряют свое значение, вторгаются в область для них чуждую. В самом деле, ведь только заблуждение может подсказать человеку, что таким-то сочетанием звуков он выразил, положим, мысль о покаянии; или что такое то сочетание звуков должно слушающему напомнить о воплощении Сына Божия! Такие заблуждения возможны только при совершенном непонимании сущности музыки. ...Нет, не в музыке нужно искать молитвы, а в словах священных песнопений; ей же предоставить только роль помощницы, способницы молитвы и предоставить ей только те средства, которые не выводят ее из границ общего выражения, которые не дают ей самостоятельного значения.

...Тот, кто назидается лишь музыкою, музыкальными образами, – тот не способен на подвиги веры, на борьбу с миром, сердце его изнежено и без красивой внешности не может быть добрым; оно не может молиться, если его не размягчают сладкие звуки, оно уже не настраивается религиозно, если не слышит мягких нежных звуковых сочетаний.

...Говорят, что долг церковной музыки – «возбуждение религиозного чувства. Только звуки хорошо составленной церковно-музыкальной композиции бывают в состоянии пробудить чувство и вызвать необходимую настроенность». –

Да! Возбуждение религиозного чувства – долг музыки; но если это чувство витает в области самых неопределенных ощущений, ...если оно, возбудив в человеке нечто вроде умиления, успокоит его сознанием его религиозности, – то пусть лучше не будет такого религиозного чувства! Такое действие музыки неуместно в религии; нет в этом религиозного возбуждения и жизни, нет смысла, оно полный самообман. Нужно ли указывать примеры истинного религиозного возбуждения пением церковным? Вспомним блаж. Августина. Он услышал пение христианской общины, еще не будучи христианином, – общины, которая пела уж конечно не изящную музыкальную композицию, а слова священной песни и пела так, что вся душа ее была в этом пении. И это пение сказало весть душе Августина, – он не возбудился религиозно, а понял нечто высшее, он воспринял из этого пения решимость переменить себя, стать христианином. Вот истинное религиозное одушевление, которое не достигается никакими формами музыкальных композиций и никаким художественно-музыкальным содержанием их. «Только звуки хорошо составленной церковно-музыкальной композиции бывают в состоянии пробудить чувство и вызвать необходимую настроенность». – Жалкие люди, если их религиозность настолько несчастна, что ее можно и нужно возбуждать только звуками хорошо составленных композиций! Далеко ли пойдет такая глубокая религиозность? Пойдет ли дальше звуков? – Нет, потому что это только музыкальная религиозность, это настоящий самообман, самоуслаждение и самоуспокоение. Жалкие люди, если они нуждаются в таких подпорках своего благочестия!

...Отчего бы настоящих оперных певцов, конечно искусившихся в деле исполнения музыкальных произведений и опытных в передаче выражения и выразительности музыки, – не считать лучшими исполнителями и церковного пения? Они постоянно находятся под облагораживающим влиянием искусства, постоянно назидаются художественными произведениями, они привыкли быть выразителями всяких чувств, в том числе и религиозных... Иногда оперный хор с участием оперных знаменитостей поет в Петербургских храмах.

Если вы не были там, – то спросите у бывших... Это – прекрасное пение, это – художественное пение, но это не церковное пение! И одного этого достаточно, чтобы видеть, что есть музыка, и что церковное пение. – Пойдите в храм Божий, и посмотрите, как молятся истые православные. Вот стоит перед иконою престолюдин, с взглядом, устремленным на лик; взгляд полон молитвы. Он кланяется, делает поясной поклон. До земли прикасается своей рукой; делает земной поклон неспешно, с благоговением, – он молится. Вот идеал и для церковного пения; пусть пение церковное будет этим преклонением пред Богом, пусть будет «спутником» молитвы; пусть этот земной поклон слышится в пении; пусть оно поставит вас прямо перед Господом, возьмет от вас ваше горе и скорби, ваше сокрушение и слезы, вашу радость и хвалу, возьмет и принесет Богу; оно сделает тогда свое дело. Пусть оно осенит вас молитвенным покровом, как христианин осеняет себя крестным знамением. И пусть оно будет таково же, как это крестное знамение – благоговейное, не нарушающее собою характера молитвы, проникнутое тайною креста, напоминающее о Спасителе, глубокое, с участием всего человека, а не тела только его. *Non vox, sed votum, non musica choralis, sed cor, non chiamans, sed amans, cantat in aure Dei;* «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая, или кимвал звучащий» (1Кор. 13,1).

# Раздел I. Пение и чтение богослужебных текстов

## Глава 1. Церковный речитатив<sup>42</sup>

## § 1. Понятие церковного речитатива. Его место в богослужении

Рассмотрим вопросы, связанные с исполнением церковного речитатива.

Вообще, *речитативом* (от итал. recitativo, recitare) называется «род вокальной музыки, приближающийся к естественной речи»<sup>43</sup>. В светской музыке речитатив чаще всего встречается в операх, где он «сохраняет фиксированный музыкальный строй и регулярную ритмику»<sup>44</sup>.

*Церковный речитатив* – это чтение, возгласы и пение богослужебных текстов на силлабические напевы. *Силлабическими*, или *речитативными*, называются такие напевы, в которых слогу текста соответствует один-два звука мелодии. В современной практике речитативные песнопения охватывают все гласовые и часть внегласовых песнопений. Например, на вечерне и утрени речитативом поются стихирь, тропари, ирмосы, на Литургии оглашенных – тропари и кондаки на малом входе, а также некоторые неизменяемые части службы.

Современный уровень исполнения речитативных песнопений в церковно-певческой практике не соответствует тому значению, которое придается исполнению текстов Уставом и певческими традициями. На это мы и хотели бы обратить внимание регентов и певчих. Материалом, на котором будут рассматриваться основные исполнительские проблемы, являются тексты тропарей, стихирь и ирмосов, а также псалмы и ряд неизменяемых песнопений, распетые на обиходные напевы.

«...Пение в богослужении не является самоцелью, услаждением слуха или каким-то украшающим элементом. Пение служит обязательным спутником, торжественным одеянием слова, которое является ядром, центром богослужения. Первая стихира на “Господи, воззвах” воскресной службы 8-го гласа начинается словами: “Вечернюю песнь и словесную службу Тебе, Христе, приносим...” Песнь и словесная служба! Церковное пение, которое являет нам прекрасное,

нерасторжимое единство звука и слова, может быть названо “звучащей иконой”, самым, может быть, прекрасным человеческим приношением Богу-Слову, Которому мы желали бы служить»<sup>45</sup>.

## § 2. Типы богослужения в новое время

В современной практике соборное, монастырское и приходское, а также праздничное и будничное совершение службы достаточно сильно различаются. Отчасти это имеет некоторые исторические предпосылки, о которых и скажем вкратце.

История развития устава знает разные типы богослужения. К X веку в Константинополе, на который было сориентировано богослужение всего православного мира, сформировались два типа совершения службы, существенно отличавшиеся друг от друга: соборное и монастырское. Первый из них был зафиксирован в Типиконе Великой церкви, который отражал практику храма Святой Софии. Этот тип богослужения носил наименование песенного последования из-за преобладания в нем торжественного певческого исполнения текстов над чтением. В монастырях же Константинопольского патриархата служили по Студийскому Типикону, согласно которому чтения в службе было больше; вероятно, этот Устав служил образцом и для приходского богослужения. Студийский Устав получил повсеместное распространение, при этом он имел различные редакции, отражавшие местные особенности. Одной из таких редакций являлся Иерусалимский Типикон, получивший это название в XIII веке.

Русская Церковь с момента принятия христианства руководствовалась Студийским Уставом как в монастырях, так и на приходах, позднее – в самом конце XIV или в начале XV века – перешла на его Иерусалимскую редакцию. Следовательно, образцом для служения на приходах была монастырская, а не соборная служба: песенные последования на Руси не совершались. Все же опосредованное влияние на приходское богослужение соборная традиция оказала, что на практике проявлялось в его торжественности<sup>46</sup>.

Исходя из этих практических, а не уставных особенностей, сейчас можно условно выделить три типа совершения

богослужения, которые различаются по следующим основным признакам:

- полнота состава текстов;
- способы их исполнения (пение по ликам, на сходе, с канонархом и так далее);
- темп пения;
- применяемые средства выразительности.

Итак, типы совершения службы – «монастырское» богослужение, «приходское» и «соборное» – в кафедральных соборах<sup>47</sup>. Рассмотрим их по порядку.

В «монастырском» богослужении все поемые и читаемые тексты присутствуют практически без сокращений, стихиры исполняются с канонархом и столько раз, сколько положено по Уставу, соблюдаются предписания относительно пения по клиросам или на сходе. Общий темп такого богослужения мерный и неспешный.

В «приходском» типе совершения службы состав поемых текстов не сокращается, но они исполняются чаще всего без канонарха и не повторяются; в чтении выпускается часть псалмов и тропарей канонов. Темп богослужения, по сравнению с монастырским, более быстрый.

В службе по «соборному уставу» количество поемых изменяемых текстов сокращается, внимание сосредоточивается на исполнении авторских композиций на неизменяемые тексты. Оставшиеся изменяемые тексты трактуются с использованием не канонических, а общемузыкальных средств выразительности и поются довольно быстро (что составляет одну из особенностей пения и чтения текстов при таком богослужении).

### § 3. Предыстория современного состояния пения текстов

Неполнота звучания текстов в богослужении и качественное изменение выразительных средств – уже исторически закрепившееся явление, и многочисленные подтверждения этому можно найти в записках и мемуарах современников о церковном пении второй половины XIX – начала XX веков. С.В. Смоленский (1848–1909), виднейший русский ученый-медиевист, педагог, директор Синодального хора и училища в 1889–1900 годах, с именем которого связано время наибольшего расцвета этого коллектива, пишет в своих «Воспоминаниях», что «схема... воскресных всенощных требует от регента знания на каждый из восьми гласов по *восемь* [а не десять, как положено по Уставу] (курсив наш) стихир на “Господи, воззвах”, по две [а не четыре] стихир на стиховне... и по две [а не восемь] хвалебные стихир»<sup>48</sup>. Материалы Поместного Собора Русской Православной Церкви 1917–1918 годов свидетельствуют и о более значительных сокращениях изменяемых текстов: «...стал привычным пропуск целых циклов стихир (литийных, стиховных, иногда и хвалитных, иногда пелась одна, а остальные или прочитывались, или сокращались. Не исполнялись уставные указания и относительно количества тропарей; седальны просто игнорировались (хотя иногда и читались, но никогда не пелись)»<sup>49</sup>. Кроме сокращения изменяемых текстов, публикации конца XIX века свидетельствуют об искажении и даже частичной утрате гласовых напевов: «В церквах водворился так называемый “обычный напев”, смесь и искажение разных напевов. О знаменном, болгарском, греческом и киевском напеве в их чистом виде не может быть и речи. Перемешивают гласы, поют все на один какой-либо излюбленный глас, например на 4-й, или же в каждом гласе поют все – и тропари на “Бог Господь”, и ирмосы – мотивом стихир на “Господи, воззвах”. Прекрасные мелодии догматиков давно уже всеми забыты и заменены более простым напевом стихир на “Господи,

воззвах”<sup>50</sup>. Печальным следствием такого положения дела стало изменение восприятия богослужения прихожанами: «В конце концов, публика так музыкально воспитывается подобным хором и регентом, что во время службы только и ждет, когда хор запоет что-нибудь “партесное”, а остальное все проходит у нее мимо ушей, не затрагивая ее сердца. Случится поступить в управление этим хором другому регенту, в курсе дела стоящему, понимающему значение гласа, и вот начнется преизрядная ломка всего хора, тщательно пропеваются гласы, стихиры, прокимны, выбрасываются за борт все положенные на крикливые “партесы” тропари праздникам. Хор на регента смотрит недоброжелательно... Начинаются раздоры, выходят они дальше, доходят до настоятеля. И уважаемые прихожане говорят, что регент, видно, плохо свое дело знает и певчие у него “не весело поют”»<sup>51</sup>.

Естественно, такое положение не оставляло равнодушными практиков и теоретиков церковного пения, и целый ряд профессиональных музыкантов и любителей пытались найти пути решения проблемы. Одна из таких попыток была предпринята А.Д. Кастальским (1856–1926), известнейшим церковным композитором, основоположником Нового направления в русской церковной музыке, исследователем русского музыкального фольклора, преподавателем Синодального училища<sup>52</sup> и помощником регента, а затем регентом Синодального хора, директором училища и хора в 1910–1923 годах. В работе «Практическое руководство к выразительному пению стихир»<sup>53</sup> он предлагал, согласуясь со смыслом текстов, изменять традиционную гармонизацию и фактурное изложение гласовых напевов. Но, несмотря на все усилия, тогда изменить положение не удалось.

В последующий исторический период – советский – ситуация еще более обострилась, и в эпоху гонений певческая традиция Церкви оказалась почти полностью утраченной. «Что особенно прискорбно – правые хоры считают своей обязанностью только нотное исполнение некоторых песнопений, а пение стихир, в которых излагается сущность праздника, предоставляется торопливому, невнятному и неумелому

исполнению левого клироса, по большей части любителей, поющих без всякой предварительной подготовки, по одной в большинстве случаев книге, с трудом разбирая славянский текст, – писал в одном из посланий Святейший Патриарх Алексий I. – И так как исполнение “номеров” правого хора занимает много времени, то опускается большая часть стихир и производятся недопустимые сокращения церковного богослужения»<sup>54</sup>. И в наше время небрежное, лишенное осмысленности и благоговения «пропевание» стихир и других текстов продолжает иметь широкое распространение и свидетельствует о потере понимания сущности церковного пения как служения Богу. Выход из существующего положения – в том, чтобы, обратившись все к тем же источникам, на которые мы уже указывали, – церковному Уставу, монастырскому пению и опыту носителей певческих традиций – изучить эти традиции, освоить и применить на практике в исполнении тропарей, стихир, ирмосов и других речитативных песнопений.

## § 4. Церковное пение и чтение

Силлабическое пение является одной из форм церковного речитатива. Оно производно от распевного чтения и поэтому близко к нему по способу звуковедения и вообще с технической стороны: «Церковное пение имеет много общего с церковным чтением, как по содержанию песнопений, так и по своему значению при богослужении, а также и по свойствам характера мелодий. ...Оно назначено, чтобы содействовать, с одной стороны, ясности и вразумительности богослужебного текста, а с другой – служить средством для благоговейной выразительности религиозных чувств молящихся»<sup>55</sup>. Интонации церковного чтения явились основой напевов силлабических песнопений: «Погласицы распевного чтения явились теми основополагающими простейшими музыкальными формулами, в которых закрепились интонационные, ладовые и ритмические свойства русской церковной музыки, легшие в основу всех церковных распевов»<sup>56</sup>. Также они «повлияли на структуру церковных песнопений всех видов – малого знаменного распева, осмогласной псалмодии, подобнов, осмогласия столпового знаменного распева»<sup>57</sup>.

Все читаемое и поемое должно звучать внятно, осмысленно и выразительно в том значении, какое придается понятию выразительности в каноническом искусстве. Поясним: внятное исполнение подразумевает хорошую дикцию, достаточную громкость и полетность голоса – текст должен быть хорошо слышен во всем пространстве храма; осмысленность предполагает понимание текста читающим и поющим и изложение мысли в соответствии с синтаксическим строением; выразительность – выявление смысла текста средствами, свойственными церковной традиции<sup>58</sup>.

### Контрольные вопросы

1. Дайте определения речитатива и церковного речитатива.
2. Какие типы богослужения можно выделить в современной практике, и каковы их основные признаки?

- 3.** Что такое силлабическое пение? Объясните, почему оно производно от распевного чтения.
- 4.** Как должен исполняться богослужебный текст?

## Глава 2. Некоторые особенности церковного чтения

## § 1. Церковное чтение как искусство. Его состояние на рубеже XIX-XX веков

Для того чтобы организовать пение речитативных песнопений способом, близким к распевному чтению, необходимо вначале как можно более внимательно и подробно изучить традиции церковного чтения. «Церковное чтение есть искусство, имеющее свои предания, свои законы, искусство, требующее и природного таланта, и многолетнего упражнения, искусство, которое может быть доведено до высокой степени совершенства. Хорошее церковное чтение предполагает полное понимание читаемого, то есть с формальной стороны усвоение целой системы сложных и смелых конструкций, с внутренней – целого мира высокой поэзии и глубокого богословского мышления»<sup>59</sup>, – писал на рубеже 70~80-х годов XIX столетия знаменитый педагог и ученый С.А. Рачинский (1833–1902).

Уже в конце XIX века неудовлетворительное состояние церковного чтения обсуждалось на страницах периодических изданий: говорилось о том, что воспитанники духовных школ «не знали традиции литургического чтения и практиковали так называемое “разговорное чтение”»<sup>60</sup>. В наше время традиции церковного чтения в наиболее полном виде сохраняются в практике старообрядческих общин и в виде аудиозаписей, также они описаны в ряде исследовательских работ<sup>61</sup>. Здесь мы не будем подробно разбирать все вопросы, связанные с техникой распевного чтения, а укажем лишь те основные моменты, которые являются для чтения и силлабического пения общими.

## § 2. Нормы литургического произношения

Первое, что необходимо усвоить, обращаясь к традиции распевного чтения, – это нормы литургического произношения, которые в современном богослужении зачастую не соблюдаются. Обобщенно они могут быть сведены к следующим правилам: гласные не редуцируются, согласные не оглушаются, не озвончаются и не выпадают:

### Пример 1

*Благослови, душе моя, Господа и **вся** внутренняя  
моя **имя святое Его**  
**в**купе, **род** и **род**, **сердце**, **рождшую**  
**Честнейшую Херувим и славнейшую**  
**без сравнения Серафим***

Период освоения техники чтения требует большого внимания и довольно труден, но полное и органичное соблюдение литургических норм позволяет передать в богослужении особую красоту и выразительность церковно-славянского языка; искажение их придает чтению бытовую, разговорную окраску и неуместную «простоватость».

### § 3. Погласицы

Традиционно в церковном чтении используются погласицы – особые интонационно-ритмические формулы, каждая из которых применяется для чтения какого-либо одного типа текстов. Исследователи выделяют два основных типа погласиц: псалмодический и рассказный. «Первый тип – псалмодический – представлен паремийными и литийными чтениями, а также чтениями Евангелия и Апостола. Второй тип – рассказный – сопряжен с чтением поучительных и житийных текстов»<sup>62</sup>. Внутри псалмодического типа различаются четыре основных вида погласиц: для чтения псалмов, других текстов Священного Писания, поучений и молитв<sup>63</sup>. Виды погласиц различаются между собой протяженностью строки, объемом звукоряда, темпом чтения и общим «характером» погласицы: «величественная, суровая» (погласица для чтения Апостола), «повествовательная» (погласица паремий), «светлая» (погласица ексапсалмов)<sup>64</sup>. При этом мелодия погласицы имеет не столько выразительное значение, сколько является знаком принадлежности текста к определенному виду чтения: Евангелия, Апостола, Псалтири и так далее. При чтении тексты разделяются на строки по смыслу. Ниже приводятся примеры погласиц, выписанные из книги Е. Григорьева; эти примеры отражают практику беспоповской поморской Гребенщиковской общины<sup>65</sup>.

#### **Пример 2**

*Евангельская погласица*

Глава 2. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКОВНОГО ЧТЕНИЯ

погласиц различаются между собой протяженностью строки, объемом звукоряда, темпом чтения и общим «характером» погласицы: «величественная, суровая» (погласица для чтения Апостола), «повествовательная» (погласица паремий), «светлая» (погласица ексапсалмов)<sup>23</sup>. При этом мелодия погласицы имеет не столько выразительное значение, сколько является знаком принадлежности текста к определенному виду чтения: Евангелия, Апостола, Псалтири и так далее. При чтении тексты разделяются на строки по смыслу. Ниже приводятся примеры погласиц, выписанные из книги Е. Григорьева; эти примеры отражают практику беспоповской поморской Гребенщиковской общины<sup>24</sup>.

**Пример 2**

*Евангельская погласица*



От Лу- ки свя- та- го Е- ва- нге- ли- я чте- ни- е.  
 Во дни о- ны, во- ста- вши Ма- ри- ам, и- де в го- рня- я со тща- ни- ем  
 во град И- ю- дов. И вни- де в дом За- ха- ри- ин и це- ло- ва Е- ли- са- веть.

**Пример 3**

*Апостольская погласица*



... сми-рил Се-бе, по-слу-шлив быв да- же до смер-ти, смер-ти же кре- стней.

<sup>23</sup> Григорьев Е. Пособие... С. 120, 114, 128.

<sup>24</sup> Там же. С. 107—128.

### **Пример 3**

*Апостолькая погласица*

Глава 2. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКОВНОГО ЧТЕНИЯ

погласиц различаются между собой протяженностью строки, объемом звукоряда, темпом чтения и общим «характером» погласицы: «величественная, суровая» (погласица для чтения Апостола), «повествовательная» (погласица паремий), «светлая» (погласица ексапсалмов)<sup>23</sup>. При этом мелодия погласицы имеет не столько выразительное значение, сколько является знаком принадлежности текста к определенному виду чтения: Евангелия, Апостола, Псалтири и так далее. При чтении тексты разделяются на строки по смыслу. Ниже приводятся примеры погласиц, выписанные из книги Е. Григорьева; эти примеры отражают практику беспоповской поморской Гребенщиковской общины<sup>24</sup>.

**Пример 2**

*Евангельская погласица*



От Лу- ки свя- та- го Е- ва- нге- ли- я чте- ни- е.  
 Во дни о- ны, во- ста- вши Ма- ри- ам, и- де в го- рня- я со тща- ни- ем  
 во град И- ю- дов. И вни- де в дом За- ха- ри- ин и це- ло- ва Е- ли- са- веть.

**Пример 3**

*Апостольская погласица*



... сми-рил Се-бе, по-слу-шлив быв да- же до смер-ти, смер-ти же кре- стней.

<sup>23</sup> Григорьев Е. Пособие... С. 120, 114, 128.

<sup>24</sup> Там же. С. 107—128.

## **Пример 4**

### *Псаломская погласица*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

**Пример 4**

*Псаломская погласица*

От-че наш, И-же е-си на не-бе-сех, да свя-ти-тся И-мя Тво-е,  
да при-и-дет Ца-рстви-е Тво-е:

**Пример 5**

*Погласица шестопсалмия. Псалом 3*

Го-спо-ди, что ся у-мно-жи-ша сту-жа-ю-щи-и ми, мно-зи во-ста-ют на мя.

В богослужении Православной Церкви в настоящее время чтение на погласицу почти утрачено. Его след можно усмотреть в бытовании «хроматического» чтения паремий, Апостола, Евангелия и в использовании для чтения псалмов, тропарей канона и других богослужебных текстов довольно простой модели — своеобразной усеченной погласицы, где речитация на одном тоне перемежается с отходами от него на ступень вверх и вниз и имеет определенную конечную формулу<sup>25</sup>:

<sup>25</sup> Примеры приводятся из работы архим. Геронтия (Кургановского) «Метод богослужебных возгласов, положенных на ноты, с уставным указанием — в пособие священнослужителям при богослужении» (М., 1897). Нотная запись дается без изменений, в соответствии с традиционным способом записи партии тенора: все примеры следует читать на октаву ниже.



Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

**Пример 4**

*Псаломская погласица*

От-че наш, И-же е-си на не-бе-сех, да свя-ти-тся И-мя Тво-е,  
да при-и-дет Ца-рстви-е Тво-е:

**Пример 5**

*Погласица шестопсалмия. Псалом 3*

Го-спо-ди, что ся у-мно-жи-ша сту-жа-ю-щи-и ми, мно-зи во-ста-ют на мя.

В богослужении Православной Церкви в настоящее время чтение на погласицу почти утрачено. Его след можно усмотреть в бытовании «хроматического» чтения паремий, Апостола, Евангелия и в использовании для чтения псалмов, тропарей канона и других богослужебных текстов довольно простой модели — своеобразной усеченной погласицы, где речитация на одном тоне перемежается с отходами от него на ступень вверх и вниз и имеет определенную конечную формулу<sup>25</sup>:

<sup>25</sup> Примеры приводятся из работы архим. Геронтия (Кургановского) «Метод богослужебных возгласов, положенных на ноты, с уставным указанием — в пособие священнослужителям при богослужении» (М., 1897). Нотная запись дается без изменений, в соответствии с традиционным способом записи партии тенора: все примеры следует читать на октаву ниже.

## **Пример 5**

*Погласица шестопсалмия. Псалом 3*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

**Пример 4**

*Псаломская погласица*

От-че наш, И-же е-си на не-бе-сех, да свя-ти-тся И-мя Тво-е,  
да при-и-дет Ца-рстви-е Тво-е:

**Пример 5**

*Погласица шестопсалмия. Псалом 3*

Го-спо-ди, что ся у-мно-жи-ша сту-жа-ю-щи-и ми, мно-зи во-ста-ют на мя.

В богослужении Православной Церкви в настоящее время чтение на погласицу почти утрачено. Его след можно усмотреть в бытовании «хроматического» чтения паремий, Апостола, Евангелия и в использовании для чтения псалмов, тропарей канона и других богослужебных текстов довольно простой модели — своеобразной усеченной погласицы, где речитация на одном тоне перемежается с отходами от него на ступень вверх и вниз и имеет определенную конечную формулу<sup>25</sup>:

<sup>25</sup> Примеры приводятся из работы архим. Геронтия (Кургановского) «Метод богослужебных возгласов, положенных на ноты, с уставным указанием — в пособие священнослужителям при богослужении» (М., 1897). Нотная запись дается без изменений, в соответствии с традиционным способом записи партии тенора: все примеры следует читать на октаву ниже.

В богослужении Православной Церкви в настоящее время чтение на погласицу почти утрачено. Его след можно усмотреть в бытовании «хроматического» чтения паремий, Апостола, Евангелия и в использовании для чтения псалмов, тропарей канона и других богослужебных текстов довольно простой модели – своеобразной усеченной погласицы, где речитация на одном тоне перемежается с отходами от него на ступень вверх и вниз и имеет определенную конечную формулу<sup>66</sup>:

**Пример 6**

*Образец чтения псалмов. Псалом 50*

Глава 2. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКОВНОГО ЧТЕНИЯ

**Пример 6**

*Образец чтения псалмов. Псалом 50*



Тог-да бла-го-во-ли-ши жер-тву прав- ды, воз-но-ше-ни-я и все-со-же-га-е-ма-я.



Тог-да воз-ло-жат на ол-тарь твой тель-цы.

**Пример 7**

*Образцы окончания чтения Апостола*



Тем-же при-ем-ли-те друг дру-га, я-ко-же и Хри-стос при-ят вас



*Или так заканчивают:*

во сла-ву Бо-жи-ю.



во сла-ву Бо - - жи - ю.

Еще образец заключительной интонации при чтении Апостола:



Ты же той-жде е-си и ле-та Тво-я не о-ску-де - - - - ют.

**Пример 8**

*Образец чтения паремии. Начальный фрагмент*



И-зы-де И-а-ков от сту-ден-ца клят-вен-на-го и и-де в Хар-рань,



и об-ре-те ме-сто и у-спе-та-мо,

## **Пример 7**

### *Образцы окончания чтения Апостола*

Глава 2. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКОВНОГО ЧТЕНИЯ

**Пример 6**

*Образец чтения псалмов. Псалом 50*



Тог-да бла-го-во-ли-ши жер-тву прав- ды, воз-но-ше-ни-я и все-со-же-га-е-ма-я.



Тог-да воз-ло-жат на ол-тарь твой тель-цы.

**Пример 7**

*Образцы окончания чтения Апостола*



Тем-же при-ем-ли-те друг дру-га, я-ко-же и Хри-стос при-ят вас



во сла-ву Бо-жи-ю.

*Или так заканчивают:*



во сла-ву Бо- - - жи-ю.

Еще образец заключительной интонации при чтении Апостола:



Ты же той-жде е-си и ле-та Тво-я не о-ску-де - - - - ют.

**Пример 8**

*Образец чтения паремии. Начальный фрагмент*



И-зы-де И-а-ков от сту-ден-ца клят-вен-на-го и и-де в Хар-рань,



и об-ре-те ме-сто и у-спе-та-мо,

Еще образец заключительной интонации при чтении Апостола:

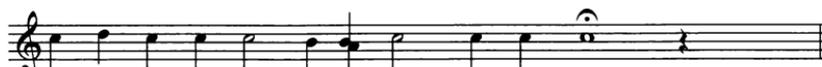
Глава 2. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКОВНОГО ЧТЕНИЯ

**Пример 6**

*Образец чтения псалмов. Псалом 50*



Тог-да бла-го-во-ли-ши жер-тву прав- ды, воз-но-ше-ни-я и все-со-же-га-е-ма-я.



Тог-да воз-ло-жат на ол-тарь твой тель-цы.

**Пример 7**

*Образцы окончания чтения Апостола*



Тем-же при-ем-ли-те друг дру-га, я-ко-же и Хри-стос при-ят вас



во сла-ву Бо-жи-ю.

*Или так заканчивают:*



во сла-ву Бо- - - жи-ю.

Еще образец заключительной интонации при чтении Апостола:



Ты же той-жде е-си и ле-та Тво-я не о-ску-де - - - - - ют.

**Пример 8**

*Образец чтения паремии. Начальный фрагмент*



И-зы-де И-а-ков от сту-ден-ца клят-вен-на-го и и-де в Хар-рань,



и об-ре-те ме-сто и у-спе-та-мо,

## **Пример 8**

*Образец чтения паремии. Начальный фрагмент*

Глава 2. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКОВНОГО ЧТЕНИЯ

**Пример 6**

*Образец чтения псалмов. Псалом 50*



Тог-да бла-го-во-ли-ши жер-тву прав- ды, воз-но-ше-ни-я и все-со-же-га-е-ма-я.



Тог-да воз- ло-жат на ол- тарь твой тель- цы.

**Пример 7**

*Образцы окончания чтения Апостола*



Тем-же при-ем-ли-те друг дру-га, я-ко-же и Хри-стос при-ят вас



*Или так заканчивают:*

во сла - ву Бо - жи - ю.



во сла - ву Бо - - жи - ю.

Еще образец заключительной интонации при чтении Апостола:



Ты же той-жде е-си и ле-та Тво-я не о-ску-де - - - - ют.

**Пример 8**

*Образец чтения паремии. Начальный фрагмент*



И-зы-де И-а-ков от-сту-ден-ца клят-вен-на-го и и-де в Хар-рань,



и об-ре-те ме-сто и у-спе та-мо,

## **Пример 9**

*Заключительный фрагмент чтения паремии*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

**Пример 9**

*Заключительный фрагмент чтения паремии*



и у-бо-ях-ся и ре-че: я-ко страш-но мес-то си-е, несть си-е



но дом Бо-жий, и си-я вра-та не-бес-на-я.

Более же всего распространен речитатив-«скороговорка» на одном тоне.

Образцы для церковного чтения текстов, принятые в Синодальный период, можно найти также и в «Пособии по церковному чтению...» Е. Богданова и И. Лебедева. Однако в живом исполнении (слуховой опыт которого необходимо иметь при освоении культуры чтения) традиционное чтение возможно услышать сейчас только в службе старообрядцев.

**§ 4. Выразительные средства в церковном чтении**

Значимость читаемого текста выявляется в службе с помощью *темпа и акцентности*: это основные выразительные средства церковного чтения. Чем важнее текст, тем медленнее он читается и содержит большее количество слов, выделяемых подъемом интонации и остановкой на ударном слоге; цезуры между фразами при этом приобретают бóльшую продолжительность. Выразительное значение имеет и высота тона чтения: наиболее значимые тексты обычно прочитываются в высокой тесситуре. В современной практике градация темпов чтения разных богослужебных текстов частично сохраняется.

**Контрольные вопросы**

1. Перечислите нормы литургического произношения.
2. Что такое *погласица*? Какие существуют основные типы погласиц?
3. Какие выразительные средства церковного чтения вы знаете?

Более же всего распространен речитатив-«скороговорка» на одном тоне.

Образцы для церковного чтения текстов, принятые в Синодальный период, можно найти также и в «Пособии по церковному чтению...» Е. Богданова и И. Лебедева. Однако в живом исполнении (слуховой опыт которого необходимо иметь при освоении культуры чтения) традиционное чтение возможно услышать сейчас только в службе старообрядцев.

## § 4. Выразительные средства в церковном чтении

Значимость читаемого текста выявляется в службе с помощью *темпа и акцентности*: это основные выразительные средства церковного чтения. Чем важнее текст, тем медленнее он читается и содержит большее количество слов, выделяемых подъемом интонации и остановкой на ударном слоге; цезуры между фразами при этом приобретают большую продолжительность. Выразительное значение имеет и высота тона чтения: наиболее значимые тексты обычно прочитываются в высокой тесситуре. В современной практике градация темпов чтения разных богослужебных текстов частично сохраняется.

Контрольные вопросы

1. Перечислите нормы литургического произношения.
2. Что такое погласица? Какие существуют основные типы погласиц?
3. Какие выразительные средства церковного чтения вы знаете?

## Глава 3. Техника пения текстов

## § 1. Одноголосное речитативное пение

Из всех видов пения наиболее близко к распевному чтению одноголосное речитативное пение: и в чтении, и в таком пении есть

речитация на одном тоне и более или менее развитый элемент распева. За богослужением читает тексты или говорит возгласы только один из его участников – чтец, канонарх, диакон или священник; поют же песнопение несколько человек – лик певцов (хотя может петь и один исполнитель).

Вполне точно определить различие между чтением и речитативным пением сложно. Головщик старообрядцев-беспоповцев поморского согласия Е. Григорьев указывает в качестве основного отличия присутствие в песнопениях закрепленного ритмического рисунка, без которого их совместное исполнение несколькими певцами было бы невозможно и который в чтении не требуется<sup>67</sup>. Самими старообрядцами унисонное пение самогласнов, подобнов и ирмосов воспринимается как совместное чтение текстов на распев, поэтому в силлабическом пении звуковедение менее связно, не «кантиленно». Существует особый способ исполнения текстов, который называется *говоркой* – пением говором, которое представляет собой приспособленную к пению псаломскую погласицу<sup>68</sup>.

### **Пример 10**

*Говорка*

## Глава 3

### ТЕХНИКА ПЕНИЯ ТЕКСТОВ

#### § 1. Одноголосное речитативное пение

Из всех видов пения наиболее близко к распевному чтению одноголосное речитативное пение: и в чтении, и в таком пении есть речитация на одном тоне и более или менее развитый элемент распева. За богослужением читает тексты или говорит возгласы только один из его участников — чтец, канонарх, диакон или священник; поют же песнопение несколько человек — лик певцов (хотя может петь и один исполнитель).

Вполне точно определить различие между чтением и речитативным пением сложно. Головщик старообрядцев-беспоповцев поморского согласия Е. Григорьев указывает в качестве основного отличия присутствие в песнопениях закрепленного ритмического рисунка, без которого их совместное исполнение несколькими певцами было бы невозможно и который в чтении не требуется<sup>26</sup>. Самими старообрядцами унисонное пение самогласнов, подобнов и ирмосов воспринимается как совместное чтение текстов нараспев, поэтому в силлабическом пении звуковедение менее связно, не «кантиленно». Существует особый способ исполнения текстов, который называется *говоркой* — пением гóвором, которое представляет собой приспособленную к пению псаломскую погласицу<sup>27</sup>.

#### Пример 10

##### Говорка

Во-скре-се-ни-е Хри-сто-во ви-де-вше, по-кло-ни-мя Свя-то-му

Го-спо-ду И-су-су е-ди-но-му бе-згре-шно-му.

<sup>26</sup> Григорьев Е. Пособие... С. 104.

<sup>27</sup> Там же. С. 155—156.

В одноголосном пении задействован почти тот же диапазон и опорные тоны, что и в чтении, и так же, как и для чтения нараспев, характерна построчная организация дыхания. Обратимся вновь к исследованию Т.Ф. Владышевской: «Плавность, ритмичность и речитативность мелодики знаменных песнопений, исполняющихся хором, происходит из тех же выразительных свойств интонаций спокойной повествовательной речи, которые одинаково присущи и распевному чтению, и речитативным, особенно хоровым песнопениям – псалмодии, самогласнам, подобнам...»<sup>69</sup>. Ниже приводим для сравнения (из той же книги Е. Григорьева) образцы для чтения и пения текстов.

**Пример 11**

*Погласица шестопсалмия*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

В одноголосном пении задействован почти тот же диапазон и опорные тоны, что и в чтении, и так же, как и для чтения нараспев, характерна построчная организация дыхания. Обратимся вновь к исследованию Т.Ф. Владышевской: «Плавность, ритмичность и речитативность мелодики знаменных песнопений, исполняющихся хором, происходит из тех же выразительных свойств интонаций спокойной повествовательной речи, которые одинаково присущи и распевному чтению, и речитативным, особенно хоровым песнопениям — псалмодии, самогласнам, подобнам...»<sup>28</sup>. Ниже приводим для сравнения (из той же книги Е. Григорьева) образцы для чтения и пения текстов.

**Пример 11**

*Погласица шестопсалмия*

Сла-ва в вы-шних Бо-гу и на зе-мли мир, в че-ло-ве-цах бла-го-во-ле-ни-е,

Сла-ва в вы-шних Бо-гу и на зе-мли мир, в че-ло-ве-цах бла-го-во-ле-ни-е,

Сла-ва в вы-шних Бо-гу и на зе-мли мир, в че-ло-ве-цах бла-го-во-ле-ни-е.

Как видно, текст разделяется погласицей на строки, концы которых отмечены употреблением знака статьи, то есть целой длительностью; опорными тонами являются в 1-й строке звук *фа*, во 2-й — *соль* и *фа*, в 3-й — снова *фа*. Мелодия не отклоняется от опорных тонов дальше, чем на терцию вверх и вниз, и, таким образом, при чтении задействован диапазон от *ре* до *ля* (малой или первой октав).

<sup>28</sup> Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура... . С. 290.

Как видно, текст разделяется погласицей на строки, концы которых отмечены употреблением знака стати́и, то есть целой длительностью; опорными тонами являются в 1-й строке звук *фа*, во 2-й – *соль* и *фа*, в

3-й – снова *фа*. Мелодия не отклоняется от опорных тонов дальше, чем на терцию вверх и вниз, и, таким образом, при чтении задействован диапазон от *ре* до *ля* (малой или первой октав).

### **Пример 12**

*Подобен «Небесным чином»*

### Пример 12

Подобен «Небесным чином»

Не-бе-сным чи-ном ра-до-ва-ни-е, / и на зе-мли че-ло-ве- - - ком /

Кре-пка-я По-мо-щни-це Пре-чи- - - ста-я Де - - - во ...

При пении на подобен текст также разделяется на строки, на концах которых располагаются статики, опорные тоны напева сменяются чаще, чем при чтении, но высотный уровень их остается приблизительно тем же (опорные тоны напева обозначены в примере пунктирными рамками). Узким остается и диапазон мелодии — от *до* до *соль*.

В наше время одноголосное пение текстов стабильно бытует в богослужбной практике только у старообрядцев. Наиболее важные особенности исполнения ими текстов следующие:

- иное произношение в сравнении с нормами, принятыми в светском пении;
- ритмизация текста за счет скандированного произношения, которая может быть более или менее подчеркнутой;
- общая равномерность движения;
- темпо-ритмическая вариантность внутри песнопений;
- организация дыхания.

Поясним подробнее.

**Произношение.** Старообрядческие певцы чаще всего поют не в академической манере и поэтому выговаривают согласные звуки рельефно и не так кратко, как это принято в светском хоровом исполнении. Поэтому создается впечатление простого, близкого к речи пения.

**Ритмичность пения.** Характерную черту исполнения составляет наличие равномерной слоговой пульсации. При этом в зависимости от устоявшейся в той или иной общине традиции силлабические песнопения могут звучать скандированно, когда акцентируется каждый слог текста, или плавно, если текст говорится более мягко.

**Темп и равномерность пения.** Тексты поются в ровном небыстром темпе (как и в богослужбном чтении): он не должен быть ни

При пении на подобен текст также разделяется на строки, на концах которых располагаются статьи, опорные тоны напева сменяются чаще, чем при чтении, но высотный уровень их остается приблизительно тем же (опорные тоны напева обозначены в примере пунктирными рамками). Узким остается и диапазон мелодии – от *до* до *соль*.

В наше время одноголосное пение текстов стабильно бытует в богослужебной практике только у старообрядцев. Наиболее важные особенности исполнения ими текстов следующие:

– иное произношение в сравнении с нормами, принятыми в светском пении;

– ритмизация текста за счет скандированного произношения, которая может быть более или менее подчеркнутой;

– общая равномерность движения;

– темпо-ритмическая вариантность внутри песнопений;

– организация дыхания.

Поясним подробнее.

**Произношение.** Старообрядческие певцы чаще всего поют не в академической манере и поэтому выговаривают согласные звуки рельефно и не так кратко, как это принято в светском хоровом исполнительстве. Поэтому создается впечатление простого, близкого к речи пения.

**Ритмичность пения.** Характерную черту исполнения составляет наличие равномерной слоговой пульсации. При этом в зависимости от устоявшейся в той или иной общине традиции силлабические песнопения могут звучать скандированно, когда акцентируется каждый слог текста, или плавно, если текст говорится более мягко.

**Темп и равномерность пения.** Тексты поются в ровном небыстром темпе (как и в богослужебном чтении): он не должен быть ни торопливым, ни слишком медленным; на тех участках песнопений, которые трудны с точки зрения дикции, старообрядческие певцы немного замедляют темп пения. О пении стихир так пишет Я.А. Богатенко<sup>70</sup>: «...нормальное и вполне сознательное пение стихир требует именно среднего

характера исполнения. ...Касаясь общей техники пения стихер, нужно сказать, что равномерное исполнение стихер должно иногда замедляться – прежде всего в тех случаях, когда встречается более длинная фраза или же фраза, в которой находится труднопроизносимое слово»<sup>71</sup>.

**Темпо-ритмическая вариантность.** Tempo-ритмические изменения всегда отмечаются у старообрядцев в началах и концах песнопений и иногда в середине – в тех случаях, когда границы разделов внутри текста совпадают с конечными попевками. Начала текстов поются медленно, затем устанавливается нормативный темп, который может нарушаться остановками – «выдержками», как они их называют, – с предшествующим им небольшим замедлением; с началом новой части текста основной темп восстанавливается. Всегда замедляются и конечные разделы песнопений. «В одних случаях это может быть один, два знака нотации, в других данное построение охватывает целую попевку и больше. Говорить о каких-то четких границах начального построения нельзя. Сами певцы их тонко чувствуют, объясняя все традициями общины. Размеры финального построения напева, в котором осуществляется замедление, в основном совпадают с заключительным разделом формы»<sup>72</sup>; «...непременно должен быть замедлен конец стихеры, то есть последняя ее фраза»<sup>73</sup>. Tempo-ритмические изменения способствуют достижению четкости формы песнопений и ее цельности.

**Дыхание.** Что касается организации дыхания в речитативе, то существуют два принятых способа пения: либо весь текст поется на цепном дыхании, без пауз (что опирается на идею непрерывности пения)<sup>74</sup>, либо текст мыслится и пропевадается строка за строкой – в этом случае цезурная смена дыхания происходит после каждого колена<sup>75</sup>.

Все названные особенности исполнения речитативных песнопений отражают основные технические приемы и средства, при помощи которых церковное пение и приобретает внятность, осмысленность и выразительность. Они выработаны самой певческой традицией.

## § 2. Гармоническое речитативное пение

В многоголосном церковно-певческом обиходе Русской Церкви основные закономерности и особенности исполнения, которые направлены на достижение внятности пения, остаются теми же, что и в однопольсии, и это отмечается исследователями русского церковного пения: «...уникальность русской литургической музыки состоит в том, что в ней псалмодия – форма организации музыки и слова монодийных традиций – стала основой для создания многоголосных песнопений, а типичная для псалмодирования архаичная интонационная ритмика удивительным образом соединилась с гармонической функциональностью и европейским мажороминором»<sup>76</sup>. Разберем основные особенности исполнения многоголосных силлабических песнопений.

**Гласные и согласные.** При хоровом пении текста имеет очень большое значение единообразие гласных и одновременность произнесения согласных. Сонорные согласные и звук «в» произносятся энергично и остро, «б», «г», «д», «р» – смягченно; кроме того, звонкие и сонорные звуки необходимо интонировать на высоте поемого гласного. Если одна строка оканчивается гласной, а следующая – начинается, нужно следить за одновременной и точной сменой гласных, остерегаясь постепенного «переливания» одной в другую и связанной с этим неточности интонации.

Поскольку однопольсное пение силлабики традиционно выдерживается в диапазоне, близком к речевому, то здесь эти требования могут быть соблюдены сравнительно легко. В гармонической ткани, где разница тесситуры хоровых партий провоцирует тембровую пестроту и затрудняет единообразие произношения, соблюсти требования единообразия и одновременности произношения сложнее. Ясно, что для пения текстов на напевы традиционного многоголосия наиболее благоприятно тесное гармоническое расположение аккорда, не затрагивающее очень высокого или очень низкого регистров.

В многоголосном смешанном хоре, для того чтобы тексты звучали внятно, в разных хоровых партиях активность произношения должна быть неодинаковой из-за более или менее удобной тесситурой голосов, различной степени подвижности и плавности их мелодических линий, влияния возникающей в пении инерции и определенных певческих навыков. Сопрано<sup>77</sup> более чем другим свойственно излишне округлять гласные звуки, которые при этом теряют вокальную ясность, становятся нечеткими. Второй голос занимает в обиходном хоре самое благоприятное с точки зрения четкости дикции положение – находится в средней тесситуре и исполняет основной гласовый напев – самую распевную в силлабических песнопениях линию. Однако вторые сопрано часто поют широким, «расплывчатым», «тусклым» звуком, из-за чего нарушается их ансамбль с первой партией, которая звучит более звонко, светло и «тонко». Третий голос в многоголосии традиционного склада является наименее мелодически развитым – это так называемый функциональный голос. Для него характерна (особенно если это женские альты) инерционность пения, провоцирующая или механическое «удержание аккордового тона», которое производит впечатление неопределенного тянущегося слога, или, наоборот, сокращение, как бы сжатие гласных и «стук» согласных. Пение басовой партии, также выполняющей в партитуре обиходного склада гармоническую функцию, отличается автоматичностью: при повторении одного тона в строке басовый голос начинает звучать настырно, а в моменты интервальных скачков согласные часто излишне ударяются. Поэтому для максимальных единообразия и слитности звучания хора желательно, чтобы исполнители верхнего голоса контурно, четко соблюдали форму гласных звуков, вторые сопрано острее и рельефнее произносили бы согласные. Ансамблирование между этими партиями требует более звонкого и светлого пения вторых голосов и немного смягченного – первых. Исполнители «функциональных» тенора (альта) и баса должны петь «безударно» – смягчая скачки и ясно выпевая гласные звуки.

**Тембровая однородность голосов.** Для нас является неоценимым опыт достижения единообразия гласных и тембровой однородности партий в хоре Синодального училища. В своих воспоминаниях А. В. Никольский рассказывает о некоторых способах, которые позволяли регенту Синодального хора В.С. Орлову добиться единства тембров: «Интересно отметить, как понимал Василий Сергеевич самую звучность хора. В этом отношении следует указать, во-первых, на его явную нелюбовь к “густым” басам и “залетным” тенорам. От басов Василий Сергеевич требовал баритонального тембра и совершенной подвижности звука; всякая попытка басов сгущать тон вызывала с его стороны резкую отповедь. Басы Синодального хора напоминали своим звуком отчасти виолончель – по легкости и простоте тона. От теноров Василий Сергеевич требовал мягкости, а не силы; тембр теноровой партии приближался к фальцету, хотя далеко не был подлинным фальцетом. В общем, басы и тенора Синодального хора были довольно однородной партией, свободно и легко переходя от низкого регистра к высокому, наподобие той же виолончели. В свою очередь и альты были лишены металличности и силы тона, а были довольно мягки и слабы, служа хорошим дополнением к тембру первых дискантов чрез вторых. Партия детских голосов Синодального хора может быть сравнена со скрипкой в смысле однородности их тембра»<sup>78</sup>.

**Дыхание.** Как уже говорилось, традиционные исполнители поют речитатив двумя способами: на цепном дыхании или с цезурами после каждой строки. Современные церковные хоры также применяют цепное и цезурное дыхание, причем при «академическом»<sup>79</sup> исполнении эти приемы осмысляются как средство выразительности, а при традиционном – нет.

При пении силлабических песнопений использование цепного дыхания дает возможность более точно отразить строение текста.

Пение на цепном дыхании строк, которые тесно связаны по смыслу, но распеты несколькими мелодическими коленами, способствует цельности восприятия текста; его смысловые части разделяются цезурами. «Добор» дыхания происходит не

на стыках строк и раньше, чем у певца истощается запас воздуха. Этим достигается равномерный расход дыхания и, следовательно, ровная звучность всего песнопения, что облегчает возможность следить непосредственно за развертыванием смысла:

**Пример 13**

*Глас 3. Кондак воскресный*

## Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

Пение на цепном дыхании строк, которые тесно связаны по смыслу, но распеты несколькими мелодическими коленами, способствует цельности восприятия текста; его смысловые части разделяются цезурами. «Добор» дыхания происходит не на стыках строк и раньше, чем у певца истощается запас воздуха. Этим достигается равномерный расход дыхания и, следовательно, ровная звучность всего песнопения, что облегчает возможность следить непосредственно за развертыванием смысла:

**Пример 13**

*Глас 3. Кондак воскресный*

Воскресл еси днесь из гроба, Щедре,  $\frown$  и нас возвел еси от врат смертных: ' / днесь Адам ликует и радуется Ева,  $\frown$  вкпе же и пророцы с патриархи воспевают непрестанно // божественную державу власти Твоея.

В этом примере и далее значок  $\frown$ , стоящий над знаком разделения колен, обозначает пение на цепном дыхании (в том случае, когда он стоит над слогом текста, он обозначает речитативную веку).

В некоторых случаях цезуры применяются не как выразительное, а как вспомогательное техническое средство — вне зависимости от смыслового строения текста. Это необходимо, когда на стыке близких по смыслу колен встречаются скачки одновременно в нескольких партиях, или одно из них оканчивается, а следующее начинается с гласной; также, если в окончании строки текста и в начале следующей встречается несколько согласных звуков подряд.

**Пример 14**

*Глас 5, напев из обихода Соловецкого монастыря. Стихира в субботу вторья седмицы по Пасхе на стиховне вечера*

Музыкальный пример 14: нотный записи для голоса и basso continuo. Музыка в G-мажоре, 4/4 метр. В начале нотного рисунка (над первой нотой) стоит цифра 1, обозначающая первую октаву. Текст под нотами: Че-ло-ве-ко-лю-бче, велие и безприкладное множество ще-дрот Тво-их,

60

В этом примере и далее значок  $\frown$ , стоящий над знаком разделения колен, обозначает пение на цепном дыхании (в том случае, когда он стоит над слогом текста, он обозначает речитативную веху).

В некоторых случаях цезуры применяются не как выразительное, а как вспомогательное техническое средство – вне зависимости от смыслового строения текста. Это необходимо, когда на стыке близких по смыслу колен встречаются скачки одновременно в нескольких партиях, или одно из них оканчивается, а следующее начинается с гласной; также, если в окончании строки текста и в начале следующей встречается несколько согласных звуков подряд.

#### **Пример 14**

*Глас 5, напев из обихода Соловецкого монастыря. Стихира в субботу вторья седмицы по Пасхе на стиховне вечера*

## Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

Пение на цепном дыхании строк, которые тесно связаны по смыслу, но распеты несколькими мелодическими коленами, способствует цельности восприятия текста; его смысловые части разделяются цезурами. «Добор» дыхания происходит не на стыках строк и раньше, чем у певца истощается запас воздуха. Этим достигается равномерный расход дыхания и, следовательно, ровная звучность всего песнопения, что облегчает возможность следить непосредственно за развертыванием смысла:

**Пример 13**

*Глас 3. Кондак воскресный*

Воскресл еси днесь из гроба, Щедре,  $\frown$  и нас возвел еси от врат смертных: ' / днесь Адам ликует и радуется Ева,  $\frown$  вкпе же и пророцы с патриархи воспевают непрестанно // божественную державу власти Твоея.

В этом примере и далее значок  $\frown$ , стоящий над знаком разделения колен, обозначает пение на цепном дыхании (в том случае, когда он стоит над слогом текста, он обозначает речитативную вежу).

В некоторых случаях цезуры применяются не как выразительное, а как вспомогательное техническое средство — вне зависимости от смыслового строения текста. Это необходимо, когда на стыке близких по смыслу колен встречаются скачки одновременно в нескольких партиях, или одно из них оканчивается, а следующее начинается с гласной; также, если в окончании строки текста и в начале следующей встречается несколько согласных звуков подряд.

**Пример 14**

*Глас 5, напев из обихода Соловецкого монастыря. Стихира в субботу вторья седмицы по Пасхе на стиховне вечера*

Музыкальный пример 14: ноты для голоса и basso continuo. Музыка в G-мажоре, 4/4 такт. В начале вокальной партии есть первая закрывающаяся скобка. Текст под нотами: Че-ло-ве-ко-лю-бче, велие и безприкладное множество ще-дрот Тво-их,

60



Глава 3. ТЕХНИКА ПЕНИЯ ТЕРЦЕТТ

В приведенном примере при переходе от 3-й мелодической строки к 1-й в трех верхних голосах есть скачки — у 1-го и 2-го на кварту, у 3-го — на терцию вверх, поэтому между этими строками лучше взять дыхание, несмотря на то что в тексте цезура — после строки «и от отметающихся» (в конце ее стоит точка). К тому же, начало 1-й мелодической строки «и от отметающихся» трудно и с точки зрения дикции.

Иногда цепное дыхание и цезуры используются независимо от содержания текста, то есть всегда поют без пауз или всегда — с добором дыхания и слогаобрывом в конце каждого колена. Тогда способ соединения текстовых строк приобретает характер исполнительской манеры, которая не направлена на достижение осмысленности пения.

При пении на цепном дыхании следует обращать особое внимание на переходы от одного колена к другому, где по инерции образуются звуковые «наплывы». Они усугубляются любыми изменениями в певческой ткани в эти моменты: началом модулирующего движения, сменой аккорда или гласной.

**Темп и равномерность пения.** Как и в одноголосном пении, установление и поддержание равномерного движения в строках на протяжении всего песнопения является одной из основных задач пения речитатива в гармонии: это движение должно быть устремлено к распевному окончанию строки, но без ускорения. Поэтому тексты нужно петь небыстро и ровно, немного замедляя темп на дикционно трудных фрагментах текста.

В приведенном примере при переходе от 3-й мелодической строки к 1-й в трех верхних голосах есть скачки – у 1-го и 2-го на кварту, у 3-го – на терцию вверх, поэтому между этими строками лучше взять дыхание, несмотря на то, что в тексте цезура – после строки «и от отметающихся» (в конце ее стоит точка). К тому же, начало 1-й мелодической строки «и от отметающихся» трудно и с точки зрения дикции.

Иногда цепное дыхание и цезуры используются независимо от содержания текста, то есть всегда поют без пауз или всегда – с добором дыхания и слогаобрывом в конце каждого колена. Тогда способ соединения текстовых строк приобретает характер исполнительской манеры, которая не направлена на достижение осмысленности пения.

При пении на цепном дыхании следует обращать особое внимание на переходы от одного колена к другому, где по инерции образуются звуковые «наплывы». Они усугубляются любыми изменениями в певческой ткани в эти моменты: началом модулирующего движения, сменой аккорда или гласной.

**Темп и равномерность пения.** Как и в одnogолосном пении, установление и поддержание равномерного движения в строках на протяжении всего песнопения является одной из основных задач пения речитатива в гармонии: это движение должно быть устремлено к распевному окончанию строки, но без ускорения. Поэтому тексты нужно петь небыстро и ровно, немного замедляя темп на дикционно трудных фрагментах текста.

Трудность организации такой небыстрой и ровной речитации заключается в том, что в словесном тексте ударные слоги постоянно перемежаются с разным количеством безударных. Если словесный ритм (то есть расстояние между ударениями) текста очень неравномерен, для более плавного и гибкого пропевания дикционно сложных фрагментов текста в речитативных песнопениях также используются темповые изменения: если в строке встречается подряд несколько односложных слов, темп замедляется и ритмическая доля речитатива укрупняется по сравнению с основной.

## **Пример 15**

*Глас 8. Кондак сет. Димитрию Ростовскому*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

Трудность организации такой небыстрой и ровной речитации заключается в том, что в словесном тексте ударные слоги постоянно перемежаются с разным количеством безударных. Если словесный ритм (то есть расстояние между ударениями) текста очень неравномерен, для более плавного и гибкого пропевания дикционно сложных фрагментов текста в речитативных песнопениях также используются темповые изменения: если в строке встречается подряд несколько односложных слов, темп замедляется и ритмическая доля речитатива укрупняется по сравнению с основной.

**Пример 15**

*Глас 8. Кондак свт. Димитрию Ростовскому*

Той бо всем вся написа

Здесь знак ^ обозначает ритмические доли в речитативе.

Если же строка текста содержит сложные или очень длинные слова, то на относительно ударных слогах применяется дополнительное долевое дробление:

**Пример 16**

*Глас 8. Кондак свт. Димитрию Ростовскому*

ублажим златословеснаго учителя Димитрия.  
Дополнительная доля

Использование этих приемов позволяет организовать наступление речитативной доли приблизительно через равные промежутки времени.

**Темпо-ритмическая вариантность.** В началах и окончаниях текстов темп пения может замедляться так же, как это делают традиционные исполнители — старообрядцы. В случае, если одна мысль раскрывается на протяжении двух или более строк, остановки между ними укорачиваются (а сами строки соединяются цепным дыханием).

**Пример 17**

*Глас 3. Стихира на целование из службы всем русским святым*

В этом и следующих примерах знак «→» обозначает, что остановку между строками можно сократить, ряд знаков «///» — что фрагмент текста поется немного медленнее.

Если же строка текста содержит сложные или очень длинные слова, то на относительно ударных слогах применяется дополнительное доленое дробление:

**Пример 16**

*Глас 8. Кондак свт. Димитрию Ростовскому*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

Трудность организации такой небыстрой и ровной речитации заключается в том, что в словесном тексте ударные слоги постоянно перемежаются с разным количеством безударных. Если словесный ритм (то есть расстояние между ударениями) текста очень неравномерен, для более плавного и гибкого пропевания дикционно сложных фрагментов текста в речитативных песнопениях также используются темповые изменения: если в строке встречается подряд несколько односложных слов, темп замедляется и ритмическая доля речитатива укрупняется по сравнению с основной.

**Пример 15**

*Глас 8. Кондак свт. Димитрию Ростовскому*

Той бо всем вся написа

Здесь знак ^ обозначает ритмические доли в речитативе.

Если же строка текста содержит сложные или очень длинные слова, то на относительно ударных слогах применяется дополнительное долевое дробление:

**Пример 16**

*Глас 8. Кондак свт. Димитрию Ростовскому*

ублажим златословеснаго учителя Димитрия.  
Дополни-  
 тельная доля

Использование этих приемов позволяет организовать наступление речитативной доли приблизительно через равные промежутки времени.

**Темпо-ритмическая вариантность.** В началах и окончаниях текстов темп пения может замедляться так же, как это делают традиционные исполнители — старообрядцы. В случае, если одна мысль раскрывается на протяжении двух или более строк, остановки между ними укорачиваются (а сами строки соединяются цепным дыханием).

**Пример 17**

*Глас 3. Стихира на целование из службы всем русским святым*

В этом и следующих примерах знак «→» обозначает, что остановку между строками можно сократить, ряд знаков «///» — что фрагмент текста поется немного медленнее.

Использование этих приемов позволяет организовать наступление речитативной доли приблизительно через равные промежутки времени.

**Темпо-ритмическая вариантность.** В началах и окончаниях текстов темп пения может замедляться так же, как это делают традиционные исполнители – старообрядцы. В случае если одна мысль раскрывается на протяжении двух или более строк, остановки между ними укорачиваются (а сами строки соединяются цепным дыханием).

### **Пример 17**

*Глас 3. Стихира на целование из службы всем русским святым*

В этом и следующих примерах знак «→» обозначает, что остановку между строками можно сократить, ряд знаков «///» – что фрагмент текста поется немного медленнее.

Крестообразно Моисей на горе  $\hat{\text{Г}}$  руце простер к вы-  
соте, Амалі́ка победи, / святии же сродницы наши  $\hat{\text{Г}}$   
присно ко Господу простирают руце свои...

Если стихирю заключает молитвенное обращение к Спасителю, Божией Матери или святому или внутри нее высказывается новая мысль, которая, как правило, обобщает предыдущее содержание или раскрывает его с другой стороны, то начало такого раздела текста можно петь медленнее<sup>39</sup> (строки в этих случаях разделяются цезурами). Также замедляются и сходные или повторяющиеся фрагменты текстов в циклах: при таком исполнении эти фрагменты лучше слышны.

### Пример 18

*Глас 6. Стихира на «Слава» на «Господи, воззвах» вмч. Гергию Победоносцу*

Достойно имене жительствовал еси,  $\hat{\text{Г}}$  воине Ге-  
оргие: / крест бо Христов на ра́мена взем,  $\hat{\text{Г}}$  от  
диавольския лести оляденевшую землю добре  
возделал еси  $\hat{\text{Г}}$  и, терновное служение искоренив  
идольское,  $\hat{\text{Г}}$  Православныя веры лóзу насадил  
еси'. / Темже тóчиши врачевания во всей вселен-  
ней верным / и Троицы делатель праведен показал-  
ся еси'. / Мóлї, мóлїмся, о мире мира  $\hat{\text{Г}}$  и спасе-  
нии душ наших.

В этой стихире можно было бы замедлить и раздел, начинающийся словами «Темже точиши», но такое двойное замедление создало бы в исполнении темпоритмическую перегрузку.

*Глас 8. Ины стихиры на «Господи, воззвах» из службы всем русским святым*

<sup>39</sup> Об этом же см. раздел III, гл. 3.

Если стихирю заключает молитвенное обращение к Спасителю, Божией Матери или святому или внутри нее высказывается новая мысль, которая, как правило, обобщает предыдущее содержание или раскрывает его с другой стороны, то начало такого раздела текста можно петь медленнее<sup>80</sup> (строки в этих случаях разделяются цезурами). Также замедляются и сходные или повторяющиеся фрагменты текстов в циклах: при таком исполнении эти фрагменты лучше слышны.

**Пример 18**

*Глас 6. Стихира на «Слава» на «Господи, воззвах» вмч. Георгию Победоносцу*

Крестообразно Моисей на горе  $\hat{\text{Г}}$  руце простер к вы-  
соте, Амалі́ка победи, / святии же сродницы наши  $\hat{\text{Г}}$   
присно ко Господу простирают руце свои...

Если стихирю заключает молитвенное обращение к Спасителю, Божией Матери или святому или внутри нее высказывается новая мысль, которая, как правило, обобщает предыдущее содержание или раскрывает его с другой стороны, то начало такого раздела текста можно петь медленнее<sup>39</sup> (строки в этих случаях разделяются цезурами). Также замедляются и сходные или повторяющиеся фрагменты текстов в циклах: при таком исполнении эти фрагменты лучше слышны.

### Пример 18

*Глас 6. Стихира на «Слава» на «Господи, воззвах» вмч. Гергию Победоносцу*

Достойно имене жительствовал еси,  $\hat{\text{Г}}$  воине Ге-  
оргие: / крест бо Христов на ра́мена взем,  $\hat{\text{Г}}$  от  
диавольския лести оляденевшую землю добре  
возделал еси  $\hat{\text{Г}}$  и, терновное служение искоренив  
идольское,  $\hat{\text{Г}}$  Православныя веры лóзу насадил  
еси'. / Темже тóчиши врачевания во всей вселен-  
ней верным / и Троицы делатель праведен показал-  
ся еси'. / Мóлї, мóлїмся, о мире мира  $\hat{\text{Г}}$  и спасе-  
нии душ наших.

В этой стихире можно было бы замедлить и раздел, начинающийся словами «Темже точиши», но такое двойное замедление создало бы в исполнении темпоритмическую перегрузку.

*Глас 8. Ины стихиры на «Господи, воззвах» из службы всем русским святым*

<sup>39</sup> Об этом же см. раздел III, гл. 3.

В этой стихире можно было бы замедлить и раздел, начинающийся словами «Темже точити», но такое двойное замедление создало бы в исполнении темпо-ритмическую перегрузку.

*Глас 8. Ины стихиры на «Господи, воззвах» из службы всем русским святым*

## Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

Блаженнии богомудрии князие Российстии, ꙗко православною мудростию сияющии, ꙗко добродетелей же светлостию блистающии, / озаряете верных исполнения, / бесов тьму отгоняюще. / Тем же, яко причастни къ невечерняя благодати ꙗко и наследия вашего хранители непостыдныя, // вас почитаем, досточуднии.

Мученицы Христовы преблаженнии, / на вольное заколение сами себе предасте, ꙗко и землю Русскую кровьюми вашими освятите, ꙗко и воздух просветите преставлением. / Нынѣ же живете на Небесех, ꙗко во свете невечернем, // о нас всегда молящися, боговидцы.

Блаженнии Христа ради юродивии и праведнии, ꙗко в России просиявшии, / вы, отвержением себе Христу последовавши, ꙗко мудрейшим юродством прехитрили есте диавола, ꙗко сего связавше подвиги вашими, / и, богатство носяще в души некрадомо, ꙗко вся Христова учения делом исполните. / И нынѣ на Небесех ликующе, ꙗко не престайте молитися о Русстей земли, ꙗко и о всех почитающих вас.

В двух последних стихирах есть и близкие по тексту фрагменты — «и ныне же живете на Небесех» и «и ныне на Небесех ликующе», которые при замедлении будут лучше восприниматься на слух.

Иногда длительность на стыке строк сокращается и с «технической» целью — если одна строка оканчивается «широкой» гласной («а», «о»), а следующая начинается с «узкой» («е», «и»).

В двух последних стихирах есть и близкие по тексту фрагменты – «и ныне же живете на Небесех» и «и ныне на Небесех ликующе», которые при замедлении будут лучше восприниматься на слух.

Иногда длительность на стыке строк сокращается и с «технической» целью – если одна строка оканчивается «широкой» гласной («а», «о»), а следующая начинается с «узкой» («е», «и»).

### **Пример 19**

*Глас 2. Стихира в четверг третьей седмицы по Пасхе на стиховне вечера*

**Пример 19**

*Глас 2. Стихира в четверг третьей седмицы по Пасхе на стиховне вечера*

Земныя сладости не возлюбльше страсотерпцы, /  
небесных благ сподобишася, **ѿ** и Ангелом сограждане быша. // Господи, молитвами их помилуй и спаси нас.

*Глас 2. Богородичен воскресный на стиховне*

...Егоже яко Младенца Пречистая, / Твоима рукама носившая, **ѿ** и, матерне дерзновение к Нему имущая...

**Динамика.** Церковно-певческая традиция, как монодийная, так и многоголосная, не знает динамических оттенков внутри песнопения: «...звуки на протяжении всего песнопения не следует изменять по громкости и силе. В Уставе встречаются указания о *велегласном* или же *тихом* и *кротком* исполнении отдельных песнопений. Это значит, что все песнопение от начала до конца должно быть пропето одинаково велегласно, в полную громкость, или тихо»<sup>40</sup>. На практике изменения громкости звучания часто возникают, иногда — в неуместно «художественных» целях; в некоторых случаях они могут быть спровоцированы музыкальным материалом: в обиходе есть неравномерные по тесситуре песнопения (яркий пример — подобен «Дал еси знамение» московского напева). Динамическая неровность может возникать и по недостатку у хора певческой техники: фрагменты текста, приходящиеся на относительно высокий регистр, певцы часто поют слишком громко, а спускаясь в нижнюю часть диапазона, «перегружают» звук. Поэтому для ровности звучания лучше легче, тише петь в верхнем регистре, обходя мелодические вершины, и легче и светлее — в нижнем, особенно в началах и концах фраз. Этот прием в равной степени благоприятен как для монодийного, так и гармонического материала.

<sup>40</sup> Григорьев Е. Пособие... С. 4.

## *Глас 2. Богородичен воскресный на стиховне*

**Пример 19**

*Глас 2. Стихира в четверг третьей седмицы по Пасхе на стиховне вечера*

Земныя сладости не возлюбльше страсотерпцы, /  
небесных благ сподобишася, **ѿ** и Ангелом сограждане быша. // Господи, молитвами их помилуй и спаси нас.

*Глас 2. Богородичен воскресный на стиховне*

...Егоже яко Младенца Пречистая, / Твоима рукама носившая, **ѿ** и, матерне дерзновение к Нему имущая...

**Динамика.** Церковно-певческая традиция, как монодийная, так и многоголосная, не знает динамических оттенков внутри песнопения: «...звуки на протяжении всего песнопения не следует изменять по громкости и силе. В Уставе встречаются указания о *велегласном* или же *тихом* и *кротком* исполнении отдельных песнопений. Это значит, что все песнопение от начала до конца должно быть пропето одинаково велегласно, в полную громкость, или тихо»<sup>40</sup>. На практике изменения громкости звучания часто возникают, иногда — в неуместно «художественных» целях; в некоторых случаях они могут быть спровоцированы музыкальным материалом: в обиходе есть неравномерные по тесситуре песнопения (яркий пример — подобен «Дал еси знамение» московского напева). Динамическая неровность может возникать и по недостатку у хора певческой техники: фрагменты текста, приходящиеся на относительно высокий регистр, певцы часто поют слишком громко, а спускаясь в нижнюю часть диапазона, «перегружают» звук. Поэтому для ровности звучания лучше легче, тише петь в верхнем регистре, обходя мелодические вершины, и легче и светлее — в нижнем, особенно в началах и концах фраз. Этот прием в равной степени благоприятен как для монодийного, так и гармонического материала.

<sup>40</sup> Григорьев Е. Пособие... С. 4.

**Динамика.** Церковно-певческая традиция, как монодийная, так и многоголосная, не знает динамических оттенков внутри песнопения: «...звуки на протяжении всего песнопения не следует изменять по громкости и силе. В Уставе встречаются указания о *велегласном* или же *тихом и кротком* исполнении отдельных песнопений. Это значит, что все песнопение от начала до конца должно быть пропето одинаково велегласно, в полную громкость, или тихо»<sup>81</sup>. На практике изменения громкости звучания часто возникают, иногда – в неуместно «художественных» целях; в некоторых случаях они могут быть спровоцированы музыкальным материалом: в обиходе есть неравномерные по тесситуре песнопения (яркий пример – подобен «Дал еси знамение» московского напева). Динамическая неровность может возникать и по недостатку у хора певческой техники: фрагменты текста, приходящиеся на относительно высокий регистр, певцы часто поют слишком громко, а спускаясь в нижнюю часть диапазона, «перегружают» звук. Поэтому для ровности звучания лучше легче, тише петь в верхнем регистре, обходя мелодические вершины, и легче и светлее – в нижнем, особенно в началах и концах фраз. Этот прием в равной степени благоприятен как для монодийного, так и гармонического материала.

### **Пример 20**

*Глас 4, подобен «Дал еси знамение». Стихира на хвалите прпп. Сергию и Герману Валаамским*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

**Пример 20**

Глас 4, подобен «Дал еси знамение». Стихира на хвалитех прп. Сергию и Герману Валаамским

Дал е-си во о - браз нам благоугождати Те-бе Го - спо-ди,

бла-ги-я и верныя ра - бы Тво - я, Сер-ги-я и Ге - рма-на,

иже умным бодренным тре-зве-ни-ем борители демоны по-сра-ми-ша

стра-стны-я при-ло - ги их до-бле-му-дре-нно от-ра - зи - вше

и гре-ху не бы- вше ра- би, Тебе благоугодни я - ви - ша - ся,



Глава 3. ТЕХНИКА ПЕНИЯ ТЕКСТОВ

И-и-су-се Все-силь-не, Спа-се душ на-ших.

В подобие «Дал еси знамение» присутствует довольно значительная для обиходных песнопений разница высотности: в 1-м и 2-м коленях мелодические голоса звучат относительно высоко — первый голос захватывает *ми* второй октавы, а второй — *до*, в 3-м — скачком опускаются на кварту вниз, в 4-м колене — остаются на том же уровне, то есть довольно низко. Для того чтобы сгладить такую неровность ткани подобна, желательно исполнительски «сблизить» интервал скачка, как можно мягче пропев мелодическую вершину 3-го колена и светло и легко — речитацию на доминантовом трезвучии.

Итак, для силлабического пения характерны мерная речитация с устремлением к концу строки — текст мыслится строкой, гласные формируются округло и довольно широко, согласные произносятся не слишком коротко. Отчетливость дикции, тембровый ансамбль голосов, равномерное слоговое движение внутри строки песнопения и динамическая ровность исполнения обеспечивают внятность звучания текстов и создают основу для их осмысленного и выразительного пения.

### Контрольные вопросы

1. Каковы общие признаки между одноголосным пением и распевным чтением?
2. Назовите наиболее важные особенности исполнения текстов у старообрядцев.
3. Что такое темпо-ритмическая вариантность?
4. Как организовано дыхание у традиционных исполнителей при пении текстов?
5. Перечислите основные особенности исполнения многоголосных силлабических песнопений.
6. Что влияет на единообразие произношения при многоголосном пении текстов?
7. Каким должно быть движение речитатива внутри строки?
8. В каких случаях в строке необходимо изменять темп движения?

В подобие «Дал еси знамение» присутствует довольно значительная для обиходных песнопений разница высотности: в 1-м и 2-м коленах мелодические голоса звучат относительно высоко – первый голос захватывает *ми* второй октавы, а второй – *до*, в 3-м – скачком опускаются на кварту вниз, в 4-м колене – остаются на том же уровне, то есть довольно низко. Для того чтобы сгладить такую неровность ткани подобна, желательно исполнительски «сблизить» интервал скачка, как можно мягче пропев мелодическую вершину 3-го колена и светло и легко – речитацию на доминантовом трезвучии.

Итак, для силлабического пения характерны мерная речитация с устремлением к концу строки – текст мыслится строкой, гласные формируются округло и довольно широко, согласные произносятся не слишком коротко. Отчетливость дикции, тембровый ансамбль голосов, равномерное слоговое движение внутри строки песнопения и динамическая ровность исполнения обеспечивают внятность звучания текстов и создают основу для их осмысленного и выразительного пения.

### **Контрольные вопросы**

1. Каковы общие признаки между одноголосным пением и распевным чтением?
2. Назовите наиболее важные особенности исполнения текстов у старообрядцев.
3. Что такое темпо-ритмическая вариантность?
4. Как организовано дыхание у традиционных исполнителей при пении текстов?
5. Перечислите основные особенности исполнения многоголосных силлабических песнопений.
6. Что влияет на единообразие произношения при многоголосном пении текстов?
7. Каким должно быть движение речитатива внутри строки?
8. В каких случаях в строке необходимо изменять темп движения?
9. Какими способами можно организовать дыхание в пении силлабических песнопений?
10. Когда цезуры между строками обязательны?

**11.** На что следует обращать особое внимание при переходе от строки к строке?

**12.** Какова роль динамики и ее изменений в речитативном пении?

**13.** Расскажите, как работал над тембровой однородностью голосов регент Синодального хора В.С. Орлов.

## Глава 4. Подготовка к пению текстов

Подготовка к исполнению силлабических песнопений начинается с разбора их словесного текста и музыкальных особенностей напева (или напевов, если есть варианты). Исходя из этих особенностей можно в каждом конкретном случае выбрать наиболее подходящий вариант напева, учитывая общий репертуарный контекст песнопений службы. Прот. Михаил Фортунато на конференции «Церковное пение в историко-литургическом контексте»<sup>82</sup> говорил, что осмысленное пение требует просмотра и понимания текстов и умения органично «накладывать» гласовый напев на конкретный богослужебный текст: «...готовясь к очередной службе, регент логически начинает со слова и заканчивает мелодией. Он разделяет стихиры по смысловым фразам и затем проверяет созданную им структуру текста в согласии с распевом. Опытный регент часто проделывает это интуитивно, эмпирически – одновременно, а логически – последовательно»<sup>83</sup>.

## § 1. Разбор словесного текста

Анализ словесного текста включает два уровня – «смысловый» и «технический».

**«Смысловой» уровень.** На первом из них нужно перевести текст, установить, насколько он сложен для понимания и есть ли в нем неясные места.

В качестве примера сложных текстов можно указать ирмосы второго канона Пятидесятницы (глас 4):

**Пример 21**

*Песнь 3-я*

### Пример 21

#### Песнь 3-я

Разверзе утробы нечадствовавшия узы, досаду же неудоботерпиму благочаdstвующия, едина молитва пророчицы древле Анны, носящия дух сокрушен, к Сильному и Богу разумов.

Перевод: «Одна молитва пророчицы Анны в сокрушенном духе к Могущественному и Богу знаний (так назван Бог в данном случае за то, что Он слышал мысленную молитву Анны) расторгла узы неплоднаго чрева и прекратила невыносимую укоризну многодетной (разумеется Фенанна, вторая жена Елканы после Анны)»<sup>43</sup>.

#### Песнь 7-я

Согласная возшуме органская песнь, почитати златосотворенный бездушный истукан: Утешителя же светоносная благодать почествует, еже вопити: Троица единая, равносильная, безначальная, благословенна еси.

Перевод: «Стройная игра музыкальных орудий загремела, приглашая почитать златокованный бездушный истукан; светоносная же благодать Утешителя устрояет такое чествование, чтобы звать: благословенна Ты, Троица единая, равносильная, безначальная»<sup>44</sup>.

После того, как текст переведен, рассматривается его смысловое и синтаксическое строение. Чаще всего богослужебные тексты цельны по содержанию, и смысловые разделы внутри них могут быть определены только условно. Обычно с этими разделами совпадает и грамматическая структура:

### Пример 22

*Глас 2. Стихира на стиховне вечерни в Неделю о Страшном Суде*

<sup>41</sup> Конференция проводилась Научным центром русской церковной музыки имени прот. Д. Разумовского при Московской консерватории в 2000 году в Москве.

<sup>42</sup> *Фортунато М., прот.* Киевский роспев в восприятии регента // Гимнология. Вып. 3. М., 2003. С. 242.

<sup>43</sup> *Скабалланович М.Н.* Пятидесятница // Христианские праздники. Репринтное издание. СТСЛ, 1995. С. 84.

<sup>44</sup> Там же. С. 95—96.

Перевод: «Одна молитва пророчицы Анны в сокрушенном духе к Могущественному и Богу знаний (так назван Бог в данном случае за то, что Он слышал мысленную молитву Анны) расторгла узы неплоднаго чрева и прекратила невыносимую укоризну многодетной<sup>84</sup> (разумеется Фенанна, вторая жена Елканы после Анны)» .

### **Песнь 7-я**

### Пример 21

#### Песнь 3-я

Разверзе утробы нечадствовавшия узы, досаду же неудоботерпиму благочаdstвующия, едина молитва пророчицы древле Анны, носящия дух сокрушен, к Сильному и Богу разумов.

Перевод: «Одна молитва пророчицы Анны в сокрушенном духе к Могущественному и Богу знаний (так назван Бог в данном случае за то, что Он слышал мысленную молитву Анны) расторгла узы неплоднаго чрева и прекратила невыносимую укоризну многодетной (разумеется Фенанна, вторая жена Елканы после Анны)»<sup>43</sup>.

#### Песнь 7-я

Согласная возшуме органская песнь, почитати златосотворенный бездушный истукан: Утешителя же светоносная благодать почествует, еже вопити: Троица единая, равносильная, безначальная, благословенна еси.

Перевод: «Стройная игра музыкальных орудий загремела, приглашая почитать златокованный бездушный истукан; светоносная же благодать Утешителя устрояет такое чествование, чтобы звать: благословенна Ты, Троица единая, равносильная, безначальная»<sup>44</sup>.

После того, как текст переведен, рассматривается его смысловое и синтаксическое строение. Чаще всего богослужебные тексты цельны по содержанию, и смысловые разделы внутри них могут быть определены только условно. Обычно с этими разделами совпадает и грамматическая структура:

### Пример 22

*Глас 2. Стихира на стиховне вечерни в Неделю о Страшном Суде*

<sup>41</sup> Конференция проводилась Научным центром русской церковной музыки имени прот. Д. Разумовского при Московской консерватории в 2000 году в Москве.

<sup>42</sup> *Фортунато М., прот.* Киевский роспев в восприятии регента // Гимнология. Вып. 3. М., 2003. С. 242.

<sup>43</sup> *Скабалланович М.Н.* Пятидесятница // Христианские праздники. Репринтное издание. СТСЛ, 1995. С. 84.

<sup>44</sup> Там же. С. 95—96.

Перевод: «Стройная игра музыкальных орудий загремела, приглашая почтить златокованный бездушный истукан; светоносная же благодать Утешителя устраивает такое чествование, чтобы взывать: благословенна Ты, Троица единая, равносильная, безначальная»<sup>85</sup>.

После того, как текст переведен, рассматривается его смысловое и синтаксическое строение. Чаще всего богослужебные тексты цельны по содержанию, и смысловые разделы внутри них могут быть определены только условно. Обычно с этими разделами совпадает и грамматическая структура:

### **Пример 22**

*Глас 2. Стихира на стиховне вечерни в Неделю о Страшном Суде*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

---

*1-й раздел:* Мученицы Господни, всяко место освящаете, и всяк недуг врачуете;

*2-й раздел:* и ныне молите, избавитися сетей вражиих душам нашим, молимся.

**Пример 23**

*Глас 8. Стихира на «Слава» на стиховне вечерни в субботу сырную*

*1-й раздел:* Монахов множества, наставники ныне чтим отцы преподобнии: вами бо стезею воистинну правою ходити познахом.

*2-й раздел:* Блажени есте Христу работавшии, и вражию низложившии силу, ангелов собеседницы, праведных сожителе, и святых;

*Заключение:* с нимиже молитеся Господеви, помилуютися душам нашим.

После этого нужно наметить разделение текста на строки-колена.

**«Технический» уровень.** На втором уровне важно определить, где в тексте могут возникнуть сложности в соблюдении норм литургического произношения, а также четком произнесении стоящих подряд в одном или двух соседних словах нескольких согласных:

**Пример 24**

Безсмертнаго Отца Небеснаго  
Честнейшую Херувим... без истления Бога Слова  
рождшую  
всепразднственная сия спасительная нощ

### **Пример 23**

*Глас 8. Стихира на «Слава» на стиховне вечерни в субботу сырную*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

---

*1-й раздел:* Мученицы Господни, всяко место освящаете, и всяк недуг врачуете;

*2-й раздел:* и ныне молите, избавитися сетей вражиих душам нашим, молимся.

**Пример 23**

*Глас 8. Стихира на «Слава» на стиховне вечерни в субботу сырную*

*1-й раздел:* Монахов множества, наставники ныне чтим отцы преподобнии: вами бо стезею воистинну правою ходити познахом.

*2-й раздел:* Блажени есте Христу работавшии, и вражию низложившии силу, ангелов собеседницы, праведных сожителе, и святых;

*Заключение:* с нимиже молитесь Господеви, помилуютися душам нашим.

После этого нужно наметить разделение текста на строки-колена.

**«Технический» уровень.** На втором уровне важно определить, где в тексте могут возникнуть сложности в соблюдении норм литургического произношения, а также четком произнесении стоящих подряд в одном или двух соседних словах нескольких согласных:

**Пример 24**

Безсмертнаго Отца Небеснаго  
Честнейшую Херувим... без истления Бога Слова  
рождшую  
всепразднственная сия спасительная нощь

После этого нужно наметить разделение текста на строки-колена.

**«Технический» уровень.** На втором уровне важно определить, где в тексте могут возникнуть сложности в соблюдении норм литургического произношения, а также четком произнесении стоящих подряд в одном или двух соседних словах нескольких согласных:

### **Пример 24**

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

---

*1-й раздел:* Мученицы Господни, всяко место освящаете, и всяк недуг врачуете;

*2-й раздел:* и ныне молите, избавитися сетей вражиих душам нашим, молимся.

**Пример 23**

*Глас 8. Стихира на «Слава» на стиховне вечерни в субботу сырную*

*1-й раздел:* Монахов множества, наставники ныне чтим отцы преподобнии: вами бо стезею воистинну правою ходити познахом.

*2-й раздел:* Блажени есте Христу работавшии, и вражию низложившии силу, ангелов собеседницы, праведных сожителе, и святых;

*Заключение:* с нимиже молитесь Господеви, помилуютися душам нашим.

После этого нужно наметить разделение текста на строки-колена.

**«Технический» уровень.** На втором уровне важно определить, где в тексте могут возникнуть сложности в соблюдении норм литургического произношения, а также четком произнесении стоящих подряд в одном или двух соседних словах нескольких согласных:

**Пример 24**

Безсмертнаго Отца Небеснаго  
Честнейшую Херувим... без истления Бога Слова  
рождшую  
всепразднственная сия спасительная нощь



и дети прохладждша  
за скиптр крест в руку приим;

или гласных, повторяющихся или разных, особенно «узких» и «широких» рядом — Е-А, И-А, Е-О, в том числе и на стыках строк:

### Пример 25

Отца Небеснаго Святаго блаженнаго, Иисусе Христе  
свидетельствует бо о сем  
краснодушнии отроцы  
Благоукрасися, Вифлееме, отверзся бо Едем  
наполнивйся / и от Христа Бога  
Мать Еммануилеву, / Еюже из Нея.

Затем необходимо выявить, есть ли в тексте *многословные понятия* — сочетания двух или более слов, обозначающие одно понятие (например, Господи Боже мой, Всесильне Спасе, Всесвятая Богородице). Также в нем могут встретиться идущие подряд несколько односложных слов (Бог бо бе рождейся, той бо всем вся написа) или, наоборот, очень длинных (Подражаючи дванадесятолетна дванадесятолетну Христу). Их наличие отмечается на этом же этапе подготовки к пению.

Сложность текста и его протяженность непосредственно влияют на выбор темпа исполнения. Трудное для понимания песнопение нельзя петь быстро; когда встречается большой текст (особенно в ряду меньших по объему) может возникать желание спеть его быстрее. Однако при пении в быстром темпе смысл поемого не успевают понять не только слушающие, но и поющие, не говоря уже о почти полной невозможности соблюдения норм произношения и ясности дикции. Кроме того, при чрезмерно быстром пении возникающая инерция может стать слишком сильной, отчего темп ускорится еще больше.

## § 2. Соединение текста и напева

Разделы текста и напева. После разбора словесного текста встает задача грамотно соединить его с напевом. При этом мы должны

или гласных, повторяющихся или разных, особенно «узких» и «широких» рядом – Е-А, И-А, Е-О, в том числе и на стыках строк:

Пример 25

и дети прохладждша  
за скиптр крест в руку приим;

или гласных, повторяющихся или разных, особенно «узких» и «широких» рядом — Е-А, И-А, Е-О, в том числе и на стыках строк:

**Пример 25**

Отца Небеснаго Святаго блаженнаго, Иисусе Христе  
свидетельствует бо о сем  
краснодушнии отроцы  
Благоукрасися, Вифлееме, отверзся бо Едем  
наполнивйся / и от Христа Бога  
Матерь Еммануилеву, / Еюже из Нея.

Затем необходимо выявить, есть ли в тексте *многословные понятия* — сочетания двух или более слов, обозначающие одно понятие (например, Господи Боже мой, Всесильне Спасе, Всесвятая Богородице). Также в нем могут встретиться идущие подряд несколько односложных слов (Бог бо бе рождейся, той бо всем вся написа) или, наоборот, очень длинных (Подражаючи дванадесятолетна дванадесятолетну Христу). Их наличие отмечается на этом же этапе подготовки к пению.

Сложность текста и его протяженность непосредственно влияют на выбор темпа исполнения. Трудное для понимания песнопение нельзя петь быстро; когда встречается большой текст (особенно в ряду меньших по объему) может возникать желание спеть его быстрее. Однако при пении в быстром темпе смысл поемого не успевают понять не только слушающие, но и поющие, не говоря уже о почти полной невозможности соблюдения норм произношения и ясности дикции. Кроме того, при чрезмерно быстром пении возникающая инерция может стать слишком сильной, отчего темп ускорится еще больше.

**§ 2. Соединение текста и напева**

Разделы текста и напева. После разбора словесного текста встает задача грамотно соединить его с напевом. При этом мы должны

Затем необходимо выявить, есть ли в тексте *многословные понятия* – сочетания двух или более слов, обозначающие одно понятие (например, Господи Боже мой, Всесильне Спасе, Всесвятая Богородице). Также в нем могут встретиться идущие подряд несколько односложных слов (Бог бо бе рождейся, той бо всем вся написа) или, наоборот, очень длинных (Подражающи дванадешатолетна дванадешатолетну Христу). Их наличие отмечается на этом же этапе подготовки к пению.

Сложность текста и его протяженность непосредственно влияют на выбор темпа исполнения. Трудное для понимания песнопение нельзя петь быстро; когда встречается большой текст (особенно в ряду меньших по объему) может возникать желание спеть его быстрее. Однако при пении в быстром темпе смысл поемого не успевают понять не только слушающие, но и поющие, не говоря уже о почти полной невозможности соблюдения норм произношения и ясности дикции. Кроме того, при чрезмерно быстром пении возникающая инерция может стать слишком сильной, отчего темп ускорится еще больше.

## § 2. Соединение текста и напева

Разделы текста и напева. После разбора словесного текста встает задача грамотно соединить его с напевом. При этом мы должны учитывать, что внутри гласового напева в силу определенной закономерности чередования строк часто образуются ясно слышимые музыкальные разделы. При делении текста на строки желательно, чтобы разделы текста и напева совпадали. В приводимых ниже примерах такое соответствие выдерживается:

Пример 26

*Глас 1. 1-я стихира на «Господи, воззвах» в Неделю о блудном сыне*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

учитывать, что внутри гласового напева в силу определенной закономерности чередования строк часто образуются ясно слышимые музыкальные разделы. При делении текста на строки желательно, чтобы разделы текста и напева совпадали. В приводимых ниже примерах такое соответствие выдерживается:

**Пример 26**

Глас 1. 1-я стихира на «Господи, воззвах» в Неделю о блудном сыне

*раздел напева, образованный 4-мя строками*

В бе-згре - шную страну и животну-ю вве-ри-хся, посеяв грех, серпом

*1-й раздел текста*

по-жав кла-сы ле-но-сти, и ру-ко-я-тием связав деяний мо-их сно-пы,

*раздел напева*

яже и постлах не на гу-мне по-ка-я-ни-я; но мо-лю Тя Превечнаго Делателя

*2-й раздел текста*

на-ше-го Бо - га, ветром Твоего любоблагоутробия развей пле-ву дел мо-их,



Глава 4. ПОДГОТОВКА К ПЕНИЮ ТЕРВТОВ

Стихирный напев 1-го гласа состоит из четырех мелодических строк, которые последовательно повторяются друг за другом: ||:1 — 2 — 3 — 4:||. 1-я строка начинается восходящей секундовой интонацией, и два верхних голоса оказываются в самой высокой точке напева; при чередовании строк эта интонация звучит как начало новой части стихирь. В приведенном примере музыкальная структура стихирь совпадает с ее смысловыми разделами: первая строка стоит в начале текста и на словах, которыми начинается молитвенное обращение к Спасителю: «...но молю Тя, Превечнаго Делателя нашего Бога».

**Пример 27**

Глас 6. Стихира по 50-м псалме св. блгв. В.Кн. Георгию Владимирскому

Днесь Церковь торжествует, / страстотерпца  
 красящихся подвиги, яко многоценною одеждоу, /  
 и вопиет, хвѧлящихся: / сирцевѧ Моя рождения, / та-  
 ковы Мои сынове, / ихже первее породих креще-  
 нием, / воспитах же страхом Господним, / и ныне  
 мученики вижу, / истине венечники избранны, //  
 да молятся о вселенней ко Господу.

Напев 6-го гласа состоит из трех колен, в которых напев постепенно поднимается, достигая верхнего уровня в третьей строке. Смысловая вершина стихирь — слова «...истине венечники избранны» — как раз и приходится на третью мелодическую строку.

**Дыхание.** Имея в виду смысловые и музыкальные разделы песнопения, нужно установить, какие колена будут соединяться на цепном дыхании, а какие — разделяться цезурой. Рассмотрим, какие еще практические моменты учитываются при распевании текста на гласовый напев.

**Мелодические вершины.** Гласовые мелодии имеют распевы или остановки в началах и концах мелодических строк. Обычно наложение мелодической строки на текстовую происходит вполне механи-

Стихирный напев 1-го гласа состоит из четырех мелодических строк, которые последовательно повторяются друг за другом: ||– 2 – 3 – 4:||. 1-я строка начинается восходящей секундовой интонацией, и два верхних голоса оказываются в самой высокой точке напева; при чередовании строк эта интонация звучит как начало новой части стихиры. В приведенном примере музыкальная структура стихир совпадает с ее смысловыми разделами: первая строка стоит в начале текста и на словах, которыми начинается молитвенное обращение к Спасителю: «...но молю Тя, Превечнаго Делателя нашего Бога».

### **Пример 27**

*Глас 6. Стихира по 50-м псалме св. блгв. В.Кн. Георгию Владимирскому*

Глава 4. ПОДГОТОВКА К ПЕНИЮ ТЕРКСТОВ



Стихирный напев 1-го гласа состоит из четырех мелодических строк, которые последовательно повторяются друг за другом: ||:1 — 2 — 3 — 4:||. 1-я строка начинается восходящей секундовой интонацией, и два верхних голоса оказываются в самой высокой точке напева; при чередовании строк эта интонация звучит как начало новой части стихирь. В приведенном примере музыкальная структура стихирь совпадает с ее смысловыми разделами: первая строка стоит в начале текста и на словах, которыми начинается молитвенное обращение к Спасителю: «...но молю Тя, Превечнаго Делателя нашего Бога».

**Пример 27**

Глас 6. Стихира по 50-м псалме св. блгв. В.Кн. Георгию Владимирскому

Днесь Церковь торжествует, / страстотерпца  
 красящихся подвиги, яко многоценною одеждоу, /  
 и вопиет, хвѧлящихся: / сирцевѧ Моя рождения, / та-  
 ковы Мои сынове, / ихже первее породих креще-  
 нием, / воспитах же страхом Господним, / и ныне  
 мученики вижу, / истине венечники избранны, //  
 да молятся о вселенней ко Господу.

Напев 6-го гласа состоит из трех колен, в которых напев постепенно поднимается, достигая верхнего уровня в третьей строке. Смысловая вершина стихирь — слова «...истине венечники избранны» — как раз и приходится на третью мелодическую строку.

**Дыхание.** Имея в виду смысловые и музыкальные разделы песнопения, нужно установить, какие колена будут соединяться на цепном дыхании, а какие — разделяться цезурой. Рассмотрим, какие еще практические моменты учитываются при распевании текста на гласовый напев.

**Мелодические вершины.** Гласовые мелодии имеют распевы или остановки в началах и концах мелодических строк. Обычно наложение мелодической строки на текстовую происходит вполне механи-

Напев 6-го гласа состоит из трех колен, в которых напев постепенно поднимается, достигая верхнего уровня в третьей строке. Смысловая вершина стихиры – слова «...истине венечники избранны» – как раз и приходится на третью мелодическую строку.

**Дыхание.** Имея в виду смысловые и музыкальные разделы песнопения, нужно установить, какие колена будут соединяться на цепном дыхании, а какие – разделяться цезурой. Рассмотрим, какие еще практические моменты учитываются при распевании текста на гласный напев.

**Мелодические вершины.** Гласовые мелодии имеют распевы или остановки в началах и концах мелодических строк. Обычно наложение мелодической строки на текстовую происходит вполне механически: с начальным и конечным распевами совмещаются первый и последний (иногда также предпоследний) ударные слоги текстовой строки, а средняя ее часть приходится на зону речитации. Но внутрислоговые распевы и остановки могут быть и одним из «инструментов» для осмысленного распевания текстов: их можно располагать на смысловых, а не на вспомогательных словах, учитывать наличие многословных понятий.

### **Пример 28**

*Глас 5. Ирмос 1-й песни воскресного канон*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

чески: с начальным и конечным распевами совмещаются первый и последний (иногда также предпоследний) ударные слоги текстовой строки, а средняя ее часть приходится на зону речитации. Но внутрислоговые распевы и остановки могут быть и одним из «инструментов» для осмысленного распевания текстов: их можно располагать на смысловых, а не на вспомогательных словах, учитывать наличие многословных понятий.

**Пример 28**

*Глас 5. Ирмос 1-й песни воскресного канона*

Коня и всадника в море Чермное, / сокрушаяй брани мышцею высокою...

Расположение остановки в начале 1-го колена — мелодической вершины — не на первом, а на втором ударе позволяет петь словосочетание «коня и всадника» более цельно, чем если бы верхний звук мелодии приходился бы на первое ударение:

Коня́ и всадника в море Чермное...

*Глас 7. Богородичен в Неделю вечера на стиховне*

Еже ра́дуйся, Тебе зовем со Ангелом, Богоневесто...

Также и в этом случае размещение мелодической вершины на ударном слоге смыслового слова «радуйся», а не на местоимении «еже», более благоприятно для восприятия смысла текста.

Если остановка в напеве приходится на одно из слов многословного понятия, цельность понятия может этим нарушиться, поэтому остановку в таком случае лучше сократить (половинная длительность будет равна точно двум четвертям, тогда как обычно в речитативных песнопениях половинная длительность исполняется не много длиннее):

**Пример 29**

*Глас 3. Стихира на стиховне Рождеству Христову*

Господу Иисусу рождшуся в Вифлееме Иудейстем  
дары честныя приношаху

Расположение остановки в начале 1-го колена – мелодической вершины – не на первом, а на втором ударении позволяет петь словосочетание «коня и всадника» более цельно, чем если бы верхний звук мелодии приходился бы на первое ударение:

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

чески: с начальным и конечным распевами совмещаются первый и последний (иногда также предпоследний) ударные слоги текстовой строки, а средняя ее часть приходится на зону речитации. Но внутрислоговые распевы и остановки могут быть и одним из «инструментов» для осмысленного распевания текстов: их можно располагать на смысловых, а не на вспомогательных словах, учитывать наличие многословных понятий.

**Пример 28**

*Глас 5. Ирмос 1-й песни воскресного канона*

Коня и всадника в море Чермное, / сокрушаяй брани мышцею высокою...

Расположение остановки в начале 1-го колена — мелодической вершины — не на первом, а на втором ударе позволяет петь словосочетание «коня и всадника» более цельно, чем если бы верхний звук мелодии приходился бы на первое ударение:

Коня́ и всади́ка в море Чермное...

*Глас 7. Богородичен в Неделю вечера на стиховне*

Еже ра́дуйся, Тебе зовем со Ангелом, Богоневесто...

Также и в этом случае размещение мелодической вершины на ударном слоге смыслового слова «радуйся», а не на местоимении «еже», более благоприятно для восприятия смысла текста.

Если остановка в напеве приходится на одно из слов многословного понятия, цельность понятия может этим нарушиться, поэтому остановку в таком случае лучше сократить (половинная длительность будет равна точно двум четвертям, тогда как обычно в речитативных песнопениях половинная длительность исполняется не много длиннее):

**Пример 29**

*Глас 3. Стихира на стиховне Рождеству Христову*

Госпо́ду Иису́су рождшу́ся в Вифле́еме Иуде́йстем  
да́ры че́стныя приноша́ху

## *Глас 7. Богородичен в Неделю вечера на стиховне*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

чески: с начальным и конечным распевами совмещаются первый и последний (иногда также предпоследний) ударные слоги текстовой строки, а средняя ее часть приходится на зону речитации. Но внутрислоговые распевы и остановки могут быть и одним из «инструментов» для осмысленного распевания текстов: их можно располагать на смысловых, а не на вспомогательных словах, учитывать наличие многословных понятий.

**Пример 28**

*Глас 5. Ирмос 1-й песни воскресного канона*

Коня и всадника в море Чермное, / сокрушаяй брани мышцею высокою...

Расположение остановки в начале 1-го колена — мелодической вершины — не на первом, а на втором ударении позволяет петь словосочетание «коня и всадника» более цельно, чем если бы верхний звук мелодии приходился бы на первое ударение:

Коня́ и всадника в море Чермное...

*Глас 7. Богородичен в Неделю вечера на стиховне*

Еже ра́дуйся, Тебе зовем со Ангелом, Богоневесто...

Также и в этом случае размещение мелодической вершины на ударном слоге смыслового слова «радуйся», а не на местоимении «еже», более благоприятно для восприятия смысла текста.

Если остановка в напеве приходится на одно из слов многословного понятия, цельность понятия может этим нарушиться, поэтому остановку в таком случае лучше сократить (половинная длительность будет равна точно двум четвертям, тогда как обычно в речитативных песнопениях половинная длительность исполняется не много длиннее):

**Пример 29**

*Глас 3. Стихира на стиховне Рождеству Христову*

Господу Иисусу рождшуся в Вифлееме Иудейстем  
дары честныя приношаху

Также и в этом случае размещение мелодической вершины на ударном слоге смыслового слова «раду́йся», а не на местоимении «еже», более благоприятно для восприятия смысла текста.

Если остановка в напеве приходится на одно из слов многословного понятия, цельность понятия может этим нарушиться, поэтому остановку в таком случае лучше сократить (половинная длительность будет равна точно двум четвертям, тогда как обычно в речитативных песнопениях половинная длительность исполняется немного длиннее):

**Пример 29**

*Глас 3. Стихира на стиховне Рождеству Христову*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

чески: с начальным и конечным распевами совмещаются первый и последний (иногда также предпоследний) ударные слоги текстовой строки, а средняя ее часть приходится на зону речитации. Но внутрислоговые распевы и остановки могут быть и одним из «инструментов» для осмысленного распевания текстов: их можно располагать на смысловых, а не на вспомогательных словах, учитывать наличие многословных понятий.

**Пример 28**

*Глас 5. Ирмос 1-й песни воскресного канона*

Коня и всадника в море Чермное, / сокрушаяй брани мышцею высокою...

Расположение остановки в начале 1-го колена — мелодической вершины — не на первом, а на втором ударе позволяет петь словосочетание «коня и всадника» более цельно, чем если бы верхний звук мелодии приходился бы на первое ударение:

Коня́ и всадника в море Чермное...

*Глас 7. Богородичен в Неделю вечера на стиховне*

Еже ра́дуйся, Тебе зовем со Ангелом, Богоневесто...

Также и в этом случае размещение мелодической вершины на ударном слоге смыслового слова «радуйся», а не на местоимении «еже», более благоприятно для восприятия смысла текста.

Если остановка в напеве приходится на одно из слов многословного понятия, цельность понятия может этим нарушиться, поэтому остановку в таком случае лучше сократить (половинная длительность будет равна точно двум четвертям, тогда как обычно в речитативных песнопениях половинная длительность исполняется не много длиннее):

**Пример 29**

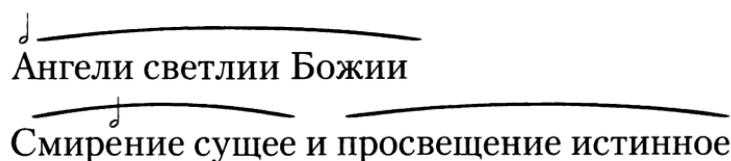
*Глас 3. Стихира на стиховне Рождеству Христову*

Господу Иисусу рождшуся в Вифлееме Иудейстем  
дары честныя приношаху

*Глас 5. Стихира в неделю вечера, на «Господи воззвах»*

Глава 4. ПОДГОТОВКА К ПЕНИЮ ТЕКСТОВ

Глас 5. Стихира в неделю вечера, на «Господи воззвах»



Глас 7. Стихира в пяток вечера на стиховне



В текстах второго гласа при короткой первой текстовой строке начальный распев можно выпустить (особенно если он приходится на одну из частей многословного понятия):

**Пример 30**

*Сокращенный киевский распев. Воскресная стихира на «Господи, воззвах».*

вместо

Хри-стос Спас наш ...

многословное понятие

Хри-стос Спас наш ...

**Пример 31**

*Напев Зосимовой пустыни. Стихира на литии на перенесение св. мощей свт. Николая Чудотворца*

вместо

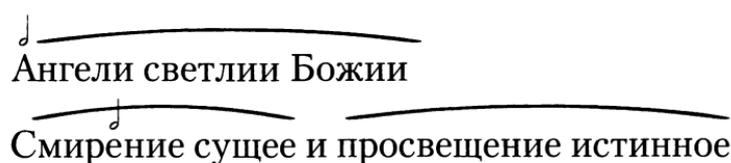
От-че Ни-ко-ла-е

От-че Ни-ко-ла-е

## Глас 7. Стихира в пяток вечера на стиховне

Глава 4. ПОДГОТОВКА К ПЕНИЮ ТЕКСТОВ

Глас 5. Стихира в неделю вечера, на «Господи воззвах»



Глас 7. Стихира в пяток вечера на стиховне



В текстах второго гласа при короткой первой текстовой строке начальный распев можно выпустить (особенно если он приходится на одну из частей многословного понятия):

**Пример 30**

*Сокращенный киевский распев. Воскресная стихира на «Господи, воззвах».*

вместо

Хри-стос Спас наш ...

многословное понятие

Хри-стос Спас наш ...

**Пример 31**

*Напев Зосимовой пустыни. Стихира на литии на перенесение св. мощей свт. Николая Чудотворца*

вместо

От-че Ни-ко-ла-е

От-че Ни-ко-ла-е

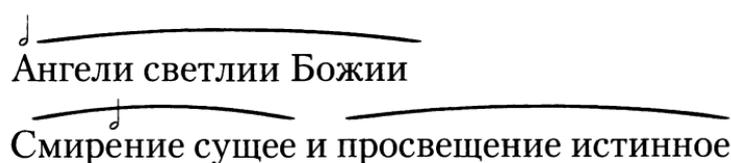
В текстах второго гласа при короткой первой текстовой строке начальный распев можно выпустить (особенно если он приходится на одну из частей многословного понятия:

**Пример 30**

*Сокращенный киевский распев. Воскресная стихира на «Господи, воззвах»*

Глава 4. ПОДГОТОВКА К ПЕНИЮ ТЕКСТОВ

Глас 5. Стихира в неделю вечера, на «Господи воззвах»



Глас 7. Стихира в пяток вечера на стиховне



В текстах второго гласа при короткой первой текстовой строке начальный распев можно выпустить (особенно если он приходится на одну из частей многословного понятия):

**Пример 30**

*Сокращенный киевский распев. Воскресная стихира на «Господи, воззвах».*

вместо

Хри-стос Спас наш ...

многословное понятие

Хри-стос Спас наш ...

**Пример 31**

*Напев Зосимовой пустыни. Стихира на литии на перенесение св. мощей свт. Николая Чудотворца*

вместо

От-че Ни-ко-ла-е

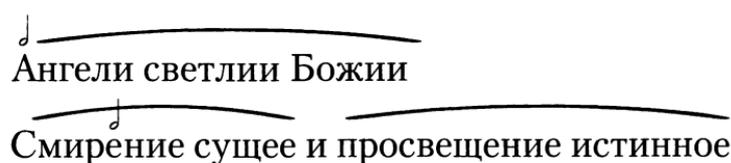
От-че Ни-ко-ла-е

### **Пример 31**

*Напев Зосимовой пустыни. Стихира на литии на перенесение св. мощей свт. Николая Чудотворца*

Глава 4. ПОДГОТОВКА К ПЕНИЮ ТЕКСТОВ

Глас 5. Стихира в неделю вечера, на «Господи воззвах»



Глас 7. Стихира в пяток вечера на стиховне



В текстах второго гласа при короткой первой текстовой строке начальный распев можно выпустить (особенно если он приходится на одну из частей многословного понятия):

**Пример 30**

*Сокращенный киевский распев. Воскресная стихира на «Господи, воззвах».*

вместо

Хри-стос Спас наш ...

многословное понятие

Хри-стос Спас наш ...

**Пример 31**

*Напев Зосимовой пустыни. Стихира на литии на перенесение св. мощей свт. Николая Чудотворца*

вместо

От-че Ни-ко-ла-е

От-че Ни-ко-ла-е

**Переход к речитации.** Мелодическая вершина – внутрислоговой распев или остановка – обычно захватывает не все слово, а лишь один ударный слог; последующие ударению слоги того же слова остаются вне зоны распева и формально уже относятся к речитативу: слово оказывается как бы «разорванным». Осмысленное восприятие поемого текста предполагает, что слово мыслится как единое целое, поэтому зона речитации наступает позже, с начала нового слова, а безударные слоги в пении присоединяются, «договариваются» за ударением.

**Пример 32**

*Глас 1. Тропарь Крещения Господня*

**Переход к речитации.** Мелодическая вершина — внутрислоговой распев или остановка — обычно захватывает не все слово, а лишь один ударный слог; последующие ударению слоги того же слова остаются вне зоны распева и формально уже относятся к речитативу: слово оказывается как бы «разорванным». Осмысленное восприятие поемого текста предполагает, что слово мыслится как единое целое, поэтому зона речитации наступает позже, с начала нового слова, а безударные слоги в пении присоединяются, «договариваются» за ударением.

**Пример 32**

*Глас 1. Тропарь Крещения Господня*

**Во Иордане крещающуся Тебе, Господи**

безуд. начало  
слог речитации

*Глас 1. Тропарь Сретения Господня*

**Радуйся, Благодатная Богородице Дево.**

безуд. начало  
слоги речитации

Мелодические распевы в строках, как правило, сопровождаются гармоническим движением и часто исполняются певцами как ударения. Но в традиционной певческой культуре акцент передается не через ударность, а через долготу звучания слова или его части; это особенно очевидно в употреблении лиц и фит в столповом знаменном распеве. В то же время силлабическому пению многих старообрядческих хоров присуща многоударность, в некоторых случаях она соответствует записи мелодии крюками, стрелами и статиями, то есть акцентными знаками, в других — нет. Следует заметить, что наличие ударности у старообрядцев более всего зависит от местной певческой практики — в ряде общин речитативные песнопения поются более мягко.

Бытующие сейчас гласовые модели в большинстве своем основаны на мелодиях сокращенных киевского и греческого распевов, в которых распевность развита несильно, а ударность свойственна мелодике. Ощущение акцента, особенно в зонах окончаний строк, усиливается и движением баса, поэтому при исполнении гласовых

## *Глас 1. Тропарь Сретения Господня*

Раздел I. ПЕНИЕ И ЧТЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

**Переход к речитации.** Мелодическая вершина — внутрислоговой распев или остановка — обычно захватывает не все слово, а лишь один ударный слог; последующие ударению слоги того же слова остаются вне зоны распева и формально уже относятся к речитативу: слово оказывается как бы «разорванным». Осмысленное восприятие поемого текста предполагает, что слово мыслится как единое целое, поэтому зона речитации наступает позже, с начала нового слова, а безударные слоги в пении присоединяются, «договариваются» за ударением.

**Пример 32**

*Глас 1. Тропарь Крещения Господня*

**Во Иордане крещающуся Тебе, Господи**

безуд. начало  
слог речитации

*Глас 1. Тропарь Сретения Господня*

**Радуйся, Благодатная Богородице Дево.**

безуд. начало  
слоги речитации

Мелодические распевы в строках, как правило, сопровождаются гармоническим движением и часто исполняются певцами как ударения. Но в традиционной певческой культуре акцент передается не через ударность, а через долготу звучания слова или его части; это особенно очевидно в употреблении лиц и фит в столповом знаменном распеве. В то же время силлабическому пению многих старообрядческих хоров присуща многоударность, в некоторых случаях она соответствует записи мелодии крюками, стрелами и статиями, то есть акцентными знаками, в других — нет. Следует заметить, что наличие ударности у старообрядцев более всего зависит от местной певческой практики — в ряде общин речитативные песнопения поются более мягко.

Бытующие сейчас гласовые модели в большинстве своем основаны на мелодиях сокращенных киевского и греческого распевов, в которых распевность развита несильно, а ударность свойственна мелодике. Ощущение акцента, особенно в зонах окончаний строк, усиливается и движением баса, поэтому при исполнении гласовых

Мелодические распевы в строках, как правило, сопровождаются гармоническим движением и часто исполняются певцами как ударения. Но в традиционной певческой культуре акцент передается не через ударность, а через долготу звучания слова или его части; это особенно очевидно в употреблении лиц и фит в столповом знаменном распеве. В то же время силлабическому пению многих старообрядческих хоров присуща многоударность, в некоторых случаях она соответствует записи мелодии крюками, стрелами и статиями, то есть акцентными знаками, в других – нет. Следует заметить, что наличие ударности у старообрядцев более всего зависит от местной певческой практики – в ряде общин речитативные песнопения поются более мягко.

Бытующие сейчас гласовые модели в большинстве своем основаны на мелодиях сокращенных киевского и греческого распевов, в которых распевность развита несильно, а ударность свойственна мелодике. Ощущение акцента, особенно в зонах окончаний строк, усиливается и движением баса, поэтому при исполнении гласовых напевов лучше придерживаться практики «безударного» пения: в этом случае представляется больше возможностей как с точки зрения сохранения цельности текста, который не будет прерываться кадансами в конце каждой строки, так и с точки зрения свободы использования в исполнении традиционных выразительных средств.

Как видим, в певческой практике сложились определенные правила и закономерности, соблюдение которых позволяет так распеть текст на гласовый напев, чтобы он звучал в богослужении цельно и осмысленно. Этому служат грамотное разделение текста на строки и соединение его с напевом, выбор темпа, употребление хорового дыхания.

### **Контрольные вопросы**

1. Какие этапы включает в себя подготовка к исполнению текстов?
2. Назовите два уровня анализа словесного текста. Что требуется при соединении текста с напевом?

## Раздел II. Регентский показ богослужебных текстов

## **Глава 1 Предварительные сведения о приемах регентского показа**

## § 1. Управление церковным хором: история и значение

На протяжении всей своей истории пение в храме всегда имело руководителя. С течением времени формы этого руководства изменялись: в древности это был хирономический показ<sup>86</sup>, который отражался в записи песнопений специальными знаками. Эти знаки были достаточно условны и, вероятнее всего, не фиксировали всех подробностей исполнения, но при существовании живой певческой традиции этого и не требовалось. В период расцвета певческого искусства в Русской Церкви (в XV–XVI веках) на клиросе за богослужением обычно пела станица – от трех до пяти человек профессиональных певцов – по современной терминологии, ансамбль. Руководство при этом осуществлялось голосом головщика, а показа рукой или не было, или он сводился к обозначению ритмического и мелодического контура песнопений. Пение «начальника хора» и до сего дня остается основным способом управления во всех существующих певческих традициях, как монодийных, так и многоголосных: старообрядческой, греческой, грузинской. Традиционные исполнители пользуются и жестами, но обычно движения руки, передающие ритм и мелодический рисунок (расшифровку знаков), очень просты и играют по сравнению с пением руководителя хора второстепенную роль.

С началом влияния светского искусства на церковное пение (в XVII веке) музыкальный язык богослужения изменился, круг употребительных напевов стал несколько иным. Для исполнения песнопений гармонического склада, метричных и часто сложных по фактуре, которые стали звучать в храмах в это время, стал нужен способ управления, который отражал бы все новые для церковной культуры музыкальные особенности песнопений. В светском хоровом исполнительстве к тому времени уже сложились технические средства дирижерского показа, и с распространением в храмах композиторских произведений руководство головщика на клиросе заменилось дирижированием; жест стал главным средством управления.

Совокупность приемов показа вполне соответствовала системе выразительных средств и образов авторских духовных сочинений, но церковному канону ни сама эта система, ни дирижерские приемы не отвечали.

Показ текстов (которому посвящен данный раздел), древних распевов и вообще материала, не укладывающегося в дирижерские схемы, из-за отсутствия метричности составлял и составляет для дирижеров-руководителей церковных хоров наибольшую сложность, о чем говорят практики церковного пения и прошлого, и нашего времени. Н.М. Ковин, выпускник Синодального училища, преподаватель пения в Харькове, Петербурге и Ярославле, автор пособий по методике преподавания церковного пения, писал в «Пособии для регентов»: «Наиболее трудным для регента является дирижирование простым пением с его речитативами и прихотливо меняющимся несимметричным размером»<sup>87</sup>.

В том случае, если на клиросе поет ансамбль из трех-четырех человек, иногда можно обойтись и без подробного показа рукой, но при большем составе хора исполнение песнопений традиционного многоголосия, которые составляют основу современного церковного обихода, нуждается во «внешнем» управлении. Регент, как во второй половине XVIII века стал называться руководитель церковного хора<sup>88</sup>, обычно использует набор понятных певцам условных жестов, с помощью которых обозначает моменты начала и окончания пения, ритмический контур напева, его мелодические и ритмические варианты, характер звука, голосоведение. Технические приемы показа, используемые сейчас в церковных хорах, так или иначе связаны с техникой хорового дирижирования, но для применения к песнопениям обиходной стилистики ее потребовалось достаточно сильно видоизменить, преобразовать. В настоящее время регентский показ приобрел вполне определенные и разнообразные формы, выработал целый ряд собственных технических приемов.

В наиболее простом и далеком от дирижирования виде регентский показ бытует на тех клиросах, где поют церковный обиход. Язык регентского показа понятен, емко и компактен по

объему движений<sup>89</sup>. При этом следует учесть, что овладение регентским показом включает несколько уровней: на первоначальном этапе не всегда следует стремиться к небольшому объему жеста. Напротив, во избежание «зажимов» в руке вначале необходим показ крупными, масштабными движениями.

## § 2. Основные элементы и приемы техники регентования

**Позиция регента и положение руки.** Опишем основные положения и технические приемы регентования. Традиционно головщик занимал положение в центре полукруга певчих, стоящих напротив книги лицом к алтарю. В светском хоре дирижер, как правило, обращен лицом к поющим и находится от хора на некотором расстоянии, чтобы слышать звучание в целом. Если принять такую расстановку в храме, то регент окажется к алтарю спиной; традиционное же положение регента внутри хора – среди певцов – при гармоническом пении не позволяет слышать хор в целом. Лучше поэтому, чтобы регент стоял с краю полукруга певчих, вполоборота к алтарю.

Положение руки регента имеет несколько вариантов: она может быть либо обращена на поющих, либо указывать в текст песнопения. Рука регента вынесена вперед, локоть при этом немного отведен от корпуса в сторону, кисть располагается примерно на уровне груди – в так называемой «зоне наибольшего внимания» певцов.

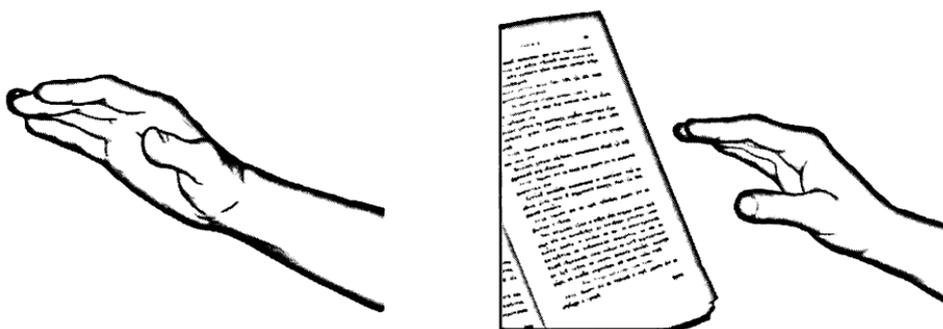
Кисть при этом имеет слегка округлую форму и не обращена вниз ладонью, а повернута немного набок, на ребро; большой палец оказывается почти наверху. Такое положение кисти наиболее близко к естественному, ненапряженному ее состоянию.

Очень важным качеством регентского жеста является его адресованность, обращенность к певцам<sup>90</sup>, причем иногда – ко всему хору, иногда – к какой либо одной партии или даже к конкретному исполнителю. Эту направленность жеста передает кисть руки, концами свободно раскрытых пальцев обращенная к хору или раскрытой богослужебной книге, в последнем случае направляя внимание на исполняемый текст.

## Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА

Кисть при этом имеет слегка округлую форму и не обращена вниз ладонью, а повернута немного набок, на ребро; большой палец оказывается почти наверху. Такое положение кисти наиболее близко к естественному, ненапряженному ее состоянию.

Очень важным качеством регентского жеста является его адресованность, обращенность к певцам<sup>5</sup>, причем иногда — ко всему хору, иногда — к какой либо одной партии или даже к конкретному исполнителю. Эту направленность жеста передает кисть руки, концами свободно раскрытых пальцев обращенная к хору или раскрытой богослужебной книге, в последнем случае направляя внимание на исполняемый текст.



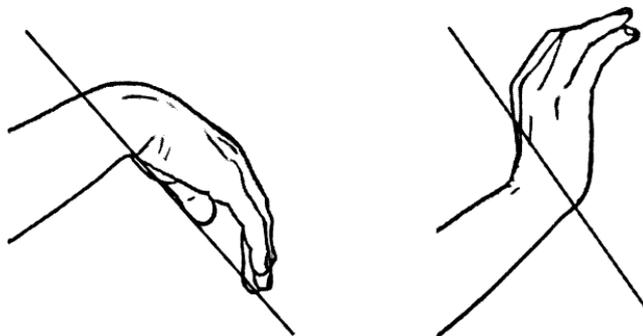
Гораздо большее значение, чем положение руки, имеет ее верное ощущение. На первом же этапе обучения необходимо выработать ощущение *опоры* — соприкосновения с «плоскостью показа» — во всей кисти, а особенно в концах пальцев. При всех движениях должно сохраняться ощущение свободы руки и ее цельности: импульс движения всегда идет от кисти, но имеет «отзвук» во всей руке<sup>6</sup>. Необходимо следить, чтобы при движении вверх-вниз кисть излишне не «ломалась» в запястье.

<sup>5</sup> См. *Кустовский Е.С.* Держерская техника... С. 7—8.

<sup>6</sup> «Роль кисти... исключительно велика и важна. Кисть должна быть все время свободной, ненапряженной, гибкой. Но эта свобода и гибкость должны быть естественными рефлексамии всей руки... Наиболее подвижна кисть руки, несколько меньше движется предплечье (локтевая часть), и меньше всего — плечевая часть руки. Именно плечевой части главным образом касается то, что было сказано о естественном рефлексии движения всей руки» (*Колесса Н.Ф.* Основы... С. 12).

Гораздо большее значение, чем положение руки, имеет ее верное ощущение. На первом же этапе обучения необходимо выработать ощущение *опоры* – соприкосновения с «плоскостью показа» – во всей кисти, а особенно в концах пальцев. При всех движениях должно сохраняться ощущение свободы руки и ее цельности: импульс движения всегда идет от кисти, но имеет «отзвук» во всей руке<sup>91</sup>. Необходимо следить, чтобы при движении вверх-вниз кисть излишне не «ломалась» в запястье.

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ



**Элементы показа.** На начальном этапе освоения регентский показ предполагает некоторую схему, которая складывается из отдельных элементов — ауфтактов, точек, линий и так далее. Они располагаются в пространстве относительно некоторого уровня, который называется *плоскостью*, или *поверхностью*, показа<sup>7</sup>.

В ткани силлабических песнопений сочетаются речитативные и распевные фрагменты (причем иногда сокращенный распев состоит всего из одного-двух долгих звуков); распевы почти всегда приходятся на ударный слог в слове. Для наглядного показа такого строения певческой ткани используются две плоскости — *основная* и *вспомогательная*, которые находятся друг от друга на условном расстоянии — оно может быть немного меньше или немного больше. На *основной* плоскости показываются речитативные вежи<sup>8</sup> внутри строки и соединение колен на цепном дыхании; иногда — безударные начала слов. *Вспомогательная* плоскость служит для показа безударных слогов в началах строк, распевных окончаний строк и иногда — небольших отрезков речитатива. Чаще всего она находится *под* основной, но иногда удобнее бывает разместить ее *над* основной плоскостью.

Основные технические элементы показа — точки и линии — бывают нескольких видов и различаются между собой по качеству и амплитуде.

<sup>7</sup> При описании техники показа песнопений употребляются как общепринятые в дирижировании термины, так и собственно регентские. Это связано с тем, что некоторые приемы регентского показа сходны с дирижерскими и даже совпадают с ними, но либо выполняются иначе, либо употребляются в другой ситуации и с другой целью. Такие приемы имеют особые названия.

<sup>8</sup> Точки, обозначающие ударные слоги текста.

**Элементы показа.** На начальном этапе освоения регентский показ предполагает некоторую схему, которая складывается из отдельных элементов – ауфтактов, точек, линий и так далее. Они располагаются в пространстве относительно некоторого уровня, который называется **плоскостью**, или **поверхностью**, показа<sup>92</sup>.

В ткани силлабических песнопений сочетаются речитативные и распевные фрагменты (причем иногда сокращенный распев состоит всего из одного-двух долгих звуков); распевы почти всегда приходятся на ударный слог в слове. Для наглядного показа такого строения певческой ткани используются две плоскости – *основная* и *вспомогательная*, которые находятся друг от друга на условном расстоянии – оно может быть немного меньше или немного больше. На *основной* плоскости показываются речитативные вежи<sup>93</sup> внутри строки и соединение колен на цепном дыхании; иногда – безударные начала слов. *Вспомогательная* плоскость служит для показа безударных слогов в началах строк, распевных окончаний строк и иногда – небольших отрезков речитатива. Чаще всего она находится *под* основной, но иногда удобнее бывает разместить ее *над* основной плоскостью.

Основные технические элементы показа – точки и линии – бывают нескольких видов и различаются между собой по качеству и амплитуде.

**Точкой** в собственном смысле является момент соприкосновения руки регента с плоскостью, однако этот термин употребляется в более широком смысле и обозначает все движение руки *к* и *от* плоскости<sup>94</sup>. Различается несколько фаз этого движения: замах к точке (рука идет вверх), движение к плоскости (вниз), сам момент контакта руки с плоскостью (в низшей точке движения) и «отмашка» (или отражение). Главной функцией точки является показ смены ритмических долей в песнопении.

По характеру, или качеству соприкосновения с плоскостью, различаются *острые* и *неострые* точки. Схематично они обозначаются так: острая – ’, неострая –  $\frown$ . Чаще всего употребляются неострые точки, когда рука мягко соприкасается

с поверхностью показа; они могут иметь бóльшую или меньшую амплитуду. Острые точки употребляются только в определенных случаях (например, для показа активности произношения в хоре) и имеют своим аналогом показ *staccato* в дирижировании.

Иногда при показе употребляются остановки. Рука может остановиться или после замаха – выше основного уровня показа, или в момент соприкосновения с верхней плоскостью. На схемах остановки обозначаются

**Точкой** в собственном смысле является момент соприкосновения руки регента с плоскостью, однако этот термин употребляется в более широком смысле и обозначает все движение руки *к* и *от* плоскости<sup>9</sup>. Различается несколько фаз этого движения: замах к точке (рука идет вверх), движение к плоскости (вниз), сам момент контакта руки с плоскостью (в низшей точке движения) и «отмашка» (или отражение). Главной функцией точки является показ смены ритмических долей в песнопении.

По характеру, или качеству соприкосновения с плоскостью, различаются *острые* и *неострые* точки. Схематично они обозначаются так: острая — ' , неострая — ^ . Чаще всего употребляются неострые точки, когда рука мягко соприкасается с поверхностью показа; они могут иметь большую или меньшую амплитуду. Острые точки употребляются только в определенных случаях (например для показа активности произношения в хоре) и имеют своим аналогом показ *staccato* в дирижировании.

Иногда при показе употребляются остановки. Рука может остановиться или после замаха — выше основного уровня показа, или в момент соприкосновения с верхней плоскостью. На схемах остановки обозначаются — или ^ .

**Линиями** называются горизонтальные движения руки; они используются в распевных фрагментах песнопений. В речитативных песнопениях распевны обычно начала и окончания строк, где линии и применяются.

Линии (схематичное обозначение ↗ ↘) могут иметь разное направление и протяженность: они бывают *горизонтальными* (показываются справа налево и слева направо перед собой), и *диагональными* (показываются почти так же, но от себя и к себе). По длине линии могут быть *длинными* и *короткими*; короткие при этом являются как бы сокращением длинных.

При регентском показе линии располагаются не по прямой и не по обычной в дирижировании дуге, а по менее глубокой дуге. Небольшая

<sup>9</sup> «Звучание каждой новой доли должно начинаться там, где рука, выполняя очередной жест и очерчивая в воздухе кривую линию, достигает низшей точки этой кривой. Это место в дирижерском жесте мы будем впредь называть точкой. Она показывает не только начало следующей доли, но одновременно и окончание предшествующей. Часть данного жеста за точкой будем называть отражением» (Колесса Н.Ф. Основы... С. 39). Также см.: Кустовский Е.С. Дирижерская техника С. 28.

**ИЛИ**

**Точкой** в собственном смысле является момент соприкосновения руки регента с плоскостью, однако этот термин употребляется в более широком смысле и обозначает все движение руки *к* и *от* плоскости<sup>9</sup>. Различается несколько фаз этого движения: замах к точке (рука идет вверх), движение к плоскости (вниз), сам момент контакта руки с плоскостью (в низшей точке движения) и «отмашка» (или отражение). Главной функцией точки является показ смены ритмических долей в песнопении.

По характеру, или качеству соприкосновения с плоскостью, различаются *острые* и *неострые* точки. Схематично они обозначаются так: острая — ’, неострая —  $\frown$ . Чаще всего употребляются неострые точки, когда рука мягко соприкасается с поверхностью показа; они могут иметь большую или меньшую амплитуду. Острые точки употребляются только в определенных случаях (например для показа активности произношения в хоре) и имеют своим аналогом показ *staccato* в дирижировании.

Иногда при показе употребляются остановки. Рука может остановиться или после замаха — выше основного уровня показа, или в момент соприкосновения с верхней плоскостью. На схемах остановки обозначаются — или  $\frown$ .

**Линиями** называются горизонтальные движения руки; они используются в распевных фрагментах песнопений. В речитативных песнопениях распевны обычно начала и окончания строк, где линии и применяются.

Линии (схематичное обозначение  $\swarrow \searrow$ ) могут иметь разное направление и протяженность: они бывают *горизонтальными* (показываются справа налево и слева направо перед собой), и *диагональными* (показываются почти так же, но от себя и к себе). По длине линии могут быть *длинными* и *короткими*; короткие при этом являются как бы сокращением длинных.

При регентском показе линии располагаются не по прямой и не по обычной в дирижировании дуге, а по менее глубокой дуге. Небольшая

<sup>9</sup> «Звучание каждой новой доли должно начинаться там, где рука, выполняя очередной жест и очерчивая в воздухе кривую линию, достигает низшей точки этой кривой. Это место в дирижерском жесте мы будем впредь называть точкой. Она показывает не только начало следующей доли, но одновременно и окончание предшествующей. Часть данного жеста за точкой будем называть отражением» (Колесса Н.Ф. Основы... С. 39). Также см.: Кустовский Е.С. Дирижерская техника С. 28.

.  
**Линиями** называются горизонтальные движения руки; они используются в распевных фрагментах песнопений. В речитативных песнопениях распевны обычно начала и окончания строк, где линии и применяются.

Линии (схематичное обозначение

**Точкой** в собственном смысле является момент соприкосновения руки регента с плоскостью, однако этот термин употребляется в более широком смысле и обозначает все движение руки *к* и *от* плоскости<sup>9</sup>. Различается несколько фаз этого движения: замах к точке (рука идет вверх), движение к плоскости (вниз), сам момент контакта руки с плоскостью (в низшей точке движения) и «отмашка» (или отражение). Главной функцией точки является показ смены ритмических долей в песнопении.

По характеру, или качеству соприкосновения с плоскостью, различаются *острые* и *неострые* точки. Схематично они обозначаются так: острая — ’, неострая —  $\frown$ . Чаще всего употребляются неострые точки, когда рука мягко соприкасается с поверхностью показа; они могут иметь большую или меньшую амплитуду. Острые точки употребляются только в определенных случаях (например для показа активности произношения в хоре) и имеют своим аналогом показ *staccato* в дирижировании.

Иногда при показе употребляются остановки. Рука может остановиться или после замаха — выше основного уровня показа, или в момент соприкосновения с верхней плоскостью. На схемах остановки обозначаются — или  $\frown$ .

**Линиями** называются горизонтальные движения руки; они используются в распевных фрагментах песнопений. В речитативных песнопениях распевны обычно начала и окончания строк, где линии и применяются.

Линии (схематичное обозначение  $\swarrow \searrow$ ) могут иметь разное направление и протяженность: они бывают *горизонтальными* (показываются справа налево и слева направо перед собой), и *диагональными* (показываются почти так же, но от себя и к себе). По длине линии могут быть *длинными* и *короткими*; короткие при этом являются как бы сокращением длинных.

При регентском показе линии располагаются не по прямой и не по обычной в дирижировании дуге, а по менее глубокой дуге. Небольшая

<sup>9</sup> «Звучание каждой новой доли должно начинаться там, где рука, выполняя очередной жест и очерчивая в воздухе кривую линию, достигает низшей точки этой кривой. Это место в дирижерском жесте мы будем впредь называть точкой. Она показывает не только начало следующей доли, но одновременно и окончание предшествующей. Часть данного жеста за точкой будем называть отражением» (Колесса Н.Ф. Основы... С. 39). Также см.: Кустовский Е.С. Дирижерская техника С. 28.

) могут иметь разное направление и протяженность: они бывают *горизонтальными* (показываются справа налево и слева направо перед собой), и *диагональными* (показываются почти так же, но от себя и к себе). По длине линии могут быть *длинными и короткими*; короткие при этом являются как бы сокращением длинных.

При регентском показе линии располагаются не по прямой и не по обычной в дирижировании дуге, а по менее глубокой дуге. Небольшая глубина позволяет передать ощущение «незавершенности» и безакцентности движения, которое наиболее соответствует плавному и текучему характеру традиционных церковных мелодий. Также неглубокая дуга в показе позволяет как можно дольше сохранить первоначальный импульс движения: тогда несколько коротких линий складываются в одно более крупное движение, и каждая следующая из них воспринимается как продолжение предыдущей.

### **Контрольные вопросы**

1. Расскажите о древнейшей форме управления церковным хором.
2. Как изменялось название руководителя церковного хора в истории? Техника показа?
3. Укажите разницу положения регента и дирижера относительно хора.
4. Чем определяется положение руки регента?
5. Перечислите основные элементы показа и их виды.
6. Что такое речитативные вехи?

## Глава 2. Техника показа силлабических песнопений

Показ речитатива состоит из нескольких этапов: подготовки к пению, показа начала строки, ее середины, организации конечного распева и перехода к следующей строке.

## § 1. Подготовка к пению

Подготовка к пению заключается в том, чтобы собрать внимание певцов и обозначить момент вступления. Для этого рука регента выносится в *позицию внимания* – немного ниже основного уровня показа, то есть верхней (основной) плоскости. Затем показывается начальный *ауфтакт* – он обозначает одновременный вдох и начало пения.

В обиходном употреблении термин «ауфтакт» обозначает жест перед началом пения, хотя в действительности ауфтактом предваряется каждое новое движение, поэтому в регентовании, как и в дирижировании, различаются *начальный* и *междолевой* ауфтакты.

Ауфтакты различаются по амплитуде, скорости, остроте, могут быть простыми или двойными. Начальный ауфтакт в силлабических песнопениях зависит от общего характера песнопения – темпа и динамики пения, а также от того, начинается ли первая строка с ударного или безударного слога, гласной или согласной, распева или речитатива.

## § 2. Показ начала строки

Показ начала строки определяется тем, начинается ли она с ударного или безударного слога, гласной, «активной» («б», «г», «д», «р») или «неактивной» («в», «к», «л», «м», «н», «т», «х») согласной.

***Речитативное начало при ударном первом слоге.***  
Начало строки речитативом с ударного слога показывается ауфтактом с позиции внимания, ударный слог обозначается неострой точкой на основной плоскости.

---

Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА

---

В обиходном употреблении термин «ауфтакт» обозначает жест перед началом пения, хотя в действительности ауфтактом предваряется каждое новое движение, поэтому в регентовании, как и в дирижировании, различаются *начальный* и *междолевой* ауфтакты.

Ауфтакты различаются по амплитуде, скорости, остроте, могут быть простыми или двойными. Начальный ауфтакт в силлабическом песнопении зависит от общего характера песнопения — темпа

Если в начале строки стоит «активная» согласная, ауфтакт будет небольшим по амплитуде и мягким:

**Пример 33**

*Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения*

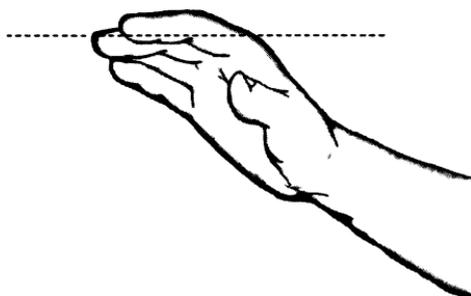
В обиходном употреблении термин «ауфтакт» обозначает жест перед началом пения, хотя в действительности ауфтактом предваряется каждое новое движение, поэтому в регентовании, как и в дирижировании, различаются *начальный* и *междолевой* ауфтакты.

Ауфтакты различаются по амплитуде, скорости, остроте, могут быть простыми или двойными. Начальный ауфтакт в силлабических песнопениях зависит от общего характера песнопения — темпа и динамики пения, а также от того, начинается ли первая строка с ударного или безударного слога, гласной или согласной, распева или речитатива.

## § 2. Показ начала строки

Показ начала строки определяется тем, начинается ли она с ударного или безударного слога, гласной, «активной» («б», «г», «д», «р») или «неактивной» («в», «к», «л», «м», «н», «т», «х») согласной.

**Речитативное начало при ударном первом слоге.** Начало строки речитативом с ударного слога показывается ауфтактом с позиции внимания, ударный слог обозначается неострой точкой на основной плоскости.



Если в начале строки стоит «активная» согласная, ауфтакт будет небольшим по амплитуде и мягким:

### Пример 33

Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения

~ Д<sup>а</sup>ждь, Христе мой, и мне недостойному долгов оставление...

*Глас 7. Тропарь иконе Божией Матери «Взыскание  
погибших»*

*Глас 7. Тропарь иконе Божией Матери «Взыскание погибших»*

^ Радуйся, Благодатная Богородице Дево

При начале с гласной или «неактивной» согласной ауфтакт должен быть острым, но точка, обозначающая первый слог, останется неострой. Прикосновение кисти к поверхности показа будет более активным, энергичным.

**Пример 34**

*Глас 4. Тропарь Киево-Печерским преподобным*

, Мысленное солнце и светлую луну

*Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения*

, Еже радуйся ангелом приимшая

Начала строк с сочетаний согласных «Бл-», «Св-», «Хв-» лучше показывать при помощи острого ауфтакта и неострой точки на плоскости речитации (если хор произносит текст недостаточно активно, точку нужно заострить):

**Пример 35**

, Благослови, душе моя, Господа *или* Б'лагослови

, Свете тихий святых славы *или* С'вете тихий

, Хвалим, благословим,  
поклоняемся Господеви... *или* Х'валим...

**Речитативное начало при безударном первом слоге.** Если строка начинается с безударного слога, используется двойной ауфтакт: кроме начального ауфтакта делается еще отдельный замах к первому в строке ударному слогу. Двойной ауфтакт показывается движением со вспомогательной плоскости к основной (в этом случае вспомогательная плоскость обычно располагается выше основной); на первой из них отмечается первый слог текста, а на второй — ударение.

При начале с гласной или «неактивной» согласной аффтакт должен быть острым, но точка, обозначающая первый слог, останется неострой. Прикосновение кисти к поверхности показа будет более активным, энергичным.

**Пример 34**

*Глас 4. Тропарь Киево-Печерским преподобным*

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

*Глас 7. Тропарь иконе Божией Матери «Взыскание погибших»*

^ Радуйся, Благодатная Богородице Дево

При начале с гласной или «неактивной» согласной ауфтакт должен быть острым, но точка, обозначающая первый слог, останется неострой. Прикосновение кисти к поверхности показа будет более активным, энергичным.

**Пример 34**

*Глас 4. Тропарь Киево-Печерским преподобным*

, Мысленное солнце и светлую луну

*Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения*

, Еже радуйся ангелом приемшая

Начала строк с сочетаний согласных «Бл-», «Св-», «Хв-» лучше показывать при помощи острого ауфтакта и неострой точки на плоскости речитации (если хор произносит текст недостаточно активно, точку нужно заострить):

**Пример 35**

, Благослови, душе моя, Господа *или* Б'лагослови

, Свете тихий святых славы *или* С'вете тихий

, Хвалим, благословим,  
поклоняемся Господеви... *или* Х'валим...

**Речитативное начало при безударном первом слоге.** Если строка начинается с безударного слога, используется двойной ауфтакт: кроме начального ауфтакта делается еще отдельный замах к первому в строке ударному слогу. Двойной ауфтакт показывается движением со вспомогательной плоскости к основной (в этом случае вспомогательная плоскость обычно располагается выше основной); на первой из них отмечается первый слог текста, а на второй — ударение.

*Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения*

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

*Глас 7. Тропарь иконе Божией Матери «Взыскание погибших»*

^ Радуйся, Благодатная Богородице Дево

При начале с гласной или «неактивной» согласной ауфтакт должен быть острым, но точка, обозначающая первый слог, останется неострой. Прикосновение кисти к поверхности показа будет более активным, энергичным.

**Пример 34**

*Глас 4. Тропарь Киево-Печерским преподобным*

, Мысленное солнце и светлую луну

*Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения*

, Еже радуйся ангелом приемшая

Начала строк с сочетаний согласных «Бл-», «Св-», «Хв-» лучше показывать при помощи острого ауфтакта и неострой точки на плоскости речитации (если хор произносит текст недостаточно активно, точку нужно заострить):

**Пример 35**

, Благослови, душе моя, Господа *или* Б'лагослови

, Свете тихий святых славы *или* С'вете тихий

, Хвалим, благословим,  
поклоняемся Господеви... *или* Х'валим...

**Речитативное начало при безударном первом слоге.** Если строка начинается с безударного слога, используется двойной ауфтакт: кроме начального ауфтакта делается еще отдельный замах к первому в строке ударному слогу. Двойной ауфтакт показывается движением со вспомогательной плоскости к основной (в этом случае вспомогательная плоскость обычно располагается выше основной); на первой из них отмечается первый слог текста, а на второй — ударение.

Начала строк с сочетаний согласных «Бл-», «Св-», «Хв-» лучше показывать при помощи острого аффтакта и неострой точки на плоскости речитации (если хор произносит текст недостаточно активно, точку нужно заострить):

**Пример 35**

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

*Глас 7. Тропарь иконе Божией Матери «Взыскание погибших»*

^ Радуйся, Благодатная Богородице Дево

При начале с гласной или «неактивной» согласной ауфтакт должен быть острым, но точка, обозначающая первый слог, останется неострой. Прикосновение кисти к поверхности показа будет более активным, энергичным.

**Пример 34**

*Глас 4. Тропарь Киево-Печерским преподобным*

, Мысленное солнце и светлую луну

*Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения*

, Еже радуйся ангелом приемшая

Начала строк с сочетаний согласных «Бл-», «Св-», «Хв-» лучше показывать при помощи острого ауфтакта и неострой точки на плоскости речитации (если хор произносит текст недостаточно активно, точку нужно заострить):

**Пример 35**

, Благослови, душе моя, Господа *или* Б'лагослови

, Свете тихий святых славы *или* С'вете тихий

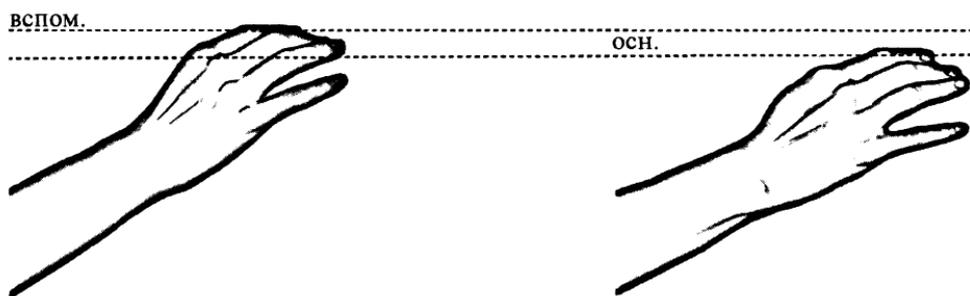
, Хвалим, благословим,  
поклоняемся Господеви... *или* Х'валим...

**Речитативное начало при безударном первом слоге.** Если строка начинается с безударного слога, используется двойной ауфтакт: кроме начального ауфтакта делается еще отдельный замах к первому в строке ударному слогу. Двойной ауфтакт показывается движением со вспомогательной плоскости к основной (в этом случае вспомогательная плоскость обычно располагается выше основной); на первой из них отмечается первый слог текста, а на второй — ударение.

***Речитативное начало при безударном первом слоге.***

Если строка начинается с безударного слога, используется двойной ауфтакт: кроме начального ауфтакта делается еще отдельный замах к первому в строке ударному слогу. Двойной ауфтакт показывается движением со вспомогательной плоскости к основной (в этом случае вспомогательная плоскость обычно располагается выше основной); на первой из них отмечается первый слог текста, а на второй – ударение.

Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА



Неострые и острые точки при этом употребляются так же, как и при показе начала с ударного слога:

**Пример 36**

*Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения*

, В<sup>о</sup>спеваем Сына Твоего, Богородице...

*Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Константину Муромскому*

, К<sup>о</sup>нстантин днесь весело ликовствует...

*Глас 7. Тропарь св. блж. Ксении Петербургской*

, Н<sup>и</sup>щету Христову возлюбивши...

*Глас 4. Тропарь иконе Божией Матери «Споручница грешных»*

, У<sup>м</sup>олкает ныне всякое уныние...

**Распевное начало с ударного слога.** В том случае, если строка имеет распевное начало, важны два момента: «организация» начального распева и движение речитатива после него.

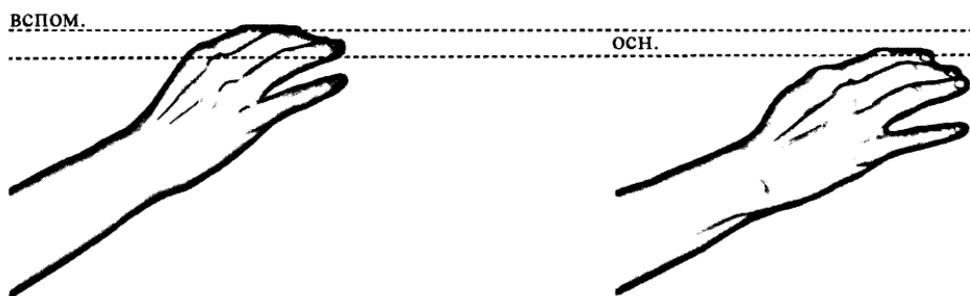
Распев в начале строки может быть очень кратким, в обиходных гласовых напевах он часто может быть выражен мелодической остановкой — половинной длительностью (например в 3-м, 5-м, 7-м стихирных гласах), двумя половинами (1-й тропарный и стихирный гласы) или двумя четвертями (напев для тропарей и стихир 2-го гласа). Если распев состоит хотя бы из двух звуков, то это уже мотив, движение в котором должно быть сориентировано от начала к концу; последующая речитация будет продолжением, подхватом этого движения. В регентском показе активность движения ко вто-

Неострые и острые точки при этом употребляются так же, как и при показе начала с ударного слога:

**Пример 36**

*Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения*

Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА



Неострые и острые точки при этом употребляются так же, как и при показе начала с ударного слога:

**Пример 36**

Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения

, В<sup>о</sup>спеваем Сына Твоего, Богородице...

Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Константину Муромскому

, К<sup>о</sup>нстантин днесь весело ликовствует...

Глас 7. Тропарь св. блж. Ксении Петербургской

, Н<sup>и</sup>щету Христову возлюбивши...

Глас 4. Тропарь иконе Божией Матери «Споручница грешных»

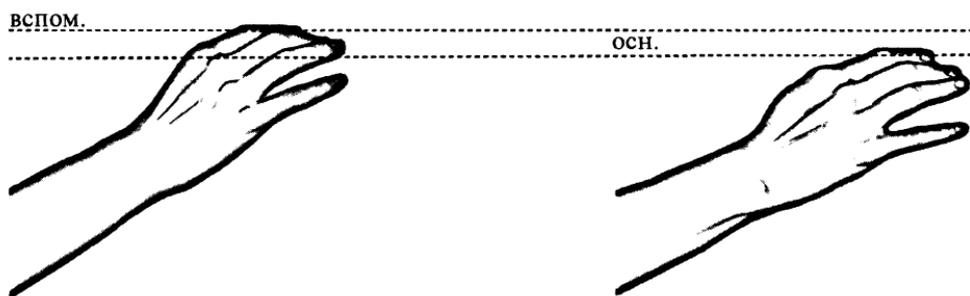
, У<sup>м</sup>олкает ныне всякое уныние...

**Распевное начало с ударного слога.** В том случае, если строка имеет распевное начало, важны два момента: «организация» начального распева и движение речитатива после него.

Распев в начале строки может быть очень кратким, в обиходных гласовых напевах он часто может быть выражен мелодической остановкой — половинной длительностью (например в 3-м, 5-м, 7-м стихирных гласах), двумя половинами (1-й тропарный и стихирный гласы) или двумя четвертями (напев для тропарей и стихир 2-го гласа). Если распев состоит хотя бы из двух звуков, то это уже мотив, движение в котором должно быть сориентировано от начала к концу; последующая речитация будет продолжением, подхватом этого движения. В регентском показе активность движения ко вто-

*Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Константину Муромскому*

Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА



Неострые и острые точки при этом употребляются так же, как и при показе начала с ударного слога:

**Пример 36**

Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения

, В<sup>о</sup>спеваем Сына Твоего, Богородице...

Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Константину Муромскому

, К<sup>о</sup>нстантин днесь весело ликовствует...

Глас 7. Тропарь св. блж. Ксении Петербургской

, Н<sup>и</sup>щету Христову возлюбивши...

Глас 4. Тропарь иконе Божией Матери «Споручница грешных»

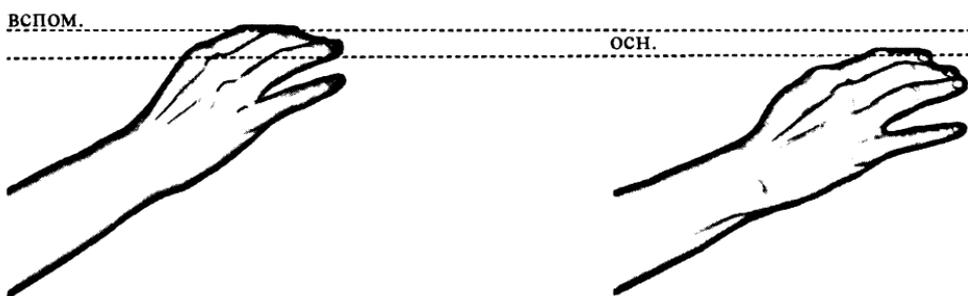
, У<sup>м</sup>олкает ныне всякое уныние...

**Распевное начало с ударного слога.** В том случае, если строка имеет распевное начало, важны два момента: «организация» начального распева и движение речитатива после него.

Распев в начале строки может быть очень кратким, в обиходных гласовых напевах он часто может быть выражен мелодической остановкой — половинной длительностью (например в 3-м, 5-м, 7-м стихирных гласах), двумя половинами (1-й тропарный и стихирный гласы) или двумя четвертями (напев для тропарей и стихир 2-го гласа). Если распев состоит хотя бы из двух звуков, то это уже мотив, движение в котором должно быть сориентировано от начала к концу; последующая речитация будет продолжением, подхватом этого движения. В регентском показе активность движения ко вто-

*Глас 7. Тропарь св. блж. Ксении Петербургской*

Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА



Неострые и острые точки при этом употребляются так же, как и при показе начала с ударного слога:

**Пример 36**

Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения

, В<sup>о</sup>спеваем Сына Твоего, Богородице...

Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Константину Муромскому

, К<sup>о</sup>нстантин днесь весело ликовствует...

Глас 7. Тропарь св. блж. Ксении Петербургской

, Н<sup>и</sup>щету Христову возлюбивши...

Глас 4. Тропарь иконе Божией Матери «Споручница грешных»

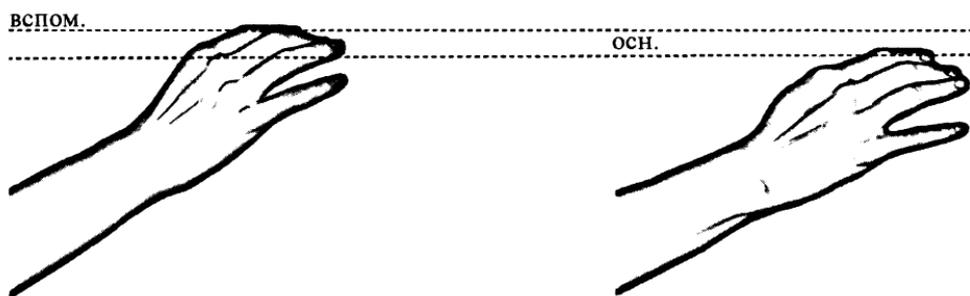
, У<sup>м</sup>олкает ныне всякое уныние...

**Распевное начало с ударного слога.** В том случае, если строка имеет распевное начало, важны два момента: «организация» начального распева и движение речитатива после него.

Распев в начале строки может быть очень кратким, в обиходных гласовых напевах он часто может быть выражен мелодической остановкой — половинной длительностью (например в 3-м, 5-м, 7-м стихирных гласах), двумя половинами (1-й тропарный и стихирный гласы) или двумя четвертями (напев для тропарей и стихир 2-го гласа). Если распев состоит хотя бы из двух звуков, то это уже мотив, движение в котором должно быть сориентировано от начала к концу; последующая речитация будет продолжением, подхватом этого движения. В регентском показе активность движения ко вто-

*Глас 4. Тропарь иконе Божией Матери «Споручница грешных»*

Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА



Неострые и острые точки при этом употребляются так же, как и при показе начала с ударного слога:

**Пример 36**

*Глас 6. Тропарь из последования малого водоосвящения*

, В<sup>о</sup>спеваем Сына Твоего, Богородице...

*Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Константину Муромскому*

, К<sup>о</sup>нстантин днесь весело ликовствует...

*Глас 7. Тропарь св. блж. Ксении Петербургской*

, Н<sup>и</sup>щету Христову возлюбивши...

*Глас 4. Тропарь иконе Божией Матери «Споручница грешных»*

, У<sup>м</sup>олкает ныне всякое уныние...

**Распевное начало с ударного слога.** В том случае, если строка имеет распевное начало, важны два момента: «организация» начального распева и движение речитатива после него.

Распев в начале строки может быть очень кратким, в обиходных гласовых напевах он часто может быть выражен мелодической остановкой — половинной длительностью (например в 3-м, 5-м, 7-м стихирных гласах), двумя половинами (1-й тропарный и стихирный гласы) или двумя четвертями (напев для тропарей и стихир 2-го гласа). Если распев состоит хотя бы из двух звуков, то это уже мотив, движение в котором должно быть сориентировано от начала к концу; последующая речитация будет продолжением, подхватом этого движения. В регентском показе активность движения ко вто-

**Распевное начало с ударного слога.** В том случае, если строка имеет распевное начало, важны два момента: «организация» начального распева и движение речитатива после него.

Распев в начале строки может быть очень кратким, в обиходных гласовых напевах он часто может быть выражен мелодической остановкой – половинной длительностью (например, в 3-м, 5-м, 7-м стихирных гласах), двумя половинами (1-й тропарный и стихирный гласы) или двумя четвертями (напев для тропарей и стихир 2-го гласа). Если распев состоит хотя бы из двух звуков, то это уже мотив, движение в котором должно быть сориентировано от начала к концу; последующая речитация будет продолжением, подхватом этого движения. В регентском показе активность движения ко второму звуку распева выражается увеличением амплитуды движения и вынесением руки на основную плоскость (верхнюю).

Приведем примеры.

В воскресном тропаре 1-го гласа «Камени запечатану от иудей» первый слог ударный, начинается с неактивной согласной «к»; на него приходится распев, состоящий из двух половинных длительностей. В этом случае требуется простой (не двойной, так как строка начинается с ударного слога) ауфтакт, который должен быть острым (нужно активизировать произнесение согласного звука «к»). Для того чтобы настроить певцов на пение распева в начале мелодического колена, начальный замах должен быть небольшим, но «озвученным». Сам распев обозначается мягкими точками на вспомогательной плоскости, которая в данном случае располагается ниже, чем основная:

### **Пример 37**

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

рому звуку распева выражается увеличением амплитуды движения и вынесением руки на основную плоскость (верхнюю).

Приведем примеры.

В воскресном тропаре 1-го гласа «Камени запечатану от иудей» первый слог ударный, начинается с неактивной согласной «к»; на него приходится распев, состоящий из двух половинных длительностей. В этом случае требуется простой (не двойной, так как строка начинается с ударного слога) ауфтакт, который должен быть острым (нужно активизировать произнесение согласного звука «к»). Для того чтобы настроить певцов на пение распева в начале мелодического колена, начальный замах должен быть небольшим, но «озвученным». Сам распев обозначается мягкими точками на вспомогательной плоскости, которая в данном случае располагается ниже, чем основная:

**Пример 37**

, /  $\hat{\text{Ка}}$ -мени запечатану от иудей...

или короткими линиями:

, /  $\hat{\text{Ка}}$ -мени запечатану от иудей...

Так же показывается и распевное начало строки с гласной:

**Пример 38**

*Глас 1. Тропарь мученицам общий*

, /  $\hat{\text{А}}$ -гницы словесныя... или

, /  $\hat{\text{А}}$ -гницы...

**Распевное начало с безударного слога.** Воскресный тропарь 2-го гласа «Егда снизшел еси» начинается с безударного слога и с гласной; распев из двух четвертей приходится на второй слог от начала. Здесь требуется двойной ауфтакт (так как ударный слог стоит не в самом начале строки), он должен быть небольшим по амплитуде (на первом слоге распева нет), но быстрым и острым для активного произнесения гласного звука. Безударный слог (или слоги — в других текстах их может быть перед ударением несколько) удобнее показать острой точкой на основной плоскости, а распев — короткой линией на вспомогательной плоскости (под основной):

Так же показывается и распевное начало строки с гласной:

**Пример 38**

*Глас 1. Тропарь мученицам общий*

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

рому звуку распева выражается увеличением амплитуды движения и вынесением руки на основную плоскость (верхнюю).

Приведем примеры.

В воскресном тропаре 1-го гласа «Камени запечатану от иудей» первый слог ударный, начинается с неактивной согласной «к»; на него приходится распев, состоящий из двух половинных длительностей. В этом случае требуется простой (не двойной, так как строка начинается с ударного слога) ауфтакт, который должен быть острым (нужно активизировать произнесение согласного звука «к»). Для того чтобы настроить певцов на пение распева в начале мелодического колена, начальный замах должен быть небольшим, но «озвученным». Сам распев обозначается мягкими точками на вспомогательной плоскости, которая в данном случае располагается ниже, чем основная:

**Пример 37**

, /  $\hat{\text{Ка}}$ -мени запечатану от иудей...  
или короткими линиями:

, /  $\hat{\text{Ка}}$ -мени запечатану от иудей...

Так же показывается и распевное начало строки с гласной:

**Пример 38**

*Глас 1. Тропарь мученицам общий*

, /  $\hat{\text{А}}$ -гницы словесныя... или

, /  $\hat{\text{А}}$ -гницы...

**Распевное начало с безударного слога.** Воскресный тропарь 2-го гласа «Егда снизшел еси» начинается с безударного слога и с гласной; распев из двух четвертей приходится на второй слог от начала. Здесь требуется двойной ауфтакт (так как ударный слог стоит не в самом начале строки), он должен быть небольшим по амплитуде (на первом слоге распева нет), но быстрым и острым для активного произнесения гласного звука. Безударный слог (или слоги — в других текстах их может быть перед ударением несколько) удобнее показать острой точкой на основной плоскости, а распев — короткой линией на вспомогательной плоскости (под основной):

**Распевное начало с безударного слога.** Воскресный тропарь 2-го гласа «Егда снизшел еси» начинается с безударного слога и с гласной; распев из двух четвертей приходится на второй слог от начала. Здесь требуется двойной аффтакт (так как ударный слог стоит не в самом начале строки), он должен быть небольшим по амплитуде (на первом слоге распева нет), но быстрым и острым для активного произнесения гласного звука. Безударный слог (или слоги – в других текстах их может быть перед ударением несколько) удобнее показать острой точкой на основной плоскости, а распев – короткой линией на вспомогательной плоскости (под основной):

, Ёгда снизшел еси к смерти, Животе безсмертный...

Если строка начинается с согласной, все приемы показа останутся теми же:

**Пример 39**

Глас 1. Тропарь свт. Спиридону Тримифунтскому

, Собо̀ра Перваго показался еси поборник и чудотворец...

или

, Со-бо̀-ра Перваго...

**Переход от распева к речитации.** В текстах с распевным началом первой строки важен переход от распева к последующему речитативу: окончание слова подсоединяется к распеву, а речитация начинается с нового слова. Слоги в конце слова после распева показываются небольшой неострой точкой на вспомогательной плоскости — там же, где был показан распев; затем следует активное движение к ударному слогу нового слова:

**Пример 40**

Глас 8. Воскресная стихира на хвалитех

, Го̀-споди, ору́жие на диавола Крест Твой дал еси нам...

Глас 3. Стихира на стиховне в Неделю Пятидесятницы вечера

, Ны́не облачатся державою Христовою с высоты апостоли...

**§ 3. Показ середины строки**

В середине строки основная задача регентского показа состоит в том, чтобы организовать равномерное, без ускорения движение к конечному распеву (при пении способом неравномерной речитации)

Если строка начинается с согласной, все приемы показа останутся теми же:

**Пример 39**

*Глас 1. Тропарь сеп. Спиридону Тримифунтскому*

, / Êгда снизшел еси к смерти, Животе безсмертный...

Если строка начинается с согласной, все приемы показа останутся теми же:

**Пример 39**

Глас 1. Тропарь свт. Спиридону Тримифунтскому

, Собо̀—ра Перваго показался еси поборник и чудотворец...

или

, Со-бо̀-ра Перваго...

**Переход от распева к речитации.** В текстах с распевным началом первой строки важен переход от распева к последующему речитативу: окончание слова подсоединяется к распеву, а речитация начинается с нового слова. Слоги в конце слова после распева показываются небольшой неострой точкой на вспомогательной плоскости — там же, где был показан распев; затем следует активное движение к ударному слогу нового слова:

**Пример 40**

Глас 8. Воскресная стихира на хвалитех

, Го̀-споди, ору́жие на диавола Крест Твой дал еси нам...

Глас 3. Стихира на стиховне в Неделю Пятидесятницы вечера

, Нынѐ́ облачатся державою Христовою с высоты апостоли...

**§ 3. Показ середины строки**

В середине строки основная задача регентского показа состоит в том, чтобы организовать равномерное, без ускорения движение к конечному распеву (при пении способом неравномерной речитации)

**Переход от распева к речитации.** В текстах с распевным началом первой строки важен переход от распева к последующему речитативу: окончание слова подсоединяется к распеву, а речитация начинается с нового слова. Слоги в конце слова после распева показываются небольшой неострой точкой на вспомогательной плоскости – там же, где был показан распев; затем следует активное движение к ударному слогу нового слова:

**Пример 40**

*Глас 8. Воскресная стихира на хвалите*

, / Êгда снизшел еси к смерти, Животе безсмертный...

Если строка начинается с согласной, все приемы показа останутся теми же:

**Пример 39**

Глас 1. Тропарь свт. Спиридону Тримифунтскому

, Собо̄—ра Перваго показался еси поборник и чудотворец...

или

, Со-бо-ра Перваго...

**Переход от распева к речитации.** В текстах с распевным началом первой строки важен переход от распева к последующему речитативу: окончание слова подсоединяется к распеву, а речитация начинается с нового слова. Слоги в конце слова после распева показываются небольшой неострой точкой на вспомогательной плоскости — там же, где был показан распев; затем следует активное движение к ударному слогу нового слова:

**Пример 40**

Глас 8. Воскресная стихира на хвалитех

, Го̄-споди, ору́жие на диавола Крест Твой дал еси нам...

Глас 3. Стихира на стиховне в Неделю Пятидесятницы вечера

, Ныне̂ о́блачатся державою Христовою с высоты апостоли...

**§ 3. Показ середины строки**

В середине строки основная задача регентского показа состоит в том, чтобы организовать равномерное, без ускорения движение к конечному распеву (при пении способом неравномерной речитации

*Глас 3. Стихира на стиховне в Неделю Пятидесятницы  
вечера*

, Ёгда снизшел еси к смерти, Животе безсмертный...

Если строка начинается с согласной, все приемы показа останутся теми же:

**Пример 39**

Глас 1. Тропарь свт. Спиридону Тримифунтскому

, Собо̀ра Перваго показался еси поборник и чудотворец...

или

, Со-бо̀-ра Перваго...

**Переход от распева к речитации.** В текстах с распевным началом первой строки важен переход от распева к последующему речитативу: окончание слова подсоединяется к распеву, а речитация начинается с нового слова. Слоги в конце слова после распева показываются небольшой неострой точкой на вспомогательной плоскости — там же, где был показан распев; затем следует активное движение к ударному слогу нового слова:

**Пример 40**

Глас 8. Воскресная стихира на хвалитех

, Го̀-споди, ору́жие на диавола Крест Твой дал еси нам...

Глас 3. Стихира на стиховне в Неделю Пятидесятницы вечера

, Ны́не облачатся державою Христовою с высоты апостоли...

**§ 3. Показ середины строки**

В середине строки основная задача регентского показа состоит в том, чтобы организовать равномерное, без ускорения движение к конечному распеву (при пении способом неравномерной речитации



### § 3. Показ середины строки

В середине строки основная задача регентского показа состоит в том, чтобы организовать равномерное, без ускорения движение к конечному распеву (при пении способом неравномерной речитации единицей движения текста в строке будет слово, а способом «1:2» – слог); для этого ударные слоги текста отмечаются речитативными вежами – небольшими неострыми точками на основной плоскости<sup>95</sup>. Когда необходимо в то же время обратить внимание на произнесение текста, ударные слоги показываются остановками, а требующие дикционной активности участки текста – острыми точками. В приводимых ниже примерах обозначается, что стоящие рядом гласные не должны сливаться:

#### **Пример 41**

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

единицей движения текста в строке будет слово, а способом «1:2» — слог); для этого ударные слоги текста отмечаются речитативными вехами — небольшими неострыми точками на основной плоскости<sup>10</sup>. Когда необходимо в то же время обратить внимание на произнесение текста, ударные слоги показываются остановками, а требующие дикционной активности участки текста — острыми точками. В приводимых ниже примерах обозначается, что стоящие рядом гласные не должны сливаться:

**Пример 41**

...Святаго блажѣннаго,	Иисусе Христе...
остановка	острая точка
на ударном слоге,	обозначает
предшествующем	гласную,
требующему внимания	которую нужно
фрагменту текста	произнести более активно

Слѡва О́тцѹ, и́ Сѣ́ну, и́ Святому́ Духу.

Обычное расстояние между словесными ударениями составляет от одного до трех безударных слогов; когда же между ударными слогами стоит большее количество слогов, для сохранения равномерности движения дополнительно отмечаются вехами некоторые безударные слоги; чаще всего это бывают части сложных слов, длинные окончания слов и начальные слоги следующих. Такие дополнительные вехи имеют меньшую амплитуду, чем речитативные:

**Пример 42**

*Глас 4. Тропарь св. первомуч. Фекле*

Слѡвесем Павловым на́учивше́ся, бѡ́гоневѣ́стная  
 Фе-клѡ́, / и́ веро́ю у́тверди́вше́ся от Петра́, /  
 бѡ́гозванна́я перво́мученица́ явилася еси́ и  
 перво́стра́дальница́ в жена́х...

<sup>10</sup> О таком показе речитативной зоны строки — просодических ударений в ней — говорит Н.В. Балужева в исследовании, посвященном регентскому жесту о. М. Фортунато (*Балужева Н.В. Протоиерей Михаил Фортунато...*).

Обычное расстояние между словесными ударениями составляет от одного до трех безударных слогов; когда же между ударными слогами стоит большее количество слогов, для сохранения равномерности движения дополнительно отмечаются вехами некоторые безударные слоги; чаще всего это бывают части сложных слов, длинные окончания слов и начальные слоги следующих. Такие дополнительные вехи имеют меньшую амплитуду, чем речитативные:

**Пример 42**

*Глас 4. Тропарь св. первомуч. Фекле*

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

единицей движения текста в строке будет слово, а способом «1:2» — слог); для этого ударные слоги текста отмечаются речитативными вехами — небольшими неострыми точками на основной плоскости<sup>10</sup>. Когда необходимо в то же время обратить внимание на произнесение текста, ударные слоги показываются остановками, а требующие дикционной активности участки текста — острыми точками. В приводимых ниже примерах обозначается, что стоящие рядом гласные не должны сливаться:

**Пример 41**

...Святаго блажѣннаго,	Иисусе Христе...
остановка	острая точка
на ударном слоге,	обозначает
предшествующем	гласную,
требующему внимания	которую нужно
фрагменту текста	произнести более активно

Слѡва О́тцѹ, и́ СѢ́ну, и́ Святому́ Духу.

Обычное расстояние между словесными ударениями составляет от одного до трех безударных слогов; когда же между ударными слогами стоит большее количество слогов, для сохранения равномерности движения дополнительно отмечаются вехами некоторые безударные слоги; чаще всего это бывают части сложных слов, длинные окончания слов и начальные слоги следующих. Такие дополнительные вехи имеют меньшую амплитуду, чем речитативные:

**Пример 42**

*Глас 4. Тропарь св. первомуч. Фекле*

Слѡвесем Павловым на́учивше́ся, бѡ́гоневѣ́стная  
 Фе-клѡ́, / и́ веро́ю у́тверди́вше́ся от Петра́, /  
 бѡ́гозванна́я перво́мученица́ явилася́ еси́ и  
 перво́стра́дальница́ в жена́х...

<sup>10</sup> О таком показе речитативной зоны строки — просодических ударений в ней — говорит Н.В. Балуева в исследовании, посвященном регентскому жесту о. М. Фортунато (*Балуева Н.В. Протоиерей Михаил Фортунато...*).

*Глас 2. Стихира на стиховне прп. Галактиону  
Вологодскому (3-е колено)*

Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА

Глас 2. Стихира на стиховне прп. Галактиону Вологодскому (3-е колено)

... почерпѣм̂ недѣлующи̂ исцелѣн'я...

... и̂ вси̂, болѣзнующи̂ душѣвными̂ страстьми̂...

При последовании двух ударных слогов подряд вежа на первом ударении пропускается:

**Пример 43**

Глас 8. Ин тропарь свт. Петру, митр. Московскому

, Ликуй̂ свѣтло, благославнейши̂ граде Москва...

а не:

, Ликуй̂ свѣтло...

Если первый из ударных слогов при этом является начальным в строке, движение ко второму ударению показывается двойным ауфтактом (то есть как если бы первый слог не был ударным):

**Пример 44**

Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Вячеславу Чешскому

, Днѣсь̂ ангили с человеки радуются вкупе...

**§ 4. Показ окончания строки**

**Подготовка.** Показ конечного распева подготавливается остановкой руки в конце речитатива и ауфтактом к сокращенному распеву. Остановка — последняя вежа — должна быть выбрана с таким расчетом, чтобы было достаточно времени для объемного и «озвученного» замаха к распеву в конце строки. Иногда последнюю вежу бывает лучше расположить не на последнем, а на предпоследнем ударном слоге речитативной части строки:

При последовании двух ударных слогов подряд вежа на первом ударении пропускается:

**Пример 43**

*Глас 8. Ин тропарь свт. Петру, митр. Московскому*

Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА

Глас 2. Стихира на стиховне прп. Галактиону Вологодскому (3-е колено)

... почерпѣм̂ недѣлующи̂ исцелѣн'я...

... и̂ вси̂, болѣзнующи̂ душѣвными̂ страстьми̂...

При последовании двух ударных слогов подряд вежа на первом ударении пропускается:

**Пример 43**

Глас 8. Ин тропарь свт. Петру, митр. Московскому

, Ликуй̂ свѣтло, благославнейши̂ граде Москва...

а не:

, Ликуй̂ свѣтло...

Если первый из ударных слогов при этом является начальным в строке, движение ко второму ударению показывается двойным ауфтактом (то есть как если бы первый слог не был ударным):

**Пример 44**

Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Вячеславу Чешскому

, Днѣсь̂ ангили с человеки радуются вкупе...

**§ 4. Показ окончания строки**

**Подготовка.** Показ конечного распева подготавливается остановкой руки в конце речитатива и ауфтактом к сокращенному распеву. Остановка — последняя вежа — должна быть выбрана с таким расчетом, чтобы было достаточно времени для объемного и «озвученного» замаха к распеву в конце строки. Иногда последнюю вежу бывает лучше расположить не на последнем, а на предпоследнем ударном слоге речитативной части строки:

Если первый из ударных слогов при этом является начальным в строке, движение ко второму ударению показывается двойным афтактом (то есть, как если бы первый слог не был ударным):

**Пример 44**

*Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Вячеславу Чешскому*

Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА

Глас 2. Стихира на стиховне прп. Галактиону Вологодскому (3-е колено)

... почерпѣм̂ недѣгующи̂ исцелѣн'я...

... и̂ вси̂, болѣзнующи̂ душѣвными̂ страстьми̂...

При последовании двух ударных слогов подряд вежа на первом ударении пропускается:

**Пример 43**

Глас 8. Ин тропарь свт. Петру, митр. Московскому

, Ликуй̂ свѣтло, благославнейши̂ граде Москва...

а не:

, Ликуй̂ свѣтло...

Если первый из ударных слогов при этом является начальным в строке, движение ко второму ударению показывается двойным ауфтактом (то есть как если бы первый слог не был ударным):

**Пример 44**

Глас 4. Тропарь св. блгв. кн. Вячеславу Чешскому

, Днѣсь̂ ангили̂ с человеки̂ радуются̂ вкупе...

**§ 4. Показ окончания строки**

**Подготовка.** Показ конечного распева подготавливается остановкой руки в конце речитатива и ауфтактом к сокращенному распеву. Остановка — последняя вежа — должна быть выбрана с таким расчетом, чтобы было достаточно времени для объемного и «озвученного» замаха к распеву в конце строки. Иногда последнюю вежу бывает лучше расположить не на последнем, а на предпоследнем ударном слоге речитативной части строки:



## § 4. Показ окончания строки

**Подготовка.** Показ конечного распева подготавливается остановкой руки в конце речитатива и ауфтактом к сокращенному распеву. Остановка – последняя вежа – должна быть выбрана с таким расчетом, чтобы было достаточно времени для объемного и «озвученного» замаха к распеву в конце строки. Иногда последнюю вежу бывает лучше расположить не на последнем, а на предпоследнем ударном слоге речитативной части строки:

### **Пример 45**

*Глас 2. Кондак прп. Евфросинии Московской (2-е и 3-е колена)*

**Пример 45**

*Глас 2. Кондак прп. Евфросинии Московской (2-е и 3-е колена)*

...и тело твое постом и бдѣ<sup>аиѳ</sup>ніем <sup>и</sup>изнури<sup>и</sup>вши, /

веха на последнем  
ударении речитатив-  
ной части строки

непрестан<sup>и</sup>ными мо<sup>и</sup>лѣтвами Бо<sup>и</sup>гу угодила еси...

веха на предпослед-  
нем ударении внутри  
речитатива

*Глас 1. Тропарь св. прмц. В. кн. Елисавете) (2-е колено)*

...сугубым служением Марфы и Мар<sup>и</sup>и Христа<sup>и</sup>

веха на  
предпоследнем  
ударении

почти<sup>и</sup>ла еси.

Надо иметь в виду, что чем подвижнее темп исполнения, тем меньше отмечается речитативных вех, и, следовательно, замах к конечному распеву показывается раньше.

**Конечный распев.** Заключительный распев показывается несколькими точками или линиями, при этом элементы показа располагаются так, чтобы не нарушить цельность слова или словосочетания, которое стоит в конце строки. Эти точки и линии должны читаться как единое движение:

**Пример 46**

*Глас 1. Воскресный тропарь (2-е колено)*

...и воином стрегущим пречистое тел<sup>о</sup> Твое...

Последний ударный слог показывается точкой или линиями на нижней вспомогательной плоскости, а остальные жесты, комментирующие конечный распев, располагаются в зависимости от того, последует ли соединение строк на цепном дыхании или они будут разделены цезурой. В первом случае окончание распева показывается на верхней плоскости, во втором — на нижней (подробно показ цезур будет рассмотрен чуть ниже):

*Глас 1. Тропарь св. прмц. В. кн. Елисавете (2-е колено)*

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

**Пример 45**

*Глас 2. Кондак прп. Евфросинии Московской (2-е и 3-е колена)*

...и тело твое постом и бдѣнием <sup>аиѣ</sup>изнури<sup>в</sup>вши, /

веха на последнем  
ударении речитатив-  
ной части строки

непрестан<sup>н</sup>ными мо<sup>л</sup>ит<sup>в</sup>ами Бо<sup>г</sup>у уго<sup>д</sup>ила еси...

веха на предпослед-  
нем ударении внутри  
речитатива

*Глас 1. Тропарь св. прмц. В. кн. Елисавете) (2-е колено)*

...сугубым служением Марфы и Мар<sup>и</sup>и Христа<sup>а</sup>

веха на  
предпоследнем  
ударении

поч<sup>т</sup>ила еси.

Надо иметь в виду, что чем подвижнее темп исполнения, тем меньше отмечается речитативных вех, и, следовательно, замах к конечному распеву показывается раньше.

**Конечный распев.** Заключительный распев показывается несколькими точками или линиями, при этом элементы показа располагаются так, чтобы не нарушить цельность слова или словосочетания, которое стоит в конце строки. Эти точки и линии должны читаться как единое движение:

**Пример 46**

*Глас 1. Воскресный тропарь (2-е колено)*

...и воином стрегущим пречистое тел<sup>о</sup> Твое...

Последний ударный слог показывается точкой или линиями на нижней вспомогательной плоскости, а остальные жесты, комментирующие конечный распев, располагаются в зависимости от того, последует ли соединение строк на цепном дыхании или они будут разделены цезурой. В первом случае окончание распева показывается на верхней плоскости, во втором — на нижней (подробно показ цезур будет рассмотрен чуть ниже):

Надо иметь в виду, что чем подвижнее темп исполнения, тем меньше отмечается речитативных вех, и, следовательно, замах к конечному распеву показывается раньше.

**Конечный распев.** Заключительный распев показывается несколькими точками или линиями, при этом элементы показа располагаются так, чтобы не нарушить цельность слова или словосочетания, которое стоит в конце строки. Эти точки и линии должны читаться как единое движение:

**Пример 46**

*Глас 1. Воскресный тропарь (2-е колено)*

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

**Пример 45**

Глас 2. Кондак прп. Евфросинии Московской (2-е и 3-е колена)

...и тело твое постом и бдѣ<sup>аиѳ</sup>ніем <sup>и</sup>изнури<sup>и</sup>вши, /

веха на последнем  
ударении речитатив-  
ной части строки

непрестан<sup>и</sup>ными мо<sup>и</sup>лѣтвами Бо<sup>и</sup>гу угодила еси...

веха на предпосле-  
днем ударении внутри  
речитатива

Глас 1. Тропарь св. прмц. В. кн. Елисавете) (2-е колено)

...сугубым служением Марфы и Мар<sup>и</sup>и Христа<sup>и</sup>

веха на  
предпоследнем  
ударении

почти<sup>и</sup>ла еси.

Надо иметь в виду, что чем подвижнее темп исполнения, тем меньше отмечается речитативных вех, и, следовательно, замах к конечному распеву показывается раньше.

**Конечный распев.** Заключительный распев показывается несколькими точками или линиями, при этом элементы показа располагаются так, чтобы не нарушить цельность слова или словосочетания, которое стоит в конце строки. Эти точки и линии должны читаться как единое движение:

**Пример 46**

Глас 1. Воскресный тропарь (2-е колено)

...и воином стрегущим пречистое тел<sup>о</sup> Твое...

Последний ударный слог показывается точкой или линиями на нижней вспомогательной плоскости, а остальные жесты, комментирующие конечный распев, располагаются в зависимости от того, последует ли соединение строк на цепном дыхании или они будут разделены цезурой. В первом случае окончание распева показывается на верхней плоскости, во втором — на нижней (подробно показ цезур будет рассмотрен чуть ниже):

Последний ударный слог показывается точкой или линиями на нижней вспомогательной плоскости, а остальные жесты, комментирующие конечный распев, располагаются в зависимости от того, последует ли соединение строк на цепном дыхании или они будут разделены цезурой. В первом случае окончание распева показывается на верхней плоскости, во втором – на нижней (подробно показ цезур будет рассмотрен чуть ниже):

**Пример 47**

*Глас 5. Стихира Евангельская 5-я (1-е колено)*

### Пример 47

Глас 5. Стихира Евангельская 5-я (1-е колено)

...яко еди́н прише́льству́й во́ Иеру́салѣм / и не

*auf*  
строки разделяются цезурой,  
поэтому остановка показывается  
на верхней плоскости

причащайся в конец совета ѿх...

На качество жестов влияет «дикционная активность» текста и ритмический рисунок:

### Пример 48

Глас 1. Воскресный тропарь (2-е колено)

...даруяй ми-рѡви — жизнь...

неострая точка, т.к. в тексте —  
«активная» согласная «р»;  
слово «жизнь», стоящее в конце колена,  
предваряется активным ауфтактом.

Глас 3. Воскресный тропарь (2-е колено)

...да радуются земна-я...

линии, так как распев  
приходится на один слог текста.

Глас 7 (2-е колено)

Услыши мя, Го́-споди—.

острая точка, так как после ударения  
в тексте стоят два слога до конца строки,  
а в напеве — пунктирный ритм.

## § 5. Переход к следующей строке

Еще одним важным моментом регентского показа является переход к следующей строке — на цепном дыхании или через цезуру.

**Цепное дыхание.** Если колена соединяются цепным дыханием, то после конечного распева рука выносится на верхнюю, то есть основную, плоскость (немного опережая пение) и останавливается на ней.

На качество жестов влияет «дикционная активность» текста и ритмический рисунок:

**Пример 48**

*Глас 1. Воскресный тропарь (2-е колено)*

### Пример 47

Глас 5. Стихира Евангельская 5-я (1-е колено)

...яко еди́н прише́льству́й во́ Иеру́салѣм / и не  
↑*auf*  
строки разделяются цезурой,  
поэтому остановка показывается  
на верхней плоскости

причащайся в конец совета ѿх...

На качество жестов влияет «дикционная активность» текста и ритмический рисунок:

### Пример 48

Глас 1. Воскресный тропарь (2-е колено)

...даруяй ми-рѡви — жизнь...  
↑  
неострая точка, т.к. в тексте —  
«активная» согласная «р»;  
слово «жизнь», стоящее в конце колена,  
предваряется активным ауфтактом.

Глас 3. Воскресный тропарь (2-е колено)

...да радуются земна-я,...  
↑  
линии, так как распев  
приходится на один слог текста.

Глас 7 (2-е колено)

Услыши мя, Го́-споди—.  
↑  
острая точка, так как после ударения  
в тексте стоят два слога до конца строки,  
а в напеве — пунктирный ритм.

## § 5. Переход к следующей строке

Еще одним важным моментом регентского показа является переход к следующей строке — на цепном дыхании или через цезуру.

**Цепное дыхание.** Если колена соединяются цепным дыханием, то после конечного распева рука выносится на верхнюю, то есть основную, плоскость (немного опережая пение) и останавливается на ней.

### *Глас 3. Воскресный тропарь (2 е колено)*

### Пример 47

Глас 5. Стихира Евангельская 5-я (1-е колено)

...яко еди́н прише́льству́й во́ Иеру́салѣм / и не

↑ *auf*  
строки разделяются цезурой,  
поэтому остановка показывается  
на верхней плоскости

причащайся в конец совета ѿх...

На качество жестов влияет «дикционная активность» текста и ритмический рисунок:

### Пример 48

Глас 1. Воскресный тропарь (2-е колено)

...даруяй ми-рѡви — жизнь...

↑  
неострая точка, т.к. в тексте —  
«активная» согласная «р»;  
слово «жизнь», стоящее в конце колена,  
предваряется активным ауфтактом.

Глас 3. Воскресный тропарь (2-е колено)

...да радуются земна-я...

↑  
линии, так как распев  
приходится на один слог текста.

Глас 7 (2-е колено)

Услыши мя, Го́-споди—.

↑  
острая точка, так как после ударения  
в тексте стоят два слога до конца строки,  
а в напеве — пунктирный ритм.

## § 5. Переход к следующей строке

Еще одним важным моментом регентского показа является переход к следующей строке — на цепном дыхании или через цезуру.

**Цепное дыхание.** Если колена соединяются цепным дыханием, то после конечного распева рука выносится на верхнюю, то есть основную, плоскость (немного опережая пение) и останавливается на ней.

## *Глас 7 (2-е колено)*

### Пример 47

Глас 5. Стихира Евангельская 5-я (1-е колено)

...яко еди́н прише́льству́й во́ Иеру́салѣм / и не

*auf*  
строки разделяются цезурой,  
поэтому остановка показывается  
на верхней плоскости

причащайся в конец совета ѿх...

На качество жестов влияет «дикционная активность» текста и ритмический рисунок:

### Пример 48

Глас 1. Воскресный тропарь (2-е колено)

...даруяй ми-рѡви — жизнь...

неострая точка, т.к. в тексте —  
«активная» согласная «р»;  
слово «жизнь», стоящее в конце колена,  
предваряется активным ауфтактом.

Глас 3. Воскресный тропарь (2-е колено)

...да радуются земна-я...

линии, так как распев  
приходится на один слог текста.

Глас 7 (2-е колено)

Услыши мя, Го́-споди—.

острая точка, так как после ударения  
в тексте стоят два слога до конца строки,  
а в напеве — пунктирный ритм.

## § 5. Переход к следующей строке

Еще одним важным моментом регентского показа является переход к следующей строке — на цепном дыхании или через цезуру.

**Цепное дыхание.** Если колена соединяются цепным дыханием, то после конечного распева рука выносится на верхнюю, то есть основную, плоскость (немного опережая пение) и останавливается на ней.

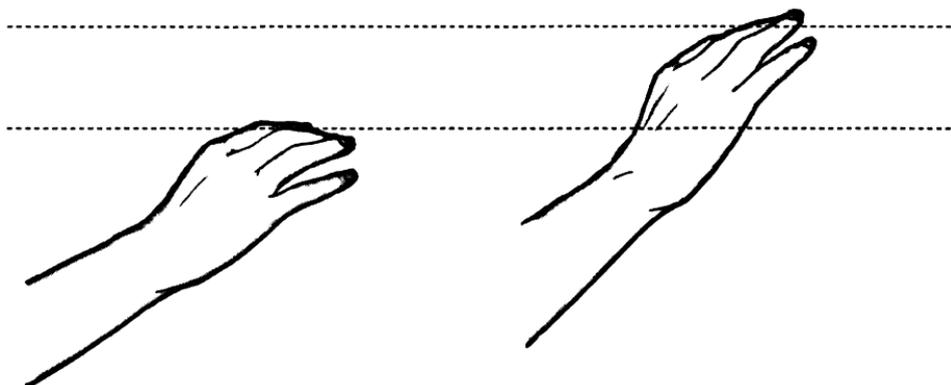


## § 5. Переход к следующей строке

Еще одним важным моментом регентского показа является переход к следующей строке – на цепном дыхании или через цезуру.

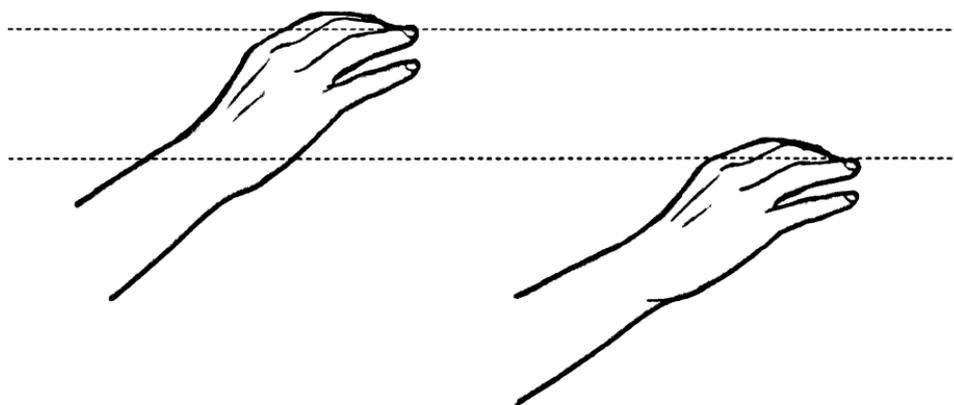
**Цепное дыхание.** Если колена соединяются цепным дыханием, то после конечного распева рука выносится на верхнюю, то есть основную, плоскость (немного опережая пение) и останавливается на ней.

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ



Соединение строк на цепном дыхании показывается остановкой, чтобы избежать *crescendo* — «наплыва» звука на стыке колен; после остановки рука на некоторое время остается в покое, как бы пережидая момент инерционного выдоха<sup>11</sup>. Начало очередной строки показывается небольшим по амплитуде «запаздывающим» ауфтактом, выполненным не всей рукой, а только кистью или даже одними пальцами. Затем строка показывается так, как уже было объяснено; если она начинается с безударного слога, двойной ауфтакт бывает удобнее показать движением с верхней плоскости к нижней — то есть из того положения, в которое рука пришла в конце предыдущей строки.

**Цезуры.** На стыке мелодических колен может быть цезура. Различается два вида цезур: в одних случаях они «разделяют» строки,

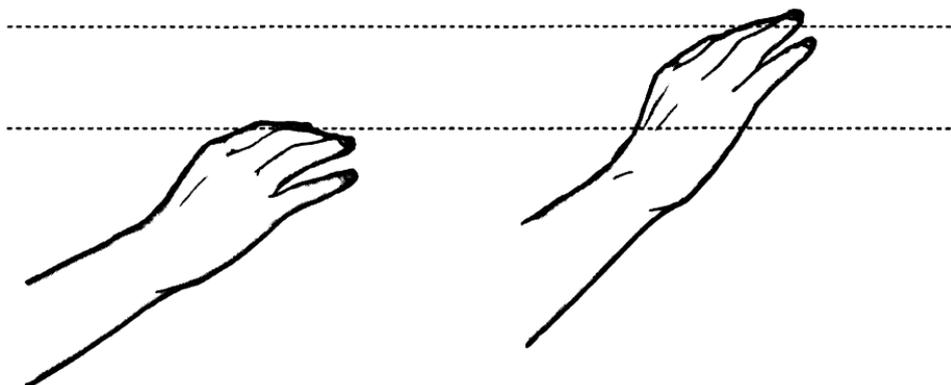


<sup>11</sup> То есть тот момент, когда певцы взяли бы дыхание при цезурном переходе к следующей строке.

Соединение строк на цепном дыхании показывается остановкой, чтобы избежать *crescendo* – «наплыва» звука на стыке колен; после остановки рука на некоторое время остается в покое, как бы пережидая момент инерционного выдоха<sup>96</sup>. Начало очередной строки показывается небольшим по амплитуде «запаздывающим» ауфтактом, выполненным не всей рукой, а только кистью или даже одними пальцами. Затем строка показывается так, как уже было объяснено; если она начинается с безударного слога, двойной ауфтакт бывает удобнее показать движением с верхней плоскости к нижней – то есть из того положения, в которое рука пришла в конце предыдущей строки.

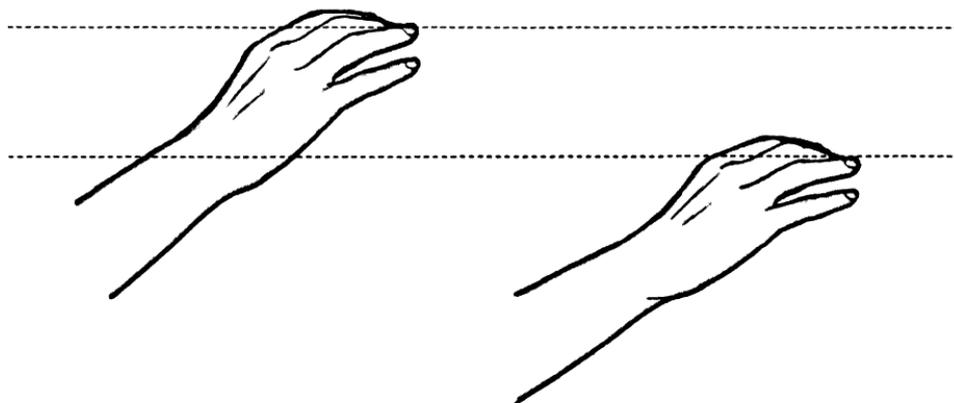
**Цезуры.** На стыке мелодических колен может быть цезура. Различается два вида цезур: в одних случаях они «разделяют» строки,

Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ



Соединение строк на цепном дыхании показывается остановкой, чтобы избежать *crescendo* — «наплыва» звука на стыке колен; после остановки рука на некоторое время остается в покое, как бы пережидая момент инерционного выдоха<sup>11</sup>. Начало очередной строки показывается небольшим по амплитуде «запаздывающим» ауфтактом, выполненным не всей рукой, а только кистью или даже одними пальцами. Затем строка показывается так, как уже было объяснено; если она начинается с безударного слога, двойной ауфтакт бывает удобнее показать движением с верхней плоскости к нижней — то есть из того положения, в которое рука пришла в конце предыдущей строки.

**Цезуры.** На стыке мелодических колен может быть цезура. Различается два вида цезур: в одних случаях они «разделяют» строки,

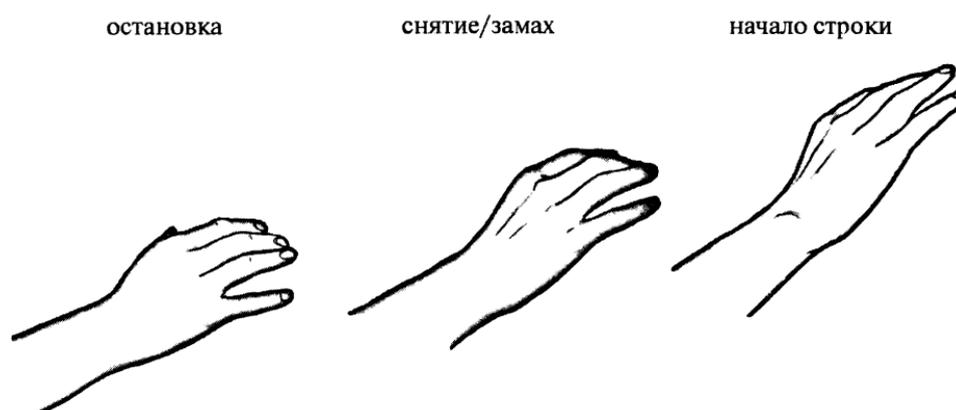


<sup>11</sup> То есть тот момент, когда певцы взяли бы дыхание при цезурном переходе к следующей строке.

а в других – «соединяют». «Разделяющая» цезура обычна между разделами песнопения, когда в тексте стоит точка, двоеточие и т.п. В этом случае остановка после конечного распева показывается на нижней – вспомогательной – плоскости, после остановки делается короткий замах к следующей строке, который одновременно является *срединным снятием* – «сбросом» – звука. «Соединяющей» обычно бывает «техническая» цезура (при смене гласной или гармонии, скачке в нескольких голосах на стыке строк), тогда остановка после распева в конце строки показывается на верхней плоскости, а затем следует снятие-замах к новой строке.

## Глава 1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРИЕМАХ РЕГЕНТСКОГО ПОКАЗА

а в других — «соединяют». «Разделяющая» цезура обычна между разделами песнопения, когда в тексте стоит точка, двоеточие и т.п. В этом случае остановка после конечного распева показывается на нижней — вспомогательной — плоскости, после остановки делается короткий замах к следующей строке, который одновременно является *срединным снятием* — «сбросом» — звука. «Соединяющей» обычно бывает «техническая» цезура (при смене гласной или гармонии, скачке в нескольких голосах на стыке строк), тогда остановка после распева в конце строки показывается на верхней плоскости, а затем следует снятие-замах к новой строке.



Срединные снятия после цезур, в отличие от конечного, не предваряются специальным замахом и не сопровождаются движением руки вниз, которое может спровоцировать «дожим» звука. Такой показ наиболее ясно выражает динамичность цезурного перехода. Положение кисти в момент «сброса» не должно изменяться: она остается раскрытой, не сжимается. Так как общий ритм слогового движения уже задан, после срединного снятия двойной аффтакт в начале следующей строки показывать необязательно.

### § 6. Окончание песнопения

*Конечные снятия* в регентовании и дирижировании достаточно сильно различаются. В дирижировании обычно рассматривает-

<sup>12</sup> Е.С. Кустовский так описывает их: «“Классический” прием снятия звука содержит три фазы: 1. Аффтакт к снятию. 2. Точка снятия. 3. Отскок кисти» (*Кустовский Е.С. Дирижерская техника... С. 59*).

Срединные снятия после цезур, в отличие от конечного, не предваряются специальным замахом и не сопровождаются движением руки вниз, которое может спровоцировать «дожим» звука. Такой показ наиболее ясно выражает динамичность цезурного перехода. Положение кисти в момент «сброса» не должно изменяться: она остается раскрытой, не сжимается. Так как общий ритм слогового движения уже задан, после срединного снятия двойной ауфтакт в начале следующей строки показывать необязательно.

## § 6. Окончание песнопения

*Конечные снятия* в регентовании и дирижировании достаточно сильно различаются. В дирижировании обычно рассматривается три фазы конечного снятия<sup>97</sup>, соблюдение которых обеспечивает строго одновременное прекращение звучания хора. Но непрерывности общего хода церковной службы больше соответствуют смягченные конечные снятия, которые более органично передают идею безостановочности и диалогичности богослужения: «реплика» одного участника предполагает ответ другого (священника, диакона, чтеца или хора). Тем не менее, четкость и одновременность снятия все же очень важны, поэтому конечное снятие должно быть подготовлено заранее и показано точно. Точка-остановка, обозначающая последний слог в строке, предваряется активным замахом и показывается на нижней плоскости (остановка необходима здесь для того, чтобы «переждать» момент инерционного выдоха в конце строки). Затем следует ауфтакт к снятию<sup>98</sup>. Сам момент прекращения пения показывается мягкой точкой на той же нижней плоскости; отмашка после снятия не должна быть резкой: звук не «обрывается», а «отпускается», оставляя за собой «отзвук».

## § 7. Показ активности произношения

На трудных с точки зрения дикции фрагментах текста показ должен регулировать степень активности произношения, например, когда несколько гласных следуют подряд, слова начинаются с сонорных согласных, «стучащие» согласные стоят рядом. Общим способом предупреждения о том, что нужно будет говорить активнее или, наоборот, спокойнее, является перемена положения (разворота) кисти и «качества» точки.

## Раздел II. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТОВ

ся три фазы конечного снятия<sup>12</sup>, соблюдение которых обеспечивает строго одновременное прекращение звучания хора. Но непрерывности общего хода церковной службы больше соответствуют смягченные конечные снятия, которые более органично передают идею безостановочности и диалогичности богослужения: «реплика» одного участника предполагает ответ другого (священника, диакона, чтеца или хора). Тем не менее, четкость и одновременность снятия все же очень важны, поэтому конечное снятие должно быть подготовлено заранее и показано точно. Точка-остановка, обозначающая последний слог в строке, предваряется активным замахом и показывается на нижней плоскости (остановка необходима здесь для того, чтобы «переждать» момент инерционного выдоха в конце строки). Затем следует афтакт к снятию<sup>13</sup>. Сам момент прекращения пения показывается мягкой точкой на той же нижней плоскости; отмашка после снятия не должна быть резкой: звук не «обрывается», а «отпускается», оставляя за собой «отзвук».

### § 7. Показ активности произношения

На трудных с точки зрения дикции фрагментах текста показ должен регулировать степень активности произношения, например, когда несколько гласных следуют подряд, слова начинаются с сонорных согласных, «стучащие» согласные стоят рядом. Общим способом предупреждения о том, что нужно будет говорить активнее или, наоборот, спокойнее, является перемена положения (разворота) кисти и «качества» точки.



<sup>13</sup> В пособиях по дирижированию и регентованию обращается внимание на постепенное ускорение движения руки в замахе (*Кустовский Е.С. Дирижерская техника... С. 59*); большое значение имеет плавность этого жеста.

Когда произношение нужно активизировать, кисть заранее занимает позицию более «настойчивого» обращения к певцам: разворачивается немного больше набок и выносится выше обычного уровня показа; слог, предшествующий дикционно трудному, показывается остановкой, а сонорные согласные или начальная гласная – дополнительной острой точкой.

При последовании нескольких гласных подряд на стыке слов острой точкой обозначается та гласная, с которой начинается новое слово; замах к ней делается на заключительном слоге предыдущего слова:

#### **Пример 49**

Когда произношение нужно активизировать, кисть заранее занимает позицию более «настойчивого» обращения к певцам: разворачивается немного больше набок и выносится выше обычного уровня показа; слог, предшествующий дикционно трудному, показывается остановкой, а сонорные согласные или начальная гласная — дополнительной острой точкой.

При последовании нескольких гласных подряд на стыке слов острой точкой обозначается та гласная, с которой начинается новое слово; замах к ней делается на заключительном слоге предыдущего слова:

#### Пример 49

...алчущи-и́ и́ жа́ждущии правды...

Если в строке встречаются рядом несколько активных, «стучащих» согласных, для того чтобы сделать произнесение текста более легким и спокойным, нужно уменьшить амплитуду показа и смягчить речитативные вехи.

### § 8. Показ изменений темпо-ритма

Отдельно следует сказать об отражении в регентском показе темпо-ритмических изменений.

**Непостепенная смена темпа.** При непостепенной смене темпа, которая чаще всего бывает внутри песнопений (при переходе от одной строки к другой), основными задачами показа являются прекращение уже существующей инерции движения и создание нового темпа.

Для отмены установившегося движения нужно неожиданно для певцов остановить руку вне обычного поля показа — наверху (важны активность и бóльшая, чем естественна для существующего темпа, быстрота движения руки к заключительной вехе строки), а затем задать новый темп, начиная с ауфтакта. Отход от остановки служит замахом к следующему фрагменту песнопения и выполняется уже в новом темпе.

Помимо ауфтакта, этот новый темп должен быть очень определенно обозначен в начале новой строки. Если движение было *замедлено*, это можно сделать с помощью подраблевания, то есть показа отдельной точкой каждого слога, если *ускорено* — очень энергич-

Если в строке встречаются рядом несколько активных, «стучащих» согласных, для того чтобы сделать произнесение текста более легким и спокойным, нужно уменьшить амплитуду показа и смягчить речитативные вехи.

## § 8. Показ изменений темпо-ритма

Отдельно следует сказать об отражении в регентском показе темпо-ритмических изменений.

**Непостепенная смена темпа.** При непостепенной смене темпа, которая чаще всего бывает внутри песнопений (при переходе от одной строки к другой), основными задачами показа являются прекращение уже существующей инерции движения и создание нового темпа.

Для отмены установившегося движения нужно неожиданно для певцов остановить руку вне обычного поля показа – наверху (важны активность и бóльшая, чем естественна для существующего темпа, быстрота движения руки к заключительной вехе строки), а затем задать новый темп, начиная с ауфтакта. Отход от остановки служит замахом к следующему фрагменту песнопения и выполняется уже в новом темпе.

Помимо ауфтакта, этот новый темп должен быть очень определенно обозначен в начале новой строки. Если движение было *замедлено*, это можно сделать с помощью поддрабливания, то есть показа отдельной точкой каждого слога, если *ускорено* – очень энергичным обобщающим движением, поскольку показать слоговое движение точками в быстром темпе невозможно.

**Постепенная смена темпа.** Сложнее показать постепенное ускорение или замедление, когда нет четкой грани смены темпа. Постепенное ускорение часто бывает внутри начальной строки песнопения; в этом случае певцов можно предупредить о предстоящем изменении темпа, показав вначале каждый слог текста, затем – речевые вехи, а потом – общее движение без речитативных вех, которое должно быть «нелогичным» по отношению к начальному темпу – более быстрым и активным.

Постепенное *замедление*, как правило, в конце песнопения, обозначается глубокими, бóльшими по амплитуде и более «весомыми», чем обычно, вехами.

## § 9. Роль регентского жеста в исполнении силлабических песнопений различной стилистики и применении разных способов пения

**Смена певческих стилей.** При сочетании в одном богослужении песнопений разных певческих стилей особое значение приобретает пластика жеста. Уже говорилось о том, что монодийные и гармонические песнопения разных типов имеют свою певческую специфику – широту гласных, активность и продолжительность согласных – которая создает различную насыщенность звукового потока, бóльшую или меньшую плотность, распевность певческой ткани. Ощущение звуковой среды, в которой движется рука, должно соответствовать качеству звуковой фактуры конкретного песнопения, а при переходе к другому стилю – настраивать певцов на характерные этому стилю черты. Эта перестройка происходит в ауфтакте, который для одноголосных песнопений и многоголосных распевных под обнов должен быть более медленным и наполненным, чем для гармонических песнопений простого силлабического склада. Певческий стиль также определяет объем (амплитуду) и вес речитативных вех, точек и линий.

**Смена способов пения.** Для хоров, чаще поющих силлабические песнопения способом «наплывного» (неравномерного) речитирования, может составлять некоторую трудность исполнение текстов способом «1:2». При пении этим способом темп речитации замедляется, а речитативные вехи показываются так же, как при дирижерском показе штриха *tenuto*: с бóльшим весом и меньшими, чем при «наплывном» речитировании, замахами; начальный ауфтакт при пении «1:2» должен быть медленным и небольшим.

Управляя пением текстов, не нужно упускать из виду, что роль регентского жеста здесь – вспомогательная, второстепенная: наиболее желательными качествами показа являются понятность и простота. Его неотъемлемым свойством должна оставаться озвученность; в остальном показ может быть до некоторой степени освобожден от комментирования «общих

форм движения» – речитации и распева – и сведен к показу трудностей и особенностей каждого конкретного песнопения. Предложенные способы решения технических задач оптимальны для ученического, «школьного» этапа обучения; при мастерском овладении описанными приемами регентования могут быть найдены и иные приемы показа.

### **Контрольные вопросы**

1. Какие жесты нужны для подготовки хора к пению?
2. Чем определяется показ начала строки?
3. Как показывается речитативное начало строки с ударного слога? С безударного?
4. Как показывается распевное начало строки с ударного слога? С безударного?
5. Как показывается присоединение речитации к распеву?
6. Как организуется равномерное движение речитатива внутри строки?
7. Каким способом обратить внимание на произношение внутри зоны речитации?
8. Когда бывают нужны дополнительные вехи? Когда вехи пропускаются?
9. Какой жест обозначает окончание зоны речитации и приближение конечного распева?
10. Как показывается заключительный распев? Объясните распределение элементов показа по плоскостям.
11. Расскажите, как может быть организован переход от одной строки песнопения к другой.
12. Опишите технику показа цепного дыхания, «соединяющей» и «разделяющей» цезуры.
13. Чем различаются конечные снятия в дирижерском и регентском показе? С чем это связано?
14. Опишите, как показываются активизация и смягчение произношения текста.
15. Расскажите о показе изменений темпа (постепенного и непостепенного замедлений и ускорений).
16. В какой момент, и каким образом отражается в регентском жесте смена певческого стиля или способа исполнения?

## Раздел III . Стили церковных песнопений

## **Глава 1. История возникновения и характеристика основных стилей в русском церковном пении**

## **§ 1. Певческие стили в русском церковно-певческом искусстве.**

## Проблемы их взаимодействия в богослужении

На протяжении всей истории развития русского церковно-певческого искусства можно выделить немного отрезков времени, когда в богослужении употреблялись песнопения только одного какого-нибудь певческого стиля. В древнейший период, в X–XIII веках, наряду со старым знаменным распевом существовало кондакарное пение; XIV и почти весь XV века были периодом господства на Руси одного знаменного распева, но именно в этот период в его мелодическом строе происходили коренные изменения, в результате которых он приобрел бóльшую протяженность и распевность; во второй половине – конце XV века зародились новые путевой и демественный распевы и появились первые образцы русского безлинейного многоголосия<sup>99</sup>. Свидетельства о том, что в богослужении звучали песнопения других певческих стилей, кроме знаменитого распева, встречаются в исторических и архивных документах (летописный свод 1479 года), богослужебных книгах (Чиновники, Служебники) и певческих рукописях. На эти указания опираются и работы исследователей.

В древнерусском богослужении сочетание песнопений разных стилей не было произвольным, а определялось уставными указаниями и было одним из способов выявления степени праздничности богослужения и литургической значимости песнопений: «Строчное и демественное пение употреблялось [в Новгороде] в службах двенадесятых и великих праздников, в дни нарочитых святых, а также в дни памяти новгородских святых. Таким образом, многоголосием выделялись особо важные службы, и при таком использовании оно ассоциировалось с пением праздничным»<sup>100</sup>. Вот как описано включение многоголосных песнопений в службу Недели Ваий: «Пение с *верхом* отмечено в Чине церковном в Вербную неделю – “на Литургии диаки поют с *верхом*”, “на часах поют тропари по крылосам с *верхом*”, и в службе праздника Успения Богородицы – “поют стихиры на восемь с *верхом*, Слава с *верхом* же, лития и стиховно по обычаю, Слава на самогласен,

на стиховне Слава с *верхом*»<sup>101</sup>. Как видно, пение с *верхом* позволяло выделить в ряду всех прочих особенно значимые тексты – Славники. Будничные богослужения в то время пелись знаменным распевом и были монолитны по стилю. Следует отметить, что, принадлежа к разным певческим стилям, древнерусские песнопения все же составляли части одной певческой культуры и потому могли достаточно легко сочетаться между собой. «Русская средневековая музыка развивалась из одного корня. Основной распев Древней Руси – знаменный – в течение всей тысячелетней истории русской церковной музыки, как могучее дерево, рос, давал новые побеги. Все его варианты и разновидности, возникавшие в эпоху Средневековья в виде путевого, демественного, большого и других распевов, были лишь ветвями, произраставшими из этого могучего ствола», – читаем у Т.Ф. Владышевской<sup>102</sup>.

С течением времени репертуар песнопений и количество стилевых направлений разрастались. Целый пласт сочинений, созданных для исполнения за богослужением в XVIII–XX веках, не был укоренен в канонической церковной традиции и оказался для русского церковно-певческого искусства чуждым. Употребление песнопений разных стилей скоро стало подчиняться не закономерностям службы и предписаниям Устава, а произволу регентов и вкусу прихожан, ктиторов, содержателей хоров, духовенства. В жизнеописании прп. старца Севастиана Карагандинского рассказывается: во время его служения в Ильинском приходском храме города Козлова «...бывало, что в какой-нибудь праздник [батюшка] приходил из церкви расстроенный. Он не любил немолитвенного нотного пения, а регенту нравилось пение погромче и повеселее, да еще не против бы ногой притопнуть. Батюшка настаивал, чтобы перед службой регент брал благословение – что и как петь. А регент возражал: “Его Алтарь, а мой клирос”»<sup>103</sup>.

Проблема стилистики церковных песнопений впервые обсуждалась в периодической печати во второй половине XIX–XX веках. Тогда поводом для дискуссий было исполнение в одном богослужении обиходных и авторских песнопений, произведений разных композиторских школ<sup>104</sup>. Но наиболее

остро проблема сочетания певческих стилей встала в наше время. Возрождение церковной жизни дало новый импульс развитию церковных искусств, в том числе пения, что выразилось в расширении круга песнопений, исполняющихся за богослужением, стремлении вернуться к более древним, исконно русским певческим стилям, каноничность которых не подлежит сомнению. За последние пятнадцать лет стали доступны многие малоизвестные ранее источники: были переизданы дореволюционные нотные сборники, выходят из печати новые, которые отражают традиции более и менее крупных певческих центров (Москвы, Петербурга, ряда монастырей), публикуются рукописные певческие памятники. Но введение в службу разных по времени и месту создания, музыкальному языку песнопений часто влечет за собой опасность возникновения стилевой разноголосицы: в одном богослужении могут оказаться древние и новые распевы, монодия и многоголосие, традиционные песнопения русского обихода, византийские и грузинские, тогда как основной и общепринятый певческий язык богослужения нашей эпохи – традиционное многоголосие, «партесное пение», литургичность которого в большой мере зависит от того, как его исполнять. Исполнение за богослужением непривычных песнопений может нарушить молитвенный настрой предстоятеля и возглавляемой им общины и переместить внимание и певцов, и прихожан на музыкальную сторону службы.

## § 2. Стили в современном обиходе. Стилиобразующие свойства напевов

Даже вполне традиционные, часто исполняемые за богослужением песнопения современного обихода представляют собой образцы различных певческих стилей. Для того чтобы грамотно соединять их в службе, нужно хорошо представлять себе те свойства обиходных напевов, которые определяют их стилистическую близость:

- бóльшая или мéньшая распевность;
- ладотональная окраска;
- рисунок мелодии (диапазон, интервалика);
- структура напева (как происходит формообразование);
- ритм;
- фактура (для неодноголосных песнопений);
- принципы гармонизации (в гармонических песнопениях).

При составлении репертуара службы нужно обращать особое внимание на общность этих признаков для выбираемых песнопений.

Употребляющиеся сейчас за богослужением песнопения можно разделить на следующие основные стилевые группы:

- «киевские» напевы – монодийные и многоголосные песнопения киевского распева и стилистически близкие им;
- такие же «греческие»;
- «нейтральные» – другие обиходные напевы;
- древнерусские распевы (знаменный, путевой, демественный; строчные песнопения);
- ранние гармонизации знаменного, киевского и греческого распевов;
- обиход Киево-Печерской лавры;
- песнопения других Поместных Церквей (византийские, грузинские).

Рассмотрим основные черты певческих стилей, которые образуют современный церковный обиход. Как только что было сказано, кроме традиционного многоголосия, очень неоднородного внутри себя, он охватывает древнерусские стили

– знаменный распев с его различными местными редакциями, путевой и демественный распевы, раннее строчное и демественное многоголосие, а также песнопения византийской и грузинской традиций (последние здесь не будут разбираться).

### § 3. Поздние монодийные певческие стили и стили традиционного многоголосия

В понятие традиционного многоголосия входят песнопения киевского, греческого и болгарского распева в обиходной гармонизации; по названиям двух первых распевов мы и будем условно обозначать существующие певческие стили. Характерные признаки киевских, греческих и болгарских четырехголосных песнопений основываются на свойствах одноименных одноголосных распевов, которые возникли в середине XVII века на юге России и довольно скоро получили повсеместное распространение. «Киевский, болгарский и греческий распевы записывали киевской [квадратной] нотацией, они были связаны с системой осмогласия и обладали некоторыми общими стилевыми признаками, отличающими их от знаменного распева. Это были строфичные распевы, основанные на многократном повторении мелодий строф с разным текстом. В новых распевах появились строго определенный метр, ритмическая периодичность, которая сблизила их с кантами и псалмами, имевшими черты европейской мелодики, лирической песенности и даже танцевальности», – пишет Т.Ф. Владышевская<sup>105</sup>. Новые напевы были проще знаменных и поэтому легко запоминались.

**Киевский распев.** Киевскому распеву свойственны минорное наклонение, ясное ощущение мажорной или минорной тональности, симметричность ритма; текст песнопений распевается по строкам. Несмотря на то, что «киевский распев представляет собой южнорусскую ветвь знаменного распева»<sup>106</sup>, в его интонациях слышна связь и с народной песней. «В мелодике киевского распева есть и речитативные, и распевные построения, часто встречаются повторы отдельных слов и фраз текста», чего не было в знаменном распеве<sup>107</sup>.

К киевскому распеву примыкает целый ряд местных напевов: почаевские, оптинские, псково-печерские, Зосимовой и Софрониевской пустыней и некоторые другие, которые в

практике и нотных публикациях носят название «обиходное», какой-нибудь местности или другое – например «Старинная», «Владимирская», «Умилительная», «Скитская» Херувимские. Киевские песнопения, как правило, довольно распевны, но по степени развитости внутрислоговых распевов их можно разделить на две группы: более распевные (в качестве примеров назовем четырехголосные «Милость мира» архим. Феофана, киевское «Достойно есть») и менее распевные (киевские «Блажен муж», «Свете тихий»). Малораспевные силлабические песнопения киевского распева, и гласовые, и внегласовые, обладают всеми теми же основными стилевыми признаками (тональная окраска, частое употребление минора, симметричный ритм, строчная структура), что и кантиленные. В современном богослужении киевский распев наиболее употребителен.

**Греческий распев.** Давая характеристику греческому распеву, обратимся к книге В.И. Мартынова «История богослужебного пения»: «Греческому распеву свойственна некая дугообразность мелодического рисунка. Мелодия вращается вокруг опорного тона, ... завершающего все мелодическое построение. Одной из особенностей греческого распева является также своеобразная плагальность, основанная на постоянном подчеркивании четвертой ступени лада. Принцип построения целого на основе варьированной повторности является одним из определяющих приемов мелодического формообразования греческого распева»<sup>108</sup>. Для него характерны также «ясная ладовая основа с ярко выраженным тяготением к мажору и минору» (преимущественно мажорная окраска), «все более четкое вырисовывание тонико-доминантных отношений и периодическая квадратность ритмического рисунка»<sup>109</sup>. Последнее свойство особенно проявляется в четырехголосных гармонизациях, и не случайно именно греческий распев из-за свойственной ему ладовой определенности и краткой мотивности более чем другие, удовлетворил требованиям А.Ф. Львова – составителя Придворного Обихода. Львов излагал песнопения в так

называемой «хоральной» фактуре – четырехголосии аккордового склада с мелодией в верхнем голосе и теноре.

В современном церковном обиходе к греческому распеву принадлежат: Херувимская, «О Тебе радуется» и «Взбранной Воеводе» (греческого распева), «От юности моя» обиходное, «Афонская» «Милость мира», «Достойно есть» «Входное», 1-й, 2-й и 8-й тропарные гласы; близки – «Болгарское» Трисвятое, «Придворная» Херувимская, тропарный напев 8-го гласа Киево-Печерской лавры, который в нотных изданиях обозначается также как «киевский» или «болгарский», изобразительные антифоны «малого знаменного распева», «Милость мира» «киевского» распева<sup>110</sup> (на Литургии свт. Василия Великого) и другие.

**«Нейтральные» обиходные песнопения.** Особую группу составляет ряд песнопений современного обихода – изначально многоголосных и не имеющих ярко выраженных стилевых признаков – «нейтральные». «Нейтральными» в московском обиходе являются «простые» ектении, «Свете тихий»<sup>111</sup>, напев 33-го псалма, Песнь Пресвятой Богородицы, «Единородный Сыне», «Милость мира» «Обиходная» и другие песнопения. Надо сказать, что свойство «нейтральности» приобретают даже стилистически яркие песнопения, когда они часто звучат за богослужением и становятся привычными.

## § 4. Древнерусские певческие стили

Более древний по сравнению с традиционным многоголосием пласт обихода составляют древнерусские стили, в первую очередь, знаменный распев. Как уже говорилось, в XI–XVII веках в русской богослужебной певческой практике он был главенствующим; все остальные древнерусские стили, включая безлинейное многоголосие, зародились и получили развитие на его основе.

**Знаменный распев.** Знаменный распев основывается на обиходном звукоряде, который состоит из двенадцати ступеней и разделяется на четыре согласия по три звука в каждом. Древнейшие из них – мрачное и светлое согласия, позднее к ним добавились еще два – простое и тресветлое. Песнопения знаменного распева делятся на две основные группы: гласовые, которые связаны с седмичным и годовыми (подвижным и неподвижным) богослужебными кругами, и внегласовые – неизменяемые песнопения суточного круга. «Каждое гласовое песнопение являет собой совокупность устойчивых мелодико-ритмических оборотов – попевок. В ткани песнопения попевка является наименьшим структурно законченным образованием, имеющим начало и конец. Попевка, как правило, совпадает с синтагмой – наименьшей структурной единицей текста, характеризующейся смысловой законченностью». Песнопения знаменного распева в оригинале записывались специальной знаменной нотацией (о происхождении и развитии которой сейчас не идет речь), наглядно, в устойчивых графических формулах отражавшей попевочное строение гласовых напевов. Внегласовые «неизменяемые песнопения записаны при помощи <sup>112</sup>дробных знамен. В их записи отсутствуют попевки, лица, фиты» .

В зависимости от степени распевности и гласовые, и внегласовые песнопения разделяются на силлабические (малораспевные), невматические (в которых на слог текста приходится 2–3 звука) и мелизматические (имеющие значительные внутрислоговые распевы). «Степень включения

мелизматических образований различна и зависит в конечном итоге от типа службы. Так, эпизодическое применение в Октоихе фит и лиц отделяет по стилистике воскресную службу от будничной. Постоянное использование фит и лиц в песнопениях Праздников и Триоди подчеркивает особую торжественность богослужения праздничных дней»<sup>113</sup>.

В XVIII и XIX веках знаменный распев, хотя и лишенный в силу хода истории господствующего положения, не выходил из употребления в Православной Церкви полностью. Он продолжал звучать в монастырях – в Сарове, на Соловках, на Валааме и в других обителях, знаменным распевом пели будничные службы клирики Успенского кремлевского собора Москвы. Но в крупных городах его, как правило, не исполняли: исключение составляли только отдельные песнопения всенощного бдения (Догматики, степенны и воскресные тропари по Великом Славословии), да и те пели не в оригинальном виде – одноголосии, а в гармонизациях, о которых будет сказано ниже. После революции некоторые знаменные песнопения одногласно и в многоголосных обработках в духе московской школы исполнялись за богослужением в русской эмиграции (в основном, в Париже), но не по крюковой нотации, а по киевской квадратной. В России же знаменный распев практически перестал звучать в храмах Московского Патриархата, сохраняясь только у старообрядцев.

Постепенно возвращаться в богослужение он стал только во второй половине XX века. Главная заслуга в этом принадлежит архим. Матфею (Мормылю), под чьим управлением хор Троице-Сергиевой лавры исполняет отдельные знаменные песнопения (по киевским квадратным и обычным круглым итальянским нотам). Сейчас распев употребляется в монастырской певческой практике, менее широко – в приходской (почти повсеместно звучат названные уже Догматики, степенны и тропари по Великом Славословии).

**Путевой, демественный распевы, древнерусское безлинейное многоголосие.** распевы, возникшие в конце XV века – одноголосные путевой и демественный, строчное (троестрочие) и демественное многоголосие<sup>114</sup> – несмотря на

общее происхождение, имеют, в сравнении со знаменной стилистикой, значительные отличия. Каждому из них присущи характерные интонации, специфические черты мелодики и ритма. Стилистические особенности *путевого* распева составляют последования долгих звуков (часто записанных двумя статьями) и «медленный пунктир» (h.q), *демественного* – пунктирный ритм и квартово-квинтовые скачки внутри мелодических построений. Стилистика древнерусских *многоголосных* песнопений опирается на лежащие в их основе *путевой* и *демественный* распевы<sup>115</sup>; безлинейному многоголосию свойственна диссонантная вертикаль.

В середине – второй половине XVII века возникли и получили столь большое распространение, что почти вытеснили знаменный распев и родственные ему древнерусские стили, более простые *киевский* и *греческий* распевы. Очень скоро (из-за уже рассматривавшихся характерных свойств) появились их четырехголосные гармонизации, и в одnogолосном виде эти распевы вышли из употребления.

## § 5. Позднейшие певческие стили

### ***Ранние гармонизации традиционных распевов.***

Гармонизации знаменного, греческого и киевского распевов, созданные на рубеже XVII–XVIII веков, после трехсотлетнего перерыва стали доступны только недавно; сейчас они исполняются за богослужением очень редко. Известные к настоящему моменту образцы ранних гармонизаций неодинаковы как по отношению к одноголосным первоисточникам, так и по степени самостоятельности голосов. Среди них можно выделить две группы<sup>116</sup>. Песнопения первой из них ориентированы на усиление звучания основного напева с помощью терцовой или секстовой вторы в альте или дисканте; сопровождающие голоса при этом функциональны и не имеют сложного мелодического и ритмического рисунка (в качестве примеров назовем «Днесь Христос» знаменного распева, «Блажен муж» киевского распева, «Возбранной Воеводе» греческого распева). В песнопениях другой группы гармоническая вертикаль и фактура имеют самостоятельное художественное значение, для них характерно более развитое голосоведение («На гору учеником», «Совет Превечный» знаменного распева, предначинательный псалом греческого распева). Основным признаком песнопений этой группы составляет наличие эксцеллентованного баса. Исполнение таких партитур технически сложно и требует большого певческого мастерства, а стилистически они выходят за рамки церковного обихода.

***Обработки традиционных распевов по принципам композиторов Нового направления.*** Принципы гармонизации традиционных распевов развиваются и далее. Со второй половины XIX века эти распевы стали использоваться как основа для многочисленных авторских гармонизаций и обработок; особенное внимание уделялось им композиторами Нового направления русской духовной музыки, центр которого находился в Москве. Это были С.В. Смоленский, П.И. Чайковский, А.Д. Кастальский, А.В. Никольский, С.В. Рахманинов, П.Г. Чесноков, В.С. Калинников. В Петербурге над

поиском самобытных путей развития русского церковного пения работали Н.А. Римский-Корсаков, Г.Ф. Львовский, Г.Я. Ломакин, Д.Н. Соловьев. В качестве примеров современных гармонизаций можно назвать обработки диак. С.З. Трубачева, архиеп. Ионафана (Елецких), архим. Матфея (Мормыля) и В.И. Мартынова.

**Обиход Киево-Печерской лавры.** Отдельное стилевое направление составляет Обиход Киево-Печерской лавры. В основе большей части Киево-Печерских песнопений лежит знаменный распев в южнорусской редакции; как самостоятельный певческий стиль Киево-Печерский обиход сформировался уже в многоголосном виде. Обиходу свойствен поступенно-опевательный, «вьющийся» мелодизм, движение мелодии часто сопровождается текстовыми повторами. Яркую особенность Киево-Печерского обихода составляют разнообразный и «упругий» ритм (соседство коротких и долгих длительностей, пунктиры), характерные гармонические обороты.

**Местные монастырские обиходы и напевы.** Соловецкий и Валаамский обиходы представляют собой местные редакции знаменного распева, но содержат также довольно большое количество песнопений киевского и греческого распевов. Эти обиходы не образуют в церковном пении самостоятельных стилевых направлений. Валаамский обиход более монолитен, чем Соловецкий, основной корпус песнопений в нем составляют знаменные мелодии, некоторые относятся к греческому распеву и немногие – к киевскому. В Соловецкий обиход входят песнопения тех же распевов, но его состав отличается большей пестротой. Часть песнопений этих обиходов бытует и в многоголосных обработках.

Другие местные и монастырские напевы (Троице-Сергиевой лавры и Почаева, Псково-Печерского и Корецкого монастырей, Оптиной и Зосимовой пустыней и др.) обладают многими признаками, которые сближают их с киевским распевом, но при этом сохраняют и некоторое своеобразие.

### **Контрольные вопросы**

**1.** Какие певческие стили сосуществовали в богослужении со знаменным распевом до XVII века?

- 2.** Чем определялось употребление песнопений разных стилей в древнерусской службе и в последующее время?
- 3.** Какие проблемы может вызвать разнообразие и непривычность церковного репертуара?
- 4.** Назовите те свойства напевов, которые определяют их стилевое разнообразие.
- 5.** Перечислите основные стилевые группы песнопений современного обихода.
- 6.** Песнопения каких распевов входят в понятие традиционного многоголосия?
- 7.** Назовите общие черты киевского, греческого и болгарского распевов. Что принципиально отличает их от знаменного распева?
- 8.** Дайте характеристику и приведите примеры песнопений киевского распева.
- 9.** Дайте характеристику и приведите примеры песнопений греческого распева.
- 10.** Расскажите о «нейтральных» обиходных песнопениях.
- 11.** Дайте характеристику и расскажите об истории бытования знаменного распева.
- 12.** Назовите основные стилистические особенности путевого и демественного распевов, песнопений многоголосных древнерусских стилей.
- 13.** Что представляют собой позднейшие певческие стили в русском церковном пении? Какие традиционные распевы послужили основой для гармонизаций и обработок?
- 14.** Перечислите характерные стилевые черты обихода Киево-Печерской лавры.

## Глава 2. Местные церковные напевы

## § 1. Круг местных напевов

«Круг наших церковных песнопений не исчерпывается теми мелодиями, которые изложены в нотных изданиях Св. Синода, теми многочисленными обработками и самостоятельными духовно-музыкальными сочинениями, которые имеются в печати. ...Наш богослужебный круг живет в целом ряде местных, возникших в разное время распевов, отличающихся один от другого не только характеристическими видоизменениями общих всем основных мелодий, но обладающих каждый самостоятельными напевами для изустных церковных текстов» – писал, касаясь проблем церковного пения в России, С.А. Рачинский<sup>117</sup>. То есть своеобразие местных вариантов по большей части проявлялось в напевах гласовых речитативных песнопений – тропарей, стихир, ирмосов.

Варианты гласовых напевов существовали и в эпоху господства знаменного распева, но каждый из них был преимущественно распространен в одной какой-либо местности. В более позднее время появление киевского, греческого (а также болгарского) распевов дало толчок возникновению большого числа стилистически родственных тому или другому из них местных напевов. Бытование этих напевов перестало строго ограничиваться одной территорией, и гласовые мелодии разного происхождения распространились за первоначальные пределы. Однако после потрясений, которые пережила Русская Церковь в XX веке, круг употребительных гласовых мелодий вновь сократился до минимума. В Москве до конца 80-х годов все изменяемые тексты пелись исключительно на мелодии сокращенных киевского и греческого распевов, изложенных в традиционном четырехголосии. Несмотря на единообразие многоголосного изложения, наиболее типичного для современного церковнопевческого обихода, стилистика этих распевов, как мы уже видели, различается. Тем не менее, вопроса о единстве стиля гласовых напевов между собой и изменяемых и неизменяемых песнопений в течение долгого времени не возникало: бытовавший на клиросах репертуар

сложился как следствие значительного разрушения певческой традиции в эпоху гонений и воспринимался почти как единственно возможный. Древние одноголосные распевы до середины XX века за богослужением Православной Церкви почти не употреблялись; между правым (профессиональным) хором, который обычно исполнял неизменяемые песнопения, и левым (любительским), который пел стихиры и другие изменяемые тексты, в репертуаре и качестве исполнения существовал значительный контраст.

Многочисленные местные варианты гласов, напевы подбнов, одноголосные напевы разных обиходных традиций снова вошли в богослужebную практику в то же время, что и знаменный, и другие древнерусские распевы – с началом общего возрождения церковной жизни. Разнообразие вариантов гласовых напевов открыло больше возможностей в составлении репертуара службы, но в то же время создало опасность привнесения в службу стилистической пестроты и личного произвола регентов. Возникла проблема подбора песнопений к богослужению, которая чаще всего решалась регентами по своему усмотрению. Но правильнее решать ее иначе – выбирая песнопения по признакам стилистической близости, общности времени и места происхождения и учитывая степень праздничности богослужения. Можно составлять службы, певческий ряд которых представляет какую-либо одну традицию и целиком состоит из песнопений Киево-Печерского, Валаамского, Соловецкого обиходов или одной из местных певческих традиций – например, при совершении праздничных служб святым этих местностей.

Использование в богослужении местных гласовых напевов определяется их музыкальными и стилистическими особенностями. Попробуем охарактеризовать некоторые из них.

## § 2. Различия гласовых напевов

**Музыкальные признаки. Варианты и редакции.** Местные гласовые напевы различаются между собой по внешним, музыкальным признакам: структуре, то есть по количеству мелодических строк (и могут поэтому в большей или меньшей степени соответствовать текстам различного грамматического и смыслового строения), а также по фактуре (которая может быть монодийной или гармонической, иметь терцовое или нетерцовое изложение), мелодическому и ритмическому рисунку, гармонизации, большей или меньшей распевности. При этом степень самостоятельности напевов различна: некоторые из них являются мелодико-гармоническими вариантами и восходят к единому образцу (архетипу), другие представляют собой самостоятельные версии, или редакции гласового напева. Эти «термины отражают степень отличия между» напевами: «близкие соотносятся как варианты, далекие – как редакции»<sup>118</sup>.

Как варианты одного напева могут быть рассмотрены 2-й сокращенный киевский глас и напев Зосимовой пустыни того же гласа:

Пример 50

*2-й глас сокращенного киевского распева*

## § 2. Различия гласовых напевов

**Музыкальные признаки. Варианты и редакции.** Местные гласовые напевы различаются между собой по внешним, музыкальным признакам: структуре, то есть по количеству мелодических строк (и могут поэтому в большей или меньшей степени соответствовать текстам различного грамматического и смыслового строения), а также по фактуре (которая может быть монодийной или гармонической, иметь терцовое или нетерцовое изложение), мелодическому и ритмическому рисунку, гармонизации, большей или меньшей распевности. При этом степень самостоятельности напевов различна: некоторые из них являются мелодико-гармоническими вариантами и восходят к единому образцу (архетипу), другие представляют собой самостоятельные версии, или редакции гласового напева. Эти «термины отражают степень отличия между» напевами: «близкие соотносятся как варианты, далекие — как редакции»<sup>20</sup>.

Как варианты одного напева могут быть рассмотрены 2-й сокращенный киевский глас и напев Зосимовой пустыни того же гласа:

### Пример 50

2-й глас сокращенного киевского роспева

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is divided into two parts, labeled '1...' and '2'. The second system is divided into two parts, labeled '3...' and '... закл.'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

<sup>20</sup> Школьник М.Г. Проблемы реконструкции знаменного роспева XII—XVII веков. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1996. С. 11.

*2-й глас напева Зосимовой пустыни*

Раздел III. СТИЛИ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

2-й глас напева Зосимовой пустыни

Как видно, оба напева очень близки по мелодическому и ритмическому рисунку, имеют одинаковую структуру — состоят из четырех мелодических строк (1-я, 2-я, 3-я и заключительная) — и схему их чередования (1 — ||: 2 — 3 :|| — закл.). Отличия содержатся в мелодиях вторых строк (в киевском распеве она начинается с речитатива, а в зосимовском напеве есть мелодический акцент на первом ударном слоге строки) и изложении — в первом случае оно терцовое, во втором — терцовость не выдерживается неизменно, а также ладовой окраске гармонизаций (мажор — переменный лад).

Оптинский и Почаевский напевы подобна «Небесных чинов» представляют собой самостоятельные редакции:

**Пример 51**

Подобен «Небесных чинов» напева Оптиной пустыни

Как видно, оба напева очень близки по мелодическому и ритмическому рисунку, имеют одинаковую структуру – состоят из четырех мелодических строк (1-я, 2-я, 3-я и заключительная) – и схему их чередования (1 – ||: 2 – 3:|| – закл.). Отличия содержатся в мелодиях вторых строк (в киевском распеве она начинается с речитатива, а в зосимовском напеве есть мелодический акцент на первом ударном слоге строки) и изложении – в первом случае оно терцовое, во втором – терцовость не выдерживается неизменно, а также ладовой окраске гармонизаций (мажор – переменный лад).

Оптинский и Почаевский напевы подобна «Небесных чинов» представляют собой самостоятельные редакции:

**Пример 51**

*Подобен «Небесных чинов» напева Оптиной пустыни*

Раздел III. СТИЛИ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

2-й глас напева Зосимовой пустыни

Как видно, оба напева очень близки по мелодическому и ритмическому рисунку, имеют одинаковую структуру — состоят из четырех мелодических строк (1-я, 2-я, 3-я и заключительная) — и схему их чередования (1 — ||: 2 — 3 :|| — закл.). Отличия содержатся в мелодиях вторых строк (в киевском распеве она начинается с речитатива, а в зосимовском напеве есть мелодический акцент на первом ударном слоге строки) и изложении — в первом случае оно терцовое, во втором — терцовость не выдерживается неизменно, а также ладовой окраске гармонизаций (мажор — переменный лад).

Оптинский и Почаевский напевы подобна «Небесных чинов» представляют собой самостоятельные редакции:

**Пример 51**

Подобен «Небесных чинов» напева Оптиной пустыни

*Подобен «Небесных чинов» напева Почаевской Лавры*

Глава 2. МЕСТНЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ НАПЕВЫ ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

Подобен «Небесных чинов» напева Почаевской Лавры

При том, что в 1-й, 2-й и заключительной мелодических строках прослеживается сходство мелодико-ритмического контура, напевы имеют различную структуру (оптинский состоит из двух колен и заключительного, почаевский — из трех и заключительного) и, соответственно, схему чередования колен (||: 1 — 2 :|| — закл.; ||: 1 — 2 — 3 :|| закл.). В обоих случаях мелодии напевов изложены в терцию.

**Типы syllabic песнопений.** В зависимости от степени мелодизации зон распева syllabic песнопения могут быть разделены на три типа: *простой*, *переходный* и *сложный*. Наиболее полно они представлены среди «киевских» песнопений.

К *простому* типу относятся такие напевы, где распев состоит из одного-двух звуков: это тропари 4-го и 6-го сокращенных киевских гласов, песнопения «Свете тихий», Великое Слословие, вседневные антифоны Литургии, «Единородный Сыне» обиходного напева и некоторые другие.

**Пример 52**

Глас 6. Тропарь воскресный

При том, что в 1-й, 2-й и заключительной мелодических строках прослеживается сходство мелодико-ритмического контура, напевы имеют различную структуру (оптинский состоит из двух колен и заключительного, почаевский – из трех и заключительного) и, соответственно, схему чередования колен (||: 1 – 2:|| – закл.; ||: 1 – 2 – 3:|| закл.). В обоих случаях мелодии напевов изложены в терцию.

**Типы силлабических песнопений.** В зависимости от степени мелодизации зон распева силлабические песнопения могут быть разделены на три типа: *простой*, *переходный* и *сложный*. Наиболее полно они представлены среди «киевских» песнопений.

К *простому* типу относятся такие напевы, где распев состоит из одного-двух звуков: это тропари 4-го и 6-го сокращенных киевских гласов, песнопения «Свете тихий», Великое Славословие, вседневные антифоны Литургии, «Единородный Сыне» обиходного напева и некоторые другие.

Пример 52

*Глас 6. Тропарь воскресный*

Глава 2. МЕСТНЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ НАПЕВЫ ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

Подобен «Небесных чинов» напева Почаевской Лавры

При том, что в 1-й, 2-й и заключительной мелодических строках прослеживается сходство мелодико-ритмического контура, напевы имеют различную структуру (оптинский состоит из двух колен и заключительного, почаевский — из трех и заключительного) и, соответственно, схему чередования колен (||: 1 — 2 :|| — закл.; ||: 1 — 2 — 3 :|| закл.). В обоих случаях мелодии напевов изложены в терцию.

**Типы syllabic песнопений.** В зависимости от степени мелодизации зон распева syllabic песнопения могут быть разделены на три типа: *простой*, *переходный* и *сложный*. Наиболее полно они представлены среди «киевских» песнопений.

К *простому* типу относятся такие напевы, где распев состоит из одного-двух звуков: это тропари 4-го и 6-го сокращенных киевских гласов, песнопения «Свете тихий», Великое Слословие, вседневные антифоны Литургии, «Единородный Сыне» обиходного напева и некоторые другие.

**Пример 52**

Глас 6. Тропарь воскресный



Раздел III. СТИЛИ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

и стояше Мария во гро - бе, ищущи Пречистаго Те - ла Тво - е - го ...

**Пример 53**

*1-й антифон вседневный*

Благо есть исповедатися Го - спо - де - ви.

Молитвами Богородицы, Спа - се, спа - си нас.

*Переходный* тип, который характеризуется наличием более развитых внутрислоговых распевов, включает два разряда песнопений. Первый — менее распевные: тропари всех других гласов, кроме 4-го и 6-го, ирмосы, стихирь и некоторые подобны («Небесных чинов» Оптиной пустыни и Почаевской Лавры, оптинский «Егда от древа»), внегласовые полиелейные псалмы Афонского напева, «Честнейшую» обиходного напева, изобразительные антифоны малого знаменного, киевского напевов и другие.

**Пример 54**

*Глас 1, подобен «Небесных чинов» напева Почаевской лавры. Стихира на хвалитех свт. Григорию Паламе*

Бла-жен-ну-ю в ми-ре жизнь со-вер-шив, и ныне блаженных

## Пример 53

### *1 -й антифон вседневный*

Раздел III. СТИЛИ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

и стояше Мария во гро - бе, ищущи Пречистаго Те - ла Тво - е - го ...

**Пример 53**

*1-й антифон вседневный*

Благо есть исповедатися Го - спо - де - ви.  
Молитвами Богородицы, Спа - се, спа - си нас.

*Переходный* тип, который характеризуется наличием более развитых внутрислоговых распевов, включает два разряда песнопений. Первый — менее распевные: тропари всех других гласов, кроме 4-го и 6-го, ирмосы, стихиры и некоторые подобны («Небесных чинов» Оптиной пустыни и Почаевской Лавры, оптинский «Егда от древа»), внегласовые полиелейные псалмы Афонского напева, «Честнейшую» обиходного напева, изобразительные антифоны малого знаменного, киевского напевов и другие.

**Пример 54**

*Глас 1, подобен «Небесных чинов» напева Почаевской лавры. Стихира на хвалитех свт. Григорию Паламе*

Блажен-ну-ю в ми-ре жизнь со-вер-шив, и ныне блаженных

*Переходный* тип, который характеризуется наличием более развитых внутрислоговых распевов, включает два разряда песнопений. Первый – менее распевные: тропари всех других гласов, кроме 4-го и 6-го, ирмосы, стихирь и некоторые подобны («Небесных чинов» Оптиной пустыни и Почаевской Лавры, оптинский «Егда от древа»), внегласовые полиелейные псалмы Афонского напева, «Честнейшую» обиходного напева, изобразительные антифоны малого знаменного, киевского напевов и другие.

Пример 54

*Глас 1, подобен «Небесных чинов» напева Почаевской лавры. Стихира на хвалитех свт. Григорию Паламе*

Раздел III. СТИЛИ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

и стояше Мария во гро - бе, ищущи Пречистаго Те - ла Тво - е - го ...

**Пример 53**

*1-й антифон вседневный*

Благо есть исповедатися Го - спо - де - ви.  
Молитвами Богородицы, Спа - се, спа - си нас.

*Переходный* тип, который характеризуется наличием более развитых внутрислоговых распевов, включает два разряда песнопений. Первый — менее распевные: тропари всех других гласов, кроме 4-го и 6-го, ирмосы, стихиры и некоторые подобны («Небесных чинов» Оптиной пустыни и Почаевской Лавры, оптинский «Егда от древа»), внегласовые полиелейные псалмы Афонского напева, «Честнейшую» обиходного напева, изобразительные антифоны малого знаменного, киевского напевов и другие.

**Пример 54**

*Глас 1, подобен «Небесных чинов» напева Почаевской лавры. Стихира на хвалитех свт. Григорию Паламе*

Блажен-ну-ю в ми-ре жизнь со-вер-шив, и ныне блаженных



Глава 2. МЕСТНЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ НАПЕВЫЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

сра-ду-е-ши-ся со-бо-ром, и на зе-мли кро-тких

я-ко кро-ткий живещи, иерарше Гри-го-ри-е, благодатию же чудес

бо-га-те-е-ши от Бо-га ю-же по-да-е-ши чу-щим тя.

Второй разряд — более распевные песнопения: оптинские, киево-печерские и близкие им по степени распевности подобны («Радуйся», «Все отложше», «О, преславного чудесе» и другие), отдельные внегласовые песнопения, например, «Блажен муж» напева Зосимовой пустыни.

**Пример 55**

Фрагмент самоподобна 8-го гласа «О, преславного чудесе» напева Оптиной пустыни

О, преславного чу-де-се, жи-во-но-сный сад,

Второй разряд – более распевные песнопения: оптинские, киевопечерские и близкие им по степени распевности подобны («Радуйся», «Все отложше», «О, преславного чудесе» и другие), отдельные внегласовые песнопения, например, «Блажен муж» напева Зосимовой пустыни.

Пример 55

*Фрагмент самоподобна 8-го гласа «О, преславного чудесе» напева Оптиной пустыни*

Глава 2. МЕСТНЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ НАПЕВЫЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

сра-ду-е-ши-ся со-бо-ром, и на зе-мли кро-тких

я-ко кро-ткий живещи, иерарше Гри-го-ри-е, благодатию же чудес

бо-га-те-е-ши от Бо-га ю-же по-да-е-ши чу-щим тя.

Второй разряд — более распевные песнопения: оптинские, киево-печерские и близкие им по степени распевности подобны («Радуйся», «Все отложше», «О, преславного чудесе» и другие), отдельные внегласовые песнопения, например, «Блажен муж» напева Зосимовой пустыни.

**Пример 55**

Фрагмент самоподобна 8-го гласа «О, преславного чудесе» напева Оптиной пустыни

О, преславного чу-де-се, жи-во-но-сный сад,



Раздел III. СТИЛИ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

Крест пре - свя - тый на высоту возносимь я - вля - ет - ся днесь...

**Пример 56**

Стих из песнопения «Блажен муж» напева Зосимовой пустыни

Го-спо-дне есть спа-се-ни-е, и на лю-дех Тво-их

бла-го-сло-ве-ни-е Тво-е. Ал-ли-лу-и-я.

Как видим, среди песнопений переходного типа есть образцы и «киевской», и «греческой» стилистики.

К речитативным песнопениям *сложного* типа относятся некоторые подобны Киево-Печерской лавры («О, дивное чудо», «Киими похвальными») и Оптиной пустыни («Ангельския предидите»). В этих песнопениях начальная и конечная зоны колен имеют развернутые внутрислоговые распевы, а речитативная часть в строках — небольшая.

Пример 56

*Стих из песнопения «Блажен муж» напева Зосимовой  
пустыни*

Раздел III. СТИЛИ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

Крест пре-свя-тый на высоту возносимь я-вля-ет-ся днесь...

**Пример 56**

Стих из песнопения «Блажен муж» напева Зосимовой пустыни

Го-спо-дне есть спа-се-ни-е, и на лю-дех Тво-их

бла-го-сло-ве-ни-е Тво-е. Ал-ли-лу-и-я.

Как видим, среди песнопений переходного типа есть образцы и «киевской», и «греческой» стилистики.

К речитативным песнопениям *сложного* типа относятся некоторые подобны Киево-Печерской лавры («О, дивное чудо», «Киими похвальными») и Оптиной пустыни («Ангельския предидите»). В этих песнопениях начальная и конечная зоны колен имеют развернутые внутрислоговые распевы, а речитативная часть в строках — небольшая.

Как видим, среди песнопений переходного типа есть образцы и «киевской», и «греческой» стилистики.

К речитативным песнопениям *сложного* типа относятся некоторые подобны Киево-Печерской лавры («О, дивное чудо», «Киими похвальными») и Оптиной пустыни («Ангельския предыдите»). В этих песнопениях начальная и конечная зоны колен имеют развернутые внутрислоговые распевы, а речитативная часть в строках – небольшая.

Пример 57

*Глас 2, подобен «Киими похвальными». Фрагмент стихиры св. блгв. Вел. кн. Александру Невскому на «Господи, воззвах»*

Глава 2. МЕСТНЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ НАПЕВЫЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

**Пример 57**

Глас 2, подобен «Киими похвальными». Фрагмент стихиры св. блгв. Вел. кн. Александру Невскому на «Господи, воззвах»

Ки-и-ми по-хва-льны-ми ве-нцы ве-нча-ем бла-жен-на-го А-ле-кса-ндра! Лю-дей бла-го-ве-рных де-ржа-ву,

Принадлежность напева к одному из указанных типов нужно учитывать при составлении репертуара богослужения. Поскольку степень распевности песнопений непосредственно влияет на темп исполнения, сочетание различных темпов в службе должно соответствовать логике ее темпо-ритмического развития<sup>21</sup>.

**«Характер» звучания.** В силу музыкальных особенностей некоторые напевы традиционного многоголосия получают разный «характер» звучания. Среди них есть более простые и более «торжественные», например 2-й глас сокращенного киевского распева и напева Зосимовой пустыни, 6-й глас сокращенного киевского распева и в изложении монастыря Шаветон. В приведенных примерах «характер» звучания зависит от терцового или нетерцового изложения. Есть варианты напевов, имеющие ясно слышимую эмоциональную окраску: 2-й киевский глас и оптинский подобен «Небесных чинов» могут быть охарактеризованы как «минорные» — «драматические». «Характер» звучания напевов может быть использован при составлении певческого ряда богослужений с разным знаком Типикона и различной литургической тематики. Употребление на-

<sup>21</sup> Темпо-ритму богослужения будет посвящена следующая глава.

Принадлежность напева к одному из указанных типов нужно учитывать при составлении репертуара богослужения. Поскольку степень распевности песнопений непосредственно влияет на темп исполнения, сочетание различных темпов в службе должно соответствовать логике ее темпо-ритмического развития<sup>119</sup>.

**«Характер» звучания.** В силу музыкальных особенностей некоторые напевы традиционного многоголосия получают разный «характер» звучания. Среди них есть более простые и более «торжественные», например 2-й глас сокращенного киевского распева и напева Зосимовой пустыни, 6-й глас сокращенного киевского распева и в изложении монастыря Шаветон. В приведенных примерах «характер» звучания зависит от терцового или нетерцового изложения. Есть варианты напевов, имеющие ясно слышимую эмоциональную окраску: 2-й киевский глас и оптинский подобен «Небесных чинов» могут быть охарактеризованы как «минорные» – «драматические». «Характер» звучания напевов может быть использован при составлении певческого ряда богослужений с разным знаком Типикона и различной литургической тематики. Употребление напева, необычного для местной практики, всегда звучит торжественно и выделяет текст из общего ряда.

Приведем еще пример. Наиболее привычным для московских приходов является 2-й глас сокращенного киевского распева, не имеющий ярко выраженной эмоциональной окраски. Тексты этого гласа Страстной седмицы и вообще связанные с темой крестных страданий Спасителя по распространенной и устоявшейся практике поются на киевский «минорный» напев – в соответствии с характером текстов по содержанию. Нужно учитывать при этом, что эмоциональная напряженность самих текстов может провоцировать в исполнении излишнюю музыкальную «конкретизацию».

Эмоциональная окраска чаще присутствует в более сложных по музыкальному материалу, чем гласы, подобнах, поэтому некоторые тексты, на наш взгляд, лучше петь не на положенный по Уставу подобен, а на гласовый напев. Такие тексты нередко встречаются в службах мученикам:

«Огнем сожигаемь и воловьими жилами биемь, струги стружем, по лыстом кроимь, и богословный урезаемь язык, и зубы, мучениче, сурово, Андрониче, искореняемь, со зверьми же сплетался, и скончаваемь мечи, подвиг совершил еси и венец приял еси» (стихира на «Господи, воззвах» св.мч. Андронику, глас 4, подобен «Дал еси знамение»);

«Львов сломила еси челюсти, многострадальная, челюстей терпящи сокрушения, и ногтей истерзания доблественно терпела еси, искореняющи лютая прелести свирепства, в морския же ввержена глубины, злобу потопляему творящи лукаваго раторборца» (стихира на «Господи, воззвах» св.мц. Харитине, глас 4, подобен «Яко добля»).

Контрольные вопросы

1. Напевов каких песнопений в основном касается своеобразие местных вариантов?
2. Каковы музыкальные признаки сходства и различия гласовых напевов?
3. Дайте определения варианта и редакции песнопения.
4. Назовите типы силлабических песнопений. Какой основной признак их выявления? На что влияет принадлежность песнопения к тому или иному типу?
5. Как выбрать гласовые напевы для конкретного богослужения?
6. Когда тексты лучше петь не на подобен, а на глас?

### Глава 3. Способы исполнения текстов

В современной практике бытуют два основных способа исполнения текстов – это пение способом неравномерной речитации, когда движение в строке устремляется к конечному распеву (напев условно записывается четвертными, половинными и целыми длительностями, но в реальном звучании половинная доля равна не двум, а трем или четырем четвертям), и равномерное речитирование текстов – с ровным слоговым движением (половинная длительность при этом везде, кроме окончаний строк, равна двум четвертным). Как уже говорилось<sup>120</sup> выше, опору на непрерывавшуюся певческую традицию имеет второй способ, поэтому опишем его более подробно.

**Способ равномерной речитации.** При равномерном речитировании ритмика внутри строки может быть организована двояко:

– по ударениям слов или многословных (составных) понятий, когда несколько слов имеют одно общее ударение, тогда слово или словосочетание являются «шагом» речитатива:

Пример 58

*Глас 4. Тропарь прп. Серафиму Саровскому*

От юности Христá возлюбил еси, блаженне...

Пример 59

*Глас 4. Тропарь свт. Николаю Чудотворцу*

## Глава 3

### СПОСОБЫ ИСПОЛНЕНИЯ ТЕКСТОВ

В современной практике бытуют два основных способа исполнения текстов — это пение способом неравномерной речитации, когда движение в строке устремляется к конечному распеву (напев условно записывается четвертными, половинными и целыми длительностями, но в реальном звучании половинная доля равна не двум, а трем или четырем четвертям), и равномерное речитирование текстов — с ровным слоговым движением (половинная длительность при этом везде, кроме окончаний строк, равна двум четвертным). Как уже говорилось выше, опору на непрерывавшуюся певческую традицию<sup>22</sup> имеет второй способ, поэтому опишем его более подробно.

**Способ равномерной речитации.** При равномерном речитировании ритмика внутри строки может быть организована двояко:

- по ударениям слов или многословных (составных) понятий, когда несколько слов имеют одно общее ударение, тогда слово или словосочетание являются «шагом» речитатива:

#### Пример 58

*Глас 4. Тропарь прп. Серафиму Саровскому*

От юности Христа возлюбил еси, блаженне...

#### Пример 59

*Глас 4. Тропарь свт. Николаю Чудотворцу*

Правило веры и образ кротости...

- по слогам слов: на всем протяжении строки выдерживается равномерная слоговая пульсация, а единицей движения является слог.

Эти варианты организации движения в строке могут иногда видоизменяться или совмещаться в одном тексте. При пении с движением по ударным слогам, чтобы достичь непрерывности смыслового развертывания текста, остановки на границах колен можно

<sup>22</sup> Имеется в виду пение некоторых старообрядцев; см. разд. I, гл. 3.

– по слогам слов: на всем протяжении строки выдерживается равномерная слоговая пульсация, а единицей движения является слог.

Эти варианты организации движения в строке могут иногда видоизменяться или совмещаться в одном тексте. При пении с движением по ударным слогам, чтобы достичь непрерывности смыслового развертывания текста, остановки на границах колен можно сократить до точно половинных длительностей, а начало смыслового раздела текста, чаще всего заключительного (например, если оно выражает молитвенное обращение к святому), – спеть медленнее, шире, чем весь остальной текст. Движение в строке при этом вместо «словесного» станет «слоговым». Это показано в следующем примере.

Пример 60

*Глас 4. Стихира на «Господи, воззвах» на великой вечерне Бого-любской иконе Божией Матери*

Раздел III. СТИЛИ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

сократить до точно половинных длительностей, а начало смыслового раздела текста, чаще всего заключительного (например, если оно выражает молитвенное обращение к святому), — спеть медленнее, шире, чем весь остальной текст. Движение в строке при этом вместо «словесного» станет «слоговым». Это показано в следующем примере.

**Пример 60**

Глас 4. Стихира на «Господи, возвах» на великой вечерне Боголюбской иконе Божией Матери

Ны-не страна Российская о Тебе хва-лит-ся и ве-се-ли-тя, и-ме-ю-

щи Тя Заступницу не-по-сты-дну-ю, и сте-ну не-ру-ши-му,

граду нашему непоколебимое ос-но-ва-ни-е, стража неусыпна земли

Рос-си-йски-я. Не пре-стай и ныне Твоими молитвами, Владычице



Глава 3. СПОСОБЫ ИСПОЛНЕНИЯ ТЕКСТОВ



Способ равномерной речитации имеет еще одну разновидность, которую условно можно назвать «*пение один к двум*» («1:2»). Особенность ее заключается в том, что половинные длительности точно выдерживаются и в окончаниях строк, из-за чего текст звучит подчеркнуто ритмизованно. Этому способу исполнения свойственно скандированное произнесение текста, поэтому возникает опасность, что способ исполнения станет «манерой» с характерной очень упругой, «танцевальной» ритмикой. Петть способом «1:2» можно и произнося текст более мягко; такое исполнение может применяться в качестве варианта напева. При исполнении способом «1:2» на грани смыслового построения (там, где в тексте стоит точка) допустим отход от принципа коротких окончаний строк — может быть сделана «выдержка». В приводимом ниже примере такая остановка возможна после слова «благодатию».

**Пример 61**

*Глас 1. Стихира по 50-м псалме св. ап. Иуде*

Во́ всю зѣмлю́ изы́де твое спасительное вещание, /  
 Боговидче апостоле́, / и просвети души заблужд-  
 шия, / и Христу приведе человеки, просвещенныя  
 благодатию́. / Темже моли даровати душам нашим //  
 мир и велию милость.

Способ «1:2» можно услышать в исполнении церковных текстов хором Свято-Троицкой Сергиевой лавры; в московской приходской практике большее распространение имеет способ неравномерного речитирования. Если основная часть текстов поется этим способом,

Способ равномерной речитации имеет еще одну разновидность, которую условно можно назвать «*пение один к двум*» («1:2»). Особенность ее заключается в том, что половинные длительности точно выдерживаются и в окончаниях строк, из-за чего текст звучит подчеркнуто ритмизованно. Этому способу исполнения свойственно скандированное произнесение текста, поэтому возникает опасность, что способ исполнения станет «манерой» с характерной очень упругой, «танцевальной» ритмикой. Петь способом «1:2» можно и произнося текст более мягко; такое исполнение может применяться в качестве варианта напева. При исполнении способом «1:2» на грани смыслового построения (там, где в тексте стоит точка) допустим отход от принципа коротких окончаний строк – может быть сделана «выдержка». В приводимом ниже примере такая остановка возможна после слова «*благодатию*».

### **Пример 61**

*Глас 1. Стихира по 50-м псалме св. ап. Иуде*

Глава 3. СПОСОБЫ ИСПОЛНЕНИЯ ТЕКСТОВ



Способ равномерной речитации имеет еще одну разновидность, которую условно можно назвать «*пение один к двум*» («1:2»). Особенность ее заключается в том, что половинные длительности точно выдерживаются и в окончаниях строк, из-за чего текст звучит подчеркнуто ритмизованно. Этому способу исполнения свойственно скандированное произнесение текста, поэтому возникает опасность, что способ исполнения станет «манерой» с характерной очень упругой, «танцевальной» ритмикой. Петь способом «1:2» можно и произнося текст более мягко; такое исполнение может применяться в качестве варианта напева. При исполнении способом «1:2» на грани смыслового построения (там, где в тексте стоит точка) допустим отход от принципа коротких окончаний строк — может быть сделана «выдержка». В приводимом ниже примере такая остановка возможна после слова «благодатию».

**Пример 61**

*Глас 1. Стихира по 50-м псалме св. ап. Иуде*

Во́ всю зѣмлю́ и́зъиде твое спасительное вещание, /  
 Боговидче апостоле́, / и просвети души заблужд-  
 шия, / и Христу приведе человеки, просвещенныя  
 благодатию́. / Темже моли даровати душам нашим //  
 мир и велию милость.

Способ «1:2» можно услышать в исполнении церковных текстов хором Свято-Троицкой Сергиевой лавры; в московской приходской практике большее распространение имеет способ неравномерного речитирования. Если основная часть текстов поется этим способом,

Способ «1:2» можно услышать в исполнении церковных текстов хором Свято-Троицкой Сергиевой лавры; в московской приходской практике большее распространение имеет способ неравномерного речитирования. Если основная часть текстов поется этим способом, пение «1:2» воспринимается как ритмический вариант гласового напева.

**Пение стихир с канонархом.** В монастырском богослужении стихиры часто поются с канонархом – по строкам (строки могут при этом исполняться и неравномерно, и равномерно). На приходах эта форма исполнения текстов почти вышла из употребления, но может применяться как средство выразительности – чтобы выявить значимость каких-либо текстов (чаще всего, стихир на «Слава»). При пении стихир с канонархом основные технические задачи заключаются в том, чтобы верно найти темповое и звуковысотное соотношения чтения текста канонархом и пения его хором: темп возглашений канонарха должен быть немного сдержаннее, чем темп пения хора; как правило, текст прочитывается на основном или квинтовом тоне аккорда<sup>121</sup>, с которого начинается каждое следующее колено стихиры.

Контрольные вопросы

1. Назовите и охарактеризуйте основные способы исполнения речитативных песнопений.

2. Расскажите о пении стихир с канонархом. Каковы основные технические задачи при таком способе исполнения текстов?

## **Глава 4. Употребление в службе различных певческих стилей, напевов и способов исполнения**

## § 1. Основные закономерности

Проблема сочетания обиходных песнопений разных стилей в одной службе возникает далеко не на всех клиросах, а чаще всего там, где ведется изучение разных певческих традиций. Нужно сказать, что она не встает перед традиционными исполнителями – для них все решено устоявшейся веками практикой; не затрагивает она и тех «правых» хоров, которые не придают большого значения исполнению изменяемых частей богослужения, также и обиходных хоров с устоявшимся репертуаром (как это часто бывает в некоторых приходах и монастырях).

Но когда интерес к освоению богатства обиходного репертуара высок, включение в службу песнопений различных стилей вызывает множество практических вопросов. Имеют место два направления их разрешения. Первое, которым чаще идут музыканты-энтузиасты, выражается в стремлении показать «всю красоту обихода» сразу: тогда в одной службе могут звучать и знаменный распев, и византийские песнопения, и местный поздний обиход, и его различные обработки, и авторские гармонизации знаменного, греческого и болгарского распевов. Второе направление заключается в попытке определить закономерности выбора репертуара исходя из уже рассмотренных выше критериев, определяющих стилистическую близость или, наоборот, разность песнопений, и придерживаться этих закономерностей в практике.

Нет сомнения в том, что полное стилевое единство возможно только в том случае, когда певческий ряд службы составлен из песнопений одной традиции – «киевской», «греческой», древнерусской, Киево-Печерской или любой другой. Но выбирая репертуар, регент не всегда руководствуется исключительно соображениями «чистоты стиля»: довольно часто подбор песнопений должен определяться традициями прихода или монастыря, благословением священника: очень часто это касается главных частей службы. Отдельные песнопения других

традиций или местные варианты напевов могут быть включены в службу в день празднования памяти святых этих мест, при архиерейском служении исполнение некоторых песнопений («Достойно есть» «Входное», «Исполла эти Деспота» Д.С. Бортнянского) стало сейчас почти обязательным. При обучении регентов и церковных певцов исполнение за богослужением песнопений разных традиций часто бывает вызвано учебными задачами. Иногда составить репертуар таким образом, что все песнопения будут стилистически родственными, оказывается вполне возможно, но порой регенту приходится совмещать и стилистически неблизкие песнопения.

Песнопения более чем двух разных стилей соединять в службе нежелательно; сочетая певческие стили, нужно учитывать их родство по происхождению и совпадению характерных признаков (одноголосное или многоголосное изложение здесь не является решающим).

**Репертуар.** В современном обиходе самый яркий стиль – «киевский», он плохо сочетается с любым другим, кроме «нейтрального»: и «греческим», и древнерусскими, и византийским или грузинским. Из песнопений Обихода Киево-Печерской лавры в «киевский» контекст могут быть включены только немногие («От юности», Великое Славословие) – настолько велико своеобразие лаврской певческой традиции. Зато песнопениям «киевской» стилистики близки различные монастырские напевы.

Составление репертуара обычно начинается с выбора стилистики наиболее значимых в богослужении песнопений. Если выдержать полное единообразие нельзя, то выбирается еще один стиль, как правило, менее яркий (обычно – «нейтральный» обиход). Иногда песнопения первого из стилей образуют почти весь певческий ряд; если же их предполагается петь немного, то они вводятся в службу с некоторой периодичностью. Например, при сочетании на воскресной вечерне знаменного распева с традиционным многоголосным обиходом из неизменяемых песнопений монодийно можно петь предначинательный псалом или «Блажен муж», «Свете тихий»,

«Богородице Дево», на утрени – полиелей, степенны, «Честнейшую», Великое Славословие с воскресным тропарем.

**Темпы и тоны.** Проблема выбора органичных темпов для песнопений разных стилей и напевов и сочетания их между собой внутри одной службы является одной из основных для организации всего строя богослужения. Разные распевы – знаменный, киевский, греческий – имеют неодинаковую темповую практику исполнения, варианты гласов в традиционном многоголосии также неодинаковы по степени распевности, поэтому наиболее естественные для них темпы исполнения отличаются. Разный темп свойствен и напевам разных гласов<sup>122</sup>.

Темп пения гласов *сокращенного киевского распева*, на которые чаще всего поются тексты стихир в современном богослужении, достаточно быстрый. При этом почти все киевские гласовые напевы имеют тенденцию к инерционному ускорению (строка «разгоняется» к концу<sup>123</sup>, а затем «вязнет» на переходе к следующему колену). Учитывая, что практически повсеместно, особенно в городах, сейчас принят «борзый» темп пения стихир и других текстов, ясно, что исполнение получается поспешным и неровным; это неблагоприятно влияет на весь характер совершения службы. *Монодийным* силлабическим песнопениям певческая практика усвоила более сдержанный темп исполнения (поэтому освоение традиционного одноголосного гласового пения, в первую очередь, знаменного, позволило бы перенести некоторые его темповые и вообще исполнительские закономерности на более поздний материал *сокращенного киевского распева*). Певческая ткань многоголосных *подобное* отличается от гласовой бóльшим количеством и протяженностью внутрислоговых распевов, что способствует более медленному темпу их пения.

При сочетании в службе двух разных стилей все это должно быть учтено: введение нового стиля нужно подготовить приближением к характерному для него темпу пения и возглашения канонарха. Также должно быть продумано соотношение высоты тонов «пограничных» песнопений – секундовое или квартовое, для гармонического многоголосия

ВОЗМОЖНО сочетание параллельных и одноименных  
тональностей.

## § 2. Примеры составления репертуара песнопений Божественной Литургии

В чинопоследовании Литургии песнопениями, определяющими выбор всего остального репертуара, являются Херувимская песнь и Евхаристический канон.

**«Киевский» контекст.** Если поются Софрониевская Херувимская, «Милость мира» архим. Феофана и «Киевское» «Достойно есть», то близкий им «киевский» контекст составят, к примеру, «минорные» изобразительные антифоны киевского распева (или 1-го гласа сокращенного греческого распева – этот напев из-за частоты употребления воспринимается как нейтральный), «Единородный Сыне» обиходный или А.Д. Кастальского в упрощенной редакции, «Во Царствии» на подобен «Тридневен», Трисвятое «Ярославское»; просительные ектении после Херувимской песни и «Милости мира» – «Киевская» или «Виленская». Остальные песнопения должны быть «нейтральными».

**«Греческий» контекст.** Если поются Херувимская песнь греческого распева, «Афонская» «Милость мира» и «Достойно есть» на подобен «Егда от древа» или «Все отложше», то соответствующий стилю ряд песнопений Литургии образуют антифоны «малого знаменного» распева или 8-го гласа «болгарского» («киевского») распева, «Единородный Сыне» обиходный, «Во Царствии» иеромон. Нафанаила или на стихирный напев 7-го гласа, Трисвятое «Болгарское», просительная ектения «Уральская», остальные песнопения – «нейтральный» обиход. «Греческие» песнопения хорошо сочетаются с некоторыми песнопениями из Валаамского обихода.

**Контекст к песнопениям знаменного распева.** Если поются Херувимская на «Видя разбойник» в гармонизации В.И. Мартынова, «Милость мира» знаменного распева одногласно или в гармонизации архим. Матфея (Мормыля) и «Достойно есть» знаменного распева на глас или сочинение царя Феодора Алексеевича, то с таким набором песнопений будут сочетаться

одноголосные первый и второй антифоны на знаменные самогласен или подобен, «Единородный Сыне» знаменного распева или двухголосный, третий антифон иеромон. Нафанаила («нейтральное» песнопение), «Приидите поклонимся» знаменного распева – одноголосно или в гармонизации, Трисвятое знаменное, другие песнопения – обиходные.

**Контекст к другим традиционным песнопениям.** Для соединения с песнопениями древнерусской, византийской или грузинской традиций также лучше выбирать «нейтральные» обиходные песнопения. Древнерусские стили – знаменный и демественный, знаменный и путевой распевы, знаменный распев и строчное или демественное многоголосие – родственны между собой и потому могут наполнять певческий ряд одного богослужения.

Изучение певческих традиций открывает в познании красоты богослужения очень многое – естественно, возникает желание воплотить все узнаваемое в практике. Здесь таится опасность: внешнее разнообразие и постоянное обновление репертуара может вступить в противоречие с молитвой предстоятеля, что крайне нежелательно, а в главнейшие моменты службы просто недопустимо. Поэтому вводить новые для церковной общины песнопения следует очень осторожно, и ни в коем случае нельзя низводить клирос, богослужение на уровень «творческой лаборатории». Но при благоговейном отношении к службе, известном практическом опыте и воспитанной стилистической интуиции многообразие современного обихода дает необыкновенно богатые возможности через подбор репертуара показать цельность и стройность православной службы, выявить ее архитектуру, а также степень праздничности богослужения конкретного дня.

### **Контрольные вопросы**

1. Какие причины, помимо стилового единообразия, определяют выбор песнопений в богослужении?
2. Песнопения скольких стилей можно исполнять в одной службе?

**3.** Расскажите о принципах подбора репертуара при соединении песнопений двух стилей.

**4.** С какими певческими стилями могут и с какими не могут сочетаться в богослужении песнопения «киевской» стилистики?

**5.** Расскажите о темпах исполнения, свойственных песнопениям разных стилей. Какова основная закономерность соотношения распевности песнопения и темпа его исполнения?

**6.** Как нужно изменить темп пения, чтобы подготовить введение нового певческого стиля?

**7.** Расскажите о соотношении тонов «пограничных» песнопений разных стилей.

**8.** Какие песнопения Литургии определяют выбор всего репертуара?

**9.** Составьте примерный ряд песнопений Литургии, если исполняется «Владимирская» Херувимская.

**10.** Составьте примерный ряд песнопений Литургии, если исполняется Херувимская напева Ниловой пустыни.

**11.** Подберите соответствующий контекст к «Милости мира» греческого распева в гармонизации С.В. Смоленского.

## Раздел IV. Темпо-ритм богослужения

## Глава 1. Темпо-ритм всеобщего бдения

## **§ 1. Определение понятий. Богослужение в церковной традиции.**

## Особенности служения в современном приходе

Темпо ритм является в богослужении тем качеством, которое делает слышимым, «осязаемым» весь строй церковной службы, выявляет место в ней каждого песнопения и текста. Кроме темпа ритма, на образование архитектоники службы влияет вся совокупность богослужебных обрядов, разворачивающихся во времени. Понятия *темпа* и *ритма* в богослужении необходимо пояснить.

На всем протяжении истории церковного пения неизменным качеством благоговейного служения всегда оставалась неспешность, и в этом смысле темп богослужения не менялся никогда, хотя собственно темп совершения священнодействий, пения и чтения, в службе может быть различным: как более быстрым, так и более медленным. С понятием темпа богослужения тесно связано другое понятие – динамичности, то есть движения. Но быстрое служение совсем не всегда динамично, а медленное – статично. Динамичность, или интенсивность хода богослужения на каком-либо фрагменте только косвенно связана с темпом исполняемого песнопения: решающее значение в определении динамичности того или иного фрагмента службы имеет продолжительность звучания слова. Долгому его звучанию чаще всего соответствует мелизматический тип напева, при котором единица текста распета наибольшим количеством звуков. Для распевной мелодики органичен не быстрый, но и не очень медленный темп исполнения: доленое движение мелодии в распевных песнопениях ненамного отличается от долевого движения в невматических и даже некоторых силлабических песнопениях. Тем не менее, определенные темповые различия между распевными и силлабическими песнопениями, несомненно, есть. В некоторых случаях, определяемых певческой традицией, в медленном темпе исполняются и силлабические песнопения. Результатом также является долгое звучание единицы словесного текста, то есть распевность ткани – не единственное средство для достижения долгого звучания слова.

Динамичность зависит и от употребления в богослужении разных способов исполнения текстов – их возглашения священником, диаконом или канонархом, чтения и пения антифонно по клиросам, на сходе, с канонархом. Таким образом, движение на том или ином фрагменте службы определяется распевностью ткани, темпом и способом исполнения.

Термин «ритм» узком смысле обозначает ритмический рисунок, чередование различных длительностей, подчиненное известным закономерностям. Темпо-ритм богослужения – это чередование внутри службы более и менее динамичных, то есть подвижных участков. Эта сторона является в богослужении внешней, и поэтому естественно, что в разные исторические периоды она менялась, поэтому темпо-ритмический строй богослужения – это выражение неспешности и динамичности церковной службы в определенных внешних формах. Он определяется значением того или иного момента в контексте всего богослужения.

Мера сочетания неспешности и динамичности, соответствующая сути служения Богу, достигнута в церковной традиции; для нас образцом традиции является древнерусское богослужение. Также образ «...сосуществования покоя и движения» в церковной молитве дает современному человеку служба в монастырях Афона: там ощущение службы как единого, органично развивающегося целого сохраняется и в наши дни. Митр. Иерофей (Влахос) приводит описание молитвенной жизни святогорцев прп. Максимом Кавсокаливитом<sup>124</sup>: «По словам святого Максима, они [афонские монахи-исихасты] живут в “вечнодвижущемся покое” и “установившемся движении”. Это образно разъясняет святитель Григорий Нисский: “Невероятнее всего то, как этот покой может быть и движением? Ибо восходящий не стоит, и стоящий не восходит; здесь же – благодаря тому, что стоишь, поднимаешься. Это потому, что чем постояннее и непреклоннее кто-либо утверждается во благом, тем быстрее он проходит путь добродетели”. То есть пребывает во благом и постоянно движется, постоянно движется и пребывает во Христе»<sup>125</sup>.

Особенности совершения всеобщего бдения на Святой Горе описаны, в частности, в статье М.М. Клименко<sup>126</sup>, на которую мы и будем ссылаться в дальнейшем.

В современном богослужении, особенно приходском, в котором связь с традицией пения и служения пострадала больше, чем в монастырях, темповая организация службы как единого целого утеряна. Помимо того что служение на приходе всегда подвергалось большим изменениям, чем монастырское, а сокращение службы на приходах в наше время стало почти повсеместным, храмовое молитвословие давно уже подчинено чисто практической стороне служения – пение или чтение продолжается столько времени, сколько нужно для совершения того или иного священнодействия. Органичный, естественный темпо-ритм отсутствует в современной службе также и из-за того слома в развитии русского церковного пения, который произошел в середине XVII века и привел к утрате понимания этого искусства как канонического, подмене в нем традиционных средств выразительности общемузыкальными (о чем уже говорилось). Но напрямую перенести более медленный темп чтения и пения традиционной уставной службы – древнерусской или афонской – в условия современного прихода нельзя; вряд ли будет правильным и удлинение службы за счет неопустительного соблюдения предписаний Устава. Причин тому несколько: во-первых, слишком различен певческий материал – церковный обиход Русской Церкви в XVI–XVII и XX–XXI веках; во-вторых, с тех пор очень сильно изменился – возрос – темп жизни. Тем не менее, изучать закономерности темпо-ритма службы в церковной традиции совершенно необходимо – для того, чтобы узнать, каким же должен быть отвечающий Уставу темпо-ритмический строй богослужения и с помощью каких средств он достигается. В некоторой степени эти закономерности и способы организации все же могут и должны быть применены к современной практике.

Представление о том, как организовано литургическое движение в древнерусской церковной службе, мы можем получить, знакомясь с певческими рукописями и отчасти – на основании богослужебных традиций старообрядцев.

## § 2. Всенощное бдение на Руси

На Руси чин всенощного бдения, составляющий главную особенность Иерусалимского богослужебного Устава, был воспринят поздно – на рубеже XIV–XV веков<sup>127</sup>, то есть в уже сложившемся виде. До этого времени на протяжении почти пятисот лет (с момента Крещения Руси) здесь существовал иной порядок богослужения и уже имелись местные прочно сложившиеся традиции<sup>128</sup>: достоверно известно, что с середины XI века служили по Студийскому Уставу, причем как в монастырях, так и на приходах<sup>129</sup>. Вследствие этого «новое» Иерусалимское последование бдения вобрало в себя и некоторые черты «старого» порядка богослужения. Однако в певческой реализации чин всенощного бдения осмысливается и предстает как органически цельный. Необходимо сказать, что в традициях разных Поместных Церквей некоторые части всенощного бдения воспринимаются немного по-разному – соответственно, отличается и темпо-ритмический строй службы.

Песнопения всенощного бдения в основном содержатся в певческой книге Обиход, которая приняла свой окончательный вид только к XVI веку; мы будем рассматривать темпо-ритм воскресного всенощного бдения в древнерусской традиции на материале крюковых Обиходов<sup>130</sup> северно-русского происхождения, написанных в XVII веке. Для нас особенно важно, что певческое изложение песнопений в них почти всегда совпадает с указаниями Устава, которым сейчас руководствуется Русская Церковь при совершении богослужений<sup>131</sup>.

Рассмотрим организацию темпо-ритма в воскресном всенощном бдении; по ходу изложения мы будем отмечать некоторые моменты сходства и различия в его совершении в древнерусской, афонской традициях и современной практике<sup>132</sup>, а также проследим раскрытие в последовании всенощного бдения двух главных литургических тем – славословия Бога и Воскресения Спасителя.

### § 3. Великая вечерня

Великая вечерня начинается возглашением диакона<sup>133</sup> «Востаните!»,<sup>134</sup> после чего священник кадит весь храм, затем «велегласно»<sup>134</sup> возглашает «Господи благослови» и говорит при открытых Царских вратах начальный возглас «Слава Святей, и Единосущней, и Животворящей, и Нераздельней Троице, всегда, ныне и присно, и во веки веков. Аминь». Несмотря на то, что совершение службы начальным возгласом только открывается, его можно назвать первой вершиной бдения: он задает одну из его определяющих тем – тему прославления Бога, которая затем звучит еще много раз на протяжении службы. В самом начале всеобщего бдения тема прославления Бога звучит сразу с такой интенсивностью, с какой она возвращается еще раз только в самом его конце – в пении Великого Славословия (при этом Славословие – самый большой по объему текст бдения). После возгласа «Слава Святей...» священнослужители четырежды поют «Приидите поклонимся», и начинается пение предначинательного псалма.

В древнерусской традиции первый стих 103-го псалма и припев запевают головщик правого лика, со второго стиха к нему присоединяется «прочая братия»,<sup>135</sup> которая затем поет псалом антифонно на два клироса<sup>135</sup>. Предначинательный псалом поется распевно – стихи изложены речитативом, но имеют распевные окончания<sup>136</sup>, припевы к стихам – мелизматического типа. В последнем припеве «Слава Ти Господи, сотворившему вся» в слове «Господи» есть *аненайка*<sup>137</sup>. Благодаря распевности мелодики и тому, что стихи псалма, начиная со второго стиха, распеты по одной модели, в этом разделе службы устанавливается довольно медленное равномерное движение. Эта равномерность поддерживается поочередным пением правого и левого ликов.

В певческих Обиходах нет полного текста псалма – выписаны только избранные стихи. Можно предположить, что в XVII веке пение избранных стихов перемежалось с чтением всего остального текста, то есть псалом исполнялся так, как это

описано в старообрядческом «Уставе Арсения Уральского» и как это совершается сейчас в старообрядческой церкви<sup>138</sup>. Для певческого исполнения были выбраны, вероятно, те стихи, которые наиболее емко передают содержание всего текста<sup>139</sup>.

На Афоне 103-й псалом звучит целиком. Сначала он читается предстоятелем, а с 28-го стиха «Отверзшу Тебе руку» – поется на два лика; к стихам прибавляются припевы-аниксантарии. Пение предначинательного псалма на агрипнии – всенощном бдении – продолжается около двух часов. М.М. Клименко пишет об афонском богослужении: «Пение аниксантариев афонцы слушают с особым благоговением. Типиконы предупреждают, чтобы иерей в это время не читал светильничных молитв» – то есть длительное время пения псалма не связано ни с какими другими действиями служащих<sup>140</sup>. Можно сказать, что в это время движение в афонской службе замирает.

Итак, по Уставу предначинательному псалму придается в богослужении вечерни совершенно особое значение: он поется при отсутствии всякого внешнего движения и создает «пребывание» в созерцании картины мироздания, соединенном с возношением хвалы Создателю; слова псалма дают ощутить гармонию сотворенного Богом мира и человека в этом мире. Все дальнейшее последование службы – это путь к восстановлению этой гармонии, потерянной с грехопадением. В современной службе именно это особое значение предначинательного псалма – его «созерцательность» – утратилось. Каждение храма переместилось с момента до начального возгласа на время пения 103-го псалма, и продолжительность его пения стала зависеть от того, сколько времени требуется для каждения храма. Поэтому обычно в богослужении звучат всего четыре-пять стихов.

Вернуть псалом в современную службу в более полном виде возможно, однако во всем, что касается удлинения службы, нужна рассудительность. К примеру, можно чередовать чтение и пение избранных стихов – распетые стихи должны быть относительно самостоятельными по смыслу и находиться друг от друга примерно на равном расстоянии, например:

«Благослови душе моя Господа», «Творяй ангелы Своя духи и слуги Своя пламень огненный», «Восходят горы, и низходят поля, в место еже основал еси им», «Напаяй горы от превыспренних Своих: от плода дел Твоих насытится земля», «Сотворил есть луну во времена: солнце позна запад свой», «Яко возвеличишася дела Твоя, Господи: вся премудростию сотворил еси», «Буди слава Господня во веки: возвеселится Господь о делех Своих», «Благослови душе моя Господа». Во время чтения стихов можно петь соответствующие припевы – «Благословен еси Господи» к стихам с 1-го по 3-й, «Дивна дела Твоя, Господи» к 4-му –

23-му стихам, «Слава Ти, Господи, сотворившему вся» к 24-му– 35-му стихам. Также можно просто дополнить закрепившиеся в репертуаре обиходных хоров варианты напева – греческий распев в разных гармонизациях и сочинение свящ. Д. Аллеманова (стилистически близкое греческому распеву) – бóльшим количеством стихов.

Вслед за 103-м псалмом произносится великая ектения, в течение которой темп службы становится немного более подвижным, чему способствует возгласно-ответная («диалогичная»<sup>141</sup>) форма ектении.

После нее поется на два клироса первая кафизма «Блажен муж»: в Обиходе также выписаны только избранные стихи каждой из Слав (или антифонов),<sup>142</sup> но по Уставу все три антифона должны звучать полностью. Напев первой кафизмы – такой же по строению, как и 103-го псалма, но немного менее развитый.

В первой Славе речитативная часть более длинных стихов «Яко весть Господь путь праведных», «Работайте Господеви со страхом» и «Господне есть спасение» складывается из двух зон, которые отличаются по записи и, соответственно, по организации движения. Первая из них записана столицами и должна исполняться равномерным, довольно легким речитативом; вторая, предваряющая распев, полностью (то есть вне зависимости от ударности или безударности слогов) записана крюками. Такая запись говорит о том, что движение здесь замедляется, становится более размеренным –

пропеваются каждый слог. В кратких стихах «Иже нейде на совет», «Блажени вси надеющиися» «Воскресни Господи» первой зоны нет, и речитатив в них записан только крюками. Стихи распеваются по принципу подобия; повторение одной и той же довольно распевной мелодической модели вновь возвращает тот же мерный ход службы, который установился во время пения 103-го псалма.

В современном богослужении, как правило, звучат только несколько стихов первого антифона – не на восьмой глас, как положено по Уставу, а на один из самогласных обиходных напевов; второй и третий, которые положено петь «во глас недели», на современной всенощной не поются<sup>143</sup>. Первую кафизму можно исполнять теми же способами, какие были указаны для предначинательного псалма: петь большее количество стихов, чередовать пение с чтением, во время которого петь припев «Аллилуиа». В стихе «Воскресни Господи, спаси мя Боже мой» впервые на бдении звучит тема Воскресения Христова – пока очень лаконично.

За кафизмой следует антифонное пение речитативом псалмов на «Господи, воззвах»<sup>144</sup> с припевами и цикла стихир. Как и предыдущие песнопения, псалмы положено петь антифонно; стихи псалмов и припевы к ним изложены в Обиходах силлабо-невматически. Во время пения псалмов вновь совершается каждение храма. В ходе богослужебных реформ патриарха Никона пение припевов было исключено из практики<sup>145</sup>, и в рукописях, созданных во второй половине XVII века, можно найти уже только один первый припев «Услыши мя Господи». В наше время псалмы на «Господи, воззвах» на приходах чаще всего не поются – исполняются только начальные стихи 140-го псалма «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя» и «Да исправится молитва моя». Поэтому каждение происходит не на псалмах, а на стихирах.

Стихиры всенощного бдения (воскресного или праздничного) имеют в древнерусской традиции, как правило, невматический тип распева с элементами мелизматикеи<sup>146</sup> и центонную структуру. Средняя степень распевности мелодики и чередование хоров помогают поддерживать и в этом разделе

службы равномерное движение. При соединении воскресной службы со службой святому стихиры Минеи исполняются на силлабический напев самогласна или подобна, и во время их пения движение ускоряется. На протяжении всего цикла стихир «шаг» антифонного пения двух ликов становится более крупным: они поют уже не по строке псалма с припевом, а по целому песнопению (хотя и небольшому) – стихире.

В стихирах на «Господи, воззвах» последовательно раскрывается смысл празднуемого события: в воскресных стихирах это тема воскресения. В зависимости от привходящей памяти месяцеслова воскресных стихир может быть положено разное количество – семь или четыре.

Ряд стихир заключается более распевным Догматиком – гласовым богородичным текстом. Достаточно подвижное во время поочередного пения хорами стихир течение службы здесь замедляется, так как Догматик исполняется обоими ликами на сходе<sup>147</sup>. Примерно в середине его священнослужители выходят на вечерний вход.

Сразу после пения Догматика произносится возглас «Премудрость, прости» и поется гимн «Свете тихий» – один из самых древних христианских богослужебных текстов, содержащий славословие Св. Троицы и Спасителя. К этому моменту как кульминационному направлен весь предшествующий ход вечерни.

До Стоглавого Собора 1551 года «Свете тихий» читал предстоятель, после Собора, по указанию царя Иоанна Грозного, он стал исполняться певчески. В Обиходах содержатся как лаконичные невматические редакции напева (не имеющая специального названия и озаглавленная «Киевское»), так и протяженные – осмогласная и путевая<sup>148</sup>.

Когда гимн «Свете тихий» читали, а не пели, вход в алтарь происходил не во время чтения, а после него, поэтому во время чтения движение в службе останавливалось; в настоящее время вход совершается непосредственно во время пения<sup>149</sup>. Остановка в богослужении во время исполнения «Свете тихий» в некоторой степени сохраняется при служении всеобщего бдения архиереем: тогда священнослужители поют первую

часть гимна до слов «Достоин еси», стоя перед открытыми Царскими вратами, и входят в алтарь только во время пения его второй части<sup>150</sup>. При праздничном священническом служении можно говорить о приостановке хода службы из-за традиционно медленного темпа пения и неизменяемости текста гимна (в отличие от предшествовавших ему стихир), иногда этому способствует и относительная распевность мелодики.

Вслед за «Свете тихий» возглашается прокимен (по Уставу – канонархом<sup>151</sup>), на воскресном бдении это великий прокимен «Господь воцарися». В традиции XVII века он часто излагался очень протяженным распевом 6-го гласа – с фитой, в великом прокимне и его стихах продолжается проведение славословной тематики. После этого читаются паремии; затем произносится сугубая ектения – движение возобновляется только с этого момента. То есть в древнерусской службе остановка была гораздо более явной и долгой, чем сейчас: движение замедлялось перед «Свете тихий», останавливалось во время звучания гимна и очень плавно, не сразу возобновлялось после него.

Затем читается «Сподоби Господи» – новая смысловая вершина богослужения. В крюковых Обиходах данного текста не содержится, так как его никогда не пели: Устав говорит о чтении его в праздники предстоятелем (или чтецом)<sup>152</sup>; здесь в службе снова происходит небольшая остановка. Этот текст исключительно близок Великому Славословию, имеет одинаковую с ним первооснову (Дан. 3, 26; Пс. 32, 22; Пс. 118, 12), но более краток и однороден по содержанию. В «Сподоби Господи» также проходит тема славословия – в словах «Благословен еси Господи Боже отец наших, и хвально и прославлено имя Твое во веки. Аминь», затем – «Благословен еси Господи», «Благословен еси Владыко», «Благословен еси Святой» и «Тебе подобает хвала» и далее.

В современной практике «Сподоби» на бдении принято петь (чаще всего гласовым напевом), и нужно сказать, что пение этого текста хором вместо положенного чтения предстоятелем очень сильно снижает восприятие его литургического значения. Иногда, правда, «Сподоби Господи» поют в алтаре

священнослужители или все молящиеся – тогда это песнопение может восприниматься как одна из кульминаций службы, обычно же аналогия с Великим Славословием и по содержанию, и по месту в службе ускользает от внимания, теряется – единственно по причине недолжного способа исполнения<sup>153</sup>.

Последует «Сподоби Господи» просительная ектения, после которой по Уставу положен выход на литию<sup>154</sup>, но в современном приходском служении в воскресные дни, не совпавшие ни с каким другим особым празднеством, литии и благословения хлебов обычно не бывает.

Начиная со стихир на стиховне почти до конца вечерни оба лика поют на сходе<sup>155</sup>; движение в службе устремлено к заключительным песнопениям вечерни – «Ныне отпускаеши» и «Богородице Дево радуйся». На воскресном бдении стиховных стихир четыре, а не три, как в другие дни; их стихи повторяют стихи вечернего прокимна, следовательно, в очередной раз возвращается идея прославления Бога. Сами стихиры (кроме Славника и Богородична) посвящены воскресной тематике – обе главные темы бдения переплетаются.

«Ныне отпускаеши» – новозаветный текст; по Уставу, на бдении он должен читаться предстоятелем. Уже с XVIII века чтение его иногда заменялось на хоровое исполнение – в певческих рукописях встречается «Ныне отпускаеши» киевского распева в крюковой и квадратной нотной записи. Позднее этот текст, как и другие неизменяемые тексты, послужил материалом для композиторских сочинений, часто – с сольным пением слов св. Симеона Богоприимца (Лк. 2, 29–32). В этих сочинениях значимость песнопения в службе была, как будто бы соблюдена и даже выражена более рельефно, чем в традиционных песнопениях, но евангельский текст часто оказывался заслоненным внешней музыкальной выразительностью. В современном обиходе «Ныне отпускаеши» обычно поется на 6-й глас – способом, наиболее близким к чтению нараспев. Сам гласовый напев в этом случае не воспринимается как «музыка», но недостатком такого способа исполнения является то, что разницы между пением стихир на стиховне и «Ныне отпускаеши» на слух почти не улавливается. Попытки выделить

текст из ряда стихир исполнением его на подобен «Небесных чинов» или каким-нибудь другим напевом следует признать малоудачными. Традиционная форма исполнения – чтение «Ныне отпускаеши» предстоятелем – до сих пор сохраняется в некоторых монастырях и приходах, и нужно согласиться, что именно она точнее всего соответствует месту этого текста в богослужении: небыстрое чтение и неизменяемость текста вновь создает ощущение остановки в службе.

Затем следует раздел, заключающий воскресную вечерню и состоящий из чтения Трисвятого по «Отче наш», пения тропаря «Богородице Дево радуйся» и 33-го псалма. «Богородице Дево» в древнерусской и византийской певческих традициях поется мелизматическим напевом – в знаменном распеве – 4-м гласом с несколькими фитами, на Афоне «...отпустительный тропарь “Богородице Дево” поют оба хора, причем после каждой из восьми строк певчие исполняют *терирем* на один из гласов Октоиха, начиная с первого. Этот тип песнопения в византийском пении носит название “кратима” [греч. “Κρατέω” – “держат, удерживать”]. Пение “Богородице Дево” с териремом может продолжаться от сорока минут до полутора часов<sup>156</sup>. По Уставу во время пения тропаря диакон кадит литийные хлебы, которые затем благословляются иереем<sup>157</sup>.

Сейчас «Богородице Дево» поется обычно на 4-й глас сокращенного киевского или греческого распевов речитативом, распевных вариантов этого тропаря обиходная традиция не знает – в этой части строй богослужения явно претерпевает искажение. Иногда «Богородице Дево» поется всеми предстоящими, тогда, несмотря на малую распевность мелодии, песнопение звучит более значимо и неспешно (прихожане всегда поют медленнее, чем хор) – таким образом, в конце вечерни, также как и после «Свете тихий» и вечернего входа, в традиционной службе остановка более продолжительна, чем в современной приходской. В XVIII-XX веках на этот текст также были созданы авторские сочинения, которые звучат дольше, чем 4-й глас, но не являются в строгом смысле богослужебными, как и композиции на «Свете тихий» и «Ныне отпускаеши»: эти произведения содержат попытку

«изображения» слов молитвы музыкальными средствами, что противоречит традиции.

Затем троекратно поется молитва св. прав. Иова «Буди имя Господне благословенно отныне и до века» (Иов 1,21; Пс. 112,3) – смиренное славословие Бога; та же тема продолжается в 33-м псалме.

В практике Русской Православной Церкви 33-й псалом поется, но в рукописях нотированного текста нет – вероятно, он читался или исполнялся простым речитативным напевом по устной традиции, как это сохраняется и в современном многоголосном обиходе. У старообрядцев он читается<sup>158</sup>, у греков «диаваст возглашает “Буди Имя Господне... Слава, и ныне” и “Благословлю Господа” до “яко несть лишения боящимся Его”. Первый хор поет нараспев “Богатии обнищаша” ...Практики чтения 33-го псалма придерживается большинство святогорских монастырей, однако, по Типикону Филофеевского монастыря, этот псалом поет канонарх, певцы же – стих “Богатии обнищаша” на 7-й глас»<sup>159</sup>. «И по исполнении сего иерей, став внутрь Святых врат и смотря к западу, возглашает: “Благословение Господне на вас, Того благодатию...” и прочее, сказав прежде “Господу помолимся”»<sup>160</sup>. Этим моментом вечерня завершается.

## §4. Утренняя

Утренняя открывается новым прославлением Бога—словами ангельского славословия на вифлеемском поле «Слава в вышних Богу» (Лк. 2, 14), которое повторяется трижды и предваряет чтение шестопсалмия. Чтению шестопсалмия в службе придается исключительное значение: по действующему сейчас Уставу его читает предстоятель<sup>161</sup>. «Око церковное» так описывает чтение этого раздела службы: «Да поет екзапсалмы... косно, и елико мощно есть, с сокрушением и со вниманием. Тако же и вси в себе, якоже и самому Богу беседующе и о своих молящися гресех. Подобае же ему кротким и тихим гласом пети, во услышание всем. Покашляти же, или плюнути, или всяко от места своего преступити, или прейти, или из внешнего притвора в церковь внити, егда поются екзапсалмы, не имать никтоже области. Бесстрашию бо сие и бесчинию знамение есть... Аще ли кто старостию преклонился есть, или недугом одержим, и не может сохранитися, якоже прежде рехом, да пребывает таковой пред церковию до скончания екзапсалмов, и потом да входит»<sup>162</sup>. Чтение шестопсалмия занимает довольно продолжительное время; у старообрядцев екзапсалмы читаются на особую погласицу. Движения в службе почти нет, что подчеркивается тем, что в храме в это время гасятся светильники и свечи.

За чтением шестопсалмия следует великая ектения, пение «Бог Господь» и тропарей. В древнерусской традиции напевы «Бог Господь» с четырьмя избранными стихами 117-го псалма обладают развитой мелодикой во всех восьми гласах; стихи поются поочередно канонархом<sup>163</sup> (на практике – диаконом) и ликами. Праздничные тропари на «Бог Господь» читались, распевались только их заключительные строки, поэтому «Бог Господь» и стихи звучали в службе как более значимый момент, чем тропари. По поводу пения «Бог Господь» с тропарями приведем здесь отрывок статьи А.В. Никольского «Русские регенты и церковный устав»<sup>164</sup>. Вот что он пишет:

«... строгомолитвенная часть Утрени [шестопсалмие и великая ектения] сразу переходит в пение торжественного “Бог Господь” с восклицанием: “Благословен Грядый во Имя Господне”. По уставу это краткое песнопение должно возглашаться четырежды, как бы от лица всего мира с его “востоком, западом, севером и морем”. Мысль устава проста и ясна: нужно ...подлинное возглашение, несомненная торжественность, а также и четырехкратная антифонность. Песнопение это не есть “припев” к тропарю; оно вполне самостоятельно... “Бог Господь” – это самодовлеющий, причем очень яркий момент утреннего Богослужения, требующий от исполнения определенной характерности и выразительности. А на практике мы видим совсем иное: “Бог Господь” поется как-то между прочим, в виде какого-то припева к тропарю..., спешно и вовсе не торжественно, тогда как тропарь исполняется более старательно... При этом условии “Бог Господь”, как самоценный момент, пропадает совершенно, обращаясь в короткий и малозаметный эпизод, целиком заслоненный тропарем. ...И это тем более печально, что таким образом вычеркивается подробность, очень существенная для главной идеи службы: последняя рассматривается Типиконом как развитие идеи “славословия”, чему песнопение “Бог Господь” как нельзя лучше отвечает. А сведение его на мимолетный, малозначащий эпизод, имеющий характер какого-то вступления (“предварения”) к тропарю, не суть ли действие, идущее в совершенный разрез с мыслью церковного устава?!»<sup>165</sup>

В некоторых современных обителях и приходах «Бог Господь» и стихи поются диаконом (когда по Уставу назначается 4-й глас) сокращенным греческим распевом. Впервые таким способом «Бог Господь» был исполнен в Троице-Сергиевой лавре хором под управлением архим. Матфея (Мормыля). Обычно же стихи не поются, а возглашаются диаконом<sup>166</sup>, а «Бог Господь» припеваётся хором на гласовый напев тропаря речитативом; положенные тропари поются целиком, то есть значимость самого текста «Бог Господь» ничем не подчеркивается. В современном богослужении этот фрагмент богослужения стал гораздо более динамичным за счет не

распевного, а силлабического изложения стихов и «диалогической» формы исполнения.

После «Бог Господь» и тропарей (в которых на воскресном бдении возвращается тема Воскресения Христова) в Обиходах XVII века помещаются кафизмы, точнее, по несколько стихов из каждого антифона двух воскресных кафизм. Выписанные стихи распевны, остальные стихи могли либо петься по образцу начальных стихов, либо читаться. Движение в службе в этот момент небыстрое – из-за распевности псаломских стихов и объема текста кафизм. Сейчас практику пения кафизм сохраняют только старообрядцы-беспоповцы, в православной службе чтение кафизм подверглось самому значительному сокращению – читается «псалом за Славу» или даже «за кафизму». Затем поются седальны<sup>167</sup>, которые в воскресные дни продолжают тематику Воскресения.

После чтения или пения седальнов начинается самая торжественная часть праздничной утрени – пение Непорочных, к которым в установленные Типиконом дни присоединяется пение полиелейных псалмов<sup>168</sup>; вновь звучит тема хваления Бога. С этого момента все движение в службе направляется к чтению Евангелия. Непорочны и полиелейные псалмы поются антифонно двумя хорами; они относятся к силлабо-мелизматическому типу, стихи Непорочных распеваются по образцу 1-го стиха каждой Славы, а полиелейных псалмов –

1-го стиха каждого псалма (134-го и 135-го). На Непорочных должно совершаться каждение всего храма<sup>169</sup>, пение полиелея сопровождается возжжением свечей и паникадила, выходом духовенства на средину храма<sup>170</sup> и каждением алтаря и молящихся.

Здесь снова возникает остановка хода службы: пение полиелейных псалмов вместе с положенными священнодействиями должно занимать много времени, не говоря уже о пении 17-й кафизмы, которая содержит 176 стихов.

В настоящее время пение Непорочных исчезло из последования воскресного бдения, из двух полиелейных псалмов чаще всего поются только четыре стиха, в лучшем случае – столько, сколько требуется для каждения. Если на то

есть благословение настоятеля, желательно петь полиелейные псалмы целиком.

Утрата пения Непорочных для богослужения очень значительна, но возвращение этого текста в современную службу сложно из-за большого объема и, соответственно, продолжительности пения. Непорочны звучат сейчас только в заупокойных чинопоследованиях и службах Погребения Спасителя и Пресвятой Богородицы, между тем в заупокойные последования Непорочны включены, по словам сщисп. Афанасия (Сахарова)<sup>171</sup>, именно как элемент воскресного богослужения<sup>172</sup>.

В праздники, не совпадающие с воскресным днем, после полиелейных псалмов поется еще псалом избранный, к стихам которого в русской традиции присоединяется пение величаний<sup>172</sup> (греки поют только стихи псалма избранного). Псалом избранный и величание поются ликами поочередно. В древнерусской традиции величания имеют мелизматический напев, в современной – невматический, но исполняются небыстро, поэтому движение в службе здесь остается медленным.

У греков выхода духовенства на середину храма и каждения настоятелем во время полиелея нет, тем не менее, пение полиелейных псалмов и псалма избранного составляет самую торжественную часть и утрени, и всей агрипнии<sup>173</sup>. Инок Парфений, описывая всеобщее бдение на память великомученика Пантелеймона, пишет: «Полиелей пели все три псалма по стихам почти два часа. На полиелей зажгли в паникадиле и на хорусе все свечи, и паникадилы все раскачивали. И было великое в храме торжество»<sup>174</sup>.

На воскресном бдении после 17-й кафизмы (и полиелея) поются воскресные по содержанию тропари «Ангельский собор» речитативом на 5-й глас поочередно двумя ликами, и ход службы здесь несколько ускоряется и идет равномерно<sup>175</sup>. В современной практике во время пения этих тропарей происходит каждение неалтарной части храма.

После полиелейных псалмов и тропарей по Непорочным читается ипакои – воскресный текст, за ним следует пение на

<sup>176</sup>

глас трех<sup>176</sup> степенных антифонов, которое воспринимается как отрезок ровного движения. Далее, по мере приближения к чтению Евангелия, ход богослужения все более замедляется. Перед Евангелием звучат прокимен (поется речитативом с распевным концом; как и на вечерне, по Типикону возглашается канонархом, а в современной практике – диаконом) и стих «Всякое дыхание» – новый возврат темы хваления. В певческих Обиходах последний распет не на глас, а особым протяженным напевом. Сейчас «Всякое дыхание» поется на напев прокимна – не так распевно, как в древнерусской традиции, поэтому замедления хода службы не происходит.

Чтение Евангелия – центральный момент всего бдения и один из древнейших, оно входит в состав утрени с IV века<sup>177</sup>. Чтение предваряется и заключается пением «Слава Тебе Господи, слава Тебе». В современном обиходе опев Евангелия почти не воспринимается как отдельное песнопение из-за того, что поется речитативом, между тем в древнерусской традиции опев Евангелия на утрени – краткое невматическое<sup>178</sup> славословное песнопение. Евангелие в неделю повествует о Воскресении Спасителя и последовавших ему событиях и читается предстоятелем в алтаре (сейчас в практике Русской Церкви – посреди храма) возгласно, по сравнению с другими чтениями более медленно. В греческом богослужении из всех чтений только Евангелие читается распевно, мелизматически<sup>179</sup>: в богослужении это остановка.

Сразу вслед за чтением Евангелия положено читать 50-й псалом – этим остановка в службе еще продлевается. На воскресном богослужении сразу вслед за чтением воскресного Евангелия поется на 7-й глас<sup>180</sup> (так по Уставу и в Обиходах, в современной практике – на 6-й) песнь «Воскресение Христово видевше». Она исполняется малораспевно. Затем следуют припевы, стих «Помилуй мя Боже» и воскресная стихира «Воскрес Иисус от гроба» – эти песнопения поются на 6-й глас; в стихире есть большие внутрислоговые распевы. «Воскресение Христово» и стихира – это продолжение воскресной тематики. На этом самая торжественная часть бдения оканчивается, и во время чтения канонов устанавливается мерное неторопливое

движение. По Уставу во время чтения 50-го псалма должен совершаться чин целования Евангелия<sup>181</sup> – сейчас он соединяется с помазанием елеем и происходит во время чтения канона<sup>182</sup>. В воскресном и крестовоскресном канонах продолжает раскрываться тема Воскресения.

Типикон во 2-й главе говорит не о чтении канона, а о его пении, но, согласно постановлению Стоглавого Собора 1551 года певческое исполнение было частично заменено чтением: тропари читались, а ирмосы и катавасии пелись<sup>183</sup>.

Певческая ткань ирмосов (которые помещены в книге Ирмологий) малораспевна, фиты встречаются только в отдельных случаях, то есть ирмосы в древнерусской традиции звучали подвижнее, чем воскресные стихиры. У старообрядцев определенный круг ирмосов (часть воскресных, Богородичные и заупокойные) поется по напевке – еще менее распевно и, значит, быстрее<sup>184</sup>. Катавасии поются обоими ликами на сходе в спокойном темпе. У греков канон поется полностью: «Перед началом пения канона канонарх оглашает начало первого ирмоса и припев. Тропари канона поются двумя хорами попеременно с канонархом на глас ирмосов. В это же время диаконы совершают каждение, как и на “Господи, воззвах”»<sup>185</sup>. По 6-й песни звучат воскресные кондак и икос.

Из всех библейских песней с нотацией в Обиходах встречается только Песнь Пресвятой Богородицы «Честнейшую». По Уставу, она исполняется «велегласно»<sup>186</sup> – «великим светлым гласом»<sup>187</sup> двумя хорами антифонно, в древнерусской традиции – силлабическим напевом. Припев «Честнейшую Херувим» имеет такой же склад, как и стихи. В певческих рукописях при записи «Честнейшую» иногда может быть употреблено много крюков – акцентных знаков, свидетельствующих, что она исполнялась весома, хотя и не распевно<sup>188</sup>. В это время совершается каждение всего храма, однако из указаний Типикона неясно, должно ли оно совершаться в этот момент или во время чтения тропарей 9-й песни<sup>189</sup>.

На воскресном бдении по окончании чтения канона и малой ектений следует возглашение диаконом<sup>190</sup> и пение «Свят

Господь Бог наш». Это очень короткое славословное песнопение исполняется тем же напевом, что и «Бог Господь».

Далее положено пение эксапостилария – в древнерусской традиции они распеваются мелизматическим (воскресные) или невматическим (праздничные) напевом<sup>191</sup>. На Афоне светилен поется протопсалтом посреди храма<sup>192</sup>.

Затем поются хвалитные псалмы – до середины XVII века с особыми припевами, а после этого времени – только стихи псалмов. Псалмы распеты почти так же, как и псалмы на «Господи, возвах», – речитативом с распевным окончанием, но не на гласы, а на единую внегласовую модель. Когда исполнение псаломских стихов сопровождалось пением припевов, движение службы в этой части замедлялось довольно значительно, а тема хваления звучала более ярко, так как развивалась в текстах припевов: «Тебе подобает песнь, Боже», «Дадите славу Богу», «Тому подобает песнь», «Слава Тебе Святой Отче», «Пощади ны Господи», «Сыне Божий, помилуй нас», «Слава показавшему свет», «Тебе слава подобает, Господи» (ГИМ, Синод, певч. собр., №1186, л. 313–315). С исключением припевов постепенная приостановка хода богослужения перед Великим Славословием сместилась на окончание цикла стихир на хвалитех. В наши дни хвалитные псалмы на всеобщем бдении почти нигде не поются (кроме начальных стихов «Всякое дыхание да хвалит Господа» и «Хвалите Его вси ангели Его»).

Стихиры поются обычным для гласовых песнопений невматическим или силлабическим типом распева, воскресных стихир на хвалитех может быть восемь или четыре. Как и на вечерне, значимый момент – Великое Славословие – подготавливается сходом ликов и замедлением течения службы. Оно возникает, когда на «Слава» звучит одна из одиннадцати Евангельских стихир, которая возвращает тему прочитанного на утрени воскресного Евангелия (так бывает в основной период церковного года<sup>193</sup>). В древнерусской традиции Евангельские стихиры всегда мелизматические – изложены большим знаменным распевом. На «И ныне» поется воскресный по содержанию Богородичен «Преблагословенна еси», который

с середины XVII века содержится в рукописях, кроме невматического варианта, в многочисленных вариантах мелизматического типа: на каждый из восьми гласов и в виде осмогласника, причем в каждом из напевов содержится по несколько фит, а до этого времени – в единственной невматической версии.

Великое Славословие поется<sup>194</sup> очень простым силлабическим напевом<sup>195</sup> и не сопровождается никакими священнодействиями. Во время пения Великого Славословия внешнее движение в службе почти прекращается. Тема хваления Бога здесь как бы подытоживается: прославление Троицею Владыки и Каждого из Лиц звучит с особой силой, объединяя все раскрывавшиеся уже «смыслы», аспекты славословия.

В крюковой записи Великого Славословия четко прослеживаются разделы песнопения: основная ткань распева записана простыми знаками – столицами и запятыми, а несколько фрагментов – акцентными<sup>196</sup> – статьями и крюками: «Слава в вышних Богу, и на земли мир», «Ты еси един Свят, Ты еси един Господь», «и восхваляю Имя Твое во веки и в век века». В заключительном отрывке песнопения «Пробави милость Твою ведущим Тя» акцентность сменяется распевностью, в записи с крюками и статьями сочетаются стрелы простые, а на первый слог слова «вѣдущим» приходится единственный в песнопении большой внутрислоговой распев<sup>197</sup>. Можно предположить, что крюки, статьи и стрелы употреблены распевщиками для того, чтобы акцентностью исполнения передать смысловую значимость названных отрывков текста. Одновременно крюковая запись позволяет выявить и строение самого текста: его начало, границы составляющих его частей и заключение.

Запись отдельных фрагментов текста акцентными знаками подтверждает традиционность принятой у старообрядцев темпо-ритмической вариантности исполнения: начала и концы разделов текста они поют медленно, основную часть песнопения – в среднем темпе.

После Великого Славословия поется один из двух воскресных тропарей – «Днесь спасение» или «Воскрес из гроба», завершающих проведение в последовании воскресного бдения темы Воскресения Христова. В Обиходах второй половины XVII века они приводятся в нескольких вариантах (как и «Преблагословенна») – на каждый из гласов и в виде четверогласников. Тропари имеют распевную мелодику и содержат фиты: движение в службе постепенно возобновляется вновь – как и после вечернего входа, в конце вечерни и вслед за чтением Евангелия. У старообрядцев же воскресные тропари читаются<sup>198</sup>.

Далее произносятся сугубая и просительная ектении и следует отпуст.

Итак, в церковном пении темпо-ритм является основным каноническим выразительным средством, и для усвоения традиции знание его необходимо. На формирование темпо-ритмического строя богослужения повлияло восприятие важнейших моментов каждого чина распевщиками. В древнерусской традиции значимость того или иного песнопения или текста раскрывается тем, что к нему особенно привлекается и на нем останавливается внимание молящихся, и для этого в традиционной культуре сложилась целая система специальных приемов. Темп древнерусского богослужения в целом небыстрый, но движение в разные моменты организуется по-разному – более или менее динамично, то есть подвижно. Для этого песнопения и тексты исполняются в разных темпах, разными способами и в разных формах: читаются, возглашаются, поются на два лика или двумя хорами на сходе, важны также громкое или, наоборот, тихогласное их исполнение и то, сопровождаются ли они какими-нибудь литургическими действиями – передвижениями служащих, возжжением светильников, звоном.

Сквозь все последование воскресного всенощного бдения проходят две главные темы – тема прославления Бога и тема Воскресения Христова. Как мы видели, первая разворачивается начиная с возгласа «Слава Святей», затем проводится в предначинательном псалме, гимне «Свете тихий», прокимне

«Господь воцарися», «Сподоби Господи», стихах стихир на стиховне, песнопениях «Буди имя Господне», 33-м псалме, «Слава в вышних Богу», «Бог Господь», полиелейных псалмах, стихе «Всякое дыхание», хвалитных псалмах и заключается пением Великого Славословия. Вторая тема впервые обозначается в песнопении «Блажен муж», последовательно развивается в стихирах на «Господи, воззвах», на стиховне, воскресном тропаре, тропарях «Ангельский собор» и особенно ярко звучит в чтении Евангелия и следующих за ним песнопениях «Воскресение Христово видевше» и «Воскрес Иисус». После этого она продолжается в текстах воскресных канонов, стихирах на хвалитех, Евангельской стихире, Богородичне «Преблагословенна еси» и завершается пением воскресного тропаря по Великому Славословию. Темпоритмическая организация, движение в службе направлено на то, чтобы тематизм службы, ее содержание было бы услышано и воспринято предстоящими.

В поздней культуре значимость песнопений стала выявляться совсем иначе, с помощью своеобразной «драматургии службы», которая выстраивается посредством изменения динамических оттенков и агогики внутри песнопения, законов гармонического развития музыкальной ткани – так, как это свойственно вообще музыкальному и драматическому искусству, а не каноническому искусству церковного пения. Для того певческого материала, какой представляет собой современный четырехголосный обиход, эти средства до некоторой степени органичны. Лишенный этих средств, чуждых церковному искусству, обиходный материал далеко не всегда оказывается способным организовать движение в службе так, как это заложено в Уставе: быстрое, «динамичное» современное богослужение часто производит впечатление небрежного. Кроме этого, в современной церковно-певческой практике уже прочно закрепился целый ряд искажений уставного, традиционного строя службы: это пение, а не чтение «Ныне отпускаеши», малораспевное исполнение «Богородице Дево радуйся», пение «Бог Господь» на речитативный тропарный напев, «накладывая» пение хора на возглашение

стихов диаконом, а стиха «Всякое дыхание» перед чтением Евангелия – на напев прокимна и так далее. Но знание темпоритма древнерусского и вообще традиционного богослужения, средств, с помощью которых он создается, и применение их к более позднему материалу (остерегаясь чрезмерной прямолинейности и «ревностности») позволяет с помощью исполнительских средств хотя бы в некоторой мере вернуть современной, особенно приходской, службе цельность, церковное благолепие, чинность и красоту.

### **Контрольные вопросы**

- 1.** Определите понятия темпа, ритма, динамичности богослужения.
- 2.** Что такое темпо-ритм службы? Чем он определяется, как проявляется и от чего зависит?
- 3.** Каковы особенности темпо-ритмической организации современной приходской службы?
- 4.** Расскажите о темпо-ритмической организации воскресной великой вечерни.
- 5.** Расскажите о темпо-ритмической организации воскресной утрени.
- 6.** Назовите основные отличия темпо-ритма невоскресной праздничной утрени от воскресной.
- 7.** В какие моменты всенощного бдения движение в службе останавливается?
- 8.** Перечислите основные средства организации движения в традиционном богослужении.
- 9.** Расскажите о раскрытии темы прославления Бога в песнопениях воскресного всенощного бдения.
- 10.** Расскажите о раскрытии темы Воскресения Христова в песнопениях воскресного всенощного бдения.
- 11.** Назовите основные моменты отличий темпо-ритмической организации древнерусского и афонского богослужения.
- 12.** Перечислите основные нарушения традиционного темпо-ритма всенощного бдения в современном приходском служении.

## Глава 2. Антифонность

## § 1. Антифонность и ее условия

Один из способов исполнения текстов, который непосредственно влияет на организацию и поддержание темпоритма службы, – антифонное пение. Пение на два лика предписано Уставом: в определенные моменты богослужения они должны сходиться на середине храма. В певческих книгах часто можно встретить указания, говорящие о том, что то или иное песнопение поет или только «начинает правая» или «левая сторона». Еще чаще на полях рукописей стоят буквы «п» и «л», обозначающие исполнение правым или левым ликом.

Само слово «антифонность» имеет греческое происхождение и обозначает «противогласие», то есть поочередное пение двух хоров. Об истории введения антифонного пения в христианское богослужение читаем у И.И. Дмитриевского: «В Христианскую Церковь антифоны введены Св. Игнатием Богоносцем, по подобию хвалебных песнопений, которые в ветхозаветном храме возглашали левиты, разделившись на два хора: но Св. Игнатий к сему руководствуем был еще и особенным откровением небесным. С его времен и поныне они беспрестанно употребляются в молении и при самом совершении Литургии»<sup>199</sup>.

В круге богослужений Православной Церкви существуют несколько последований, в которых принцип антифонности проявляется наиболее ярко: это акафистное пение, великое повечерие на первой седмице Великого Поста с пением Великого канона в традиции Киево-Печерской лавры, утреня Великого Пятка (двенадцати Евангелий) и пасхальная утреня с пением канона Святой Пасхи.

Антифонное пение придает богослужению большую динамичность, чем пение одного хора: второй хор подхватывает движение первого и продолжает его с новым импульсом; схождение хоров, напротив, замедляет ход службы. Для того чтобы антифонность как передача движения в пении двух хоров установилась и сохранялась, необходимы несколько условий: лики должны быть равноценны по составу певцов, исполнять

один и тот же репертуар, обладать единством «манеры» пения, соблюдать темпо-ритмическое и звуковысотное соответствие.

Антифонность как одна из особенностей богослужебного пения сохранялась в Русской Церкви всегда, но во времена гонений в начале XX века антифонное пение как род исполнительского искусства было утеряно (несмотря на то, что форма пения на два клироса сохранилась). В храмах часто было два хора – правый, состоящий из профессиональных музыкантов, и левый – любительский, но эти хоры были явно неравноценны по своим исполнительским возможностям. Это подчеркивалось и их репертуаром: правые хоры обычно пели авторские сочинения на неизменяемые тексты, левые – изменяемые части службы и малые ектении. Поэтому при таком пении о следовании принципу антифонности не могло быть и речи.

## § 2. Практическое осуществление принципа антифонности

**Особенности антифонного пения монодии и многоголосия.** На всенощном бдении на два хора поются стихи псалмов (103-го, первой кафизмы, на «Господи, воззвах», 118-го, полиелейных, хвалитных) и циклы текстов – стихирь и тропари, а также прокимны, «Бог Господь», «Свят Господь Бог наш», ответы на прошения в ектениях<sup>200</sup>. Осуществление принципа антифонного пения в одноголосном и гармоническом пении имеет некоторые особенности и различия. В основном они касаются времени вступления второго хора, который может вступать «с наложением» или без него.

В одноголосном пении традиционные исполнители используют оба способа вступления, но чаще поют без «наложения». Если же второй хор вступает «с наложением», то его вступление даже в диссонирующий интервал (секунду) воспринимается в одноголосии мягче, чем такое же вступление в гармонии. В многоголосии стихи псалмов обычно поются «с наложением» – следующий хор вступает сразу после того, как пропет последний слог строки: не «встык» с последним слогом, но и, не дожидаясь снятия первого хора, то есть в общем ритме движения. Так бывает, если окончание стиха и начало следующего приходится на один и тот же аккорд. Если же на грани стихов находятся разные аккорды (например, тоническое и доминантовое трезвучия), вступать нужно в тот момент, когда звучание заключительного аккорда предыдущего стиха начинает угасать, либо через цезуру. Очень важно, чтобы способ вступления хоров был бы выдержан во всем песнопении единообразно.

**Особенности исполнения песнопений и циклов текстов.** Если антифонно поется песнопение (а не цикл текстов), то цезуры между строками должны соответствовать ритму песнопения и быть одинаковы по продолжительности; для поддержания принципа антифонности имеет значение не только вступление следующего хора, но и то, как стихи завершаются.

Конечные снятия стихов должны быть не в ритме песнопения (что звучит неестественно коротко и слишком «динамично»), а немного длиннее.

Когда исполняется *цикл* стихир или тропарей, антифонность организуется немного иначе: вступление следующего хора может происходить через цезуру или без нее, но передачу движения осуществляет не хор, а канонарх, возглашающий очередной стих. Кроме того, правый хор может задавать определенную темпо-ритмическую модель<sup>201</sup>, которую левый должен без изменений повторять.

### **Контрольные вопросы**

1. Расскажите об истории введения антифонного пения в христианское богослужение.
2. Как переводится слово «антифонность»?
3. Каково значение антифонного пения для организации темпо-ритма богослужения?
4. В каких богослужебных последованиях принцип антифонности проявляется ярче всего?
5. Какие условия необходимы для антифонного пения?
6. Расскажите об особенностях антифонного пения монодии и многоголосия.
7. Расскажите об особенностях антифонного исполнения песнопений и циклов текстов.

## Глава 3. Соучастие в совершении службы

## **§ 1. Термин «диалог» по отношению к церковной службе.**

## Значение и условия «диалога»

Церковная служба предполагает максимальное соучастие всех присутствующих в соборной молитве, но каждому отводится в ней конкретное назначение и место: предстоятель, возглавляя общую молитву, устанавливает темп богослужения, определяет его образ, диакон, чтецы и лик являются помощниками предстоятеля в совершении службы. При этом возникает особая возгласно-ответная форма молитвословий, когда община по призыву священника и диакона молится устами певцов. Для описания технической стороны этой формы мы условно называем ее «диалогом». Она сообщает богослужению цельность и непрерывность, имеет большое значение для создания динамичности.

Для достижения «диалогичности» в службе необходимо, чтобы у всех ее участников было единое представление о «церковном благолепии». Кроме того, существует ряд внешних, технических приемов создания «диалога» – темпо-ритмическое, звуковысотное соответствие чтения и пения, единство «манеры» произнесения возгласов и молитв (о которых только что упоминалось в связи с вопросом об антифонности в богослужении). Затем, чтецы и певцы должны хорошо знать не только те разделы последований, которые непосредственно читаются и поются хором, но и тайные молитвы, и вообще всю совокупность священнодействий, совершающихся в храме.

В древности, то есть в традиционном богослужении, основные закономерности «диалога» – тоны и темп возгласов и ответов – были закреплены в практике, и служба неизменно сохраняла красоту, цельность и непрерывность, что особенно важно во время Евхаристической молитвы<sup>202</sup>.

## § 2. Технические вопросы организации «диалога»

По ходу богослужения «диалогичная» форма в основном реализуется между диаконом и ликом.

**«Манера» возгласения и пения.** На протяжении последних трех столетий сложились и получили распространение две «манеры» произнесения диаконских возгласов – «театральная» и «обиходная». *Первой* свойственно придание каждому возгласу конкретного характера – «торжественного», «драматичного» и так далее. «Характер» усиливается особыми мелодическими формулами, которые порой имеют в себе черты романсовости, и специальным выделением ударений слов для сообщения тексту «большей выразительности». При этом нередко происходит любование звучащим в пространстве храма собственным голосом. Таким возгласениям соответствует совершенно определенное звучание хора и репертуар песнопений: пение в академической манере произведений композиторов начиная с XVIII века и до нашего времени, широкое расположение аккордов. В XVIII–XX веках подобный способ служения был общепринят как «придворный», однако он остается достаточно употребительным и сейчас – в столичных храмах, при «парадном» служении. Несмотря на многие свойства, вообще нежелательные для совершения церковной службы, при таком способе возгласения, как правило, достигается внятность «реплик» диакона, учитываются темпо-ритмические закономерности службы, уделяется внимание соответствию окончания диаконского возгласа и ответа хора в смысле звуковысотности и темпа (например, в ектении о готовящихся ко Просвещению, прошения которой очень кратки, диакон обозначает интонацией окончание возгласа, так что допевание вовремя ответов хора не составляет труда). Эти качества «придворного» возгласения до некоторой степени роднят его с традиционным «обиходным» служением.

В *обиходной* традиции богослужебным текстам изобразительная трактовка, тем более «характер», не

придается. Интонации возгласов так же, как и в первом случае, укладываются в определенные мелодические формулы – древнему богослужению именно их особая распевность придавала красоту и выразительность. В наше время в России такое служение встречается очень редко, но его можно слышать у греков. «Обиходному» произнесению возгласов соответствует более простое пение хора, которое свойственно клиросам, воспитанным на традиционной церковной культуре или стремящимся к ее изучению, и обиходный круг песнопений.

Иногда в служении и пении может возникать диссонанс самих этих практик, если один из участников богослужения придерживается «театральной», другой – «обиходной». Восприятие службы как общего дела, единого целого тогда очень затрудняется, возникает ощущение взаимного несоответствия служащих – «величавости» одного на фоне «серости» другого.

**Темпо-ритмическое соответствие.** Для организации «диалогичной» формы в богослужении одной из главных задач является создание верного темпо-ритмического соотношения между возгласами и ответами на них хора. При переходе от возгласа к пению или чтению, смене чтения и пения очень важен подготовительный момент, который обозначается замедлением темпа чтения или пения – тем самым следующий участник богослужения предупреждается о предстоящем вступлении. При этом нужно стараться избегать контраста темпов (после медленного пения не читать очень быстро, после быстрого чтения не петь очень медленно). Перед возглашением темп пения всегда немного замедляется.

Замедления, связанные с организацией «диалога», нужно отличать от медленного пения некоторых особенно значимых песнопений. Также они не являются и теми чисто «сигнальными» расширениями, которые иногда необходимы в службе (к примеру, в конце пения Трисвятого, когда чтец Апостола должен успеть выйти из алтаря).

**Звуковысотное соотношение.** Другая проблема, с которой сталкиваются служащие при «диалогичной» форме в службе, это звуковысотное соотношение возгласов, пения и

чтения. У старообрядцев соотношение между возгласами и ответами закреплено традицией и всегда неизменно; в многоголосии также сложились определенные нормы тоновых сочетаний – принято возглашать и читать на основном или квинтовом тонах аккорда<sup>203</sup>.

### § 3. «Диалог» в ектениях

Разберем основные трудности, с которыми сталкивается регент при исполнении ектений, многократно звучащих в православном богослужении.

Практическую сложность представляют излишне растянутое или, наоборот, очень быстрое произнесение прошений и возгласов. В этих случаях ответ лучше петь спокойно, в среднем темпе; если же возглашающий при этом детонирует, то, вступая, следует дожидаться конца прошения или возгласа.

Диакон может слишком коротко произносить окончания возгласов, как бы «обрывая» последнее слово (слоги за последним ударением). В этом случае хору нужно вступать сразу же после конечного ударного слога возгласа: для этого аффтакт должен быть дан заранее, чтобы не петь начало ответа торопливо, «догоняя» диакона. Если же конец возгласа растянут, хор должен вступать только в тот момент, когда звучание возгласа начнет угасать; в этом случае не нужно петь быстро.

Иногда диакон говорит несколько прошений ектении без перерыва (чаще всего это бывает при произнесении ектении об оглашенных и великопостной ектении о готовящихся ко Просвещению). Если хор будет стараться ответить на каждое прошение, то это может звучать слишком поспешно и, кроме того, заглушать диаконские возглашения. Поэтому, если диакон говорит быстро, можно либо исполнять ответы тихо и быстро (темпового несоответствия в этом случае не будет), либо сократить количество ответов (отвечать не на каждое прошение), но петь их более распевно.

Во всех описанных случаях мера соответствия возглашения и ответа приобретает практическим, опытным путем.

## § 4. «Диалог» в чинопоследовании Литургии

В чинопоследовании Литургии наиболее важным является «диалог», который происходит между священником и хором во время Евхаристического канона. Именно здесь от регента требуется наибольшее внимание и чуткость к темпу служения предстоятеля.

**Соответствие возгласа и ответа по «значимости».** Кроме того, в Литургии можно назвать несколько значимых возгласов, когда соответствие по темпу, громкости и общей «весомости» возгласа и ответа должно быть особенно точно соблюдено. Это начальный возглас «Благословенно Царство» (как и «Слава Святей» в начале бдения) – он всегда произносится медленно и возгласно – довольно громко, поэтому в древнерусской традиции «Аминь» здесь поется протяженным распевом. Если спеть его просто на мажорном трезвучии, то равновесия не возникнет, поэтому лучше петь его с небольшим распевом (правые хоры часто поют начальный «Аминь» *crescendo* или с перемещением тонического трезвучия с мелодического положения примы в положение терции). Замедляется окончание малой ектении после второго антифона – она предваряет открытие Царских врат и пение Блаженн, также – последнее прошение второй ектении верных перед возгласом «Яко да под державою Твоею». «Аминь» перед Херувимской поется медленно, после возгласа «Возлюбим друг друга» «Отца, и Сына, и Святаго Духа» поется небыстро (в это время трижды читается с поклонением молитва «Возлюблю Тя, Господи, крепосте моя»), довольно медленно произносится «Святая святым» и соответственно поется «Един Свят». «И всех, и вся» также поется медленно – в этот момент священник тайно читает молитву.

**«Паузы».** В службе могут иногда возникать ненужные остановки – перерывы, или «паузы». «Пауза» может образоваться между пением последнего кондака в цикле тропарей и кондаков на малом входе и возгласом «Яко Свят», пением третий раз «Аллилуиа» перед Евангелием и началом

евангельского чтения – к этим моментам диакон должен успеть выйти из алтаря на амвон. Перерыв может возникнуть между опевом «Слава Тебе Господи» после чтения Евангелия и сугубой ектенией, так как священник в это время благословляет молящихся Евангелием; после причащения мирян «Аллилуиа» поется так медленно, чтобы священник мог успеть опустить вынутые из просфор частицы в Святую Чашу. Также нужно следить за тем, чтобы не было паузы между пением «Буди Имя Господне» и чтением заамвонной молитвы, пением «Слава, и ныне... Благослови» и выходом священника на отпуст.

**Особенности служения Литургии без диакона.** При служении Литургии одним священником без диакона медленно поется «Тебе, Господи» в конце великой ектении и малой после первого антифона, более медленно, чем в присутствии диакона, поется второй опев Евангелия (священник читает Евангелие и благословляет им предстоящих, затем уносит в алтарь и поставляет на Престоле, и только после этого произносит сугубую ектению), «Тебе, Господи» в ектении об оглашенных, начальное прошение в первой ектении на Литургии верных (вторая ектения может быть выпущена). Херувимскую песнь нужно петь дольше (священник сам кадит алтарь, иконостас и предстоящих), в просительной ектении ответ на прошение «О избавитися нам» поется медленно, так как в это время читается молитва приношения, тот же ответ медленно поется и в ектении после Евхаристического канона<sup>204</sup>. Символ веры и «Отче наш» поются хором вместе с молящимися.

Обычно в отсутствие диакона священник «подсказывает» хору темп ответа темпом возгласа, но все же при служении без диакона регенту нужно быть особенно внимательным на протяжении всей службы.

### **Контрольные вопросы**

1. Каково значение «диалога» в службе для организации ее темпо-ритма?
2. Объясните значение общего представления о «церковном благолепии» всех участников богослужения для организации «диалога».

**3.** Расскажите о бытующих сейчас «манерах» возглашения и пения, назовите черты их различия и сходства.

**4.** Чем может нарушаться темпо-ритмическое соответствие между участниками богослужения?

**5.** Расскажите об основных трудностях исполнения ектений. Как они могут быть преодолены?

**6.** В какие моменты Литургии ответы хора должны исполняться небыстро и «весомо»?

**7.** Каковы общепринятые нормы звуковысотного соответствия возгласа и ответа?

**8.** В какие моменты Литургии могут возникнуть ненужные паузы? Почему?

**9.** Расскажите об особенностях служения Литургии без диакона.

## Глава 4. Темпо-ритм в циклах текстов

## § 1. Основные технические задачи

На вечерне, утрени и Литургии тексты – стихиры, тропари и кондаки – чаще всего объединяются в последования – циклы. Эти последования текстов образуют в богослужении цельные разделы и выстраиваются по определенным темпо-ритмическим закономерностям, которые тесно связаны с темпо-ритмической организацией всей службы и вплетаются в нее. За исключением тропарей на «Бог Господь», все циклы текстов предваряют значимые моменты богослужения: на вечерне стихиры на «Господи, воззвах» поются перед входом и пением «Свете тихий», стихиры на стиховне – перед чтением «Ныне отпускаеши», на утрени стихиры на хвалитех звучат перед Великим Славословием, на Литургии цикл тропарей и кондаков на малом входе предшествует пению Трисвятого.

Как правило, циклы охватывают тексты из нескольких богослужебных книг и разного тематизма<sup>205</sup>, то есть являются многосоставными; в конце цикла обычно находятся Славник – одно из наиболее торжественных песнопений праздника – и Богородичен. Темпо-ритмический строй циклов текстов зависит от того, насколько распевны входящие в состав цикла напевы гласов и подобнов и какими способами они исполняются: тексты могут петься на один и тот же глас или на разные, на глас и подобен, на несколько подобнов; могут быть использованы только гармонические или только монодийные напевы или и те, и другие в одном последовании; стихиры могут петься одним хором или двумя, часть из них может исполняться с канонархом и так далее.

**Звуковысотное соответствие.** Проблема совмещения разностилевых песнопений и песнопений разных гласов начинается с решения вопроса о высотном соотношении основных устоев напевов. Желательно, чтобы оно было типичным для церковного обихода: для гармонических песнопений чаще всего употребляются тональности первой степени родства (иногда одноименные). Также вполне

традиционен, если это требуется, подъем всего звукоряда на большую секунду вверх внутри цикла текстов.

**Темп и распевность. Связь с общим строем богослужения.** Следующую трудность представляет темповое соответствие напевов<sup>206</sup>. В практике старообрядцев все тексты, кроме Славника и Богородична, обычно поются в едином неизменном темпе, замедляя начальные и заключительные фрагменты стихир. Однако в знаменном распеве ткань стихирных напевов<sup>207</sup> чрезвычайно разнообразна: столповые гласы<sup>208</sup>, подобны<sup>209</sup>, самогласны или напевка различаются по степени распевности и композиционным принципам. Отличаются друг от друга по распевности и сложности мелодии стихир из разных богослужебных книг<sup>209</sup>, следовательно, на формирование темпо-ритма цикла в большой мере влияет степень праздничности службы – ее знак по Типикону: от этого зависит, из каких книг будут исполняться тексты. Благодаря такому различию гласовой ткани в знаменном распеве темпо-ритмический строй цикла выстраивается сам собой, при этом заключительные тексты звучат дольше, так как их мелодии чаще всего относятся к мелизматическому типу и содержат фиты (которых в одном тексте может быть несколько). Кроме того, по Уставу стихир на «Слава» и на «И ныне» поются двумя ликами на сходе и поэтому более медленно, чем предыдущие тексты. Это соответствует их положению в структуре всего богослужения: во время их исполнения, которое предшествует названным уже песнопениям «Свете тихий», «Ныне отпускаеши», Великое Славословие, Трисвятое, ход службы замедляется. Таким образом, между изменяемыми и неизменяемыми песнопениями существует органическая взаимосвязь. Подобное соответствие сохраняется и в некоторых других певческих стилях – древнерусском многоголосии, обиходе Киево-Печерской лавры, но ни киевский<sup>210</sup>, ни греческий распевы такой внутренней структуры не имеют.

В современном обиходном многоголосии ткань гласов и подбобнов также различается по распевности, иногда очень сильно, различия же в гласовых напевах для стихир из разных богослужебных книг нет. Заключительные тексты циклов по

напевам не отличаются от других стихир, и если в службе не участвуют два хора и схода нет, то необходимого по ходу службы замедления не возникает. Одновременно с этим различие гласовых напевов и подобнов может быть настолько велико, что внутри цикла появляется неоправданный темпо-ритмический контраст: так может быть, если напев гласа силлабический, а подобна – очень распевный (третьего типа силлабических песнопений – см. разд. III, гл. 2, § 2). Кроме того, в практике для гласов прочно закрепился довольно быстрый темп исполнения, одинаковый как для рядовых стихир, так и для Славника и Догматика<sup>211</sup>, современные многоголосные обиходные напевы, к тому же, легко поддаются инерционному ускорению. То есть обиходный материал не содействует возникновению четкой формы цикла, а иногда даже провоцирует однообразное, маловыразительное звучание текстов, особенно если их поется подряд много (как это положено по Уставу).

Ясно, что при пении обиходного многоголосия темпо-ритм циклов нужно выстраивать специально, выбирая варианты гласовых напевов, темпы пения стихир и способы их исполнения (способами неравномерной речитации, «1:2», с канонархом). Выбор напевов делается исходя из соображений стилистической близости (о чем уже говорилось выше), а также степени распевности; темп пения текстов зависит от того, какой самый мелодически развитый напев в него входит – как правило, это напев подобна. Подобен может находиться в начале или середине цикла, но независимо от этого темп пения всех других напевов согласуется с темпом, естественным для пения подобна. Способ исполнения зависит от местоположения стихир в цикле: в его начале, в начале раздела стихир из другой певческой книги или при смене литургической тематики (например, в поспразднство – праздника и памяти святого), в середине последования стихир, на «Слава» или на «И ныне».

Соотнесение с темпом пения наиболее распевной части цикла касается не только стихир, но и псалмов на «Господи, воззвах» и хвалитных. При наличии в цикле одноголосных стихир или многоголосных подобнов псалмы нужно петь

медленнее, чем в том случае, когда в цикл входят только гласовые напевы.

## § 2. Примеры составления циклов стихир

Приведем некоторые примеры сочетания различных напевов и способов исполнения текстов в циклах.

**Гласы сокращенного киевского распева.** Цикл может состоять из стихир двух разных гласов сокращенного киевского распева, текстов на «Слава» и на «И ныне», которые поются также на сокращенные киевские гласы: например, семь воскресных стихир, три текста из службы святому, Славник ему же и Догматик. В этом случае стихир Октоиха и Минеи будут одинаковы по распевности, не должны они отличаться друг от друга и по темпу исполнения – и те, и другие поются в среднем неспешном темпе. Начальные тексты каждого из разделов цикла (первая стихира Октоиха и первая – Минеи) и Славник можно спеть с канонархом, а Догматик – способом «1:2». Эти способы исполнения восполняют отсутствующую в сокращенных гласах распевность.

**Глас и несложный подобен.** Если кроме гласовых напевов в цикл текстов входят стихир на несложный подобен (второго типа силлабических песнопений), то заключительные тексты нужно петь так же, как и в предыдущем случае (с канонархом и «1:2»), этим большая распевность подобнов по сравнению с другими текстами цикла будет уравниваться. Как уже говорилось, стихир на глас исполняются с учетом звучания подобна – не только немного медленнее, чем обычно, но и более плавно, не подчеркивая пульсации слогов.

**Глас и сложный подобен.** Если подобен сложный (третьего типа, например, напева Киево-Печерской лавры), а гласовый напев имеет варианты, то следует выбрать самый распевный из них, например, для текстов второго гласа – напев Псково-Печерского монастыря или киевский, для текстов седьмого – с распевом во втором колене.

Включая в богослужение сложные, мелодически развитые многоголосные подобны, следует иметь в виду, что им присуща некоторая самостоятельная музыкальная «драматургия», мелодическое и гармоническое развитие, никак не связанное со

смыслом текста. Возникает опасность, что внимание и слушающих, и певцов будет поглощено как раз этим развитием, а не содержанием песнопения. Чтобы избежать этого, не нужно излишне подчеркивать яркость музыкального материала; необходимо также «уравнять» между собой речитативные и распевные зоны, несколько замедлив, сделав более распевным речитатив и более компактными – распевные фрагменты.

**Монодийные и гармонические напевы.** Особый случай согласования темпов представляет соединение в цикле одноголосной и многоголосной ткани. Если Догматик в конце цикла на «Господи, воззвах» исполняется знаменным распевом, то темп пения всех предшествующих стихир будет определять именно он. Трудность состоит в том, что в современной русской православной традиции нет устоявшегося темпа пения силлабических монодийных песнопений, их поют так же, как и многоголосные: способом «наплывной» речитации, довольно быстро. При этом в практике носителей живой традиции одноголосного пения – старообрядцев, греков – одним из важнейших свойств речитативного пения является ритмичность – слоговая пульсация: они поют тексты небыстро и ритмично. При неравномерном речитировании, обычном для гармонических напевов, равномерной слоговой пульсации не возникает. Темп и ритмика пения входящих в этот же цикл гармонических песнопений должны быть сориентированы на темп и ритмику монодии: стихиры лучше петь способом «1:2», избегая жесткого скандирования.

Кроме того, если в службе поются отдельные монодийные гласовые песнопения, им необходимо создать репертуарный контекст – соблюсти правило, по которому одноголосные песнопения появляются в ряду многоголосных с некоторой периодичностью. Приведем примеры:

– псалмы на «Господи, воззвах» исполняются монодийно с пением припевов, первые две стихиры цикла – также монодийно, а последующие – гармонически. Текст на «Слава, и ныне» и гимн «Свете тихий» вновь поется монодийно:

– «Господи, воззвах» поется в гармоническом изложении, первые стихиры цикла и стихира на «Слава» – одноголосно, а

текст на «И ныне» в гармонии способом «1:2»; «Свете тихий» – многоголосно;

– в цикле стихир на стиховне первая и на «Слава» могут быть исполнены одnogолосно, остальные – многоголосно;

– при совмещении в цикле двух тематических блоков текстов первые стихиры каждого из них и стихира на «Слава» поются монодийно.

Помимо всего прочего, надо учитывать, что при «академической» (не народной) манере пения после многоголосной ткани одnogолосная может звучать довольно бедно – неравноценно многоголосию, поэтому при смене стиля необходимы некоторые специальные певческие приемы: монодийную ткань нужно петь более активно, чем гармоническую, гласные звуки произносить шире, «просторнее», а согласные – более рельефно и не так коротко, как в многоголосии.

Таким образом, при употреблении гласовых моделей разной стилистики важна подготовка смены стиля, ключевым моментом которой является темповое согласование песнопений: насколько возможно, темп пения текстов на сокращенный киевский глас приближается к более медленным темпам подобнов или одnogолосных напевов. Другой необходимый элемент этой подготовки составляет вокальное и дикционное сближение различных видов певческой ткани.

### **Контрольные вопросы**

1. Расскажите о темпо-ритмических закономерностях выстраивания циклов текстов. Какова связь темпо-ритма циклов текстов и богослужебных чинопоследований в целом?

2. Назовите основные технические задачи организации темпо-ритма циклов стихир.

3. Расскажите о строении циклов в знаменном распеве. Какие специфические трудности возникают в современном многоголосном обиходе?

4. Как может быть организован темпо-ритм в цикле текстов, включающем только сокращенные киевские напевы? Киевские напевы и подобны?

**5.** Какие специфические трудности возникают при соединении в цикле текстов одноголосных и многоголосных напевов? Приведите примеры таких циклов.

## Раздел V . Распевные песнопения

## Глава 1. Исполнение распевных песнопений

## **§ 1. Репертуар распевных песнопений. Некоторые проблемы изучения и освоения певческих традиций**

Современный обиход включает множество распевных, или кантиленных, песнопений. Они разнообразны по стилистике: это древнерусские песнопения, поздние четырехголосные, которые мы будем условно называть «партесными», отдельные образцы других церковных традиций – византийской и связанных с ней болгарской и сербской, грузинской.

Как мы уже говорили, на протяжении семи столетий, с XI по XVII века, в русском церковном пении основным был знаменный распев, с которым с конца XV века сочетались путевой и демественный распевы, строчное, демественное, знаменное (рубеж XVII–XVIII столетий) многоголосие. Все эти певческие стили были укоренены в традиции древнерусского церковного пения. Когда они потеряли свое главенствующее положение, это место заняли многоголосные песнопения различного происхождения: созданные под влиянием западной музыкальной культуры гармонизации знаменного и более поздних распевов, композиторские сочинения, местные монастырские напевы. Вслед за этим постепенно сложился современный «партесный» обиход, в наши дни составляющий основу богослужебного репертуара. Простые обиходные напевы, часто несовершенные с художественной точки зрения, несут в себе молитвенный опыт Русской Церкви, сообщивший им особую духовную красоту. Именно поэтому «партесный» обиход требует к себе бережного отношения.

Но все же более других стилей соответствует духу богослужения знаменный распев. Сейчас о преемстве живой традиции его пения вряд ли возможно говорить, поэтому в то относительно недавнее время, когда появилась возможность изучать церковнопевческую традицию более глубоко и внимательно, люди, так или иначе причастные к певческому служению, обратились к поиску сохранившихся следов традиции исполнения знаменного распева. Здесь среди ученых и исполнителей наметилось два основных направления: одни

отдали предпочтение исследованию древнерусских рукописных источников, другие – изучению практики старообрядцев разных согласий и традиций, а также певческих книг, бытующих в их среде.

На наш взгляд, для возрождения церковного пения как канонического искусства нужно признать необходимыми оба направления. Изучение крюковой нотации дает возможность понять зафиксированные в ней попевочное строение знаменных мелодий, исполнительские особенности певческих знаков, «тонкости ритмической нюансировки», изменения темпа, связанные с расположением речитативных зон и мелодических акцентов<sup>212</sup>. Все эти свойства распева полностью теряются в нотной записи, по которой его пели в России нестарообрядцы в период после раскола, а в XX веке – русские эмигранты, хор Троице-Сергиевой лавры и большинство других современных исполнителей. В свою очередь, знакомство с пением различных старообрядческих общин позволяет познакомиться с живой исполнительской практикой, узнать, что традиционные певцы понимают под выразительностью церковного пения и каковы ее средства, какой смысл они вкладывают в понятие «церковной манеры пения»<sup>213</sup>.

Существует еще и третье течение. Оно представлено в основном певцами-практиками, которые изучают, кроме русских певческих традиций, и византийские и переносят на знаменный распев способ пения с исоном и манеру звукоизвлечения и звуковедения, свойственные византийской традиции.

Сейчас те, кто обращается к исполнению древнерусских распевов, оказываются перед выбором: либо точно придерживаться практики какой-либо конкретной общины старообрядцев, то есть следовать аутентичной манере пения, либо соединять в исполнении отдельные черты пения разных общин, переработав их в своем личном опыте. По первому пути чаще всего идут профессиональные концертующие коллективы и учебные ансамбли – студенты светских музыкальных вузов, но порой и церковные певцы; церковные хоры чаще следуют второму пути. Однако полного перенесения

певческих традиций старообрядчества и тем более греков на русские православные клиросы быть не может, и вот почему.

Аутентичная манера пения (главным образом, звукоизвлечения) не является в богослужении чем-то неотложно необходимым, она составляет чисто эстетический момент: назначение богослужебного пения вовсе не в том, чтобы иллюстрировать манеру пения какой-либо локальной традиции. При этом подражание пению старообрядческих или каких-либо других исполнителей не является естественным для тех, кто поет (например, манера пения южнорусских старообрядцев – липован или некрасовцев – для студентов московского института), а значит, в исполнении всегда будет присутствовать момент некоторого «подлога». К тому же, непривычностью для слуха аутентичная манера может чрезмерно привлекать внимание и молящихся, и самих певцов к звучанию голоса, а не смыслу молитвословий.

## § 2. Распевные песнопения древнерусской традиции

Несмотря на то, что вернуть в церковную жизнь знаменный распев в том главенствующем положении, какое он занимал в Древней Руси, вряд ли возможно, его изучение и практическое освоение совершенно необходимо – оно может открыть особую красоту церковных распевов, дать возможность услышать, каким должно быть не затронутое мирским духом пение в храме. Особенно важно это на приходах, где весь строй жизни далеко не во всем способствует внимательной молитве, а в церковные искусства привнесено много неподлинного и внешнего.

**Репертуар.** В той среде, где богослужebные и певческие традиции сохраняются, и там, где преемственность их оказалась прерванной, песнопения церковной службы воспринимаются по-разному. В древнерусском знаменном распеве нет такой широты репертуара, какую мы видим в современном обиходе: многораспевность как явление появилась в эпоху расцвета певческого искусства (впервые – в конце XV и в XVI века, а утвердилась в репертуаре в середине XVII века) и имела целью отразить степень праздничности богослужений. В это время возникли варианты песнопений путевого и демественного распевов, безлинейное многоголосие. Первоначально новых песнопений не было много, круг их ограничивался праздничными службами, но довольно скоро увеличение их количества пошло очень быстро. Иногда варианты песнопений появлялись как отражение поиска распевщиками новых технических средств композиции, иногда – из-за стремления к разнообразию и самобытности. В певческих книгах многочисленные варианты «Свете тихий», прокимна «Господь воцарися», «Аллилуиа» после чтения Апостола на Литургии, Херувимских, «Достойно есть» и других песнопений стали фиксироваться с конца XVII века; до этого времени записывали только те образцы, каноничность и художественная ценность которых не вызывала сомнения. Современное же восприятие, практически оторванное от церковной традиции,

требует под воздействием бурно меняющихся впечатлений окружающей жизни разнообразия репертуара.

**Свойства мелодики.** Мелодика древнерусских песнопений имеет, по сравнению с современным «партесным» обиходом, очень большие отличия, благодаря которым она приобретает «надмирный» и строгий характер звучания.

Обычно мелодии знаменного распева узкообъемны по диапазону и не имеют развития в привычном сейчас смысле этого понятия: напев выстраивается из повторяющихся в различных сочетаниях устойчивых оборотов – элементов распева, иногда с некоторыми вариантами; новый материал может появляться, но его, как правило, бывает немного. На протяжении песнопения диапазон мелодии не расширяется – мелодический контур как бы выровнен.

Знаменным мелодиям свойственна масштабность построений: во внегласовых мелизматических песнопениях разделы напева прослеживаются, но они не отграничены друг от друга: например, в Херувимской песни нет привычного для нас деления на строфы («Иже херувимы», «и Животворящей Троице», «всякое ныне»).

### **Пример 62**

*Херувимская песнь знаменного распева (ГИМ, Синод, певч. собр., №1243. Л. 111–112)*

Глава 1. ИСПОЛНЕНИЕ РАСПЕВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

**Пример 62**

*Херувимская песнь знаменного распева (ГИМ, Синод. певч. собр., №1243. Л.111–112)*

образующе и Жи -

во - творящей

припева - ю - ще,

вся - ко - е

Гласовые песнопения, среди которых также встречаются мелизматические, имеют более дробную структуру — они состоят из попевок, фит и лиц. Наименьший для них элемент мелодии — распев знака, приходящегося на слог текста, — как правило, состоит не из одного, а из нескольких звуков. Каждая попевка с подводом охватывает слово, словосочетание или синтагму целиком (не часть слова, как это часто бывает с внутрислоговыми распевами в многоголосных силлабических песнопениях).

Гласовые песнопения, среди которых также встречаются мелизматические, имеют более дробную структуру – они состоят из попевок, фит и лиц. Наименьший для них элемент мелодии – распев знака, приходящегося на слог текста, – как правило, состоит не из одного, а из нескольких звуков. Каждая попевка с подводом охватывает слово, словосочетание или синтагму целиком (не часть слова, как это часто бывает с внутрислоговыми распевами в многоголосных силлабических песнопениях).

**Пример 63**

*Тропарь воскресный по Великом Славословии (ГИМ, Синод, певч. собр., №1243. Л. 96 об.–97)*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

**Пример 63**

Тропарь воскресный по Великом Славословии (ГИМ, Синод. певч. собр., №1243. Л. 96 об.—97)

The musical score consists of three staves of notation in a single system. The first staff is labeled 'фита обычна' (fita obychna) and contains the lyrics 'вся'. The second staff contains the lyrics 'от се - тей'. The third staff is labeled 'долинка' (dolinka) and contains the lyrics 'вра - га из - ба - ви - вый,'. The notation includes various melisma markings such as slurs, dashed lines, and specific rhythmic symbols above the notes.

В древнерусских роспевах отсутствует понятие тональности, нет ярко выраженных ладовых тяготений, характерных для более поздних и современных церковных мелодий. Между тем именно ладовая окраска в сочетании с теми или иными характерными интонациями придают «партесным» песнопениям жанровость.

Ритмика традиционных песнопений не подчиняется западноевропейским законам квадратности и строгой периодичности метра, поэтому древнерусским мелодиям свойственна текучесть. Ритмический рисунок внутри песнопения не испытывает изменений — так же, как и мелодический, не развивается, хотя довольно разнообразен.

Из-за перечисленных свойств знаменные мелодии воспринимаются как статичные, «монотонные», однако именно эти их качества помогают преодолеть в богослужении ощущение земного течения времени<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> У других народов фактура традиционной ткани церковных песнопений иная: в греческих песнопениях тесситура может быть довольно напряженной, напевы часто имеют сложный мелизматический рисунок, в грузинских — встречается сложное голосоведение, используются крайние звуки диапазонов голосов.

В древнерусских распевах отсутствует понятие тональности, нет ярко выраженных ладовых тяготений, характерных для более поздних и современных церковных мелодий. Между тем именно ладовая окраска в сочетании с теми или иными характерными интонациями придают «партесным» песнопениям жанровость.

Ритмика традиционных песнопений не подчиняется западноевропейским законам квадратности и строгой периодичности метра, поэтому древнерусским мелодиям свойственна текучесть. Ритмический рисунок внутри песнопения не испытывает изменений – так же, как и мелодический, не развивается, хотя довольно разнообразен.

Из-за перечисленных свойств знаменные мелодии воспринимаются как статичные, «монотонные», однако именно эти их качества помогают преодолеть в богослужении ощущение земного течения времени<sup>214</sup>.

**Особенности исполнения.** Старообрядцы села Стрельникове Костромской области говорят о своем мелодическом пении (то есть мелизматических песнопений), что оно должно быть непрерывным. «Знаменное пение – это пение мелодическое, – говорила А.Н. Задворнова, уставщица и одна из самых опытных и знающих певиц хора этой старообрядческой общины. – Красота мелодии – все сливается воедино, пение не должно кончаться. Берешь дыхание – мелодия кончается»<sup>215</sup>. Под мелодичностью старообрядческие певцы понимают определенный способ пения, одним из главных свойств которого они считают плавность и ровность: мелодия выпевается связно, все ритмически «острые» места (пунктирный ритм, короткие звуки – восьмые длительности в расшифровке) они сглаживают и замедляют, сила звука, то есть динамика, закреплена традицией в зависимости от места в богослужении и не меняется на протяжении песнопения. Темп пения также традиционен. Пение в высоком регистре певцы разных общин объясняют

по-разному: в Стрельникове как более «светлое», а в Рогожской общине – как «громкое». Большое значение придается отчетливости дикции, внятности (гласные сохраняют

в распеве «контур», ясность звучания, согласные также не очень кратки) и естественности звукоизвлечения (отсутствует «манера» пения).

### § 3. Распевные песнопения «партесного» обихода

**Свойства певческой ткани. Характерные черты исполнения.** «Партесный» обиход имеет совсем другие характеристики. Его напевы имеют очевидные песенно-романсовые связи, в них слышны интонации народной песни и городского романса, мало бесстрастности и строгости, необходимых для богослужебного пения.

По складу певческой ткани распевные «партесные» песнопения можно разделить на две группы: песенные (близкие киевским распевам) и хоральные (греческого распева и похожие на него). Для исполнения песнопений указанных групп принципиально важны разные моменты: для песнопений «киевского» склада это организация фразы, ее развитие и мелодический контур, для «греческих» – аккордовая вертикаль и время ее звучания.

Все распевные песнопения – ярче всего это проявляется в Херувимских – состоят из повторяющихся по куплетному принципу строф, каждая из которых включает несколько музыкальных разделов, разграниченных четкими кадансами. Эти разделы могут быть довольно мелкими, как в «Старосимоновской» и «Греческого распева» Херувимских, или более развернутыми, как в «Софрониевской» или «Скитской».

Музыкальные разделы подчеркиваются метричностью напева – его двух- или трехдольностью. «Партесные» мелодии «конечны»: в них отсутствует та текучесть, разомкнутость мелодических оборотов, которая характерна для древнерусских песнопений.

Напевы редко охватывают широкий диапазон, тем не менее, на небольших участках мелодии происходит музыкальное развитие – движение к мелодической вершине (это не всегда может быть самый высокий звук), которое сопровождается некоторым расширением диапазона; чтобы заполнить это развитие, в песнопениях часто повторяются фрагменты текста. Когда мелодическая вершина достигается, происходит кратковременное «кульминирование», и затем

движение быстро угасает; длительного непрерывного развития в «партесных» мелодиях нет. Изменений музыкального материала от строфы к строфе также не происходит.

Гармоническое изложение песнопений позднего обихода укладывается во вполне определенные и довольно стандартные тональные рамки – минор и параллельный мажор или ближайшие по степени родства тональности, в сопровождающих мелодию голосах четко прослеживаются гармонические функции. Голосоведение, как правило, – в терцию или сексту.

Особенности музыкальной ткани «партесных» песнопений почти что предопределяют их душевно-умилительное, а не молитвенное звучание: они провоцируют следовать в исполнении выразительным законам жанров песни и романса, которые органичны для «партесных» песнопений, но в церковном пении, как уже не раз говорилось, недопустимы. (Отрицательные свойства современного обихода особенно явно слышны при исполнении его смешанным хором из-за разницы тембров голосов и «оперного» вокала.) Поэтому обиход одинаково часто вызывает недоумение как традиционных исполнителей, так и музыкантов: для первых он неприемлем как «небогослужебный», для вторых – «примитивен» с точки зрения музыкального содержания. Очевидно, что главной причиной того, что сейчас именно он является основным музыкальным языком богослужения, послужили не те его музыкальные свойства, которые только что были описаны, а его простота. «Партесный» обиход начинает звучать совершенно иначе, если перенести на него основные особенности исполнения традиционных церковных распевов: цельность, текучесть, ровность, строгость<sup>216</sup>.

**Способы «исправления» обихода.** Основным недостатком «партесных» мелодий является наличие в них песенно-романсовых интонаций, из-за которых в песнопениях возникает соответствующая фразеология: напев развивается не равномерно, а то более, то менее активно. Если петь такие романсовые обороты строже и ровнее, чем это для них естественно, то неоднородность мотивов (наличие в них зон

начала, развития, кульминации и угасания) вполне возможно сгладить. Звуковой поток должен при этом оставаться почти одинаковым в низком и высоком регистрах; при переходе из мажора в минор и наоборот, а также во время скачков в мелодии сила звука изменяется совсем немного (без «выразительного» *crescendo* или *diminuendo*).

Другую крупную исполнительскую проблему составляет дробность напевов. Для того чтобы обиходные песнопения звучали масштабно и динамично, нужно создать в них непрерывное движение: хотя мелодия движется по составляющим ее мотивам, вершины этих мотивов не нужно петь «результативно» – на них не должно звучать акцента, а после мелодических вершин – «спада» движения. Затем, в зонах кадансов и цезур между разделами и тогда, когда в мелодии стоят подряд несколько крупных длительностей, напев имеет тенденцию «вязнуть» – в эти моменты нельзя терять устремленность движения и утяжелять ритмическую долю. Такие проходящие каденции поются как бы немного быстрее, чем все песнопение, и грани разделов, таким образом, стираются. В свою очередь, более цельное восприятие песнопения – не короткими

построениями, а целой строфой – помогает преодолеть метричность исполнения, которая выражается в акцентировании появляющихся с равной периодичностью сильных долей.

Плавность звуковедения может нарушаться встречающимся в мелодии пунктирным ритмом или сочетанием крупных и мелких длительностей: чаще всего это половинные и восьмые. Пунктир в зависимости от принятого в конкретном хоре способа пения может сглаживаться или, наоборот, исполняться более рельефно<sup>217</sup>; мелкие длительности нужно петь не торопясь, как бы немного сдерживая, чтобы в них не было ускорения, крупные – устремленней, не теряя внутри них движения; стоящие после крупных длительностей мелкие певчески присоединяются к крупным – «вытекают из них».

Тембровую разницу звучания голосов в смешанном хоре нужно максимально сгладить, по возможности сблизив их по окраске: сделать более легкими и светлыми бас и тенор и

«нейтральными» – сопрано<sup>418</sup>. Чтобы уйти от свойственной женским голосам чувственности пения, архим. Эмилиан, духовник греческого женского монастыря Ормилия, благословил монахиням петь в возможно более низком регистре – при том, что греческие монахини поют не многоголосные, а традиционные византийские песнопения. Звуковедение в функциональных партиях должно быть организовано так, как если бы линия этих голосов представляла собой мелодию, а не «ходы», то есть, не подчеркивая акцентами смены гармоний. Крупные длительности, половинные и целые, так часто встречающиеся в партии баса и тенора, нужно «петь дробно», сохраняя внутри них ощущение более мелкой пульсации – четвертями, ориентируясь на движение и пульсацию мелодических голосов.

Описанные приемы исполнения сообщают многоголосным песнопениям строгость и «обобщенность» звучания, дают возможность исполнять их как богослужебные песнопения, а не как песни и романсы, несмотря на ясно выраженные интонационно-ритмические связи с этими жанрами. Но для того чтобы переносить на «партес» закономерности исполнения знаменного и вообще традиционных распевов, нужно постараться как можно глубже и полнее изучить первоисточники – древнерусскую, а также и византийскую певческую культуру.

## § 4. Распевные песнопения других певческих стилей

В богослужебный репертуар могут входить песнопения других стилей: раннепартесные гармонизации, строчное многоголосие, обиход

Киево-Печерской лавры<sup>219</sup>. Рассмотрим некоторые особенности их исполнения.

**Ранние гармонизации.** В раннепартесных гармонизациях знаменный или греческий распевы, которые являются основной мелодией, находятся в теноровом голосе; в дисканте и реже в альте эпизодически появляется втора; в целом в партитурах преобладает вертикальный склад ткани. При исполнении песнопений движение дисканта, альты и баса необходимо ориентировать по основному распеву, то есть тенору, а фрагменты партий дисканта и альты, когда в них звучит втора, нужно петь как можно более связно, а когда аккордовый тон – легче.

В ранних гармонизациях часто встречается перекрещивание основного голоса и вторы, она оказывается ниже основной мелодии на протяжении мотива или целого построения (иногда – одного звука, являющегося терцией аккорда). В этих случаях втору необходимо петь ярче, хотя это может быть трудно для сопрано из-за низкой тесситуры.

**Древнерусское безлинейное многоголосие.** Для исполнения строчных партитур возможны два способа: либо подчеркивая мелодическую самостоятельность голосов, что противоречит традиции, либо усиливая звучание основной партии (пути в троестрочии и демества в демественном многоголосии) большим количеством исполнителей, что традиции соответствует: в певческой станице было обычно два «путника» – исполнителя партии пути.

Основная сложность строчных партитур заключается в том, что, хотя основной является партия пути, каждый из голосов линейен и имеет при этом мелодико-ритмический контур, отличный от других партий. Различается также фразовая организация голосов, и границы мотивных построений иногда не

совпадают по времени, из-за чего произнесение текста в разных партиях может не совпадать. Кроме того, из-за различной подвижности мелодий пути, низа и верха в этих голосах возникает разная инерция движения: более подвижная в дробной партии низа и статичная в партии пути. Периодически из-за особенностей ритмики голосов в партитуре возникают «неквадратные» места. В этих случаях координация партий осуществляется по самому дробному голосу – низу, а не по основному голосу.

На гранях разделов в древнерусских многоголосных песнопениях возникают диссонантные созвучия: они имеют структуру кварты и большой секунды, малой терции и большой секунды, двух больших секунд или иную. Интонируются эти созвучия согласно общим законам пения интервалов и расположения устоев в обиходном звукоряде: *устои до и фа* исполняются определенно, ровно, *ре* и *соль* – с завышением. Неустойчивые *ми* и *ля* интонируются так же ровно, как и *устои*.

**Песнопения обихода Киево-Печерской лавры.** Певческая традиция Киево-Печерской лавры сохранилась в «живом» звучании в аудиозаписях братского мужского хора, сделанных еще до закрытия лавры, то есть до 1924 года. Главную отличительную черту пения хора составляет подчеркнутая ритмичность. Практическое изучение этой яркой монастырской традиции очень важно; при исполнении следует учитывать отличия звучания однородного мужского хора от смешанного, женским голосам которого свойственна меньшая упругость вокализации.

### **Контрольные вопросы**

1. Расскажите о двух основных направлениях в изучении церковно-певческой традиции.

2. Как оба они могут сочетаться в практическом опыте церковного пения?

3. В чем отрицательная сторона аутентичной манеры пения для богослужения?

1. Что такое многораспевность? Когда и в связи с чем в древнерусской певческой культуре возникло это явление?

**2.** Опишите основные свойства мелодики древнерусских песнопений.

**3.** Какие характерные черты исполнения присущи распевным песнопениям древнерусской традиции?

**4.** Охарактеризуйте певческую ткань распевных песнопений «партесного» обихода.

**5.** Какие качества исполнения она провоцирует? Почему они неприемлемы в церковном пении?

**6.** Возможно ли переносить особенности пения традиционных распевов на обиходные мелодии? Для чего это нужно?

**7.** Расскажите, какие конкретно моменты в мелодиях «партесных» песнопений требуют исполнительской «корректировки» и как ее можно осуществить.

**8.** Назовите основные технические задачи исполнения раннепартесных гармонизаций.

**9.** Назовите основные технические задачи исполнения песнопений древнерусского безлинейного многоголосия.

**10.** Какая главная черта пения братского хора Киево-Печерской лавры? Что нужно учитывать при исполнении киевопечерских песнопений смешанным хором?

## Глава 2. Регентский показ распевных песнопений

## § 1. Основные принципы показа

Показ распевных песнопений имеет своей целью напоминать певцам о том, как эти песнопения должны исполняться: связно, плавно, обобщенно, с непрерывно разворачивающимся внутренним движением. Схемы показа песнопений строятся таким образом, чтобы передать эти качества исполнения наиболее наглядно. Основным принципом выбора движений является естественная логика и органичность жестов, когда каждый последующий вытекает из предыдущего, продолжает его. Элементы и приемы при показе распева остаются теми же, что и при показе текстов – это точки и линии, но при регентовании распевных песнопений линии употребляются значительно чаще, чем при показе текстов. В схемах преобладают горизонтальные жесты, вертикальные обычно не имеют большой амплитуды.

Для «партесного» обихода показ приобретает еще дополнительное значение. Он предупреждает о том, как и в какие моменты нужно исполнительски «подправить» – скорректировать – музыкальный материал: обойти мелодическую вершину (спеть ровно по звучности, без *crescendo*), объединить мелкие разделы в более крупные, не потерять движение в каденции и так далее. Для распевных песнопений показ в большой степени определяет, будут ли они исполняться «метрично» или «неметрично». Общее правило показа «партесных» песнопений при этом таково: все то, что происходит в партитуре естественно, само собой (небольшое увеличение звучности при подходе к мелодическим вершинам, активизация движения при смене ритмического рисунка) показывается менее озвученно («формально»), а все то, что требует от певцов специальных усилий (поддержание движения в кадансовых оборотах и звучности на низких по tessiture участках) – более озвученно. Под «озвученностью» движения понимается ощущение, что рука перемещается в более плотной, чем воздух, звуковой среде, «с сопротивлением».

«Формальный» показ – это показ более легкой рукой, движущейся «в воздушной среде».

## § 2. Техника показа

**Начало песнопения. Основной вид движения.** Общий характер звуковедения и темп пения передается медленным и плавным ауфтактом, который может иметь большую или меньшую амплитуду. В начале песнопения регентский показ должен ясно определить темп пения через доленое движение, «шаг»; обычно его удобно бывает показать неострыми точками. Затем, поддерживая этот «шаг», нужно настроить певцов на масштабное (то есть цельное), плавное и связное исполнение. Лучше всего этой задаче отвечает показ нескольких довольно кратких мотивов, из которых обычно складывается мелодия, одним общим движением. В тех случаях, когда нужно бывает предотвратить инерционное ускорение или напомнить о более контурном выпевании мотива, используется более дробный показ несколькими короткими линиями, объединенными общим направлением движения (не разнонаправленными) и острыми или неострыми точками. Показ до некоторой степени отражает мотивную структуру напева.

**Силлабические фрагменты.** В распевных песнопениях иногда встречаются фрагменты силлабического склада, статичные и нераспевные. Участки такого типа певческой ткани могут быть показаны или несколькими мягкими точками, или небольшими линиями; движение мелодии и всей фактуры обеспечивается при этом через озвученность замахов к точкам и амплитудную разницу элементов показа.

### Пример 64

*Херувимская песнь «Владимирская»*

Глава 2. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ РАСПЕВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

ется мелодия, одним общим движением. В тех случаях, когда нужно бывает предотвратить инерционное ускорение или напомнить о более контурном выпевании мотива, используется более дробный показ несколькими короткими линиями, объединенными общим направлением движения (не разнонаправленными) и острыми или неострыми точками. Показ до некоторой степени отражает мотивную структуру напева.

**Силлабические фрагменты.** В распевных песнопениях иногда встречаются фрагменты силлабического склада, статичные и нераспевные. Участки такого типа певческой ткани могут быть показаны или несколькими мягкими точками, или небольшими линиями; движение мелодии и всей фактуры обеспечивается при этом через озвученность замахов к точкам и амплитудную разницу элементов показа.

**Пример 64**

*Херувимская песнь «Владимирская»*

The musical notation for 'Херувимская песнь «Владимирская»' consists of a two-staff system (treble and bass clefs) in G major. The melody is static, with notes held for the duration of the syllables. Above the notes, there are horizontal lines and arrows indicating the direction of the melodic movement: a line above 'И' with a downward arrow, a line above 'же' with a downward arrow, a line above 'Хе' with a downward arrow, a line above 'ру' with an upward arrow, a line above 'ви' with an upward arrow, and a line above 'мы' with a downward arrow. The lyrics 'И - же Хе - ру - ви - мы' are written below the notes.

*Херувимская песнь «Придворная»*

The musical notation for 'Херувимская песнь «Придворная»' consists of a two-staff system (treble and bass clefs) in G major. The melody is more active than in the previous example, with notes moving between syllables. Above the notes, there are horizontal lines and arrows indicating the direction of the melodic movement: a line above 'И' with a downward arrow, a line above 'же' with a downward arrow, a line above 'Хе' with a downward arrow, a line above 'ру' with an upward arrow, a line above 'ви' with an upward arrow, and a line above 'мы' with a downward arrow. The lyrics 'И - же Хе - ру - ви - мы' are written below the notes.

## *Херувимская песнь «Придворная»*

Глава 2. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ РАСПЕВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

ется мелодия, одним общим движением. В тех случаях, когда нужно бывает предотвратить инерционное ускорение или напомнить о более контурном выпевании мотива, используется более дробный показ несколькими короткими линиями, объединенными общим направлением движения (не разнонаправленными) и острыми или неострыми точками. Показ до некоторой степени отражает мотивную структуру напева.

**Силлабические фрагменты.** В распевных песнопениях иногда встречаются фрагменты силлабического склада, статичные и нераспевные. Участки такого типа певческой ткани могут быть показаны или несколькими мягкими точками, или небольшими линиями; движение мелодии и всей фактуры обеспечивается при этом через озвученность замахов к точкам и амплитудную разницу элементов показа.

**Пример 64**

*Херувимская песнь «Владимирская»*

The musical notation for 'Херувимская песнь «Владимирская»' consists of a two-staff system (treble and bass clefs) in G major. The melody is shown with a series of chords and single notes. Above the notes, there are horizontal lines and arrows indicating the melodic contour. The lyrics 'И - же Хе - ру - ви - мы' are written below the notes. The first part of the fragment is static, with the notes for 'И - же' and 'Хе - ру - ви' being chords, and the final note 'мы' being a single note.

*Херувимская песнь «Придворная»*

The musical notation for 'Херувимская песнь «Придворная»' consists of a two-staff system (treble and bass clefs) in G major. The melody is shown with a series of chords and single notes. Above the notes, there are horizontal lines and arrows indicating the melodic contour. The lyrics 'И - же Хе - ру - ви - мы' are written below the notes. The first part of the fragment is static, with the notes for 'И - же' and 'Хе - ру - ви' being chords, and the final note 'мы' being a single note.

## *Херувимская песнь «Обиходная»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

*Херувимская песнь «Обиходная»*



**Последование долгих звуков.** Если в мелодии есть последование из нескольких долгих звуков, обычно записанных целыми длительностями, то движение здесь может угасать. Поэтому долгие звуки показываются дробно: первая доля — всей рукой большой точкой-остановкой, отмашка от нее является запаздывающим ауфтактом ко второй доле долгого звука. Вторая доля показывается меньшим, чем первая точка, движением (точкой или линией, направленной от себя) и не всей рукой, а только кистью.

**Пример 65**

*Херувимская песнь «Умилительная»*



*Херувимская песнь «Анзерская»*



**Сочетание крупных и мелких длительностей.** Присоединение мелких длительностей (чаще всего это восьмые) к предшествующей им крупной обозначается в регентовании следующим образом:

**Последование долгих звуков.** Если в мелодии есть последование из нескольких долгих звуков, обычно записанных целыми длительностями, то движение здесь может угасать. Поэтому долгие звуки показываются дробно: первая доля – всей рукой большой точкой-остановкой, отмашка от нее является запаздывающим ауфтактом ко второй доле долгого звука. Вторая доля показывается меньшим, чем первая точка, движением (точкой или линией, направленной от себя) и не всей рукой, а только кистью.

**Пример 65**

*Херувимская песнь «Умилительная»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

Херувимская песнь «Обиходная»



**Последование долгих звуков.** Если в мелодии есть последование из нескольких долгих звуков, обычно записанных целыми длительностями, то движение здесь может угасать. Поэтому долгие звуки показываются дробно: первая доля — всей рукой большой точкой-остановкой, отмашка от нее является запаздывающим ауфтактом ко второй доле долгого звука. Вторая доля показывается меньшим, чем первая точка, движением (точкой или линией, направленной от себя) и не всей рукой, а только кистью.

**Пример 65**

Херувимская песнь «Умилительная»



Херувимская песнь «Анзерская»



**Сочетание крупных и мелких длительностей.** Присоединение мелких длительностей (чаще всего это восьмые) к предшествующей им крупной обозначается в регентовании следующим образом:

## *Херувимская песнь «Анзерская»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

Херувимская песнь «Обиходная»



**Последование долгих звуков.** Если в мелодии есть последование из нескольких долгих звуков, обычно записанных целыми длительностями, то движение здесь может угасать. Поэтому долгие звуки показываются дробно: первая доля — всей рукой большой точкой-остановкой, отмашка от нее является запаздывающим ауфтактом ко второй доле долгого звука. Вторая доля показывается меньшим, чем первая точка, движением (точкой или линией, направленной от себя) и не всей рукой, а только кистью.

**Пример 65**

Херувимская песнь «Умилительная»



Херувимская песнь «Анзерская»



**Сочетание крупных и мелких длительностей.** Присоединение мелких длительностей (чаще всего это восьмые) к предшествующей им крупной обозначается в регентовании следующим образом:

### **Сочетание крупных и мелких длительностей.**

Присоединение мелких длительностей (чаще всего это восьмые) к предшествующей им крупной обозначается в регентовании следующим образом: длинный звук, как бы «перетянутый», показывается остановкой (сохраняя в руке ощущение веса), для того чтобы снять акцент с первой из мелких длительностей. Короткие звуки показываются освобожденной рукой небольшими точками или горизонтальными линиями. Между остановкой и жестом, обозначающим движение коротких звуков, делается очень маленький, но озвученный междолевой ауфтакт.

#### **Пример 66**

*Херувимская песнь «Малиновка»*

Глава 2. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ РАСПЕВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

длинный звук, как бы «перетянутый», показывается остановкой (сохраняя в руке ощущение веса), для того чтобы снять акцент с первой из мелких длительностей. Короткие звуки показываются освобожденной рукой небольшими точками или горизонтальными линиями. Между остановкой и жестом, обозначающим движение коротких звуков, делается очень маленький, но озвученный междолевой ауфтакт.

**Пример 66**

*Херувимская песнь «Малиновка»*

The musical notation shows a treble clef staff with a long note on the first beat, followed by a sequence of four eighth notes on the second beat. A horizontal line is drawn above the first note, and a dashed arrow points from it to the right. A solid arrow points from the first note to the second note. The lyrics are 'обра - зу - - ю - ще.' The bass clef staff shows a simple accompaniment.

*Херувимская песнь «Софрониевская»*

The musical notation shows a treble clef staff with a long note on the first beat, followed by a sequence of four eighth notes on the second beat. A horizontal line is drawn above the first note, and a dashed arrow points from it to the right. A solid arrow points from the first note to the second note. The lyrics are 'та - йно,'. The bass clef staff shows a simple accompaniment.

Мотив, состоящий из последования мелких длительностей, может быть показан и одним общим движением с ощущением «растяжения» ткани.

Если мотив из мелких длительностей восходящий, при дробном показе первые два звука обозначаются остановкой (или педальным движением руки вниз) — их нужно «растянуть», чтобы не возникло инерционного ускорения, два других показываются небольшим движением вверх, которое является ауфтактом к следующему мотиву или мелодической вершине.

## *Херувимская песнь «Софрониевская»*

Глава 2. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ РАСПЕВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

длинный звук, как бы «перетянутый», показывается остановкой (сохраняя в руке ощущение веса), для того чтобы снять акцент с первой из мелких длительностей. Короткие звуки показываются освобожденной рукой небольшими точками или горизонтальными линиями. Между остановкой и жестом, обозначающим движение коротких звуков, делается очень маленький, но озвученный междолевой ауфтакт.

**Пример 66**

*Херувимская песнь «Малиновка»*

The musical notation shows a treble clef staff with a long note on the first beat, followed by a sequence of four eighth notes on the second beat. A horizontal line is drawn above the notes, with a dashed arrow pointing from the long note to the first eighth note, indicating a 'stretching' motion. The lyrics 'обра - зу - - ю - ще.' are written below the staff.

*Херувимская песнь «Софрониевская»*

The musical notation shows a treble clef staff with a long note on the first beat, followed by a sequence of four eighth notes on the second beat. A horizontal line is drawn above the notes, with a dashed arrow pointing from the long note to the first eighth note, indicating a 'stretching' motion. The lyrics 'та - йно,' are written below the staff.

Мотив, состоящий из последования мелких длительностей, может быть показан и одним общим движением с ощущением «растяжения» ткани.

Если мотив из мелких длительностей восходящий, при дробном показе первые два звука обозначаются остановкой (или педальным движением руки вниз) — их нужно «растянуть», чтобы не возникло инерционного ускорения, два других показываются небольшим движением вверх, которое является ауфтактом к следующему мотиву или мелодической вершине.

Мотив, состоящий из последования мелких длительностей, может быть показан и одним общим движением с ощущением «растяжения» ткани.

Если мотив из мелких длительностей восходящий, при дробном показе первые два звука обозначаются остановкой (или педальным движением руки вниз) – их нужно «растянуть», чтобы не возникало инерционного ускорения, два других показываются небольшим движением вверх, которое является ауттактом к следующему мотиву или мелодической вершине.

**Пример 67**

*Херувимская песнь «Малиновка»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

**Пример 67**

*Херувимская песнь «Малиновка»*

три - свя - ту - ю песнь

*Херувимская песнь «Софрониевская»*

Хе - ру - ви - мы

В том случае, когда мелодия движется четвертями, для четкости показа третий и четвертый звуки могут быть обозначены отдельными точками.

**Пример 68**

*Херувимская песнь «Скитская»*

Хе - ру - ви - мы та - йно

*Нисходящие* мотивы во избежание «сползания» интонации не показываются движением вниз.

## *Херувимская песнь «Софрониевская»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

**Пример 67**

Херувимская песнь «Малиновка»

три - свя - ту - ю песнь

Херувимская песнь «Софрониевская»

Хе - ру - ви - мы

В том случае, когда мелодия движется четвертями, для четкости показа третий и четвертый звуки могут быть обозначены отдельными точками.

**Пример 68**

Херувимская песнь «Скитская»

Хе - ру - ви - мы та - йно

Нисходящие мотивы во избежание «сползания» интонации не показываются движением вниз.

В том случае, когда мелодия движется четвертями, для четкости показа третий и четвертый звуки могут быть обозначены отдельными точками.

**Пример 68**

*Херувимская песнь «Скитская»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

**Пример 67**

Херувимская песнь «Малиновка»

три - свя - ту - ю песнь

Херувимская песнь «Софрониевская»

Хе - ру - ви - мы

В том случае, когда мелодия движется четвертями, для четкости показа третий и четвертый звуки могут быть обозначены отдельными точками.

**Пример 68**

Херувимская песнь «Скитская»

Хе - ру - ви - мы та - йно

Нисходящие мотивы во избежание «сползания» интонации не показываются движением вниз.

*Нисходящие* мотивы во избежание «сползания» интонации не показываются движением вниз.

**Пример 69**

*Херувимская песнь «Софрониевская»*

**Пример 69**

Херувимская песнь «Софрониевская»



Херувимская песнь «Умилительная»



**Пунктирный ритм.** При показе фрагмента с пунктирным ритмом длинный звук (длительность с точкой) обозначается линией, которая имеет максимальную устремленность и озвученность. Вторая доля показывается «неприготовленной» острой точкой (к ней не делается отдельного замаха, после нее следует небольшая отмашка, которая показана в примере пунктирной стрелкой. Рука продолжает двигаться в прежнем направлении).

**Пример 70**

Херувимская песнь «Софрониевская»



## *Херувимская песнь «Умилительная»*

**Пример 69**

Херувимская песнь «Софрониевская»



Херувимская песнь «Умилительная»



**Пунктирный ритм.** При показе фрагмента с пунктирным ритмом длинный звук (длительность с точкой) обозначается линией, которая имеет максимальную устремленность и озвученность. Вторая доля показывается «неприготовленной» острой точкой (к ней не делается отдельного замаха, после нее следует небольшая отмашка, которая показана в примере пунктирной стрелкой. Рука продолжает двигаться в прежнем направлении).

**Пример 70**

Херувимская песнь «Софрониевская»



**Пунктирный ритм.** При показе фрагмента с пунктирным ритмом длинный звук (длительность с точкой) обозначается линией, которая имеет максимальную устремленность и озвученность. Вторая доля показывается «неприготовленной» острой точкой (к ней не делается отдельного замаха, после нее следует небольшая отмашка, которая показана в примере пунктирной стрелкой. Рука продолжает двигаться в прежнем направлении).

**Пример 70**

*Херувимская песнь «Софрониевская»*

**Пример 69**

Херувимская песнь «Софрониевская»



Херувимская песнь «Умилительная»



**Пунктирный ритм.** При показе фрагмента с пунктирным ритмом длинный звук (длительность с точкой) обозначается линией, которая имеет максимальную устремленность и озвученность. Вторая доля показывается «неприготовленной» острой точкой (к ней не делается отдельного замаха, после нее следует небольшая отмашка, которая показана в примере пунктирной стрелкой. Рука продолжает двигаться в прежнем направлении).

**Пример 70**

Херувимская песнь «Софрониевская»



Начальным движением при показе пунктира может быть также не линия, а точка-остановка с последующим педальным движением.

**Пример 71**

*Херувимская песнь «Обиходная»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

Начальным движением при показе пунктира может быть также не линия, а точка-остановка с последующим педальным движением.

**Пример 71**

*Херувимская песнь «Обиходная»*



**Показ голосоведения.** Если в песнопении встречаются элементы полифонии, то движение основного мелодического голоса (или голосов) показывается более крупным жестом, а функциональных — меньшими по амплитуде: подголоски «вплетаются» в движение основной мелодии и не показываются как самостоятельные мотивы. При этом жесты, обозначающие движение подголосков, должны предваряться небольшими междолевыми ауфтактами и быть точно «адресованными» той или иной хоровой партии.

**Пример 72**



*Херувимская песнь «Обиходная»*

Жесты, обозначающие движение восьмыми второго голоса, должны быть максимально устремленными: первый звук каждого мотива не опирается.

**Показ голосоведения.** Если в песнопении встречаются элементы полифонии, то движение основного мелодического голоса (или голосов) показывается более крупным жестом, а функциональных – меньшими по амплитуде: подголоски «вплетаются» в движение основной мелодии и не показываются как самостоятельные мотивы. При этом жесты, обозначающие движение подголосков, должны предваряться небольшими междолевыми ауфтактами и быть точно «адресованными» той или иной хоровой партии.

**Пример 72**

*Херувимская песнь «Обиходная»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

Начальным движением при показе пунктира может быть также не линия, а точка-остановка с последующим педальным движением.

**Пример 71**

*Херувимская песнь «Обиходная»*

**Показ голосоведения.** Если в песнопении встречаются элементы полифонии, то движение основного мелодического голоса (или голосов) показывается более крупным жестом, а функциональных — меньшими по амплитуде: подголоски «вплетаются» в движение основной мелодии и не показываются как самостоятельные мотивы. При этом жесты, обозначающие движение подголосков, должны предваряться небольшими междолевыми ауфтактами и быть точно «адресованными» той или иной хоровой партии.

**Пример 72**

*Херувимская песнь «Обиходная»*

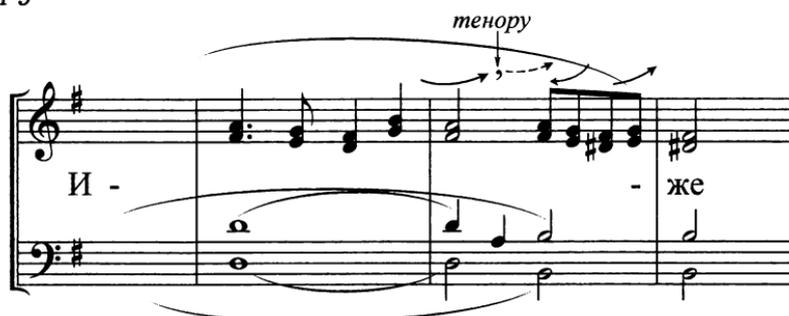
Жесты, обозначающие движение восьмыми второго голоса, должны быть максимально устремленными: первый звук каждого мотива не опирается.

Жесты, обозначающие движение восьмыми второго голоса, должны быть максимально устремленными: первый звук каждого мотива не опирается.

*Херувимская песнь «Скитская»*

Глава 2. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ РАСПЕВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

*Херувимская песнь «Скитская»*



**Мелодическая вершина.** При подходе к мелодической вершине возникает следующая сложность: нужно «привести» к ней активно, но саму вершину осмыслить не как кульминацию, а как начало очередного «витка» мелодии. В этот момент необходимо предупредить усиление звучности, поэтому, показывая подход к вершине, нужно избегать большой амплитуды жестов; сама мелодическая вершина обозначается мягкой точкой или линией, расположенными выше основного уровня показа.

**Пример 73**

*Херувимская песнь «Софрониевская»*



Переход от одного мелодического построения к другому. Переход к следующему построению подготавливается в конце фразы. Он должен быть показан динамично, и лучше всего сделать это точкой-остановкой на верхнем уровне или короткой линией от себя.

**Мелодическая вершина.** При подходе к мелодической вершине возникает следующая сложность: нужно «привести» к ней активно, но саму вершину осмыслить не как кульминацию, а как начало очередного «витка» мелодии. В этот момент необходимо предупредить усиление звучности, поэтому, показывая подход к вершине, нужно избегать большой амплитуды жестов; сама мелодическая вершина обозначается мягкой точкой или линией, расположенными выше основного уровня показа.

**Пример 73**

*Херувимская песнь «Софрониевская»*

Глава 2. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ РАСПЕВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

Херувимская песнь «Скитская»

**Мелодическая вершина.** При подходе к мелодической вершине возникает следующая сложность: нужно «привести» к ней активно, но саму вершину осмыслить не как кульминацию, а как начало очередного «витка» мелодии. В этот момент необходимо предупредить усиление звучности, поэтому, показывая подход к вершине, нужно избегать большой амплитуды жестов; сама мелодическая вершина обозначается мягкой точкой или линией, расположенными выше основного уровня показа.

**Пример 73**

Херувимская песнь «Софрониевская»

Переход от одного мелодического построения к другому. Переход к следующему построению подготавливается в конце фразы. Он должен быть показан динамично, и лучше всего сделать это точкой-остановкой на верхнем уровне или короткой линией от себя.

Переход от одного мелодического построения к другому. Переход к следующему построению подготавливается в конце фразы. Он должен быть показан динамично, и лучше всего сделать это точкой-остановкой на верхнем уровне или короткой линией от себя.

**Пример 74**

*Херувимская песнь «Старосимоновская»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

**Пример 74**

*Херувимская песнь «Старосимоновская»*

та - йно о - бра - зующе.

*Херувимская песнь «Владимирская»*

Херу- ви - мы, хе - рувимы

Фрагменты, расположенные в относительно низкой тесситуре, предрасполагают к замедлению темпа, «увязанию». Чтобы избежать этого, они показываются более легкими и устремленными движениями, «поверхностно»: рука движется чуть быстрее, чем при показе основного движения.

**Пример 75**

*Херувимская песнь «Владимирская»*

та - йно о - бра - зу - ю - ще, о - бра - зу - ю - ще.

## *Херувимская песнь «Владимирская»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

**Пример 74**

*Херувимская песнь «Старосимоновская»*

*Херувимская песнь «Владимирская»*

Фрагменты, расположенные в относительно низкой тесситуре, предрасполагают к замедлению темпа, «увязанию». Чтобы избежать этого, они показываются более легкими и устремленными движениями, «поверхностно»: рука движется чуть быстрее, чем при показе основного движения.

**Пример 75**

*Херувимская песнь «Владимирская»*

Фрагменты, расположенные в относительно низкой тесситуре, предрасполагают к замедлению темпа, «увязанию». Чтобы избежать этого, они показываются более легкими и устремленными движениями, «поверхностно»: рука движется чуть быстрее, чем при показе основного движения.

**Пример 75**

*Херувимская песнь «Владимирская»*

Раздел V. РАСПЕВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

**Пример 74**

*Херувимская песнь «Старосимоновская»*

та - йно о - бра - зующе.

*Херувимская песнь «Владимирская»*

Херу-ви - мы, хе - рувимы

Фрагменты, расположенные в относительно низкой тесситуре, предрасполагают к замедлению темпа, «увязанию». Чтобы избежать этого, они показываются более легкими и устремленными движениями, «поверхностно»: рука движется чуть быстрее, чем при показе основного движения.

**Пример 75**

*Херувимская песнь «Владимирская»*

та - йно о - бра - зу - ю - ще, о - бра - зу - ю - ще.

## *Херувимская песнь «Старосимоновская»*

Глава 2. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ РАСПЕВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

*Херувимская песнь «Старосимоновская»*



Так же показываются и проходящие каденции, в которых необходимо активизировать движение и предупредить возможное «увязание».

**Пример 76**

*Херувимская песнь «Обиходная»*



Основной задачей показа распевных песнопений является создание и поддержание непрерывного равномерного движения музыкальной ткани. Как и при показе текстов, в распевных песнопениях жест должен быть ясным и лаконичным, и на приобретение этих качеств не должно жалеть времени и сил: точный и соответствующий требуемому качеству звука и звуковедению регентский показ является значительным подспорьем в работе над исполнением песнопений.

**Контрольные вопросы**

1. Какова основная задача показа распевных песнопений?
2. Что является общим правилом показа «партесных» песнопений? Каких исполнительских ошибок можно избежать с помощью показа?

Так же показываются и проходящие каденции, в которых необходимо активизировать движение и предупредить возможное «увязание».

**Пример 76**

*Херувимская песнь «Обиходная»*

Глава 2. РЕГЕНТСКИЙ ПОКАЗ РАСПЕВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

*Херувимская песнь «Старосимоновская»*



Так же показываются и проходящие каденции, в которых необходимо активизировать движение и предупредить возможное «увязание».

**Пример 76**

*Херувимская песнь «Обиходная»*



Основной задачей показа распевных песнопений является создание и поддержание непрерывного равномерного движения музыкальной ткани. Как и при показе текстов, в распевных песнопениях жест должен быть ясным и лаконичным, и на приобретение этих качеств не должно жалеть времени и сил: точный и соответствующий требуемому качеству звука и звуковедению регентский показ является значительным подспорьем в работе над исполнением песнопений.

**Контрольные вопросы**

1. Какова основная задача показа распевных песнопений?
2. Что является общим правилом показа «партесных» песнопений? Каких исполнительских ошибок можно избежать с помощью показа?

Основной задачей показа распевных песнопений является создание и поддержание непрерывного равномерного движения музыкальной ткани. Как и при показе текстов, в распевных песнопениях жест должен быть ясным и лаконичным, и на приобретение этих качеств не должно жалеть времени и сил: точный и соответствующий требуемому качеству звука и звуковедению регентский показ является значительным подспорьем в работе над исполнением песнопений.

### **Контрольные вопросы**

1. Какова основная задача показа распевных песнопений?
2. Что является общим правилом показа «партесных» песнопений? Каких исполнительских ошибок можно избежать с помощью показа?
3. В чем значение ауфтакта в показе распевных песнопений?
4. Как показывается основной вид движения?
5. Как настроить певцов на обобщенное исполнение мелодии? Какие жесты для этого применяются?
6. Чем неблагоприятны для исполнения силлабические фрагменты распевных партитур? Как их показывать?
7. Расскажите о показе последования долгих звуков в мелодии.
8. Расскажите о разных случаях сочетания в мелодии крупных и мелких длительностей. Как они показываются?
9. О чем нужно помнить при показе нисходящих мотивов?
10. Какими жестами показывается пунктирный ритм?
11. Расскажите об основных приемах показа движения подголосков.
12. Почему при показе мелодической вершины нужно избегать большой амплитуды жестов? Как нужно переосмыслить мелодическую вершину?
13. Расскажите, как показывается переход от одного мелодического построения к другому.
14. Что может произойти с партитурой в низких по тесситуре фрагментах? В проходящих каденциях? Как их нужно показывать?

## Заключение

Цель данной работы была бы достигнута, если хотя бы в некоторой степени она послужила сохранению красоты и выразительности православного богослужения, свойственного ему особого ощущения течения времени и в

чем-то помогла изменить в лучшую сторону не вполне благополучную ситуацию, существующую в богослужебном пении Русской Церкви сейчас.

Каждая певческая традиция обладает собственным выразительным языком и отвечающими ему музыкальными средствами, которые отличают ее от других. Своеобразие традиции проявляется через предпочтение тех или иных ладовых структур, особенностей мелодики и ритма, основ композиции, наконец, записи в той или иной системе нотации.

Русское церковное пение объединяет в себе несколько разных певческих стилей, каждый из которых был преобладающим в ту или иную эпоху. Но ткань всех традиционных церковных песнопений имеет вполне определенные свойства, принципы композиции, певческие особенности исполнения и средства выразительности, которые позволяют отличить богослужебные песнопения от написанных на церковные тексты авторских сочинений, не являющихся богослужебными. Последние говорят о духовном мире языком светской музыки, а не церковной молитвы.

В работе изложены принципы и приемы исполнения, взятые из певческих традиций (древнерусской, старообрядческой, византийской, грузинской), и применяемые в практическом опыте клиросного служения к тому разнообразному певческому материалу, который составляет современный обиход Русской Церкви. Глубоко изучить и воспринять церковную традицию, приложить усилия, чтобы научиться всем тонкостям мастерства, не ограничиваясь только «прикладным», ремесленным уровнем, необходимо: тогда исполнение регентом и певцом песнопений службы будет церковным служением. Возвращаясь к подлинно каноничным формам, пение будет нести в себе молитву, звать к

ней, сможет обрести ту особую благодатную красоту, которая свойственна подлинно церковному искусству.

## Источники

### Литература

*Арсений (Жадановский), еп.* Воспоминания. М., 1995.

*Арсений (Швецов), еп.* Оправдание старообрядствующей Святой Христовой Церкви. Письма. М., 1999.

*Афанасий (Сахаров), сщисп.* О поминовении усопших по Уставу Православной Церкви. СПб., 1995.

*Балуева Н.В.* Протоиерей Михаил Фортунато: Регентский жест в литургическом контексте. Рыбинск–Михайлов посад, 2004.

*Белова М.А.* Организация литургического движения в чинопоследовании всенощного бдения (на традиционном церковно-певческом материале). Дипломная работа. М., 2005.

*Богатенко Я.А.* Беседы о церковном пении // Духовные ответы. Вып. 4. М, 1996.

*Богданов Е.* Пособие по церковному чтению, положенное для вразумительности чтения на ноты, на основании обычного древнецерковного чтения, а частью на основании письменных памятников древнецерковного чтения Евфимием Богдановым при содействии и участии Ильи Лебедева. М., 1891.

*Богомолова М.В.* Путевой распев и его место в древнерусском певческом искусстве. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1983.

*Богомолова М.В.* Моделирование древнерусских песнопений путевого распева по принципу подобия / / Древнерусская певческая культура и книжность. Вып. 4. Л., 1990.

*Богомолова М.В.* К вопросу расшифровки знаменной нотации // Ежегодная Богословская конференция ПСТБИ: Материалы 1999. М., 2001.

*Богомолова М.В.* Знаменный распев и безлинейное многоголосие на примере великой панихиды. Вып. 1, 2. М., 2005.

*Бурилина Е.Л.* Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI-XII вв. (на материале певческой

рукописной книги «Обиход»). Дисс... канд. искусствоведения. Л., 1984.

*Вениамин (Федченков), митр.* Небо на земле. М., 2003.

*Вениамин (Федченков), митр.* О богослужении Православной Церкви. СТСЛ – М., 1999.

*Виноградов К.* Работа над дикцией в хоре. М., 1961.

*Владышевская Т.Ф.* Ранние формы древнерусского певческого искусства. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1975.

*Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. *Виноградов К.* Работа над дикцией в хоре. М., 1961.

*Владышевская Т.Ф.* Ранние формы древнерусского певческого искусства. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1975.

*Владышевская Т.Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.

*Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. М. – Сергиев Посад, 1998.

*Геронтий (Кургановский), иеромон.* Метод богослужбных возгласов, положенных на ноты, с уставным указанием – в пособие священнослужителям при богослужении. М., 1897.

Глас Византии. Византийское церковное пение как неотъемлемая часть православного предания. Сб. статей. М., 2006.

*Григорий Нисский, свт.* О надписании псалмов. М., 1998.

*Григорьев Е.* Пособие по изучению церковного пения и чтения. Рига, 2001

*Денисов Н.Г.* Устные традиции пения у старообрядцев: пение по «напевке», вопросы интерпретации. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1996.

*Денисов Н.Г.* Стрельниковский хор Костромской земли: Традиции старообрядческого церковного пения. М., 2005.

*Дмитревский И.И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии. М., 1993.

*Заболотная Н.В.* Древнерусские певческие рукописи эпохи Студийского устава как источник сведений о богослужбном пении // Церковные древности: Сб. докладов конференции «VIII Рождественские образовательные чтения». М., 2001.

*Заболотная Н.В.* Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI–XIV веков: основные типы книг в историко-функциональном аспекте. М., 2001.

*Иванов-Радкевич А.П.* О воспитании дирижера. М., 1973.

*Игнатий (Брянчанинов), свт.* Сочинения. Т. 5: Приношение современному монашеству. СПб., 1905. Репринт: СТСЛ, 1991.

*Иерофей (Влахос), митр.* Одна ночь в пустыне Святой горы. СТСЛ, 1997.

*Казем-Бек А.Л.* Жизнеописание Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия I // Богословские труды. № 34. М., 1998.

*Каплан Э.* Шаляпин и наше поколение // Федор Иванович Шаляпин. Т. 2. М., 1958.

*Карагандинский старец преподобный Севастиан / Сост. В. Королева.* М., 2004.

*Карасев А.Н.* Методика пения. М., 1914.

*Кастальский А.Д.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М., 1909.

*Келдыш Ю.В.* История русской музыки. Т. 1. М., 1983.

*Киприан (Керн), архим.* Евхаристия. Из чтений в Православном Богословском институте в Париже. М., 2001.

*Киприан (Керн), архим.* Отец *Антонин Капустин*, архимандрит и начальник Русской Духовной Миссии в Иерусалиме. М., 2005.

*Клименко М.М.* Особенности совершения всенощного бдения в монастырях Святой Горы Афон // Электр, дан. – М., сайт «Око церковное – литургическая библиотека. 2000 – 2004 – Режим доступа: <http://www.liturgica.ru>, свободный. – Загл. с экрана.

*Клиросное послушание / Сост. Ин. Максим (Сорочан).* Львов, 2006.

Книга правил святых апостол, святых соборов Вселенских и Поместных, и святых отец. М., 1893. Репринт: Бровары, 2002.

Книжные центры Древней Руси. Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности. Л., 1991.

*Ковин Н.М. Управление хором (церковным): Пособие для регентов.* М., 2000.

*Ковин Н.М. Курс теории хорового церковного пения.* СПб., 2002.

*Колесса Н.Ф. Основы техники дирижирования.* Киев, 1981.

*Конотоп А.В. Русское строчное многоголосие XV–XVII веков.* М., 2005.

*Коняхина Е.В. Гласовая организация певческих стилей старообрядческой службы. Дисс... канд. искусствоведения.* Екатеринбург, 1999.

*Красовицкая М.С. Литургика.* М., 2000.

*Кустовский Е.С. Дирижерская техника на клиросе.* М., 2003.

*Мартынов В.И. История богослужебного пения.* М., 1994.

*Матвеев Н.В. Хоровое пение. Свято-Троицкий Ново-Голутвин монастырь,* 1998.

*Металлов В.М., прот. Очерк истории православного церковного пения в России. Репринт: СТСЛ,* 1995.

*Михаил (Тагу-Заде), иеромон. Литургика.* М., 1996.

Московская регентско-певческая семинария Сб. статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2000.

Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Ю.В. Келдыш М., 1990.

Настольная книга священнослужителя. Т. 1, 3. М., 1992.

*Нефедов Г., прот. Таинства и обряды Православной Церкви.* М., 1992.

*Никодимов И.Н. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.).*

Киев, 2005.

О церковном пении / Сост. О.В. Лада М., 1997.

*Павел Алеппский, архидиакон. Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским.* М., 2005.

*Парфентьев Н.П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII веков.* Челябинск, 1991.

*Пасхалидис З. Церковная византийская музыка. Краткая теория и практика.* М., 2004.

*Петрушко В.И.* История Русской Церкви с древнейших времен до установления патриаршества. М., 2005.

*Печенкин Г.Б.* Знаменный распев и проблемы его исполнения в современных условиях // Церковные древности: Сб. докладов конференции «VIII Рождественские образовательные чтения». М., 2001.

*Печенкин Г.Б.* Самогласны и запевные строки столпового распева: Учебное пособие. М., 2005.

*Пигров К.К.* Руководство хором. М., 1964.

*Плотникова Н.Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов. М., 2005.

*Пожидаева Г.А.* Демественное пение в рукописной традиции XV–XIX вв. Дисс... канд. искусствоведения. Л., 1982.

*Пожидаева Г.А.* Демественное пение // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6, ч. 2. М., 1994.

*Пожидаева Г.А.* Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. М., 1999.

*Полозова И.В.* Традиции литургического пения старообрядцев поморского согласия Западной Сибири. Дисс... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000.

Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917–1918 года о церковном пении. Сб. протоколов и докладов / Сост. Е.В. Русол. М., 2002.

Посмертные вещания преподобного Нила Мироточивого Афонского. М., 2003.

Православная энциклопедия. Т. 5. М., 2002.

Православная энциклопедия. Т. 8. М., 2004.

Православная энциклопедия. Т. 9. М., 2005.

Праздничные службы и церковные торжества в старой Москве / Сост. Г.П. Георгиевский. М., 1995.

*Преображенский А.В.* Церковное пение и музыка. РГАЛИ. Ф. 2. № 462.

*Протопопов В.В.* Система осмогласия в песнопениях русской литургии XVII-го века // Гимнология. Вып. 1. Кн. 2. М., 2000.

*Прохорова Е.В.* Проблема пения богослужебных текстов. Дипломная работа. М., 2000.

*Резниченко Е.В.* Современный церковно певческий обиход в исторической ретроспективе и некоторые проблемы певческой проблематики наших дней // Отчет о работе съезда преподавателей церковного пения духовных заведений и регентских школ РПЦ / Сост. прот. М. Фортунато и Е. Коляда. Сергиев Посад, 1994.

*Резниченко Е.В.* Высшее регентское образование в России: задачи и проблемы // Гимнология. Вып. 1. М., 2000.

*Розанов В.Я.* Богослужебный устав Православной церкви. М., 2000.

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1: Синодальный хор и училище церковного пения. М., 1998.

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2: Синодальный хор и училище церковного пения. Кн. 1. М., 2002; Кн. 2. М., 2004.

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. М., 2002.

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 4: С.В. Смоленский. Воспоминания. М., 2002.

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5: Александр Кастальский. М., 2006.

*Серафим (Звездинский), сщмч.* Хлеб Небесный. Проповеди о Божественной Литургии. М., 1996.

*Скабалланович М.Н.* Пятидесятница // Христианские праздники. Репринт: СТСЛ, 1995.

*Скабалланович М.Н.* Толковый Типикон. Вып. II Киев, 1913. Репринт: М.,

**1995.**

Словарь русского языка / Сост. С.И. Ожегов. М., 1953.

*Софроний (Сахаров), архим.* Письма в Россию. М., 2003.

*Станиславский К.С.* Об искусстве театра. М., 1982.

*Таисия, игум.* Письма к новоначальной инокине о главнейших обязанностях иноческой жизни. СПб., 1994.

*Таисия, игум.* Записки. Петроград, 1916.– Репринт.

*Трубачев С., диак.* Избранное. Статьи и исследования. М., 2005.

*Тревогин Г., свящ.* Батюшкина любовь // Пастырь добрый / Сост. С. Фомин. М., 1997.

Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003: Сб. статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2006.

*Тугаринов Е.С.* Великий русский регент В.С. Орлов. М., 2004.

*Укурчинов А.* Методы изучения гласового обихода XIX–XX вв.: историография или этномузыкалогия? // Гимнология. Вып. 3. М., 2003.

*Успенский Н.Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

*Успенский Н.Д.* Чин всеобщего бдения на Православном Востоке и в Русской Церкви. М., 2004.

*Фаттахова Л.Р.* Традиции духовного пения старообрядцев Кузбасса. Дисс... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000.

*Федоренко Т.Г.* К проблеме классификации устных образцов старообрядческого литургического чтения на материале сибирской региональной традиции. Дисс... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1999.

*Флоренский П., свящ.* Иконостас. М., 1994.

*Флоренский П., свящ.* Храмовое действо как синтез искусств // Вопросы религиозного самопознания. М., 2004.

*Фортуато М., прот.* Богословское содержание Божественной Литургии // Отчет о работе съезда преподавателей церковного пения духовных заведений и регентских школ РПЦ / Сост. прот. М. Фортуато и Е. Коляда. Сергиев Посад, 1994.

*Фортуато М., прот.* Осмысленное пение стихир // Отчет о работе съезда преподавателей церковного пения духовных заведений и регентских школ РПЦ / Сост. прот. М. Фортуато и Е. Коляда. Сергиев Посад, 1994.

*Фортуато М., прот.* Киевский распев в восприятии регента // Гимнология. Вып. 3. М., 2003.

*Фудель С.И.* Записки о Литургии и Церкви. М., 1996.

*Чесноков П.Г.* Хор и управление им. М., 1952.

*Школьник М.Г.* Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1996.

*Шмеман А., прот.* Евхаристия: Таинство Царства. М., 2001.

*Шпиллер В., прот.* Проповеди. Красноярск, 2002.

*Шпиллер В., прот.* Страницы жизни в сохранившихся письмах. М., 2004.

Богослужбные книги

Ирмологий. М., 1997.

Миня (сентябрь-август). М., 1981–1987.

Миня общая. М., 1960.

Миня дополнительная. М., 2005.

Октоих. Т. 1,2. М, 2000.

Служебник. Ч. 1, 2. М., 1991.

Типикон. СПб., 1997.

Требник. М, 1992.

Триодь постная. Ч. 1, 2. М., 1992.

Триодь цветная. М., 1999.

Часослов. М., 1991.

Устав Арсения Уральского. Верещагине, 2005.

**Рукописи**

#### ИСТОЧНИКИ

ГИМ, Синод певч. собр., №1199	Праздники, XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1200	Миняя общая, Трезвоны, кон. XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1206	Сборник певческий, XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1212	Сборник певческий, XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1221	Сборник певческий, нач. XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1222	Сборник певческий, нач. XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1224	Сборник певческий, XVII—XVIII вв.
ГИМ, Синод певч. собр., №1232	Трезвоны, XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1235	Праздники, Триодь, XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1243	Обиход, 3-я четв. XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1244	Праздники, Триодь, XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1267	Обиход, кон. XVII в.
ГИМ, Синод певч. собр., №1268	Обиход, кон. XVII в.
ГИМ, Епарх. №174	Сборник певческий, кон. XV в.
ГИМ, Епарх. №179	Сборник певческий, кон. XVII в.
ГИМ, Епарх. №205	Сборник певческий, 3-я четв. XVI в.
ГИМ, Епарх. №249	Устав церковный, 1-я четв. XVII в.
ГИМ, Епарх. №250	Устав церковный, 4-я четв. XVII в.
ГИМ, Епарх. №253	Устав церковный, 3-я четв. XVI в.

#### Печатные сборники песнопений

- Ангельская сотница / Сост. мон. Лаврентия (Чернова). Золотоноша, 2002.
- Благослови, душе моя, Господа. Песнопения Всенощного бдения. М., 1995.
- Божественная Литургия. Ч. 1, Литургия оглашенных / Сост. А. Горячев. М., 1997.
- Божественная Литургия. Золотоноша, 2000.
- Божественная Литургия / Сост., ред. и комментарии диак. Д. Болгарского. Киев, 2004.
- Венчание: Сб. духовно-музыкальных песнопений разных авторов для малого смешанного хора. Репринт: М., 1998.
- Всенощное бдение. Неизменяемые песнопения для монастырских хоров / Сост. архим. Матфей (Мормыль). СТСЛ, 2000.
- Всенощное бдение знаменного распева / Сост. Б.П. Кутузов. Новосибирск, 2002.
- Всенощное бдение. Древние роспевы в переложении для четырехголосного смешанного хора / Ред. и сост. А.В. Романычева. М., 2003.
- Господи Боже наш, славою и честию венчай я. Чинопоследование Венчания с приложением обиходных и авторских песнопений / Сост. и ред. Е.С. Кустовский М., 1998.



ЛИТЕРАТУРА

- Фортунато М., прот.* Киевский роспев в восприятии регента // Гимнология. Вып. 3. М., 2003.  
*Фудель С.И.* Записки о Литургии и Церкви. М., 1996.  
*Чесноков П.Г.* Хор и управление им. М., 1952.  
*Школьник М.Г.* Проблемы реконструкции знаменного роспева XII—XVII веков. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1996.  
*Шмеман А., прот.* Евхаристия: Таинство Царства. М., 2001.  
*Шпиллер В., прот.* Проповеди. Красноярск, 2002.  
*Шпиллер В., прот.* Страницы жизни в сохранившихся письмах. М., 2004.

**Богослужебные книги**

- Ирмологий. М., 1997.  
Миня (сентябрь-август). М., 1981—1987.  
Миня общая. М., 1960.  
Миня дополнительная. М., 2005.  
Октоих. Т. 1, 2. М., 2000.  
Служебник. Ч. 1, 2. М., 1991.  
Типикон. СПб., 1997.  
Требник. М., 1992.  
Триодь постная. Ч. 1, 2. М., 1992.  
Триодь цветная. М., 1999.  
Часослов. М., 1991.  
Устав Арсения Уральского. Верещагино, 2005.

**Рукописи**

- |                               |                                 |
|-------------------------------|---------------------------------|
| ГИМ, Синод певч. собр., №139  | Сборник певческий, кон. XV в.   |
| ГИМ, Синод певч. собр., №160  | Обиход, 3-я четв. XVII в.       |
| ГИМ, Синод певч. собр., №176  | Сборник певческий, кон. XVII в. |
| ГИМ, Синод певч. собр., №186  | Сборник певческий, сер. XVII в. |
| ГИМ, Синод певч. собр., №219  | Сборник певческий, кон. XVII в. |
| ГИМ, Синод певч. собр., №1180 | Сборник певческий, XVII в.      |
| ГИМ, Синод певч. собр., №1183 | Триодь, XVII в.                 |
| ГИМ, Синод певч. собр., №1184 | Триодь, XVII в.                 |
| ГИМ, Синод певч. собр., №1190 | Октоих, XVII в.                 |
| ГИМ, Синод певч. собр., №1191 | Обиход, XVII в.                 |
| ГИМ, Синод певч. собр., №1193 | Октоих, кон. XVII в.            |
| ГИМ, Синод певч. собр., №1198 | Сборник певческий, XVII в.      |

- Печатные сборники песнопений  
Ангельская сотница / Сост. мон. Лаврентия (Чернова).  
Золотоноша, 2002.
- Благослови, душе моя, Господа. Песнопения Всенощного  
бдения. М., 1995.
- Божественная Литургия. Ч. 1, Литургия оглашенных / Сост.  
А. Горячев. М., 1997.
- Божественная Литургия. Золотоноша, 2000.
- Божественная Литургия / Сост., ред. и комментарии диак. Д.  
Болгарского. Киев, 2004.
- Венчание: Сб. духовно-музыкальных песнопений разных  
авторов для малого смешанного хора. Репринт: М., 1998.
- Всенощное бдение. Неизменяемые песнопения для  
монастырских хоров / Сост. архим. Матфей (Мормыль). СТСЛ,  
2000.
- Всенощное бдение знаменного распева / Сост. Б.П. Кутузов.  
Новосибирск, 2002.
- Всенощное бдение. Древние распевы в переложении для  
четырёхголосного смешанного хора / Ред. и сост. А.В.  
Романычева. М., 2003.
- Господи Боже наш, славою и честью венчай я.  
Чинопоследование Венчания с приложением обиходных и  
авторских песнопений / Сост. и ред. Е.С. Кустовский М., 1998.
- Достойно есть. О Тебе радуется: Сб. литургических  
песнопений / Сост. Ю.В. Лавданская, Е.Б. Резниченко М., 1991.
- Древние монастырские подобны / Сост. игум. Никифор.  
Сергиев Посад, 1998.
- Ектения. Авт.-сост. Ю.К. Евдокимова, А.В. Конотоп, Н. М.  
Кореньков, 1996.
- Иже Херувимы. Песнопения Божественной Литургии / Сост.  
и ред. Е.Б. Резниченко М., 1992.
- Литургия (песнопения древних одноголосных распевов) /  
Авт.-сост. Н.Г. Денисов. Сергиев Посад, 1999.
- Литургия знаменного распева / Сост. Е.Ю. Нечипоренко.  
Новосибирск,  
**2004.**

Литургия св. Иоанна Златоустого знаменного распева. Пореформенная редакция / Сост. М. Макаровская. М., 2005.

Милость мира: Сб. литургических песнопений / Сост. и ред. Е.Б. Резниченко М., 1991.

Милость мира. Песнопения Божественной Литургии. М., 1998.

Несложные песнопения Всенощного бдения для смешанного хора / Ред. Г.Н. Лапаев. М., 1997.

Нотный сборник православного русского церковного пения. Т. 1: Божественная Литургия. Лондон, 1962.

Нотный сборник православного русского церковного пения. Т. 2: Всенощная. Лондон, 1962.

Обедница знаменного и демественного распева с архиерейским служением. Изд. Л.Ф. Калашникова. Киев, 1909.

Обиход церковного знаменного пения. Изд. Л.Ф. Калашникова. Киев, **1909.**

Обиходник. М., 1911.

Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. Ч. 1. М., 1892; Ч. 2. М., 1909.

Обиход одноголосный церковно-богослужебного пения по напеву Валаамского монастыря. Изд. Валаамской обители, 1909.

Обиход церковных песнопений древняго распева Соловецкаго монастыря. М., 2004.

Обиход нотный Киево-Печерской Лавры. Ч. 1: Всенощное бдение. Киев. **1910.** Репринт: М., 2001.

Обиход нотный Киево-Печерской Лавры. Ч. 2: Литургия св. Иоанна Златоустого и св. Василия Великого. Киев. 1910.

Обиход нотный Киево-Печерской Лавры. Ч. 3: Дванадцатые праздники. Киев, 1912.

Обиход нотный Киево-Печерской Лавры. Ч. 4: Пение во Св. Четырдесятницу и Страстную Седмицу. Киев. 1915. Репринт: М., 1999.

Обиход нотный Киево-Печерской Лавры. Ч. 5: Цветная Триодь. Киев – М., 2002.

Обиход церковного знаменного пения. Изд. Л.Ф. Калашникова. Киев, 1909.

Обиход церковного пения Синодального хора. Ч. 1: Всенощное бдение. Ч. 2: Литургия, архиерейское служение, молебны, панихида, отпевание, праздничные прокимны и антифоны / Ред. А.Д. Кастальский Изд. Синодального училища, б. г. Репринт: М., 1999.

Обиход церковного пения. Ч. 1, 2, 3. Песнопения Всенощного бдения / Ред. Г.Н. Лапаев. М., 2001.

Обиходные песнопения панихиды и отпевания / Сост. Е.С. Кустовский. М.,

**1997.**

Образцы древнерусского певческого искусства / Сост. Н.Д. Успенский. Л., 1968.

Одноголосный Обиход Большого Успенского собора Московского Кремля. М., 2003.

Октай. Изд. Л.Ф. Калашникова. Киев, 1908.

Октоих. Т. 3. М., 2000.

Октоих певческий XVIII века из собрания библиотеки Соловецкого монастыря. СПб., 1999.

Пасха. М., 2003.

Пасхальные песнопения. Смоленск, 2000.

Пасхальные песнопения обихода московской традиции. М., 2001.

Песнопения Божественной Литургии / Ред. Г.Н. Лапаев М., 1998.

Песнопения Божественной Литургии / Ред. Г.Н. Лапаев М., 1998.

Песнопения венчания / Сост. Е. Калганова. Москва, 1997.

Песнопения Всенощного бдения для смешанного хора / Ред. Г.Н. Лапаев. М., 1997.

Песнопения Всенощного бдения Свято-Успенской Почаевской Лавры.

Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2000.

Песнопения Постной Триоди: Нотный сборник для монастырских хоров / Сост. архим. Матфей (Мормыль). СТСЛ, 2002.

Песнопения Страстной Седмицы: Нотный сборник для монастырских хоров / Сост. архим. Матфей (Мормыль). СТСЛ, 2002.

Подобны / Сост. Л.В. Вовчук. Киев, 2004.

Последование во Святую и Великую Неделю Пасхи и во всю Светлую Седмицу. М., 2001.

Праздники. Изд. Л.Ф. Калашникова. Киев, 1913.

Праздники нотного пения. Репринт: М., 2002.

Прокимены вечерни, утрени, Литургии, Триода Постной и Цветной и на всякую потребу. М., 2003.

Седмичные службы Великого Поста / Сост. Е.С. Кустовский. М., 1999.

Сие творите в Мое воспоминание: Песнопения Божественной Литургии / Сост. и ред. Е.И. Куракиной. М., 1998.

Современный нотный обиход Спасо-Преображенского Соловецкого ставропигиального мужского монастыря. М., 2005.

Спутник псаломщика. Репринт: М., 1999.

Трехголосное церковное пение / Сост. А. Бекаревич Ч. 1, 2. Репринт: М., 1992.

Триодь нотная Постная и Цветная. М., 1917.

Трисвятое / Авт.-сост. Ю.К. Евдокимова, А.В. Конотоп, Н. М. Кореньков, 1997.

Хвалите Имя Господне: Песнопения Всенощного бдения. М., 1995.

Церковная служба Успению Божией Матери. М., 1950.

Церковно-певческий сборник. Т. 1: Всенощное бдение. Репринт: СПб., 2002.

Церковно-певческий сборник. Т. 2. Ч. 1: Божественная Литургия. Репринт: СПб., 2002.

Церковные хоры. Ч. 1: Песнопения всенощного бдения / Сост. А.В. Касторский СПб., 1910.

Церковные хоры. Ч. 2: Песнопения Божественной Литургии / Сост.

А.В. Касторский Петроград, 1915.

### **Список сокращений**

*Лк.* – Евангелие от Луки

*1 Кор.* – 1-е Послание коринфянам св. ап. Павла

*Иов* – книга Иова  
*Пс.* – псалом  
*ап.* – апостол  
*свт.* – святитель  
*сщисп.* – священноисповедник  
*мч.* – мученик  
*мц.* – мученица  
*прп.* – преподобный, преподобная  
*прмц.* – преподобномученица  
*блгв. кн.* – благоверный князь  
*прав.* – праведный, праведная  
*блаж.* – блаженный, блаженная  
*св.* – святой, святая  
*митр.* – митрополит  
*архиеп.* – архиепископ  
*еп.* – епископ  
*архим.* – архимандрит  
*игум.* – игумен, игумения  
*иеромон.* – иеромонах  
*прот.* – протоиерей  
*свящ.* – священник  
*диак.* – диакон  
*мон.* – монах, монахиня  
*ин.* – инок, инокия  
*о.* – отец  
*ГИМ* – Государственный Исторический музей  
*ПСТГУ* – Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет  
*ПСТБИ* – Православный Свято-Тихоновский богословский институт  
*РГАЛИ* – Российский Государственный архив литературы и искусства  
*РПЦ* – Русская Православная Церковь  
*СТСЛ* – Свято-Троицкая Сергиева лавра  
*Епарх.* – Епархиальное рукописное собрание  
*Синод, певч. собр.* – Синодальное певческое собрание рукописей  
*авт.* – автор

*ред.* – редактор

*сост.* – составитель

## Приложения

## Приложение I

### Порядок работы над текстом

Предложим ряд советов, касающихся приблизительного порядка работы над речитативным песнопением. Этот порядок состоит из двух разделов: предварительной подготовки регента и разучивания песнопения с хором.

#### I. Предварительная подготовка регента:

1) прочитать текст, определить в нем синтаксические и смысловые части;

2) отметить дикционно трудные места;

3) отметить в тексте наличие многословных понятий;

4) разбить текст на строки, наметить соединение колен на цепном дыхании или через цезуру;

5) определить высотность (для гармонических песнопений – тональность) и способ исполнения исходя из общего ладотонального плана всего фрагмента службы и положения рассматриваемого текста внутри цикла;

6) если позволяет известный круг напевов – выбрать из них наиболее подходящий;

7) распеть текст на выбранную модель (по возможности следя за соответствием разделов текста и напева, мелодических вершин в коленах – значимым словам) и скорректировав, при необходимости, его разделение на строки;

8) уточнить постановку цепного дыхания и цезур, учитывая «технические» трудности конкретного напева;

9) наметить план темпо-ритмических изменений («выдержки», смены темпа речитации) исходя из смысла текста и наличия ряда кратких или сложных слов, длинных строк и т.п.;

10) отметить в песнопении участки, на которых может нарушиться цельность исполнения слов и строк (присоединение речитации к внутрислоговым распевам, мелодические вершины и т.д.).

#### II. Подготовка песнопения с хором:

1) сообщить певцам разделение текста на строки и смысловые части;

2) обратить их внимание на дикционные трудности, отметить многословные понятия;

3) желательно прочесть текст хором, следя за соблюдением норм литургического произношения и намеченной фразовой организации;

4) пропеть песнопение, обращая внимание на точность интонирования и общий строй хора;

5) добиться гибкого исполнения отрезков песнопения, на которых может быть нарушена цельность звучания слов и строк;

6) наладить ансамблевое и тембровое единство за счет качества произнесения (единообразия и достаточной активности) гласных и согласных; при необходимости проработать фрагменты песнопения с отдельными партиями хора;

7) сообщить певцам намеченный темпо-ритмический план; пропевая песнопение целиком, следить за пластичным, ненапряженным его выполнением.

**Приложение II. Сравнительная таблица организации  
темпо-ритма всеобщего бдения в разных  
певческих традициях<sup>220</sup>**

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Приложение II

**Сравнительная таблица организации  
темпо-ритма всенощного бдения в разных певческих  
традициях<sup>1</sup>**

	Древнерусская традиция	Старообрядцы	Современная русская приходская практика	Византийская традиция
«Слава Святых»	возглашает священник			
«Приидите поклонимся»	поет предстоятель силлабическим напевом	силлабическим напевом поет предстоятель или головщик	поют клирики силлабическим напевом	поет предстоятель с кафедры
103-й псалом	силлабо-мелизматическое песнопение			
«Блажен муж»	силлабо-мелизматика		силлабика или силлабо-мелизматика	«Кратко-пространный» напев; часто опускается
2-й, 3-й антифоны	силлабо-мелизматика	читает чтец или поется силлабо-мелизматическим напевом	опускаются	
«Господи, воззвах»	силлабика			мелизматика
Псалмы на «Господи, воззвах»	силлабика		опускаются или поются силлабическим напевом	силлабика

<sup>1</sup> В византийской богослужбной практике всенощное бдение (агриппия) служится только на двенадесятые и великие праздники, а также памяти храмовых и чтимых святых и продолжается всю ночь, в воскресенья же совершаются отдельно великая вечерня и полиелейная утренья (Клименко М.М. Особенности... Некоторые сведения были сообщены нам В.В. Бояринцевым). Эта особенность распространяется как на монастыри, так и на приходские храмы. В сравнительной таблице мы будем указывать распевность и способ исполнения богослужбных текстов в византийской традиции именно для всенощного бдения: при раздельном служении вечерни и утрени некоторые из них исполняются иначе.



ИСТОЧНИКИ

	Древнерусская традиция	Старообрядцы	Современная русская приходская практика	Византийская традиция
<b>Стихиры</b>	силлабо-невматика	силлабика		силлабо-невматика
<b>Догматик</b>	невматическая ткань с элементами мелизматики		силлабика	мелизматика
<b>«Свете тихий»</b>	чтение; силлабо-невматическое или мелизматическое пение	силлабика или невматика	силлабика	невматический напев
<b>«Господь воцарися»</b>	силлабо-невматика или мелизматика		силлабо-мелизматика	иногда — мелизматическим напевом
<b>«Сподоби Господи»</b>	читается предстоятелем	читается чтецом	поется силлабическим напевом, часто на глас	читается предстоятелем с кафедры
<b>Стихиры на стиховне</b>	силлабо-невматика	силлабика		силлабо-невматика
<b>«Ныне отпускаеши»</b>	читается		силлабика	читается
<b>Трисвятое по «Отче наш»</b>	читается			
<b>«Богородице Дево»</b>	мелизматика	напевка – силлабика или мелизматическое песнопение	силлабика	мелизматика
<b>«Буди имя Господне»</b>	силлабо-невматика	напевка – силлабика	силлабика	
<b>33-й псалом</b>	читается		силлабика	читается до стиха «Богатии обнищаша», последний поется невматическим напевом
<b>«Слава в вышних Богу»</b>	читается	читается или поется силлабическим напевом		читается
<b>Шестопсалмие</b>	читается			



ПРИЛОЖЕНИЕ II

	Древнерусская традиция	Старообрядцы	Современная русская приходская практика	Византийская традиция
<b>«Бог Господь»</b>	силлабо-мелизматика		силлабика	мелизматика
<b>Тропари</b>	невматика или читаются	читаются с допеванием заключительных строк	силлабика	
<b>2-я кафизма</b>	силлабо-мелизматика и чтение	читаются	читаются в сокращении	
<b>3-я кафизма</b>				
<b>Седалны</b>	читаются			поются на напев ирмосов
<b>Непорочны</b>	силлабо-мелизматика		опускаются	силлабика или невматический напев
<b>«Ангельский собор»</b>	силлабика			
<b>Полиелей</b>	силлабо-мелизматика		силлабо-невматика	силлабо-мелизматика
<b>Псалом избранный</b>	силлабо-мелизматика		канонаршится или поется силлабическим напевом	силлабика или силлабо-мелизматика
<b>Величание</b>	мелизматика	силлабо-невматика	силлабо-невматика	нет
<b>Степенны</b>	силлабо-невматика или мелизматика		силлабика	мелизматика
<b>Прокимен</b>	силлабо-невматика			силлабический напев
<b>«Всякое дыхание»</b>	мелизматический напев		поется на глас прокимна	поется на 2-й глас
<b>Евангелие</b>	читается священником			
<b>«Воскресение Христово»</b>	невматический напев		силлабика	читается предстоятелем с кафедры
<b>50-й псалом</b>	читается		опускается	читается
<b>Припевы</b>	силлабо-невматика		силлабика	мелизматика



ИСТОЧНИКИ

	Древнерусская традиция	Старообрядцы	Современная русская приходская практика	Византийская традиция
<b>Стихира</b>	невматический напев		силлабика	мелизматика
<b>Ирмосы</b>	силлабо-невматика	силлабо-невматика или силлабика	силлабика	поются с канонархом
<b>Катавасии</b>	силлабо-невматика	силлабо-невматика или силлабика	силлабика	все катавасии поются подряд (обычно после 6-й песни)
<b>Честнейшую</b>	силлабика			
<b>«Свят Господь Бог наш»</b>	невматика или мелизматика		силлабика	силлабический напев 2-го гласа
<b>Ексапостиларий</b>	невматика или мелизматика		читается	силлабика
<b>«Всякое дыхание»</b>	силлабика			мелизматический напев
<b>Хвалитные псалмы</b>	силлабика		опускаются	силлабика
<b>Стихиры</b>	силлабо-невматика	силлабика		силлабо-невматика
<b>Стихира Евангельская</b>	мелизматическое песнопение		силлабика	невматическое песнопение
<b>«Преблагословенна еси»</b>	невматическое или мелизматическое песнопение	силлабика		
<b>Вел. Славословие</b>	силлабика			силлабо-мелизматический напев
<b>Тропарь</b>	мелизматика	читается	невматический напев или на глас (силлабика)	силлабический напев
<b>«Утверди Боже»</b>	силлабика			читается
<b>Многолетие</b>	силлабика			



## Примечания

<sup>1</sup> - Книга правил святых апостол, святых соборов Вселенских и Поместных, и святых отец. М., 1893. Репринт: Бровары, 2002. С. 171.

<sup>2</sup> - Цит. по: Преображенский А.В. Церковное пение и музыка // РГАЛИ. Ф. 2. № 462. Сведения о данной статье и месте ее хранения были предоставлены нам В.П. Павлиновой и В.В. Бояринцевым.

<sup>3</sup> - Посмертные вещания преподобного Нила Мироточивого Афонского. М., 2003. С. 428–431.

<sup>4</sup> - Они были кратко изложены также Е.Б. Резниченко в выступлении на Международной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» в 1996 г. – (см.: Резниченко Е.Б. Высшее регентское образование в России: задачи и проблемы // Гимнология. Вып. 1. М., 2000. С. 453–457).

<sup>5</sup> - Балужева Н.В. Протоиерей Михаил Фортунато: Регентский жест в литургическом контексте. Рыбинск-Михайлов посад, 2004. С. 73.

<sup>6</sup> - Написание «распев» мы употребляем тогда, когда речь идет об одном из певческих стилей (знаменном, путевом, киевском или другом распеве); когда же имеется в виду фрагмент певческой ткани или ее свойство, используется написание «ра-»: внутрислоговой распев, распевные (в значении кантиленные) песнопения. При цитировании мы сохраняем написание «ро-» и «ра-» авторами.

<sup>7</sup> - О том, какое значение имеет изучение церковно-певческих традиций старообрядцев, пишет Т.Ф. Владышевская: «Древнерусская профессиональная музыка сохранилась не только в письменных памятниках, но и в звучащем виде... Она составляет одну из важнейших сторон живого наследия русской музыкальной культуры. Носители ее, старообрядцы, бережно охранявшие все традиции и особенности древнерусской музыки», отличаются «последовательной и принципиальной приверженностью к старине, к сохранению в своей среде древних церковных напевов, обрядов... Особенно показателен

тот факт, что у них сохранилась ...система крюковой нотации. Это дает возможность ...изучать средневековую музыку не только по певческим рукописям, но и в звучащих образцах, записанных от живых исполнителей» (Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. С. 239).

<sup>8</sup> - Невмы (от греч. νεῦμα – знак, передаваемый движением, мановением руки) – специальные знаки нотации, которые используются для записи звуков (см. в кн.: Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. М. – Сергиев Посад, 1998. С. 128; Пасхалидис З. Церковная византийская музыка. Краткая теория и практика. М., 2004. С. 43)

<sup>9</sup> - Первая стихира 8-го гласа на «Господи, воззвах» в субботу вечера

<sup>10</sup> - Силлабические песнопения – речитативные песнопения, где слогу текста соответствует один-два звука мелодии (Гарднер И.А. Богослужбное пение... С. 128)

<sup>11</sup> - Термин «церковный обиход» необходимо пояснить. По «Словарю русского языка», составленному С.И. Ожеговым, слово «обиход» обозначает «Текущая жизнь в ее постоянных, привычных проявлениях», а слово «обиходный» значит то же, что «повседневный, обыденный, существующий в обиходе» (Словарь русского языка / Сост. Ожегов С.И. М., 1953. С.380). Следовательно, в первоначальном значении «обиходное пение» – это привычное, повседневное пение; в этом смысле репертуар его должен быть достаточно узким: то, что поется каждый день. В России в разные периоды истории церковно-певческого искусства обиходными были разные певческие стили. В другом, более широком смысле термин «обиход» подразумевает вообще все неавторские традиционные церковные песнопения. Мы будем употреблять слово «обиход» в последнем значении. (Кроме того, название «Обиход» имеет одна из певческих книг, содержащая, в основном, неизменяемые песнопения.) См. также статью Е.Б. Резниченко «Современный церковно-певческий обиход в исторической ретроспективе и некоторые проблемы певческой практики наших дней» // Отчет о работе съезда преподавателей церковного

пения духовных заведений и регентских школ РПЦ / Сост. прот. М. Фортунато. Сергиев Посад, 1994. С. 36–38.

<sup>12</sup> - Согласно сложившемуся в музыкальной медиевистике мнению, эти распевы имеют южнорусское происхождение (см., например, Гарднер ИЛ. Богослужбное пение... С. 131–134).

<sup>13</sup> - В России – написанные начиная со второй половины XVП века. Существовавшее до этого времени творчество распевщиков, хотя и является авторским, богослужбно, так как неизменно остается в рамках церковно-певческого канона.

<sup>14</sup> - Григорий Нисский, свт. О надписании псалмов. М., 1998. С. 11–12.

<sup>15</sup> - Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура... С. 127

<sup>16</sup> - Там же. С. 174.

<sup>17</sup> - Там же. С. 175.

<sup>18</sup> - Флоренский П., свящ. Храмовое Действо как синтез искусств // Вопросы религиозного самопознания. М., 2004. С. 213–232.

<sup>19</sup> - Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917–1918 года о церковном пении. Сб. протоколов и докладов // Сост. Е.В. Русол. М., 2002 г. С. 220–221.

<sup>20</sup> - Гарднер И.А. Псалмодия // О церковном пении. / Сост. О.В. Лада. М., 1997. С. 144–145.

<sup>21</sup> - В связи с вопросом о выразительности и красоте церковного пения помещаем в Дополнении к настоящему разделу выдержки из статьи выдающегося русского ученого, историка церковно-певческого искусства А.В. Преображенского «Церковное пение и музыка», хранящейся в РГАЛИ (Ф. 2. № 462).

<sup>22</sup> - Киприан (Керн), архим. Отец Антонин Капустин, архимандрит и начальник Русской Духовной Миссии в Иерусалиме. М., 2005. С. 100–103.

<sup>23</sup> - Византийские певцы и мелоды; Петр Лампадарий жил в XVIII века прп. Иоанн Кукузель – †1341, составил новые музыкальные редакции Ирмология и Стихираря и новый тип певческого сборника – Аколупии (Последования), содержащего неизменяемые и праздничные песнопения византийской

литургии и всенощного бдения // Православная энциклопедия. Т. 8. М., 2004. С. 356.

<sup>24</sup> - Киприан (Керн), архим. Отец Антонин Капустин ... С. 103.

<sup>25</sup> - Беляев В. О «церковности» духовной музыки // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М., 2002. С. 586.

<sup>26</sup> - Гарднер И.А. Хоровое пение и «театральность» в его исполнении // О церковном пении. С. 92.

<sup>27</sup> - Там же. С. 94.

<sup>28</sup> - Там же. С. 94.

<sup>29</sup> - Там же. С. 95.

<sup>30</sup> - Игнатий (Брянчанинов), свт. Сочинения. Т. 5: Приношение современному монашеству. СПб., 1905 – Репринт: СТСЛ, 1991. С. 12.

<sup>31</sup> - Колесса Н.Ф. Основы техники дирижирования. Киев, 1981. С. 3–4.

<sup>32</sup> - Там же. С. 4–5.

<sup>33</sup> - См.: Гарднер И.А. Хоровое пение... С. 94.

<sup>34</sup> - Там же. С. 96.

<sup>35</sup> - Тревогин Г., свягц. Батюшкина любовь // Пастырь добрый / Сост. С.М. Фомин, 1997. С. 191.

<sup>36</sup> - Никольский А.В. Василий Сергеевич Орлов (регент и директор Синодального хора) // Русская духовная музыка в документах и материалах. М, 1998. Т. 1. С. 200.

<sup>37</sup> - Каплан Э. Шаляпин и наше поколение // Федор Иванович Шаляпин. М., 1958. Т. 2. С. 423.

<sup>38</sup> - Станиславский К.С. Об искусстве театра. М., 1982. С. 457.

<sup>39</sup> - Софроний (Сахаров), архим. Письма в Россию. М., 2003. С. 25, 28.

<sup>40</sup> - Выдержки из статьи А.В. Преображенского «Церковное пение и музыка» (РГАЛИ. Ф. 2. № 462). Здесь, как и в других цитатах, сохраняется авторская пунктуация.

41 - Schelle. Die parstliche Sangerschule, gen. Sixtinische Kapelle. Nich. 1871. S. 10.

42 - Некоторые вопросы и проблемы, которые будут разбираться в этом и следующем разделах, уже нашли отражение в дипломной работе Е.В. Прохоровой «Проблема пения богослужебных текстов» (ПСТБИ, М., 2000).

43 - Музыкальный энциклопедический словарь. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1990. С. 459.

44 - Там же.

45 - Красовицкая М.С. Литургика. М., 2000. С. 11.

46 - Православная энциклопедия. Т. 5. М., 2002. С. 540–541.

47 - О подобном разделении церковного пения по типам богослужения П.М. Воротников писал еще во второй половине XIX века: он разделяет его на три основных рода (или, как он говорит, метода): придворное, приходское и монастырское пение, отдавая предпочтение последнему, если оно «ведется правильным образом» (Воротников П.М. Заметки по поводу рассуждений о гармонизации церковно русской мелодии // Русская духовная музыка... Т. 3. С. 141).

48 - Смоленский С.В. Воспоминания // Русская духовная музыка...Т. 4. М., 2002. С. 251.

49 - Поместный Собор Русской Православной Церкви. С. 21.

50 - Иванов А.Н., прот. Попытки к восстановлению древнецерковного пения Русская духовная музыка... Т. 3. С. 380.

51 - Долгушин Н.П. Тормозы церковного пения // Русская духовная музыка... Т. 3. С.

52 - Главным регентом в это время был В.С. Орлов

53 - Кастальский А.Д. Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М., 1909.

54 - Казем-Бек А.Л. Жизнеописание Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия I // Богословские труды. № 34. М., 1998. С. 176.

55 - Карасев А.Н. Методика пения. Ч. 2. Пенза, 1893. С. 149.

<sup>56</sup> - Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура... С. 322.

<sup>57</sup> - Там же. С. 302.

<sup>58</sup> - Ту же мысль высказывал еще в конце XIX века прот. И.И. Вознесенский; ее приводит в своей книге Т.Ф. Владышевская: «...Вознесенский совершенно верно отметил, что наибольшая выразительность церковного чтения зависит от “разумения читающего”, от проникновения в содержание текста и от способности к разнообразной интонации. “Церковное чтение – пишет [в работе “О церковном пении православной греко-российской Церкви”] Вознесенский, – должно быть правильное, ясное, неторопливое, раздельное, важное по характеру, певучее, внятное, вразумительное и внушительное”» (Владышевская Т.Ф. Там же. С. 308).

<sup>59</sup> - Рачинский С.А. Народное искусство и сельская школа // Русская духовная музыка... Т. 3. С. 350.

<sup>60</sup> - «Церковные ведомости». Цит. по: Рахманова М.П. Вступительная статья в кн. «Русская духовная музыка...» Т. 3. С. 229.

<sup>61</sup> - Исследования Т.Ф. Владышевской («Ранние формы древнерусского певческого искусства». Дисс... канд. искусствоведения. М., 1975 и другие), а также Т.Г. Федоренко («К проблеме классификации устных образцов старообрядческого литургического чтения на материале сибирской региональной традиции». Дисс... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1999), И.В. Полозовой («Традиции литургического пения старообрядцев поморского согласия Западной Сибири». Дисс... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000), Л.Р. Фаттаховой («Традиции духовного пения старообрядцев Кузбасса». Дисс... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000).

<sup>62</sup> - Полозова И.В. Традиции... С. 101, 103. Данная классификация погласиц принадлежит Т.Ф. Владышевской.

<sup>63</sup> - Григорьев Е. Пособие по изучению церковного пения и чтения. Рига, 2001; также: Владышевская Т.Ф. Ранние формы...; Федоренко Т.Г. К проблеме... С. 242–254; Полозова И.В. Традиции... С. 100–106; Фаттахова Л.Р. Традиции... С. 61–64.

- 64 - Григорьев Е. Пособие... С. 120,114, 128.
- 65 - Там же. С. 107–128.
- 66 - Примеры приводятся из работы архим. Геронтия (Кургановского) «Метод богослужебных возгласов, положенных на ноты, с уставным указанием – в пособие священнослужителям при богослужении»(М., 1897). Нотная запись дается без изменений, в соответствии с традиционным способом записи партии тенора: все примеры следует читать на октаву ниже.
- 67 - Григорьев Е. Пособие.... С. 104.
- 68 - Там же. С. 155–156.
- 69 - Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура.... С. 290.
- 70 - Богатенко Яков Алексеевич (1875–1941) – старообрядческий реставратор-иконописец и руководитель хора Братства Честного и Животворящего Креста, автор статей по иконописи и церковному пению // *Духовные ответы*. Вып. 4. М., 1996. С. 52.
- 71 - Богатенко Я.А. Беседы о церковном пении... //С. 49.
- 72 - Денисов Н.Г. Устные традиции пения у старообрядцев: пение по «напевке», вопросы интерпретации. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1996. С. 104–105.
- 73 - Богатенко Я.А. Беседы о церковном пении... //С. 49.
- 74 - Денисов Н.Г. Устные традиции... С. 106; Григорьев Е. Пособие... С. 4,170.
- 75 - Денисов Н.Г. Устные традиции... С. 106.
- 76 - Укурчинов А. Методы изучения гласового обихода XIX–XX вв.: историография или этномузыкология? // *Гимнология*. Вып. 3. М., 2003. С. 350–351.
- 77 - Если третий голос поют женские альты, а не тенора, – первым сопрано.
- 78 - Никольский А.В. Василий Сергеевич Орлов (регент и директор Синодального хора) *Русская духовная музыка...* Т. 1. С. 196.
- 79 - Под «академическим» церковным пением мы понимаем исполнение певцами, прошедшими (или проходящими)

специальное обучение.

<sup>80</sup> - Об этом же см. раздел III, гл. 3.

<sup>81</sup> - Григорьев Е. Пособие... С. 4.

<sup>82</sup> - Конференция проводилась Научным центром русской церковной музыки имени // прот. Д. Разумовского при Московской консерватории в 2000 году в Москве.

<sup>83</sup> - Фортунато М., прот. Киевский распев в восприятии регента // Гимноло- гия. Вып. 3. М., 2003. С. 242.

<sup>84</sup> - Скабалланович М.Н. Пятидесятница // Христианские праздники. Репринтное издание. СТСЛ, 1995. С. 84.

<sup>85</sup> - Там же. С. 95–96.

<sup>86</sup> - Жесты рукой, поясняющие подробности исполнения; от греч. χεῖρ – рука и νόμος – закон или χεῖρ – рука и νέμειν – делать жесты рукой (подробнее см в кн.: Гарднер И.А. Богослужбное пение... С. 288).

<sup>87</sup> - Ковин Н.М. Управление хором (церковным): Пособие для регентов. М., 2000. С. 45 (печ. по изд.: «Хоровое и регентское дело». СПб., 1915, №№1–2, 4–8). См. также: Кустовский Е.С. Дирижерская техника на клиросе. М., 2003. С. 37.

<sup>88</sup> - См., например: Русская духовная музыка в документах и материалах... Т. 3. С. 51.

<sup>89</sup> - Это требование к регентскому показу совпадает и с дирижерской установкой: «Заботясь о точности каждого движения, дирижер старается быть экономным в смысле размера и объема жестов: мастерство его тем выше, чем сдержаннее жест» (Колесса Н.Ф. Основы... С. 202).

<sup>90</sup> - См. Кустовский Е.С. Дирижерская техника... С. 7–8.

<sup>91</sup> - «Роль кисти... исключительно велика и важна. Кисть должна быть все время свободной, ненапряженной, гибкой. Но эта свобода и гибкость должны быть естественными рефлексами всей руки... Наиболее подвижна кисть руки, несколько меньше движется предплечье (локтевая часть), и меньше всего – плечевая часть руки. Именно плечевой части главным образом касается то, что было сказано о естественном рефлексе движения всей руки» (Колесса Н.Ф. Основы... С. 12).

<sup>92</sup> - При описании техники показа песнопений употребляются как общепринятые в дирижировании термины, так и собственно регентские. Это связано с тем, что некоторые приемы регентского показа сходны с дирижерскими и даже совпадают с ними, но либо выполняются иначе, либо употребляются в другой ситуации и с другой целью. Такие приемы имеют особые названия.

<sup>93</sup> - Точки, обозначающие ударные слоги текста.

<sup>94</sup> - «Звучание каждой новой доли должно начинаться там, где рука, выполняя очередной жест и очерчивая в воздухе кривую линию, достигает низшей точки этой кривой. Это место в дирижерском жесте мы будем впредь называть точкой. Она показывает не только начало следующей доли, но одновременно и окончание предшествующей. Часть данного жеста за точкой будем называть отражением» (Колесса Н.Ф. Основы... С. 39). Также см.: Кустовский Е.С. Дирижерская техника С. 28.

<sup>95</sup> - О таком показе речитативной зоны строки – просодических ударений в ней – говорит Н.В. Балужева в исследовании, посвященном регентскому жесту о. М. Фортунато (Балужева Н.В. Протоиерей Михаил Фортунато...).

<sup>96</sup> - То есть тот момент, когда певцы взяли бы дыхание при цезурном переходе к следующей строке.

<sup>97</sup> - Е.С. Кустовский так описывает их: «“Классический” прием снятия звука содержит три фазы: 1. Ауфтакт к снятию. 2. Точка снятия. 3. Отскок кисти» (Кустовский Е.С. Дирижерская техника... С. 59)

<sup>98</sup> - В пособиях по дирижированию и регентованию обращается внимание на постепенное ускорение движения руки в замахе (Кустовский Е.С. Дирижерская техника... С. 59); большое значение имеет плавность этого жеста.

<sup>99</sup> - Келдыш Ю.В. История русской музыки. Т. 1, М., 1983. С. 140–141, 147–151; Богомолова М.В. Знаменный распев и безлинейное многоголосие на примере великой панихиды. Вып. 2, М., 2005. С. 86–90, 105; Конотоп А.В. Русское строчное многоголосие XV–XVII вв. М., 2005. С. 104–123.

- <sup>100</sup> - Богомолова М.В. Знаменный распев... С. 88.
- <sup>101</sup> - Голубцов А.П. Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899. – цит. по: Богомолова М.В. Знаменный распев... С. 87.
- <sup>102</sup> - Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура... С. 121.
- <sup>103</sup> - Карагандинский старец преподобный Севастиан. / Сост. В. Королева. М., 2004. С. 26.
- <sup>104</sup> - Вот что писал в 1910 году петербургский музыкант Н.Ф. Букреев: «Желательно, наконец, чтобы все исполняемые во время какой-либо службы песнопения удовлетворяли требованию единства музыкального стиля. Этому требования у нас, к сожалению, весьма часто не соблюдают. Не знаю как для других, а для меня почти невыносимо слушать обычно преподносимый нам даже прекрасными хорами музыкальный винегрет вроде следующего: “Слава. И ныне. Единородный Сыне” Бортнянского, “Святой Боже” Чайковского, Херувимская Симоновская, “Верую” Гречанинова, “Тебе поем” Кастаньского, задостойник Турчанинова и т.д.» (Букреев Н.Ф. К вопросу о церковности духовно музыкальных сочинений // Русская духовная музыка... Т. 3. С. 583). ельзя назвать вполне убедительными и сами представления тех лет о стилистическом единообразии, что демонстрирует перечень песнопений «образцового» богослужения в Успенском соборе Кремля, проводимого Обществом любителей церковного пения: «...Догматик знаменный “Прейде сень законная” (на облачении архиерея), ектении знаменные, сугубая ектения греческая Пантелеймонова монастыря, Херувимская греческая в переложении Дворецкого, “Милость мира” знаменная, задостойник малого знаменного распева, “Дева днесь” болгарская (вместо причастного стиха); Символ веры был “прочтен нараспев” диаконом Н.И. Пшеничниковым» (Рахманова М.П. Вступительная статья // Русская духовная музыка... Т. 3.. С. 202–203).
- <sup>105</sup> - Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура... С. 100–101.
- <sup>106</sup> - Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура... С. 102.

- <sup>107</sup> - Там же. С. 102.
- <sup>108</sup> - Мартынов В.И. История богослужебного пения. М., 1994. С. 156–157.
- <sup>109</sup> - Мартынов В.И. История... С. 156–157
- <sup>110</sup> - К киевскому распеву отнесена ошибочно.
- <sup>111</sup> - По первоначальному происхождению обиходный напев, единый для песнопений «Свете тихий», Великого Славословия, вседневных антифонов Литургии, «Единородный Сыне», «Видехом Свет истинный» и «Да исполнятся уста наша», по всей вероятности, является упрощенным и сокращенным вариантом 2-го гласа киевского распева. В издании «Обиход церковного пения» под редакцией Г.Н. Лапаева напев «Видехом свет истинный» и «Да исполнятся» обозначен именно как киевский распев (Обиход церковного пения: Нотный сборник / Авт.-сост. Г.Н. Лапаев. Тверь, 1992. С. 79).
- <sup>112</sup> - Богомолова М.В. Знаменный распев... С. 18–19.
- <sup>113</sup> - Там же. С. 22.
- <sup>114</sup> - В основе троестрочия лежит монодия путевого распева, демества – демес- твенного распева (Богомолова М.В. Знаменный распев... С. 98).
- <sup>115</sup> - Подробнее ознакомиться с историей возникновения, бытования и стилистикой перечисленных распевов можно в исследовательских работах М.В. Богомоловой «Путевой распев и его место в древнерусском певческом искусстве». Дисс... канд. искусствоведения. М., 1983; «Знаменный распев и безлинейное многоголосие на примере великой панихиды», Г.А. Пожидаевой «Демественное пение в рукописной традиции XV–XIX вв». Дисс... канд. искусствоведения. Л., 1982; «Демественное пение» // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 2. М., 1994.
- <sup>116</sup> - О ранних гармонизациях можно прочитать в книге Н.Ю. Плотниковой «Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов». М., 2005.
- <sup>117</sup> - Рачинский С.А. Народное искусство и сельская школа // Русская духовная музыка... Т. 3. С. 352.

<sup>118</sup> - Школьник М.Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков. Дисс... канд. искусствоведения. М., 1996. С. 11.

<sup>119</sup> - Темпо-ритму богослужения будет посвящена следующая глава.

<sup>120</sup> - Имеется в виду пение некоторых старообрядцев; см. разд. I, гл. 3.

<sup>121</sup> - В практике Русской Церкви за рубежом канонарх всегда произносит строку текста на основном устое напева.

<sup>122</sup> - Об этом довольно подробно пишет В.Ф. Комаров в своей работе «Средства к улучшению церковного пения» (Русская духовная музыка... Т. 3. С. 254–256).

<sup>123</sup> - Особенно если в конце строки есть мелодический подъем или спуск.

<sup>124</sup> - Прп. Максим Кавсокаливит – святой XIV века, подвизавшийся на Афоне; прозвище «кавсокаливит» – «сжигатель калив» – было дано ему за то, что он, постоянно переходя с одного места на другое, сжигал хижины, которые делал для себя из травы.

<sup>125</sup> - Иерофей (Влахос), митр. Одна ночь в пустыне Святой горы. СТСЛ, 1997. С. 19–20.

<sup>126</sup> - Клименко М.М. Особенности совершения всеобщего бдения в монастырях Святой Горы Афон / Электр, дан. М., сайт «Око церковное» – литургическая библиотека. 2000–2004. Режим доступа: <http://www.liturgica.ru>, свободный. Загл. с экрана.

<sup>127</sup> - Успенский Н.Д. Чин всеобщего бдения на Православном Востоке и в Русской Церкви. М., 2004. С. 269; Православная энциклопедия. Т. 5. С. 540–541.

<sup>128</sup> - Там же. С. 271.

<sup>129</sup> - Петрушка В.И. История Русской Церкви с древнейших времен до установления патриаршества. М., 2005. С. 70.

<sup>130</sup> - Обиходы Антониево-Сийского монастыря, хранящиеся в отделе рукописей ГИМ в составе Синодального певческого собрания.

<sup>131</sup> - Поздняя редакция Иерусалимского Устава; современный Типикон опирается на издания 1682 и 1695 годов (Михаил (Таги-Заде), иеромон. Литургика. М., 1996. С. 22.

<sup>132</sup> - Сведения о темпо-ритмической организации всеобщего бдения в древней и современной практике Русской Церкви, в певческой традиции Киево-Печерской лавры, а также некоторые данные о богослужении старообрядцев и Грузинской Церкви содержатся в дипломной работе М.А. Беловой «Организация литургического движения в чинопоследовании всеобщего бдения» (М., 2005).

<sup>133</sup> - По Уставу – кандиловжигателя – Типикон. СПб, 1997. С. 12.

<sup>134</sup> - Там же. С. 12.

<sup>135</sup> - По Типикону предначинательный псалом нужно петь на 8-й глас, но в Обиходах XVII века содержится внегласовый напев.

<sup>136</sup> - Данный тип распева называется силлабо-мелизматическим или силлабо-невматическим – в зависимости от степени распевности окончаний стихов – и характерен вообще для пения псалмов в древнерусской традиции.

<sup>137</sup> - Внетекстовая вставка – длинный внутрислоговой распев на слоги не-не- не-най не-не-не-не-на-ни-ай не-не-не-най-на-на-ни.

<sup>138</sup> - Устав Арсения Уральского. Л. 7 об. 9.0 таком способе исполнения предначинательного псалма старообрядцами нам было сообщено студенткой факультета Церковного пения ПСТГУ мон. Иларией (Коломыцевой). Еп. Арсений Уральский ( 1840–1908) – старообрядческий церковный деятель, писатель-апологет. «Краткий практический устав» составлен им на основе различных письменных уставных источников и практики совершения службы старообрядцами-поповцами и впервые издан в г. Уральске в 1908 году.

<sup>139</sup> - Состав стихов 103-го псалма в разных рукописях может незначительно отличаться.

<sup>140</sup> - Некоторые русские уставные источники, например Устав церковный (3-я четверть XVII века) из собрания книг

Иосифо-Волоцкого монастыря, отражают точно такой же чин исполнения предначинательного псалма. Богослужбные и певческие установления этой обители представляют новгородскую традицию, о чем более подробно можно прочитать в книге «Книжные центры Древней Руси. Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности» (Л., 1991). В Уставе церковном читаем: «И по Амине, предстоятель начинает: Приидите поклонимся. И предначинательный псалом, и глаголет и, даже до Отверзшу Тебе руку. От того же стиха начинают певцы пети: Отверзшу Тебе руку, и прочил стихи косо и со сладкопением, с троичными их песнями... Тогда же... священник стоит чтый тайно молитвы светильничныя» (ГИМ, Епарх., №253. Л. 19 об. – 20).

<sup>141</sup> - Проблема «диалога» в службе будет разбираться в этой же главе немного ниже.

<sup>142</sup> - В практике старообрядцев пение избранных стихов также перемежается с чтением.

<sup>143</sup> - В некоторых монастырях и приходах 2-й и 3-й антифоны поются на те же напевы, что и 1-й.

<sup>144</sup> - На Афоне два начальных стиха псалмов «Господи, воззвах» и «Да исправится» поются «особым долгим распевом, каждый по 15–20 минут» (Клименко М.М. Особенности...).

<sup>145</sup> - Оно сохраняется у старообрядцев. Текст припевов следующий: «Услыши ны Господи» (в некоторых источниках – «Услыши мя»), «Воззвах к Тебе, спаси мя» и «Христе Спасе помилуй нас» (или «мя») – Устав Арсения Уральского. Л. 11 об. ~ 12; ГИМ, Синод, певч. собр., №186. Л. 3 об. – 4.

<sup>146</sup> - Стихиры всеобщего бдения записаны не в Обиходе, а в других певческих книгах – Октоихе, Стихираре, Праздниках, Триоди, и мелодика стихир в разных певческих книгах по степени распевности достаточно сильно различается.

<sup>147</sup> - В афонской службе третью или четвертую стихирю «всегда исполняет предстоятель с кафедры – один или вместе с несколькими “доброгласными псалмами”» (Клименко М.М. Особенности...).

<sup>148</sup> - В.В. Протопопов говорил о появлении сразу же после Стоглавого Собора напевов всех восьми гласов «Свете тихий» (Протопопов В.В. Система осмогласия в песнопениях русской литургии XVII-го века // Гимнология. Вып. 1. Кн. 2. М., 2000. С. 396).

<sup>149</sup> - «Современная афонская практика несколько отличается от уставной: по окончании пения “Свете тихий” второй диакон, стоя к западу, возглашает: “Вечерний прокимен” (глас прокимна не оглашается). Священнослужители поют прокимен и стих прокимна и уже после этого входят в алтарь» (Клименко М.М. Особенности...). То есть вход совершается не во время пения гимна.

<sup>150</sup> - В XVII веке так же пели «Свете тихий» и при соборном иерейском служении: «И поют Свете тихий, со сладкопением, вси священники со предстоятелем, стояще посреде идеже стояху. Егда же рекут: Видевше свет вечерний, поем Отца и Сына, и прочее, отходит предстоятель посреде и поклонився к востоком, входят во святыи олтарь, поюще и прочее Свете тихий» (ГИМ, Епарх., №253. Л. 23–об.).

<sup>151</sup> - Типикон. С. 15–16; в современной практике – диаконом.

<sup>152</sup> - Типикон. С. 16.

<sup>153</sup> - На Афоне паремии и «Сподоби Господи» читает предстоятель с кафедры (Клименко М.М. Особенности...).

<sup>154</sup> - Типикон. С. 16–17.

<sup>155</sup> - Там же. С. 82.

<sup>156</sup> - Клименко М.М. Особенности...

<sup>157</sup> - Типикон. С. 18.

<sup>158</sup> - Устав Арсения Уральского. Л. 26.

<sup>159</sup> - Клименко М.М. Особенности... В Русской Церкви также бытовало исполнение 33-го псалма таким способом: «...учиненый монах глаголет Буди имя Господне. И Благословлю Господа... Чтец же глаголет псалом, даже до Не лишатся всякаго блага. Поют же тойже стих, от еже Богатии обнищаша и взалкаша, до конца же Не лишатся всякаго блага» (ГИМ, Епарх., № 253. Л. 27 об.–28).

<sup>160</sup> - Клименко М.М. Особенности...

<sup>161</sup> - Типикон. С. 20, 38, 46–47, 826; ГИМ, Епарх., №253. Л. 16, 28~об. Согласно «Оку церковному» и рукописям XV века – игумен, экклисиарх или «учиненный мних» – ГИМ, Увар., №726, Л. 9~об., ГИМ, Щук., № 29, Л. 9. М.Н. Скабалланович говорит, что источники XIV века предписывают читать шестопсалмие предстоятелю (Скабалланович М.Н. Толковый Типикон. С. 202).

<sup>162</sup> - Цит. по: Успенский Н.Д. Чин всеобщего бдения... С. 321.

<sup>163</sup> - Типикон. С. 20.

<sup>164</sup> - Впервые опубликована в «Трудах Московской певческо-регентской семинарии» за 2002–2003 годы (М., 2006. С. 263–272).

<sup>165</sup> - Никольский А.В. Русские регенты и церковный устав // Труды Московской певческо-регентской семинарии. С. 266–267.

<sup>166</sup> - По распространенной приходской практике – прямо во время пения хором «Бог Господь» – «с наложением».

<sup>167</sup> - Типикон. С. 21. В Русской Церкви седальны обычно читаются, пение их сохраняется в практике Киево-Печерской лавры, в Обиходе которой седальны всех гласов изложены на подобны мелизматическим типом распева. Поются седальны и в Греческой Церкви – на ирмологический напев, то есть малораспевно.

<sup>168</sup> - В древности единообразия практики совершения полиелея в разных Поместных Церквях не было: согласно некоторым типикам, пение его предваряло пение Непорочных, по другим – полиелейные псалмы в определенные периоды церковного года заменяли 17-ю кафизму (подробнее см., например, в кн.: Успенский Н.Д. Чин всеобщего бдения... С. 208–209). На Руси полиелей прибавлялся к Непорочным и пелся после тропарей «Ангельский собор», малой ектении и ипакои (см. Там же. С. 332). Такая практика сохраняется у старообрядцев и сейчас.

<sup>169</sup> - Типикон. С. 21.

<sup>170</sup> - Там же. С. 25.

<sup>171</sup> - Афанасий (Сахаров), еп. О поминовении усопших по Уставу Православной Церкви. СПб., 1995. С. 96, 98.

172 - Если величание поется в невоскресный день, то каждение храма совершается в это время (Типикон. С. 25–26), если в воскресный – на тропарях «Ангельский собор».

173 - Клименко М.М. Особенности...

174 - Успенский Н.Д. Чин всеобщего бдения... С. 266.

175 - На утрени Великой Субботы тропари «Ангельский собор» поются у старообрядцев медленно и тихо, в отличие от всех воскресных служб (Денисов Н.Г. Стрельниковский хор Костромской земли. Традиции старообрядческого церковного пения. М., 2005. С. 154).

176 - В восьмом глазе – четырех.

177 - По устному сообщению диака. Михаила Желтова. До реформы патриарха Никона в 1655 году в Русской Церкви Евангелие в воскресенье читалось дважды – перед канонем и после Великого Слословия, о чем подробно пишет Н.Д. Успенский («Чин всеобщего бдения... »).

178 - На Литургии еще более распевное – силлабо-мелизматическое.

179 - Распевное чтение Евангелия и в славянской богослужебной традиции подтверждается наличием в некоторых древнейших рукописях, например Остромировом Евангелии 1056 года, знаков экфонетической нотации.

180 - См., например: ГИМ, Синод, певч. собр., № 1243. Л. 81–82.

181 - Типикон. С. 22.

182 - Помазание елеем должно происходить в конце утрени, отдельно от целования Евангелия.

183 - Михаил (Таги-Заде), иером. Литургика. М., 1996. С. 69. В рукописных певческих источниках XVII века содержатся полностью йотированные (с тропарями) только каноны Пасхи, недели Ваий и молебный канон Пресвятой Богородице.

184 - Денисов Н.Г. Стрельниковский хор... С. 212–214, 216–217, 218.

185 - Клименко М.М. Особенности...

186 - Типикон. С. 22.

187 - ГИМ, Синод, певч. собр., № 1222. Л. 310.

188 - К примеру, в певческом Обиходе ГИМ Синод, певч. собр. № 1222 все стихи и припев йотированы почти только одними крюками светлыми (Л. 310–311).

189 - Типикон. С. 23.

190 - По Типикону; с. 23.

191 - Йотированные светильны встречаются в русских певческих книгах нечасто. Воскресные светильны содержатся иногда в Октоихе и в составе различных певческих сборников (например, ГИМ, Синод, певч. собр., № 1212. Л. 88 – среди песнопений Октоиха, ГИМ, Синод, певч. собр., № 1186. Л. 377–406 – в Обиходе; ГИМ, Епарх., № 205. Л. 394 – особым разделом)

192 - Клименко М.М. Особенности...

193 - Иногда Евангельская стихира поется не на хвалитех, а перед первым часом (от Недели о мытаре и фарисее до Пятидесятницы и в некоторые другие воскресные дни).

194 - У Н.Д. Успенского читаем: «Что касается великого славословия, то до половины XVI века у нас на Руси существовала двоякая практика его отправления, а именно: в одних местностях, в том числе в самой Москве, великое славословие читалось в соответствии с практикой Студийского Устава; в других, в частности в Новгороде и Пскове... оно исполнялось певчески» (Успенский Н.Д. Чин всеобщего бдения... С. 346–347). Повсеместное пение Великого Славословия в праздники вошло в практику по решению Стоглавого Собора в 1551 году.

195 - Так оно излагается в Обиходах второй половины XVII века. В первой половине столетия довольно часто фиксируется путевая редакция песнопения; возможно, это связано с тем, что знаменый силлабический напев бытовал тогда в устной форме.

196 - Исполнительски акцентность выражается не в ударности, а в немного большей долготе пропевания слогов.

197 - ГИМ, Синод, певч. собр., № 1243. Л. 90.

198 - Устав Арсения Уральского. Л. 78 об.

<sup>199</sup> - Дмитриевский И.И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии. М., 1993. С. 198.

<sup>200</sup> - Практика поочередного пения ответов в ектениях подтверждается данными исследователей русского церковного пения: «судя по Новгородской традиции ...ектении пелись антифонным образом, “переменяясь по ликом” (“чередуюсь по ликом”). Иногда даже непосредственно в певческих книгах рядом с напевами ектении писалось: “переговор”. Это значило, что в исполнении напева принимали участие оба лика, “переговариваясь” между собой. ...Антифонное исполнение и облегчало многократное повторение прошений (до 100 раз [на литии.]), и усиливало воздействие их звучания» (Ектения. Авт.-сост. Ю.К. Евдокимова, А.В. Конотоп, Н. М. Кореньков, 1996. С. 15).

<sup>201</sup> - Темповая вариантность в текстах основывается на старообрядческой практике петь начала и концы каждого текста медленнее, чем его остальную часть, о чем уже упоминалось.

<sup>202</sup> - Восприятие богослужения как «диалога между всеми его участниками» и ощущение непрерывности течения службы сохранилось и сейчас. Так, это составляет одно из основных положений регентования о. Михаила Фортунато (см., например, кн. Н.В. Балугево «Протоиерей Михаил Фортунато...»).

<sup>203</sup> - Если у священника или диакона нет музыкального слуха, то регенту лучше выбрать одну постоянную высоту тона на протяжении всей службы – это благоприятно для ощущения единства службы (к тому же, дает возможность «подстраиваться» и развивает слух).

<sup>204</sup> - На вечерне и утрени медленно поется «Тебе, Господи» во время чтения молитвы главопреклонения в конце просительных ектений.

<sup>205</sup> - Богослужебные тексты могут быть разделены по содержанию на догматические, повествовательно-исторические, нравственно дидактические, славословные (Гарднер И.А. Богослужебное пение... С. 60–64).

<sup>206</sup> - О сочетании темпов обиходных песнопений также см. разд. III, гл. 4, § 1.

<sup>207</sup> - То есть гласовые напевы, построенные по принципу центона – из попевок.

<sup>208</sup> - Напевы подобнов в знаменном распеве имеют три стилевые разновидности: «попевочные», силлабические и «по напевке».

<sup>209</sup> - Стихиры Октоиха представляют собой наиболее типичный образец столпового распева, стихиры Праздников гораздо сложнее по мелодике и ритму, а стихиры Триоди отличаются от тех и других по наиболее употребительному словарю попевок.

<sup>210</sup> - Поэтому при сочетании песнопений разных стилей это естественное соответствие может нарушиться.

<sup>211</sup> - Правые хоры чаще всего исполняют Догматики знаменным распевом в гармонизации прот. П. Турчанинова или А.Ф. Львова – распевнее и медленнее, чем поет стихиры левый хор. Таким образом, формально замедление перед «Свете тихий» создается, но сам цикл стихир не воспринимается как единое целое из-за чрезмерного контраста исполнения правого и левого хоров.

<sup>212</sup> - Богомолова М.В. К вопросу расшифровки знаменной нотации // Ежегодная Богословская конференция ПСТБИ: Материалы 1999. М., 2001. С. 225–226.

<sup>213</sup> - См., например, Денисов Н.Г. Стрельниковский хор...

<sup>214</sup> - У других народов фактура традиционной ткани церковных песнопений иная: в греческих песнопениях тесситура может быть довольно напряженной, напевы часто имеют сложный мелизматический рисунок, в грузинских – встречается сложное голосоведение, используются крайние звуки диапазонов голосов. Однако всем песнопениям присущи такие свойства, которые ясно отделяют от не богослужебного пения и общих для разных традиций, но их подробное рассмотрение не входит сейчас в нашу задачу.

<sup>215</sup> - Денисов Н.Г. Стрельниковский хор... С. 111.

<sup>216</sup> - Многоголосные сочинения композиторов Нового направления звучат часто более строго, чем обиходный «партес», но при этом они гораздо сложнее по фактуре и голосоведению и требуют высокой исполнительской техники. Поэтому петь и слушать их просто, не обращая внимания на внешнюю, музыкальную сторону, не удастся: богатство и выразительность материала отвлекают от молитвы и заставляют погрузиться в «мир музыки» (см. об этом же: Введение, гл. 2, § 1).

<sup>217</sup> - В певческой традиции встречается и то, и другое: в знаменном распеве старообрядцы с. Стрельниково, как уже говорилось, сглаживают его, в исполнении хора Киево-Печерской лавры он звучит более остро.

<sup>218</sup> - См. также Разд. I, гл. 3 § 2.

<sup>219</sup> - Особенно очевидна необходимость пения за богослужением образцов этих стилей в учебном заведении, где практическое освоение церковного обихода в его многообразии составляет одну из главных учебных задач.

<sup>220</sup> - В византийской богослужебной практике всеобщее бдение (агрипния) служит только на двенадесятые и великие праздники, а также памяти храмовых и чтимых святых и продолжается всю ночь, в воскресенье же совершаются отдельно великая вечерня и полиелейная утренняя (Клименко М.М. Особенности... Некоторые сведения были сообщены нам В.В. Бояринцевым). Эта особенность распространяется как на монастыри, так и на приходские храмы. В сравнительной таблице мы будем указывать распевность и способ исполнения богослужебных текстов в византийской традиции именно для всеобщего бдения: при раздельном служении вечерни и утрени некоторые из них исполняются иначе.