

Эклектизм клиросного репертуара: история и современность.

«Эклектика – ...бич», «...это набор каких-то разрозненных мелодий, который нарушает самое главное – литургическое единство», «...знаменный распев, как шишка, вылезает посреди многоголосных произведений в виде одного «Достойно есть» или догматика» – вот лишь немногие высказывания, которые звучат в адрес репертуара современных церковных хоров (см. <http://www.kliros.org>). На возобновленных после семидесятилетнего перерыва регентских съездах практикующие регенты и служащие священники, обсуждая насущные проблемы богослужебной практики, в качестве одной из основных обозначают проблему эклектичности церковно-певческого репертуара.

Действительно, ситуация в современном церковно-певческом репертуаре непроста и неоднозначна. Богослужебное пение Русской Православной Церкви – явление сложное, представляющее собой совокупность несхожих между собою региональных певческих практик. Сравнивая их, можно выявить отличия в репертуаре церковных хоров различных регионов, между репертуаром хоров крупных городских соборов и провинциальных церквей, монастырских и приходских церковных хоров. И все же одно свойство для подавляющего большинства практик является общим – это разнотильность песнопений, исполняемых на одном богослужении.

Подтверждением тенденций, свойственных всей отечественной богослужебной практике, является репертуар современных церковных хоров г. Казани (1). Во всех казанских храмах в течение одного богослужения можно услышать песнопения различных авторов, относящиеся к различным музыкальным стилям. Привычным и обыденным является сочетание в одной службе песнопений таких разных композиторов, как Д. Бортнянский, П. Турчанинов (классический стиль), А. Львов, П. Воротников, Г. Ломакин («гармонический-немецкий стиль»), П. Чесноков, А. Кастальский, А. Никольский, А. Гречанинов (стиль «Новой московской школы»). Также можно услышать сочинения П. Чайковского, А. Архангельского, С. Панченко, К. Шведова и других, не столь ярких композиторов. Из сочинений т. н. «итальянского» периода русской церковной музыки исполняются концерты Дж. Сартти, Ст. Дегтярева, Ст. Давыдова, А. Веделя.

Исполняемые в течение одного богослужения, эти сочинения создают причудливый стилистический коллаж. Так, в Никольском кафедральном соборе г. Казани на Божественной Литургии исполняются столь различные сочинения, как «Благослови, душе моя Господа» П. Чеснокова (стиль «Новой московской школы»), «Хвали, душе моя Господа» киевского распева (гармонизации Д. Соловьева), «Слава; Единородный Сыне» П. Турчанинова (классический стиль). Согласно богослужебному чину, все эти песнопения исполняются непосредственно друг за другом (лишь после «Благослови» исполняется малая ектения), что усиливает ощущение калейдоскопического чередования стилей.

Другим, не менее ярким примером, может служить практика другого казанского храма – церкви иконы Божьей Матери «Умиление». На Всенощном бдении исполняются «Благослови, душе моя Господа» Дж. Сартти («итальянский» стиль), затем – после мирной ектений – «Блажен муж» киевского распева. Подобная практика характерна для всех церковных хоров г. Казани.

Функционально все песнопения, безусловно, соответствуют богослужебному чину и исполняются в соответствующий момент службы. Однако если оценивать богослужебное пение православной церкви, как явление музыкального порядка, следует признать, что критерий музыкального, интонационно-стилевого единства практически не учитывается. В целом, характеризуя настоящую ситуацию в церковно-певческом репертуаре, её можно обозначить как **эклeктизм**.

Термин «**эклeктизм**» многозначен и используется в различных областях искусства. Для уточнения этого понятия необходимо определить его значение и границы применительно к церковно-певческому репертуару.

Эклeктизм (от греч. *eklektikos* – выбирающий) – **«неорганическое соединение разнородных, внутренне несоединимых, часто противоположных принципов, взглядов, теорий, художественных элементов»**. В архитектуре и изобразительных искусствах – **соединение разнородных художественных элементов; обычно имеет место в период упадка больших художественных направлений»**.

На основе этих определений можно сказать, что эклeктизм в церковно-певческом репертуаре есть неорганическое соединение в одном богослужении песнопений, различных по стилю, композиционным приемам и интонационному ряду.

В условиях репертуарного эклeктизма богослужение перестает быть единым сакральным действием, в котором все элементы подчинены идее молитвенного единства. Стилевая мозаичность, коллажирование песнопений выводит музыку за рамки предписанной ей церковным канонам прикладной функции оформления службы. Музыка становится доминирующим элементом, на котором – в силу его непосредственного эмоционально-психологического воздействия – фокусируется внимание прихожан.

Каковы же причины возникновения и – что не менее важно – сохранения в богослужебной практике столь неоднозначного явления? Можно ли определить тот момент, с которого репертуарный эклeктизм занял прочное место на церковном клиросе? Для этого необходимо обратиться к истории богослужебного пения Русской Православной Церкви.

Эклeктизм как явление формировался на протяжении длительного периода времени. Изначально заимствованная из Византии, система русского богослужебного пения была разомкнутой. Н. Успенский, исследуя кондакарное пение, выделяет три художественных направления, свойственных богослужебной музыке того периода. Первое – провизантийское, сторонниками которого византийское богослужебное пение осваивалось максимально точно.

Второе – «умеренное», приверженцы которого, принимая композиционные приемы византийского пения, допускали внедрение иных, чуждых византийским, напевов.

Наконец, сторонники третьего течения ограничивались принятием от Византии только богослужебных текстов. Музыкальное же оформление богослужения было свободно от догм византийской системы.

Такой демократичности в достаточно жесткой системе церковного канона способствовала сама практика устного бытования церковной музыки и условность византийской (как, впрочем, любой невменной) системы нотации. В результате этого русские певчие, набравшиеся из народа, **«могли допускать отступления в напевах и свободно творчески их видоизменять и перерабатывать»** (2).

Таким образом, уже изначально русское богослужебное пение складывалось, как

практика единовременного существования различных тенденций, открытая для внедрения новых интонационных идей в сложившийся византийский канон.

Дальнейшее развитие богослужебного пения свидетельствует об усилении этих тенденций. Возникновение местных певческих школ приводит к созданию **местных распевов**, а объединение удельных русских земель в единое государство – к их **заимствованию** в певческую практику других городов. **«Интеграционный процесс предполагал... взаимопроникновение в репертуары распевов, а не выработку какого-либо «усредненного» (3).** Творчество древних распевщиков, возникновение, наряду со знаменным, путевого, демественного распева (свободного от системы осмогласия), многоголосного пения приводит к **вариантности** звукового воплощения **одного** богослужебного текста.

Более того, различные распевы использовались в пределах одной службы. Об этом свидетельствуют циклы стихир, распетых Иваном Грозным, где используется знаменный и путевой распев. В Чиновнике новгородского Софийского собора есть упоминание, что в некоторые праздники хор, делившийся на два клироса, использовал разные стили многоголосного пения – **«правый хор демественную, а левый строчную новгороцкую» (4).** Таким образом, древние распевы существовали не только параллельно, но и пересекались в пределах одной службы. В этом явлении, по словам С. В. Смоленского, **«было что-либо вроде подчеркивания мастерства певцов, что-либо вроде любви к пользованию эффектом от следования разных видов пения» (5).**

Безусловно, ни о каком стилевом эклектизме в это период речь не идет. Богослужебное пение, несмотря на обилие различных распевов, базировалось на одних принципах. Однако именно эту практику вариантности песнопений, параллельного, а иногда и пересекающегося их существования, можно считать одной из предпосылок (пусть очень отдаленных) тех явлений, которые позже перешли в то, что мы определяем как «эклектизм репертуара».

Этапом в развитии этого процесса стало, безусловно, внедрение партесного пения, европейской музыкальной традиции в русскую духовную музыку. На смену благостности, возвышенному строю чувств древних распевов приходит острота полярных эмоциональных состояний **«торжественного ликования, безыскусной радости – и драматической скорби, бесконечного углубления в душевную печаль, слезную размягченность» (6).** Музыка, точно следуя за словом, **«вскрывает как фонетическую природу, отражая само произношение, так и содержание, иллюстрируя смысл по типу музыкально-риторических фигур».** Яркая контрастность песнопений воплощается в форме концерта, с его чередованием звуковых масс и прозрачных ансамблей, сменой динамических градаций и тесситурных условий.

В результате богослужение перестало восприниматься, как **единое** сакральное действие, которому присуще единое молитвенное состояние. Концертные формы песнопений, с их ясным и точным обозначением начала, кульминации и конца произведения, превратили его в серию **разрозненных номеров**, связанных контекстом службы, но замкнутых в себе, не связанных друг с другом. Такая партесная Литургия получила название «Служба Божия».

Следует отметить, что предпосылки к номерному восприятию богослужения существовали и ранее. Подтверждением этого может служить установившаяся в XVI веке практика многогласия. **«Многогласие – единовременное чтение и распев различных текстов (число их доходило до шести) – не давало возможности как-либо**

уловить смысл Литургии или какой-либо иной службы, их логичность и символический характер» (7). Таким образом, богослужение воспринималось как **ряд разделов**, которые могли исполняться как последовательно, так и одновременно. Еще один любопытный факт: «в 1573 году на свадьбе своей племянницы... [царь Иван] Грозный плясал под напев Символа веры св. Афанасия»; он «пел иногда на своих пирах Символ веры Афанасия и другие молитвенные песни за столом и находил в том удовольствие» (8). Т. е. песнопения воспринимались как **законченные номера**, вычленились из контекста богослужения и использовались столь «нестандартным» образом.

Следовательно, стиль партесного пения **не создал** практику номерного восприятия богослужения, но лишь **обострил, сделал явным** существовавшие ранее, скрытые тенденции. Ясность форм партесного стиля лишь **способствовала** восприятию богослужения как ряда отдельных, законченных музыкальных произведений (9).

Таким образом, к началу «итальянского» периода в русской духовной музыке почва была подготовлена. «Итальянский» период, начавшийся с приезда в Россию в 1765 г. Б. Галуппи, окончательно перевел православное богослужение в категорию эстрадного выступления. Текст песнопений становился основой для эффектных композиций в «итальянском стиле». Музыка стала доминирующим элементом песнопений, а само богослужение превратилось в «Обедню с музыкой».

Именно переход к номерному, концертному восприятию богослужения, практика написания отдельных песнопений для службы явились второй исторической предпосылкой к возникновению феномена эклектизма в церковно-певческом репертуаре.

Номерное, дробное восприятие богослужения оставалось господствующим на протяжении всего XIX века. Единые богослужебные циклы не создавались («Двухголосная Литургия» Д. Бортнянского, представляющая собой переложение обиходных напевов, является единичным исключением). Зато в большом количестве, разными композиторами, в разных стилях создаются отдельные «номера» для богослужений – «Херувимские», «Достойно есть», и т. д.

«Литургия Иоанна Златоуста» П. И. Чайковского (1878 г.) явилась этапным произведением в процессе, как ни парадоксально, **эклектизации** репертуара. Идея П. Чайковского – создание цикла богослужебных песнопений, как единого произведения, была, безусловно, здоровой. Но запрет на её исполнение за богослужением, наложенный директором Придворной певческой капеллы Н. Бахметевым, и последующий судебный вердикт, разрешивший исполнение, привели к обратному результату.

С цензорской монополией Капеллы на богослужебные песнопения было покончено. К сочинительству церковной музыки обратились многие – не только профессиональные композиторы, но **«и малообразованные регенты, и слегка соприкоснувшиеся с музыкой священнослужители разных рангов» (10).** Песнопения создавались в большом количестве, создавая огромный фонд разностильной богослужебной музыки. Номерное же восприятие богослужения позволяло регенту исполнять соответствующее ходу богослужения песнопение, написанное в любом стиле, любым композитором, ориентируясь лишь на возможности своего хора и на свои, не всегда хорошие, вкус.

К началу XX века ситуация с церковно-певческим репертуаром стала осознавать-

ся как **проблема** богослужебной практики. Об этом можно судить по публикациям журнала «Хоровое и регентское дело». Так, в 1910 году, регент Н. Букреев писал, что требования единства музыкального стиля **«очень часто не соблюдают»**; на службах очень часто можно слышать **«...музыкальный «винегрет» в роде следующего: «Слава, и ныне; Единородный Сыне» Бортнянского, «Святой Боже» Чайковского, «Херувимская-Симоновская», «Верую» Гречанинова, «Тебе поем» Кастаньского, «Задостойник» Турчанинова и т. д.»** (11).

Проблема была не только осознана – были намечены пути для её разрешения. Композитор С. В. Протопопов в 1901г., в статье «О художественности в хоровом пении» писал: **«Музыка каждого богослужебного чина должна быть целостным и законченным произведением с определенным, ему лишь свойственным музыкальным характером, а не походить на то, что в светской музыкальной литературе называется «сюитою», ...на сборник всевозможных мелодий разнообразного характера и стиля – мелодий, даже музыкально-технически не связанных между собою»** (12).

В 1910 году в утвержденные Св. Синодом «Программы музыкальных предметов и истории искусств Московского Синодального училища церковного пения» было введено «упоминание в курсе дирижирования и совместной игры о полных литургиях и всенощных разных авторов («подбор пьес по характеру и тональностям»)» (13). Учащимся Синодального училища – будущим регентам – богослужение преподавались не как собрание песнопений, а как единое целое, неотъемлемой частью которого является музыкальное единство.

Рост регентского образования, его количественного и качественного уровня, общий подъем хорового искусства в начале XX века, деятельность выдающихся хороших дирижеров и композиторов готовили, на наш взгляд, достаточную базу для изменения положения в репертуаре церковных хоров. Однако в силу известных исторических причин эти тенденции не были реализованы.

В советский период отечественной истории профессиональный уровень церковных хоров и регентов резко снизился. Регентами становились люди без специального образования, глубоко верующие энтузиасты, для которых пение на клиросе было в большей степени церковным служением, нежели отраслью музыкальной деятельности. Регент перестал быть значимой фигурой в хоровой культуре страны, какой он был до революции.

В силу того, что регентское образование практически полностью отсутствовало, произошел естественный спад церковно-певческой культуры. В условиях тотального государственного прессинга Церковь боролась за свое существование, и вопрос певческого репертуара возникал крайне редко. Речь шла о сохранении богослужения как такового, об исполнении какого-нибудь репертуара. Естественно, что репертуарный эклектизм не мог рассматриваться как актуальная проблема богослужебной практики.

Печатных изданий церковных песнопений было крайне мало. Церковные библиотеки были крайне скудны, – исполнялось то, что сохранилось на клиросе с дореволюционного периода, переписывалось от руки, передавалось из храма в храм на основе личных контактов между регентами. В ситуации «нотного голода» песнопения, имевшиеся на клиросе, многократно исполнялись в различных комбинациях. Эклектизм стал **естественной** практикой церковных хоров. Таковы, на наш взгляд, исторические предпосылки возникновения эклектизма репертуара.

Несколько поколений прихожан и церковнослужителей были воспитаны на практике репертуарного эклектизма, в результате чего это явление стало традицией богослужения. Таковы исторические предпосылки возникновения и закрепления в практике репертуарного эклектизма.

Одной из причин сохранения репертуарного эклектизма в современной практике является, как ни покажется это странным, рост профессионального уровня современных церковных хоров, **профессионализация клироса**. За два десятка лет, прошедших с начала процесса демократизации в «Стране Советов», произошла смена клиросного поколения. На смену регентам-энтузиастам, работавшим в непростых условиях государственного прессинга, пришли регенты-хормейстеры, профессиональные музыканты. Для них, воспитанных в светских музыкальных учебных заведениях, работа с церковным хором – не столько **со-служение** священнику, сколько **возможность творческой самореализации в качестве музыканта, дирижера хора**. Регентская и певческая деятельность осознается большинством из них как явление исключительно музыкального порядка.

Для этого поколения регентов клирос – одна из **концертных** площадок, на которую автоматически переносятся навыки работы со светским хором, в число которых входит и **навык составления концертных программ** – основным критерием при её выборе является яркость и разнообразие песнопений (14).

Традиционная стилевая эклектичность репертуара является для современного регента-хормейстера возможностью свободного (хоть и в рамках богослужебного чина) комбинирования разностильных сочинений как показателя творческих возможностей хора и его руководителя. В этой ситуации уместен вопрос – а является ли современный регент «регентом» в подлинном значении слова? Не будет ли более точным определение «церковный хормейстер», в котором слово «церковный» обозначает лишь место деятельности, но не состояние внутренней, **духовной** принадлежности? Вопрос все еще остается открытым (15).

Весьма терпимое отношение, «либерализм» основной массы священнослужителей по отношению к звучащей в храме музыке является другой причиной сохранения репертуарного эклектизма. Наши священнослужители - чего греха таить? - довольно слабо разбираются в музыке. В большинстве случаев формирование певческого репертуара полностью отдано на откуп регентскому сословию - а священство терпимо относится к такой ситуации в силу её традиционности.

Пожелания духовенства в отношении церковных песнопений, в общем-то, достаточно редки и в большинстве случаев зависят от личных пристрастий настоятеля. Например, на «настоятельских» службах в Никольском кафедральном соборе г. Казани обязательным, по требованию настоятеля, является исполнение трех песнопений – это «Трисвятое» Пюхтицкое, «Символ веры» киевского распева и «Милость мира» Ф. Степанова. Все остальные песнопения свободно выбираются регентом в зависимости от состава хора и своих личных пристрастий. В другом казанском храме – иконы Божией Матери «Умиление» – на богослужениях, совершаемых настоятелем исполняются исключительно песнопения церковного обихода. На всех остальных богослужениях песнопения выбираются регентом. Таким образом, требования священников в отношении церковно-певческого репертуара касаются либо некоторых **эпизодов** богослужения, либо конкретно «**своих**» **служб**, не затрагивая **принципиальных положений**.

Еще одной причиной, способствующей сохранению эклектизма, является **доступность церковно-певческой литературы**. Это связано с активизацией издания церковно-певческой литературы, богослужебных тематических и авторских сборников, начавшейся со второй половине 90-х годов прошлого века. Печатанием нот, репринтным воспроизведением стали заниматься монастыри, духовные образовательные учреждения, приходские храмы. Содержание этих нотных сборников в значительной мере формирует репертуар церковных хоров.

Современные нотные издания церковно-певческой литературы объединяют разностильную музыку. Так, одно из первых подобных изданий в нашей стране – «На Божественной Литургии» (ред. Л. Лобыкин – М., «Композитор», 1992г.) – объединяет песнопения В. Зиновьева, А. Львова, А. Чмелева, А. Гречанинова, П. Турчанинова, А. Кастальского, А. Архангельского, Н. Голованова, А. Веделя и др., а так же обиходные песнопения – «Елицы», «Во царствии» напева Оптиной пустыни, «Символ веры» киевского распева, «Милость мира» киевского распева. Авторы, включенные в сборник, принадлежат к различным историческим эпохам, их произведения – различным музыкальным стилям.

Разностильность включаемой в сборники музыки вызывает в церковных музыкантах естественный **профессиональный** интерес, **желание её исполнить**.

Сам принцип построения большинства современных изданий – объединение песнопений по разделам или в тематические сборники (напр., «Херувимские», «Милость мира», «Достойно есть» и т. п.) – способствует практике свободного комбинирования разностильных произведений в рамках одного богослужения. Например, типичным нотным сборником богослужебных песнопений является «Божественная Литургия» в 3 частях под редакцией А. Горячева (М., изд. Московской Патриархии, 1997-1998 г.). Первый выпуск объединяет песнопения Божественной Литургии – от Изобразительных антифонов до «Аллилуйя»; второй представляет собой сборник Херувимских песен (десять песнопений); третий объединяет песнопения Евхаристического канона – «Милость мира» (десять песнопений) и «Достойно есть» (десять песнопений). В равной мере в сборники включены обиходные песнопения и авторские сочинения.

Подобная рубрикация – объединение нескольких вариантов одного песнопения при **отсутствии системы** подбора репертуара и **контроля** за ним со стороны церковного руководства поддерживают привычную для большинства регентов спонтанность при составлении службы. Если провести аналогии с академической музыкой, то настоящую ситуацию можно сравнить с авангардной системой, в частности – с алеаторикой, где игра готовыми блоками, свободное комбинирование разделов произведения, спонтанность в их соединении, производимая исполнителем, является одним из необходимых элементов.

Таковы на наш взгляд основные причины возникновения и сохранения явления эклектизма церковно-певческого репертуара.

Так что же такое «эклектизм»? Зло или благо? Стоит ли ломать из-за этого столько копий? С одной стороны, чередование разностильных сочинений не сохраняет главного – единства молитвенного строя службы. Внимание прихожанина сосредотачивается не на богослужении, а на яркости его музыкального оформления. Происходит смещение «центра тяжести» внимания, **прихожанин** становится слушателем. С этой точки зрения эклектизм – явление негативное.

Но так ли уж все плохо? Все-таки следует выделить в этом явлении некоторые положительные стороны, которые Церковь может использовать в своей миссионерской деятельности.

Казалось бы, о чем идет речь? Процесс возрождения духовной жизни на сегодняшний день напоминает мощную волну. Открываются десятки храмов, в которых ежедневно совершается таинство крещения, приводя в лоно Церкви тысячи людей – стало быть, миссионерские задачи успешно решаются.

Однако не все столь безоблачно. За период семидесятилетнего господства атеистической идеологии от церковной культуры было оторвано несколько поколений. Необходимо не просто возвращение людей в храм, но подлинное воцерковление. Как отметил о. Алексей (Тиманов), **«в церковь у нас ходят, но так, как это сейчас распространено – свечку поставить, записку подать»** (16). Молитва «новообращенных» занимает от силы 10-15 минут (17).

Проблема заключается в том, что для таких «православных» – а их немало! – воцерковление ограничивается внешним участием в обряде крещения. Догматы веры их мало заботят.

Для подлинного воцерковления необходимо внушение догматов веры и норм православной морали в души людей. И музыка, в силу своего непосредственного эмоционально-психологического воздействия, может явиться решающим средством этого процесса.

Эклектизм, как возможность сочетания разностильной, яркой музыки, вызовет интерес **слушательский, внешний**, который неизбежно перейдет в интерес к **внутренней, сущностной** стороне песнопений. Внешняя яркость сочинения, мастерство его исполнения первоначально привлекут невоцерковленного человека как эстетическое явление. Но затем неизбежно последует восприятие высокого этического, духовного смысла божественных текстов.

Именно так понимал роль музыки в обряде Иоанн Златоуст: **«Бог, видя, что многие из людей нерадивы, тяготятся чтением духовных писаний и неохотно принимают на себя этот труд, и, желая сделать этот труд вожденным и уничтожить чувство утомления, соединил с пророчествами мелодию, чтобы все, услаждаясь стройностью напева, с великим усердием возносили Ему священные песнопения»** (18).

На принятие Русью Православного вероучения повлияла красота византийского обряда – в том числе и музыки. Традиции миссионерства посредством музыки особенно ярко проявились в XIX веке, в период активной христианизации коренных народов Поволжья. Именно музыка сыграла роль своеобразного «троянского коня», открывшего **«ворота языческого духовного пространства для вхождения в него благотворящих идей христианства»** (19).

Открытая пропаганда тоталитарных сект и новоконфессиональных образований, призывы к возвращению язычества в качестве «истинной религии России», массовый нигилизм и развращенность молодежи – таковы болезни современного общества. В этих условиях нам представляется **необходимым** использование богатств, накопленных тысячелетней музыкальной культурой Русской Православной Церкви, как **основного средства миссионерской деятельности**.

С учетом этих обстоятельств следует признать, что эклектизм церковно-певческого репертуара, как возможность сочетания пусть разностильных, но ярких и самобытных богослужебных песнопений – явление **положительное**. Регент церков-

ного хора вновь, как и много лет назад, силой своего искусства должен, наравне со священником, стать миссионером, проповедником нравственно-религиозных ценностей, исповедуемых Церковью.

Ю. С. Карпов,
регент храма Рождества Христова, г. Казань

Примечания:

1. Репертуар большинства церковных хоров Казани во многом схож. Это объясняется в первую очередь схожестью нотного фонда всех храмов. Большинство из них были открыты за последние 15 лет, после длительного периода разрухи, либо строились на пустом месте. Источником формирования клиросных библиотек явились нотные библиотеки открытых церквей - Никольского Кафедрального собора и храма Ярославских чудотворцев. Ноты переписывались, ксерокопировались, передавались в ново открываемые храмы на основе личных контактов между регентами. Именно этот процесс обеспечил некую общность, преемственность репертуара большинства церковных хоров.
2. Успенский Н. «Древнерусское певческое искусство» – М., 1971, с. 45, 61.
3. Парфентьев Н. «Профессиональные музыканты Российского государства XVI-XVII веков: Государевы певчие дьяки и Патриаршие певчие дьяки и подьяки» – Челябинск, 1991, с.72.
4. Успенский Н. «Древнерусское певческое искусство» – М.,1971, с. 228.
5. Цит. по, Успенский Н. «Древнерусское певческое искусство» – М., 1971, с. 222, курсив мой – Ю. К.
6. Герасимова-Персидская Н. «Русская музыка XVII века – встреча двух эпох». М., Музыка, 1994, с. 76.
7. Протопопов Вл. «Музыка русской Литургии: проблема цикличности». М., «Композитор», 1999, с. 16.
8. Парфентьев Н. «Профессиональные музыканты Российского государства XVI-XVII веков: Государевы певчие дьяки и Патриаршие певчие дьяки и подьяки» – Челябинск, 1991, с. 77-78.
9. Эти центробежные тенденции в богослужении, по всей видимости, осознавались музыкантами. Процессу распада богослужения на «номера» противостоял процесс объединения его посредством создания богослужебного цикла. Цикличность возникала в результате внедрения системы осмогласия в Литургию. Тексты неизменяемых песнопений распевались на определенный глас и создавали «цикл, охватывающий все главнейшие моменты службы и позволяющий держать слушателя в напряжении». Это подтверждается тем, что «в некоторых русских нотных рукописях конца XVII - начала XVIII веков приводятся «Единородный», Блаженны, «Херувимская», «Достойно есть», причастны не только распетыми на восемь гласов, но и гармонизованными в четырехголосном складе по принципу постоянного многоголосия» (Протопопов Вл. Музыка русской литургии: проблема цикличности. М., «Композитор», 1999, с. 19). Однако влияние новоевропейской традиции оказалось сильнее.
10. Романовский Н. Русский регент. Лебедянь, 1992, с. 24.
11. «Хоровое и регентское дело», 1910, с. 83.
12. Цит. по Протопопов Вл. «Музыка русской Литургии: проблема цикличности. М., «Композитор», 1999, с. 101.
13. См. «Хоровое и регентское дело», 1911, с. 81-82.
14. Например, на Божественной Литургии в храме иконы Божией Матери «Умиление» были исполнены:
«Благослови, душе моя Господа» Озерова;
«Хвали, душе моя Господа» Туренкова;
«Слава; Единородный» Третьякова;
«Во царствии» Попова;

- «Аллилуйя» Извекова;
- «Херувимская» Кедрова-отца;
- «Милость мира» Чеснокова;
- «Тебе поем» Степанова;
- «Достойно есть» Архангельского.

В качестве концерта был исполнен концерт Д. Бортнянского «Восхваляю имя Бога моего».

15. Безусловно, автор не думает «стричь всех под одну гребенку». Речь идет о наиболее типичных ситуациях в певческой практике.

16. «Альфа и Омега», 2003, № 3, с. 233.

17. Показательна в этом отношении популярнейшая несколько лет назад, ныне – слава Богу! – несколько поутихшая «мода» венчаться в церкви. Спросите хоть одну из молодых пар – сколько раз они были в храме до и после венчания. Боюсь, ответ будет неутешителен.

18. Из беседы на 41 псалом

19. Маклыгин А. «Музыкальные культуры Поволжья. Становление профессионализма». Казань, 2000, с. 111.