



# ДУХОВНАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ КУБАНИ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

**Министерство культуры Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**

# **ДУХОВНАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ КУБАНИ**

Методическое пособие

Краснодар 2022

**УДК 783 (470.62) (092)**  
**ББК 85.318.9 (237) -8**  
**Х30**

**Рецензенты:**

**Малацай Л. В.** – заведующий кафедрой хорового дирижирования ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры и искусств», доктор искусствоведения, профессор.

**Плыгун С. В.** – директор МУДО Детская школа искусств №6 муниципального образования г. Краснодар, кандидат педагогических наук.

**Научный редактор:**

**Безниско О. Н.** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования факультета «Консерватория» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

Методическое пособие подготовлено в рамках реализации федерального проекта «Творческие люди» Национального проекта «Культура» по итогам проведения общественно-значимого мероприятия в сфере образования – круглого стола «Музыкальное искусство Кубани: традиции и современность» (работа «Формы и методы популяризации музыкального искусства Кубани»).

Рекомендовано кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования (протокол №3 от 12.10.2022) для изучения в хоровом классе детских музыкальных школ, детских школ искусств, музыкальных училищ и колледжей, православных гимназиях, детских воскресных школах.

**Х30** **Хватова С.И., Шак Т.Ф., Бабенко Е.В. Духовная музыка композиторов Кубани. Методическое пособие / М-во культуры Рос. Федерации, Краснодар. гос. ин-т культуры – Краснодар : КГИК, 2022. – 206 с. – Текст : непосредственный.**

**УДК 783 (470.62) (092)**  
**ББК 85.318.9 (237) -8**

© Краснодарский государственный  
институт культуры 2022

## Содержание

От авторов.....	5
Методические рекомендации по изучению духовных песнопений в хоровом классе .....	8
Сочинения композиторов Кубани на канонические богослужебные тексты и светские духовные стихи .....	40
Приложение. Хрестоматия педагогического репертуара .....	73
Алиманов С. В. Христос воскрес! .....	74
Алиманов С. В. Нашей Богородице.....	84
Алиманов С. В. Днесь висит на древе .....	87
Алиманов С. В. Путь к Рождественской ночи.....	91
Алиманов С. В. Дорога к Богу.....	97
Аникиенко С. В. Малое славословие .....	105
Аникиенко С. В. Разделиша ризы .....	106
Аникиенко С. В. Радуйтесь, праведнии, о Господе .....	107
Волченко В. М. Великаго Господина .....	109
Волченко В. М. Трисвятое .....	111
Ткаченко А. Н. Ангел мой.....	114
Ткаченко А. Н. Верую .....	117
Ткаченко А. Н. Великое славословие .....	128
Ткаченко А. Н. Трисвятая песнь .....	138
Ткаченко А. Н. Псалом 142 .....	140
Хватова С. И. Стихира Рождества Христова .....	148
Хватова С. И. Свете тихий .....	150
Хватова С. И. Вечерняя наши молитвы .....	153
Хватова С. И. Днесь Владыка твари .....	154
Хватова С. И. Задостойник Воздвижения .....	158
Целковников Б. М. Символ веры .....	160
Целковников Б. М. Херувимская .....	174
Чернявский В. А. Молитва отца Харлампия из оперы «Казачий кордон» .....	181
Чернявский В. А. Покаяние .....	187
Список литературы .....	200

## ОТ АВТОРОВ

Методическое пособие посвящено духовным хоровым песнопениям кубанских композиторов на канонические богослужебные тексты и светские духовные стихи. Подобное издание сегодня особенно актуально, поскольку предложенный в нем репертуар и методические рекомендации по его освоению в хоровых коллективах детских школ искусств, детских музыкальных школ, музыкальных училищах и колледжах, православных гимназиях, детских воскресных школах имеет определенную эстетическую ценность, воспитательный потенциал, формирует общественно-значимую позицию любви к Родине, национальным традициям. При этом не следует забывать, что на Кубани трансмиссия православной традиции никогда не прерывалась, даже в советские времена.

Кубанское казачество, воспитанное в лоне Русской православной церкви, имея перед собой эстетический идеал концертного и богослужебного пения Войскового певческого хора, правопреемником которого сегодня является Кубанский казачий хор, с большим пиететом относится как к казачьей песне, так и к церковному пению. В постсоветское время, возрождая традицию сослужения за богослужением, этот творческий коллектив продемонстрировал принципы введения новых репертуарных единиц, основанных на канонических богослужебных текстах и светских духовных стихах. Многие дочерние коллективы, равняющиеся на деятельность хора, как эталонную, стали также вводить духовные песнопения в свой репертуар.

После празднования 1000-летия Крещения Руси был запущен процесс обновления содержания образовательных программ учреждений дополнительного образования детей, средних профессиональных учебных заведений музыкального профиля, а также предметной области «Искусство» в общеобразовательных школах<sup>1</sup>. Актуализировался процесс замещения части педагогического репертуара хорового класса духовными песнопениями, а также составления систематических пособий по их изучению.

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Кошмина, И.В. Русская духовная музыка: пособие для студентов музыкально-педагогических училищ и вузов: в 2 книгах. Кн.1 : История. Стили. Жанры / И. В. Кошмина. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 224 с. – Текст : непосредственный

Очевиден дефицит подобного материала как в рамках репертуара детских хоровых коллективов в учебном процессе дополнительного музыкального образования в целом, так и предпрофессиональной образовательной программы в области музыкального искусства «Хоровое пение» в частности.

Традиционно нехватка духовных песнопений в репертуаре восполнялась гласовыми напевами. На начальном этапе это оправдано, поскольку обучающиеся знакомятся с новыми для них текстами на церковнославянском языке. Простота сокращенных напевов осмогласия с элементами «читка» подходила для этого как нельзя лучше. Однако многие учебные хоровые коллективы успешно проходят данный этап и востребованными становятся песнопения, требующие определенного исполнительского мастерства. В Методическом пособии собраны произведения кубанских композиторов, рассчитанные на подготовленных учащихся старших классов, а в некоторых случаях и на обучающихся в средних специальных профессиональных учебных заведениях. Партитуры рассчитаны на двух-, трех- и четырехголосный состав хора. Однако фактурные особенности их таковы, что вполне возможны переложения для однородного детского хора или же при наличии в хоре мальчиков, успешно прошедших мутацию, для состава 1+3, более распространенного сегодня (когда на один голос, способный исполнять партию в басовом ключе приходится 3 дисканта).

Сочинения изначально писались для различных целей – от богослужебных, до сугубо концертных, светских, как, например, трехголосные песни-канты С. Алиманова «Нашей Богородице» или С. Хватовой «Вечерняя наша молитва». Некоторые из них мыслились в контексте более масштабных сочинений (здесь размещены хоры из опер С. Аникиенко и В. Чернявского).

Проектирование предварительного этапа освоения школьниками пения духовных хоровых сочинений можно осуществлять по разным принципам: постепенного усложнения материала, историко-стилевому, тематическому и другим.

Думается, эффективным может стать историко-стилевой метод, генеалогически связанный с историей церковного пения, когда последовательность обучения многоголосию совпадает с основными этапами развития хоровой музыки: от монодии, свойственной первому периоду эпохе церковного пения (согласно известной периодизации И. А. Гарднера), через постепенное усложнение – до пения с исоном

(одноголосия на фоне выдержанного органного пункта в нижнем голосе), гармоническому движению параллельными консонансами в двухголосии; от трехголосия в фактуре кантов – к развитому многоголосию концертного типа как вершинным образцам второй эпохи развития православного пения.

В такой последовательности духовные песнопения можно начинать изучать в младших классах, задействуя материалы данного Методического пособия.

Составители Методического пособия постарались очертить весь языковой диапазон, свойственный этому слою хоровой музыки: от традиционного, следующего канонической стилевой модели, до более свободного, новаторского, когда фантазия автора ничем не стеснена. Композиционно это и хоровые миниатюры, с которых и целесообразно начинать освоение песнопений хоровым коллективом, и развернутые концертные полотна, которые могут стать репертуарной единицей итогового концерта хорового класса.

Методическое пособие предваряется теоретическим обзором, затрагивающим специфику воплощения канонического текста композиторами, различие в подходах к нему, меры авторского волеизъявления. Нотные материалы расположены не в соответствии с чинопоследованием, а по композиторам, этим подчеркивается не богослужebное, а учебное назначение Методического пособия. Список литературы довольно широко освещает вопросы изучения духовной музыки в хоровом классе учреждений дополнительного образования детей.

## **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ДУХОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ В ХОРОВОМ КЛАССЕ**

Вневременная проблема обновления содержания музыкального образования никогда не теряет своей актуальности. В период смены общественных формаций и аксиологических приоритетов она становится особенно животрепещущей. XX век с его бесчисленными войнами, катастрофами, социальными потрясениями стал значительным испытанием и для системы музыкального образования в России, революционный переворот, приведший к гибели империи, не менее тяжелый, поистине катастрофический выход из семидесятилетнего безбожия, потеря морально-нравственных ориентиров и мучительный их поиск, трудное обретение веры через болезненный опыт ошибок, заблуждений, иллюзий. Разочарование в идеалах прошлого и поиск новых, осознание необходимости духовного обновления и на пути к этому непонимание и агрессивное сопротивление привело к возрастанию духовной напряженности в обществе.

Осознание данного процесса началось в преддверии тысячелетия Крещения Руси – даты, которую считают отправным моментом официального разрешения изучать религиозное искусство, и, конкретно, культовые жанры в музыке. В постсоветское время поиска новых мировоззренческих ориентиров все чаще акцентируется внимание на проблемах синтеза и гармонизации «Знания и Веры с помощью образовательных средств, формирования и обогащения менталитета личности и социума» [52], необходимости приведения методов обучения в соответствии с насущными требованиями жизни [78, с. 3-7], что впоследствии может привести к появлению специалистов, способных к «продуктивному труду в различных сферах, умеющих применять научные знания на практике и решать профессиональные проблемные ситуации» [15, с. 123-124]. Система художественного образования оказалась чутким индикатором социально-психологического состояния людей, сразу же отреагировала кардинальными изменениями в выборе изучаемых тем, идей, жанров.

Протоиерей Иоанн Вознесенский напрямую связывает пребывание в особом молитвенном состоянии во время

богослужбного пения с формированием особых нравственных качеств, которые он характеризует как благодушные, смирение. Путь к смирению пролегает, по мнению священнослужителя, через определенные стадии духовного трезвения, характеризуемые следующим образом:

1) Всякое пение важного содержания и направления, а особенно пение церковное, составляет наилучшее средство к удалению дурных мыслей и преступных пожеланий, к отвлечению от мирских удовольствий и вредных для души наслаждений.

2) Распевное чтение Библии по акцентам сообщает звуковую приятность Писанию и увеличивает в слушателях расположение к Слову Божию.

3) Религиозная музыка и пение приводят душу, то есть ее разумные способности, в гармонию и настраивают ее к выпренным мыслям и благим расположениям.

4) Церковное пение располагает людей ко взаимной любви и единомыслию.

5) Оно способно примирять людей [5].

Протоиерей Иван Нефедов, конкретизируя состояние певчего при сослужении, утверждает, что «Вхождение в традицию богослужбного пения – это всегда откровение Смысла, который дарует себя лишь тому, у кого, по слову преподобного Максима Исповедника, “сердце – как пламя, и ум – как лед”; тому, кто может строго думать, но думать на основании сердечного пламенения. И не только думать, но и отдать себя этому Смыслу на служение. Поэтому богослужбное пение не позволяет нам оставаться неподвижными, сонливыми и слепыми, требуя от нас движения к Богу, открывая глаза на нашу причастность Делу Божию на земле и ответственность, с этим Делом связанную, а также на обязательства, из Него вытекающие» [45].

Д. Болгарский полагает, что воздействие богослужбного слова через пение осуществляется посредством эмоционального включения человека в богослужение: «Если церемониальная часть богослужения (различные исхождения, выходы, сходы, каждения) призвана, прежде всего, к вовлечению человека в действие, то пение, используя распеваемое слово, для осмысления происходящего на духовно-психическом уровне, создает необходимую атмосферу для внутреннего восприятия происходящего. Задействуя все присущие ему средства музыкальной, а также литургической выразительности, Церковное

пение составляет главную эмоционально-смысловую основу богослужения, способствуя актуализации в храмовом пространстве священного мира» [4].

Л. А. Густова конкретизирует качества «творящего» в храме, причисляя к творчеству как собственно пение, так и многообразные способы приложения талантов: сочинение, аранжировки, обработки и пр. Автор полагает, что чрезвычайно важными являются:

- 1) степень вероисповедной просвещенности;
- 2) способность воспринимать богослужебный образ;
- 3) соответствующий характер звучания собственного голоса;
- 4) достаточный уровень специальной музыкальной подготовки.

Природные способности и профессиональные качества – развиваются и приобретаются, вероисповедальные и рецептивные – воспитываются образом жизни. Но, в первую очередь, эти качества определяются тем Голосом, который звучит в душе у человека и который православная традиция называет Святым Духом» [4, 161].

Понятие «церковно-певческая культура» в широком смысле слова включает в себя множество процессов и явлений, взаимосвязанных между собой. Главными её компонентами являются локальные церковно-певческие традиции, композиторское и исполнительское творчество, музыкальное образование и просвещение, научная деятельность. Очевидно, что перечисленные части этой обширной структуры делятся по своему происхождению на церковные и светские.

Проблемы церковно-певческой культуры (далее – ЦПК) светскими и церковными её деятелями часто осмысливаются с противоположных сторон. Первые предпочитают научную точку зрения, вторые – богословскую. Однако «точкой пересечения» являются как сфера образования – церковное пение изучают и в светских, и в духовных учебных заведениях, так и сфера исполнительства – светские музыканты поют в церквях, а богослужебные песнопения звучат в концертных залах. По мнению И. В. Полозовой, центральный объект исследования ЦПК – традиционные церковные напевы и способы их бытования. Н. Г. Денисов склонен применять данный термин к старообрядческой и региональной певческой традициям. И. П. Дабаева и У. В. Сорокина относят к ЦПК весь комплекс явлений, действующих вокруг песнопений на канонические православные тексты, а Н. Г. Пустынникова, Т. И. Королева и В. Ю. Перелешина,

Е. С. Кустовский, Н. М. Ковин чаще употребляют данное выражение по отношению к практическому озвучиванию богослужебных песнопений РПЦ.

В нашей работе мы будем применять более узкую трактовку понятия, относящуюся к практическому освоению исполнения духовных песнопений. Однако оно не сводится к простой технологии физического освоения умений и навыков. Освоение необходимых исполнительских компетенций проходит посредством катехизации певчего, то есть его воцерковлению, без которого немислимо владение специфической манерой пения, которая предполагает, как минимум, знание основ церковнославянского языка, понимания смысла поемого, понимание специфики церковной манеры пения и умение воспроизводить её практически. И в этой области интерпретология смыкается с областями, более относящимися к духовным знаниям, чем к академическому хоровому исполнительству.

Осмысливая данный термин с практической точки зрения, можно прийти к выводу о том, что в данном контексте к компонентам ЦПК можно отнести знание церковнославянского языка и норм богослужебного произношения, сформированность чувства стиля, владение певческим канонам и церковной манерой пения.

*Знание церковнославянского языка и норм богослужебного произношения.* Богослужебным языком РПЦ является церковнославянский. Кажущаяся простота его освоения – а тексты написаны под нотами современной кириллицей – ведут к нежелательным казусам, передаваемым из уст в уста как произносительным («Я крокодила пред тобою» вместо «Яко кадило пред тобою»), так и связанным с неверным пониманием (например, нежелание летом включать вентилятор, дабы не помешать «Благорастворению возДухов»). Но гораздо большая беда – это бездумное неосмысленное пение, когда Слово воспринимается как асемантическая фонема, а вокальный звук – подобие инструментального. Основной смысл богодухновенности пения, исходящего из Слова, здесь полностью теряется, и именно оттого прихожане, чувствуя подобное отношение, дифференцируют «певчих» и «наемников».

По прошествии более четверти века после празднования 1000-летия Крещения Руси последнее встречается все реже. На наш взгляд это – заслуга регентов и уставщиков, возложивших на себя функцию катехизации призванных к служению светских артистов хоров и

ансамблей. Понимание смысла поемых песнопений – краеугольный камень клиросной педагогики. С осознания приоритетного значения богослужебного слова, его конструктивной и смыслонесущей роли начинается постижение смысла богослужебного действия.

Богослужебное пение литургично, потому что его создатели рассматривали свою деятельность как форму служения. Важнейшим признаком правильного богослужебного пения является благодатность. Апостол Павел утверждает: «не потому, чтобы мы сами способны были помыслить, что от себя, как бы от себя, но способность наша от Бога» [3, 2 Кор. 3:5-6]. Развивая данную мысль, можно утверждать, что творчество в рамках церковного искусства представляет собой сотворчество с Богом-Словом, а не личное самовыражение.

Светские музыканты в храме, не обладающие церковно-певческой культурой «позиционируют себя как артисты на сцене» [68, с. 140]. Необходимо обладание достаточным слуховым опытом, чтобы иметь представление об идеале звукообразования – так называемом «ангельском пении», заключающемся (весьма упрощенно определяя) в особой тембро-динамической палитре исполнения.

Немаловажна *сформированность чувства стиля*, позволяющая адекватно интерпретировать авторские сочинения для церкви. Данная составляющая певческой культуры зиждется на большом слуховом опыте, охватывающем как наиболее значимые вехи развития светского музыкального искусства, так и духовного. С этой точки зрения важны как познания в области истории музыки, хоровой литературе, так и практическое многочасовое слушание сочинений авторов, пишущих для церкви. Но в еще большей степени способствует воспитанию певческого слуха пение в хоре, личное освоение обозначенного репертуара под руководством хормейстера, глубоко усвоившего певческую традицию и тонко чувствующего специфику её воспроизведения. Достижение необходимой тембро-красочной и динамической палитры возможно также при наличии у хормейстера определенного звукового идеала.

Так, по мнению Т. В. Шастиной, только в отправлении практической певческой обязанности формируется комплекс ощущений – «вхождение» в своего рода «певческое поле», поначалу за корифеем и головщиком, формирование навыка унисонного слияния в хоровой партии, чтобы богослужебный текст звучал «едиными устами». Следующий этап – осознание веса и плотности собственного

голоса и навыка слышания, слияния со всеми поющими, нивелирования личного, индивидуального тембра, корреляции собственного звучания и окружающих и, наконец, получение эмоции радости от самого процесса пения, сослужения и соборной молитвы [Об этом подробнее – 74]. Это редко дается свыше и сразу: как правило, путь формирования достаточно долгий и сравним со сроком обучения музыки вообще, однако, чем раньше будет начато певческое воспитание, тем быстрее можно достичь результата, поскольку внимание учащегося не рассредоточено на постижение других манер пения, чуждых церковно-певческой культуре.

Интересно, что певчий, осваивающий другую певческую манеру (например, народную или эстрадную), под руководством профессионала владеет техникой «прикрывания» звука и формирования нужного качества и не испытывает дискомфорта, занимаясь в академическом или церковном хоре.

Одной из главных составляющих понятия «церковно-певческая традиция» является богослужбное пение, называемое, по мнению И. В. Мартынова с древних времен «ангелоподобным» и «ангельским» [41, с. 16]. Приближение к чистому бесплотному воздушному тембру до XIX века было возможно из-за применения в церковных хорах пения мальчиков [62, с. 812].

В конце XIX века, с введением в хоры женских голосов появились проблемы с качеством звука. Женщины, выигрывая профессионально (например, в чтении с листа, опыте служения, осознанности текстов), привнесли в храм чувственную манеру, свойственную женскому голосу с богатым тембром. Хормейстер вынужден требовать от женщин пения «бесплотным» «безвибрационным» (хотя вряд ли это возможно) звуком, изобретая подходящую на его взгляд терминологию («полуфальцетный режим», «снятый с дыхания», «детский звук», «прямой», «флейтовый» и пр.), отражающую противоречие между физиологией женского пения и культурными традициями. А поскольку в современном небольшом церковном хоре мужчины и женщины, по нашим данным, соотносятся 1 : 3 (на одного мужчину – три женщины), то формирование нужной церковной манеры пения становится краеугольным камнем в формировании певческой культуры [68, с. 112].

*Владение певческим канонам* (обиходом, октоихом) – основной компонент церковно-певческой культуры регента и певчего. Православный певческий канон базируется на системе осмогласия и

изучение тропарных, стихирных, прокимновых и ирмологических гласов лежит в основе обучения церковно-певческого репертуара.

Служение распетым по гласу словом – прежде всего долг, в соответствии с текстом апостола «необходимая обязанность» [3, 1 Кор. 4:1]. Владение Октоихом позволяет распеть любые Минейные тексты (конкретного дня) в одной из предложенных певческих традиций (московской, петербургской или киевской) и напротив, отсутствие навыков гласового пения вынудит регента ежедневно расписывать в нотах вседневные песнопения.

В настоящее время в православном певческом пространстве, по мнению Т. В. Гориной [12], сосуществуют три взаимодополняющие певческие традиции, воспроизводить которые должен уметь каждый профессионал, планирующий творческую самореализацию в церковном хоре. Первая – традиция больших соборов или кафедральная – наиболее близка русской хоровой академической. В хорах больших соборов поют, в основном, музыканты, получившие светское профессиональное музыкальное образование, основу репертуара составляет авторская музыка и нотные варианты Октоиха и обихода. Именно такой вид пения наиболее легко усваивается светскими музыкантами, однако, он востребован лишь в части храмов, составляющих, по данным автора, от 6 до 12 процентов.

Большинство же храмов практикует клиросное пение – небольшими вокально-хоровыми коллективами от трех до десяти человек, сочетающими гласовое пение и авторскую музыку, специально отобранную по принципу доступности таким коллективам. Интересно, что для пения в подобном хоре требуется больше внимания, готовности мгновенно «подхватить» текст, способность петь в разных партиях, следуя принципу «спонтанной аранжировки». Несмотря на большую камерность такого пения, оно требует едва ли не большего мастерства. И, наконец, монастырская традиция, характеризующаяся наибольшей полнотой озвучивания богослужебных текстов и традиционностью, однако для её воспроизведения светские певчие востребованы редко.

*Воспроизведение* – главное условие сохранности православной певческой традиции. Ее межпоколенная трансмиссия возможна только в участии в практическом отправлении богослужения нескольких поколений певчих, а также при наличии институтов искусственного ее воспроизведения – школ, училищ, вузов, в

образовательные программы которых умело инкрустировано регентское дело.

Православное богослужебное пение всегда поучительно или назидательно. Главная его цель - духовное преображение человека. Апостол гласит: «да будет совершен Божий человек» [3, 2 Тим. 3:17]. Еще одна особенность православного богослужебного пения - соборность. Это означает, что любое произведение православного христианского искусства создано не столько конкретным композитором или поэтом, но, прежде всего, соборным разумом Церкви. Поэтому автор сочинения, выступает не как вольный художник, а как представитель Церкви и выразитель ее разума. Именно это свойство древнего русского певческого искусства стало причиной его анонимности и каноничности.

В наше время развитие отечественной православной церковно-певческой культуры происходит через возрождение традиционного церковно-певческого наследия. Необходимо обращаться к опыту церковных дирижёров, регентов, а также изучать творчество композиторов и их сочинения на канонические богослужебные тексты, поскольку «современное богослужение представляет собой синхронический срез песнопений различных стилей и эпох» [68, с. 234], и в течение одного богослужебного дня можно услышать как древние монодийные распевы, так и сочинения наших современников.

Таким образом, синтезируя мнения исследователей о современной православной церковно-певческой культуре, можно выделить её следующие важнейшие структурные компоненты:

- умение выбрать из массива духовно-музыкальных сочинений те, которые соответствуют молитвенному устройению православного богослужения на основе глубокого знания истории хорового дела и хоровой литературы;

- владение основами регентского и дирижерского мастерства для управления исполнением духовных песнопений канонического и авторского происхождения;

- знание литургики в той мере, чтобы уметь толковать смысл песнопения, отвечая как на вопросы певчих, так и на свои собственные;

- владение навыками воспроизведения канонических песнопений осмогласия (октоиха) и обихода;

- умение корректировать качество звука в соответствии с требуемой манерой церковного пения в контексте исполняемого произведения, знание основ церковной интерпретологии.

Для выполнения вышеперечисленных условий музыканту требуется достаточно серьезная эрудиция. Не случайно профиль «Древнерусское певческое искусство» сегодня реализуется в высшей школе именно в рамках музыковедческого (а не, скажем, дирижерско-хорового или вокального) стандарта высшего образования. Интеллектуализм богослужебного процесса в сочетании с требуемым певческим универсализмом делает профессию регента и певчего достаточно сложной, трудоемкой и в идеальном приближении – редкой. И это находится в противоречии с практикой, растущей потребностью церквей в грамотных, хорошо обученных кадрах.

Таким образом, на основе толкования значения выражения «трансмиссия традиции» (межпоколенной передачи») и анализа главных составляющих данного понятия, нами сформулировано следующее определение: «церковно-певческая культура – синтетическое понятие, включающее в себя владение теорией церковного пения – Литургией, элементарную богословскую подготовку – знание Катехизиса и Закона Божьего, практическое владение церковно-певческим канонам (осмогласием) и церковной манерой пения на основе академических универсалий». Однако необходимо учитывать многоплановость и неоднозначность явления и возможность других толкований данного термина.

В конечном итоге результатом обучения церковному пению должно стать формирование церковно-певческой культуры как комплекса специальных знаний умений и навыков. На это должно быть направлено проектирование обучения в хоровом классе и комплексе смежных дисциплин.

\*\*\*

**Одноголосное пение.** Первоначальный этап обучения хоровому пению всегда связан с освоением монодии – пения в унисон. С. А. Тараканов – председатель жюри Международного конкурса-фестиваля «Певчие третьего тысячелетия» внес в обязательную программу конкурса одноголосное песнопение знаменного распева (в программу православных хоров) и грегорианского пения. Обосновывал он это следующим образом: важно воспитание

«активного унисона» по образному выражению профессора Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова С. А. Тараканова.

Следует выделить несколько важных компонентов в работе над одноголосием в учебном хоре, а в частности:

1. Умение следить за дирижёрским показом одновременного вступления и окончания пения.

2. Формирование вокально-хоровых навыков, музыкального слуха, памяти, внимания, эмоциональной отзывчивости на музыку, обучение постоянному соблюдению певческой установки на занятиях; спокойному вдоху, правильному звукообразованию, сохранению состояния вдоха перед началом пения, экономному выдоху.

3. Пение естественным, звонким небольшим по силе звуком; правильному формированию гласных, чёткому короткому произношению согласных.

4. Развитие певческого диапазона, начиная со звучащей зоны (ми1 – си1). Выравнивание хорового звучания от звуков (соля1 – ля1 ↑↓), выработка чистого унисона.

На этапе воспитания «активного унисона» важно достичь определенного уровня слитности, который характеризуется Д. Аллемановым. В пособии под названием «Заметки регента» (Хоровое и регентское дело за 1909 год) предлагается совокупность приемов обучения церковных певчих. Предполагается, что начинать нужно с разъяснения механизма звукообразования, то есть регент должен донести до сознания певцов следующие задачи:

1. «Умение красиво и полно брать отдельные звуки.
2. Плавно и свободно связывать их.
3. Давать свободные динамические оттенки.
4. Держать строй» [1, с. 23].

Развитие навыка сольфеджирования в абсолютной системе сопряжено в пособиях Д. Аллеманова с неизбежным изучением основ музыкальной грамоты. Курс обучения сольфеджированию у него складывается из нескольких этапов:

1. Развитие тонального чувства при помощи вспомогательных для хорового занятия форм работы.
2. Развитие ритмического чувства.
3. Изучение метра (простого и сложного).
4. Изучение нотной грамоты и «ступеневых сопряжений» (интервалов).

## 5. Транспозиция и альтерация.

Исходя из всего вышеуказанного, можно сделать вывод, что любое обучение хоровому пению должно начинаться с одноголосия и унисона. Показательно на эту тему высказывание профессора Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова С. А. Тараканова на мастер-классе в рамках конкурса-фестиваля «Певчие третьего тысячелетия» в г. Ростове-на-Дону в 2013 году: «нет унисона – нет хора». Это обосновывается тем, что наиболее длительный и ответственный этап обучения церковному пению – изучение гласовых напевов в одноголосии, и переход от активного унисона к двухголосию.

**Ранние формы многоголосия (пение с исоном) и переход к гармоническому двухголосию.** Исторически наиболее ранняя форма многоголосия – это органум, в греческой и русской певческой культуре – пение с исоном (выдержанным звуком). Этот вид пения предполагает уже хорошо сформированное чувство тональности с одной стороны и умение слышать себя и другой голос – с другой. Поэтому после освоения технологии пения в унисон следует пробовать переход на пение с исоном.

Довольно успешно введение исона в изучении песнопений «Кондак Богородице» Д. Васяновича и «Агни парфене» преп. Нектария Аэгинского с предварительным изложением содержания текста и его толкования для понимания контекста исполняемого:

Пример 1

Преп. Нектарий Аэгинский. «Агни Парфене»

Ма\_ри\_е Де\_во\_чи\_ста\_я, Пре\_свя\_та\_я Бо\_го\_ро\_ди\_це. Ра\_дуй\_ся Не\_вес\_то\_Не\_не\_вест\_на\_я. Ца\_ри\_це Ма\_ти Де\_во, Ру\_

Пример 2  
Васянович Д. Кондак Богородице

Детский хор

Пред - ста - тель - ство хри - сти - ан не - по - стыд - но - е, хо -

Пред - ста - - - - тель - - - - ство... хо -

да - тай - ство ко Твор - цу не - пре - лож - но - е,

да - тай - ство ко Твор - цу не - пре - лож - но - е, не пре - зри

но пре - два - ри

греш - ных мо - ле - ний гла - сы, но пре - два - ри, я - ко Бла -

на по - мощь нас, вер - но зо -

га - я, на по - мощь нас, вер - но зо -

вү - щих Ти; үс - ко - ри на мо - лит - вү; и - пот -

вү - щих Ти; үс - ко - ри на мо - лит - вү, и пот -

щи - ся на ү - мо - ле - ни - е пред - ста - тель - ствү - ю - щи прис - но,

щи - ся на ү - мо - ле - ни - е, прис - но

Бо - го - ро - ди - це, чтү - щих Тя.

Бо - го - - - ро - ди - це, чтү - щих Тя.

Некоторые современные композиторы прибегают к стилизации пения с исоном для воссоздания атмосферы вечности, «древнерусского

присутствия» в песнопении. Естественно, делается это по-разному, иногда – достаточно прямолинейно, в других случаях исон многократно удваивается в разных голосах, а мелодия гетерофонно утолщается за счет дублировки в терцию, сексту и подголосочно варьируется, создавая ощущение внутреннего движения при незыблемой гармонической опоре на тонический органнй пункт баса, удвоенный, а порой и утроенный у других голосов.

Художественный потенциал пения с исоном трудно переоценить: постоянное звучание педали-устоя символизирует незыблемость и истовость веры, а гетерофонного «ленточное» ведение мелодии, как правило, с удвоением в разных группах хора, создает ощущение вселенского единения, соборной молитвы, как, например, в «Милости мира» С. Толстокулакова:

Пример 3

The musical score for Example 3 consists of three staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom staff is a bass line. The lyrics are: САН- НА В ВЫШ- (repeated). The melody is characterized by a steady, rhythmic pulse (ison) and a melodic line that is often doubled or accompanied by a lower voice.

Начать освоение пения с исоном можно с двухголосного «Достойно есть» Византийское распева.

Пример 4

«Достойно есть» Греческого распева

The musical score for Example 4 is a single staff with a vocal line. The lyrics are: Ак - си - он эс - тин ос а - ли - фс, ма - ка - ри - зин, сэ тин Фэ - о - то - кон, тин а - и - ма - ка - рис - тон, кэ па - на - мо - ми - тон, кэ Ми - тэ - ра ту Фэ - у. The melody is a simple, rhythmic line with a steady pulse (ison).

Исон продолжительно держится на одной ноте на протяжении всего напева, что позволяет певцам, ведущим мелодию, чувствовать тональность и определенный комфорт. Согласно И. де Кастро, исон есть «нота, которая не образует интервала секунды, но интервал квинты, квинты и совершенной октавы с теми нотами, из которых состоит основной голос, или на которые он делает свои окончания и заключения» [76, с. 59].

Согласно исследованиям немецкого путешественника Мартина Крузиуса, древнейшее свидетельство использования исона в греческой Духовной музыке датируется 1584 годом. Ученый Л. Ангелопулос приходит к выводу, что пение с исоном уже существовало в Византии. Он находит в византийских рукописях упоминание о неких «держателях» — хористах, задачей которых было «держаться» исон [10, с. 212.].

То, что пение с исоном существовало в ранние века христианства, почти не вызывает сомнений. Об этом же свидетельствует св. Климент Александрийский, сопоставивший характер еврейской музыки с Духовной музыкой греков [46, с. 24]. По свидетельству св. Иоанна Дамаскина «древнейшие писали исон, а вверху его оксию» [63, с. 90]. Исон в нотах чаще всего обозначался как длительная нота (бревис и более). В пример можно привести «Песнопения богослужебного обихода древних распевов» И. Сахно:

Пример 5  
Великая ектения Византийского распева

The image shows two staves of musical notation in a single system. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. A long note (ison) is indicated by a horizontal line below the staff. The text 'ГОСПОДИ ПОМИ - ЛХЙ. ГОСПОДИ' is written below the first staff. The bottom staff continues the melody with similar note values and rests. The text 'ПОМИ - ЛХЙ. ГОСПОДИ ПОМИ - ЛХЙ' is written below the second staff. The notation includes various rhythmic markings and a downward-pointing arrow at the end of the first staff.

Пение с исоном является переходным этапом от монодии к гармоническому двухголосному пению. Конечная цель этого

периода обучения – освоить движение параллельными консонансами и диссонансами в проходящем или вспомогательном движении.

Для детских и самодеятельных академических хоров наиболее подходящей является двухголосная Литургия Д. Бортнянского, стилистически уже связанная с новым временем (по И. А. Гарднеру – со второй эпохой развития богослужебного пения), однако более близкая большинству певчих, в связи с тем, что они воспитаны, в классико-романтической традиции.

Пример 6  
Бортнянский Д. Двухголосная Литургия

#### Малая ектения

Гос. по. ди, по. ми. луй. Гос. по. ди, по. ми. луй. Те. бе, Гос. по. ди. А. минь.

#### Единородный Сыне

Единородный Сыне и Слове Божий, без. смер. тен Сый,  
и изволивый спасения нашего ра. ди воплотится от  
Святыя Бого. ро. ди. цы и Приснодевы Ма. ри. и,

Освоение двух типов двухголосия (с исоном и гомофонно-гармонического) до состояния динамического стереотипа в чтении с листа с текстом говорит нам о готовности певчих для перехода к изучению многоголосия. Здесь необходимо объективно оценить прочность усвоения данного навыка, поскольку только постепенное усложнение гармонической и полифонической вертикали может дать стабильный результат.

В нашей Хрестоматии педагогического репертуара, размещенной в Приложении данного пособия, для освоения данного типа двухголосия

можно задействовать песнопение А. Ткаченко «Святый Боже», а также на этом этапе можно разучить песни на духовные стихи православной тематики С. Алиманова «Дорога к Богу» и «Путь к Рождественской ночи».

Важным также представляется владение свободным переходом от монодии с идеально слитным унисоном к гармоническому двухголосию с мелодически развитыми голосами:

Пример 7

*День пришед (Соловецкого монастыря в изл. Мормыля М.)*



День пре - шед, бла - го - да - рю Тя, Гос - по-ди, ве - чер про - шу

с но - щию без гре - ха по - даждь ми, Спа-се, и спа-си мя.

Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху.

День пре- шед, сла - во - слов - лю Тя, Вла - ды - ко, ве - чер про - шу,

с но - щию без - соб - лаж - ство по - даждь ми, Спа-се, и спа-си мя.

И ны - не и прис - но и во ве - ки ве - ков. А - минь.

Подобные песнопения – со «схождением» двух голосов в унисон и периодическим «расхождением» их на два голоса чрезвычайно

удобны для обучения двухголосию гармонического типа, поскольку обучающиеся ощущают уже ставший комфортным для пения унисон, а «расхождение» на два голоса вводится плавно, оно как бы «вытекает» из унисона. Одновременно в песнопении М. Мормыля осваиваются квартовые скачки, необходимые для дальнейшего изучения гармонического трехголосия в песнопениях с фактурой кантов и классической трехфункциональной гармонической системой.

Двухголосие с более развитыми и независимыми голосами задействовано в Стихире Рождества Христова С. Хватовой, которое доступно для изучения учебному хоровому коллективу более высокого уровня:

*Пример 8*  
*Хватова С. Стихиря Рождеству Христову*

Soprano

Alto

5

S

A

10

S

A

15

S

A

Волс - ви Пер - сид - сти - и Ца - ри - е поз -  
нав - ше я - - - ве, на зем - ли - - род - ше - го -  
ся Ца - ря Не - бес - - на - - го, от свет - лы - я звез -  
ды во - ди - ми, дос - ти - го - ша в.Виф - ли - ем, да -

Когда этот этап будет пройден, становится возможным **переход к гармоническому трехголосию**. Изучение трехголосия всегда начинается с единичных трехголосных «вкраплений» в двухголосный текст. Его освоение лучше начинать с гомофонно-гармонических песнопений, где очевидна опора на консонантную двухзвучную вертикаль, а третий голос вводится фрагментарно в каденции:

Пример 9  
Ектения обиходная

ЭКТЕ́ИНА.

Го-споди, помилуй. Господи, помилуй. Госпо-ди, по-ми-луй.

Верхние голоса в терцию обычно поют дети, а нижний опытные певчие или хормейстер. На клиросе детский и левый хор объединяются, чем упрощает задачу введения трехголосия. Освоение песнопения «Слава ... Единородный» Д. Бортнянского – является показателем достаточно прочного усвоения навыка трехголосного пения. Это произведение признано своего рода индикатором чистоты интонирования музыки эпохи классицизма:

Пример 10  
Бортнянский Д. «Слава ... Единородный»

СОПР. I II  
s.

АЛЬТ  
4.

Сла-ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-му Ду-ху и  
Sla-va O-tsu i Sy-nu i Svy-a to-mu Du-khu i

Свя-то-му Ду-ху  
Svy-a to-mu Du-khu

ны-не, и при-сно и во ве-ки ве-ков, во ве-ки ве-ков. А  
ny-ne i pris-no i vo vye-ki vye-kov, vo vye-ki vye-kov. A.

Разучивая данное песнопение, сначала прорабатываются два верхних голоса, которым свойственен синхронный ритм и параллельное движение консонансами, затем отдельно – нижний. Сложность для певчих представляет ритмическое несовпадение нижних и верхних голосов. При этом важно, чтобы внимание к сложностям интонирования, ритма не затмевало основной смысл богослужебного пения – донесение **Слова**, его этической сущности.

На эту тему И. А. Гарднер пишет: **«Православное песнопение непременно должно назидать**, а если и употребляется звук — вокальная музыка, то только для помощи «сердечному вниманию». Будучи отделена от текста, мелодия, правда, может вызвать в нас известное расположение (настроение) — печальное, радостное, торжественное. Но ум наш при этом не получит ни одного конкретного образа, ни одной определенной идеи, которая бы нравственно назидала. Это может сделать только **слово**. Поэтому, всякая молитва, всякий гимн в храме не может быть иной, как, прежде всего, словесный.

Музыка сама по себе, как бы она ни была красива, возвышенна, не может быть молитвой и не может даже ей содействовать, если не вырастает органически из самого текста. <...> В контрапунктическом сложении мы имеем два главных фактора: один из них нам уже известен: это мелодия.

Основная мелодия, неприкосновенная, так называемый *cantus firmus* (по мнению некоторых авторитетнейших исследователей, называлось в старину на Руси «путь»), — есть непосредственное выражение нашего духовного настроения, осмысленное словом, самая природа этих вспомогательных мелодий (по музыкальной терминологии - контрапункта), говорит не в пользу этого. Эти мелодии - подчиненные. Их исполнителям будет необходимо «раздвоение» внимания: с одной стороны - необходимость выразить свое настроение в звуке, с другой - выбирать эти звуки, обязательно равняясь на *cantus firmus*. Но при этом отойдет на второй план важнейшее в церковном пении - органическая связь мелодии с текстом» [7]. Помимо богословского обоснования «вредности» полифонического изложения существует и более прозаическая – полифония сложнее в освоении.

По этой причине регентами для богослужения чаще избираются песнопения с синхронным произнесением богослужебного текста, как, например, в «Херувимской песне» М. Березовского из «Трехголосной Литургии»:

Медленно

И - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви - мы, тай - но,  
тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай - но,  
тай - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще

Когда хор освоит исполнение элементарных видов двух - и трехголосия, можно прибегнуть к дублировкам голосов, создавая иллюзию четырех-шестиголосия. Руководитель должен на каждой службе «заботиться о полноте гармонической вертикали: аранжировать песнопение посредством перераспределения партий, исходя из состава певчих, присутствующих на богослужении.

При исполнении смешанным хором партитур для однородного хора не только изменяется тональность (повышается на терцию-кварту), но и применяется октавная дублировка теноровой партии сопрановой. Оставляет желать лучшего в левом хоре и чистота интонации из-за отсутствия музыкальной подготовки, нерегулярных спевков и пр. Все это не способствует улучшению качества звучания и является одной из причин, по которой многие регентские сайты духовных академий и семинарий дидактической направленности рекомендуют возвратиться к одnogолосным напевам (или же пению с исоном)» [42].

Два верхних женских голоса (Сопрано 1 и 2) удваивают два верхних мужских (Тенор 1 и 2). Альты и басы либо объединены в октавный унисон, либо осваивается самостоятельное движение. К таким

удвоениям регент прибегает в стремлении увеличить *плотность* «музыкального пространства». «Воссоздавая ощущение соборности, сопричастности, композиторы часто избирают тесное расположение голосов в камерных песнопениях, а в произведениях для большого состава используют дублировки партий, чтобы не допускать звенящих под куполом «пустот». В качестве особого приема, призванного передать «бестелесность», недостижимую высоту применяется регистровый «отрыв» солиста от хоровой партии (как например, в «Ангел вопияше» П. Чеснокова, где соло сопрано удаляется от хоровой партии на дециму) [66, с. 70-71].

Если большим хорам соборов доступно исполнение концертных типов Литургии с развитой хоровой фактурой а камерно-ансамблевое пение малых храмов – предполагает исполнение камерных трех-четырёхголосных (чаще служит ансамбль от трех до восьми человек). Состав либо традиционный смешанный (сопрано, альт, тенор, бас), либо – с преобладанием женских голосов (в соотношении 1+3: одна мужская партия в баритоновой тесситуре, два альты и сопрано).

С учетом вышеизложенного освоение развитых видов многоголосия становится проблематичным. Но существует особый пласт богослужебного репертуара, созданный специально для таких хоров. Ему посвящена значительная часть творчества современных композиторов, в числе которых архим. Матфей Мормыль и диак. Сергей Трубачев.

М. Мормыль делал переложения всех вседневных чинов частично – изменяемых. Часто регенту предлагается два варианта для разных составов, как, например антифон «Блаженны» М. Мормыля для смешанного хора с удвоением верхних голосов в октаву или для состава 1 мужской голос плюс три женских:

Пример 12  
Мормыль М. «Блаженны» C-dur

Во Царствии Твоем помяни нас, Го-спо-ди, ег-да при-и-де-ши во Цар-ствии Тво- ем.

на 12.

и этот же напев – в аранжировке, предназначенный для более скромного состава в соль мажоре:

Пример 13  
Мормыль М. «Блажены» G-dur

Во Царствии Твоем помяни нас, Господи, егда приидеши во Царствии Твоем.

Основная цель, стоящая перед руководителем хора при изучении подобных песнопений, вполне доступных учебному хору – добиться идеального строя, хорошего устоя – символа незыблемости веры – при исполнении консонирующих трезвучий:

Пример 14  
Мормыль М. «Господи сил»

Гос - по - ди Сил с на - ми бу - ди и - но - го бо раз - ве Те - бе,

по - мощ - ни - ка в скор - бе не и - ма - мы, Гос - по - ди Сил по - ми - луй нас.

1

Хвалите Бога во свя-тых Е-го, хвалите Его во у-твер-же-ни-и си-лы Е-го.

*Господи Сил:*

2

Хвалите Его наси-лах Е-го, хва-ли-те Е-го по мно-жес-тву ве-ли-чест-ви-я Е-го.

В данном случае применимы все универсальные принципы работы над строем и ансамблем в хоре, отмеченные П. Г. Чесноковым, Г. П. Стуловой, и др.

Итак, подбирая песенный материал для учебного хора, необходимо ориентироваться на его доступность, учитывать возрастные особенности голоса школьника, доступность для исполнения интонационных сложностей, выбирать несложную мелодию. Нельзя упускать из виду тот факт, что обучение многоголосию школьников на базе уже служащего церковного хора не может основываться на традиционной методике обучения в детском хоре, так как люди, желающие петь за богослужением, отличаются по возрасту, уровню подготовки и слуховому опыту и введение школьников в такой хоровой коллектив может представлять определенные сложности.

**Четырехголосие концертного стиля и переход к развитой фактуре с элементами тембризации.** По окончании работы с трехголосием, получении свободного навыка его исполнения хоровой коллектив может переходить к четырехголосию. Этот процесс является наиболее сложным как в техническом, так и в художественном аспектах. Это связано с тем, что именно четырехголосная фактура позволяет вводить принципы концертирования<sup>2</sup>, а фрагментальные дивизи – тембризации.

Согласившись с Ю. И. Паисовым в том, что ведущим формообразующим признаком классического типа концерта является контраст, проявляющийся на всех уровнях: интонационном, гармоническом, ритмическом, тембровом, фактурном, динамическом, И. П. Дабаева [18, с. 9] конкретизирует те композиционные приемы, которые являются определяющими при анализе музыки в данной работе:

---

<sup>2</sup> В трактовке терминов *концертность* и *концертирование* в данной работе воспользуемся следующими, предложенными Ю. И. Паисовым, параметрами:

- Особый вид изложения, основанный на драматургии тембро-акустических, высотных, фактурных контрастов, на диалогически противоборствующем развитии – становлении идеи, на противостоянии – борьбе исполнительских групп (итальянский, польский, немецкий концерт эпохи барокко, русско-украинский партесный концерт).
- Способ последовательного, широко развернутого выражения в хоровой музыке комплекса контрастных эмоций и состояний.
- Предельное (по своей направленности, а не по реальному воплощению) использование виртуозных возможностей исполнителя. [47, с.202]

1. Переменность склада (аккордового и полифонического).
2. Разнообразные находки в области тембрового решения (калейдоскопичность смены голосов, свободное включение и выключение партий, их различное объединение, противопоставление, красочная трактовка хора, выделение солистов и солирующих групп, применение принципа «соревнования» между солирующими голосами).
3. Тщательная нюансировка (широкое применение крайних динамических возможностей, динамических сопоставлений).
4. Интенсивное гармоническое развитие (выразительное применение разнообразных типов модуляционного движения, усиление фонической трактовки гармонии).
5. Свободная смена темпа и метра.
6. Интонационная выразительность (обращение к декламационно-риторической экспрессии, оперной ариозности).
7. Свобода художественной фантазии.

Именно **свобода авторского самовыражения**, допустимость смелых звуко сочетаний на всех уровнях, по-видимому, и привлекают авторов духовных сочинений в жанре концерта сегодня.

Основные черты новой духовной музыки, указаны в некоторых работах начала XX века. Они отличают ее от наследия XVIII и XIX веков. Наиболее подробно об этом пишет А. Преображенский в монографии «Культовая музыка в России» 1924 года. Здесь основные черты Нового направления охарактеризованы следующим образом:

1. Раскрепощение гармонии, фактуры и ритма.
2. Трактовка древнего распева не как материала для обработки, а как музыкальной темы.
3. Возникновение блестящей «хоровой инструментовки» - нового стиля хорового письма.
4. Часто происходит возвращение к церковному уставу и соблюдению певческих традиций, что приносит в хоровую ткань оригинальные приемы (пение с канонархом, головщиком, антифонное и т.д).

Именно в сочинениях композиторов новой московской школы наиболее ярко проявляются признаки хорового концертирования.

Вышеперечисленные черты как раз и составляют основные трудности при работе над сочинениями композиторов московской школы.



Пример 16  
Архангельский А. «Помышляю день страшный»  
Кульминация и начало коды

и - ли

Спокойно

Внимание композиторов к психологическому состоянию человека молящегося породило отдельный жанр духовной музыки – хоровой романс. И если ранее за богослужением в данном жанре могли звучать лишь отдельные миниатюры в момент интимных, глубоко личных прошений (сугубая ектения, например), то на рубеже XIX столетия создается значительный массив чинопоследований с солистом (таких как «Тебе поем» Г. Давидовского, С. Рахманинова, В. Зиновьева, «Ангел вопияше» П. Чеснокова и др.). Помимо того, что авторы подобных сочинений заимствуют интонационный словарь романса для создания сочинений на канонические богослужебные тексты, предполагается, что здесь будут задействованы и соответствующие

исполнительские приемы. Известны десятки концертов для солиста и хора П. Чеснокова, написанные в этом жанре, требующие высокого уровня вокального мастерства как солиста, так и певчих хора:

Пример 17

Чесноков П. «Совет превечный»

Музыкальный фрагмент «Совет превечный» П. Чеснокова. Музыкальный язык: соль-бемоль мажор, 3/4 такта. Музыкальные инструменты: сопрано, альт, тенор, бас, фортепиано. Динамика: *p*, *mf*, *f*. Музыкальные знаки: *v* (акцент), *mf* (мезо-форте), *p* (пиано).

Сопрано:  
Со - вет пре - веч - ный от-кры - ва - я Те-бе, От-ро-ко -  
ви - це, Гав-ри - ил пред - ста, Те - бе лоб - за - я и ве -  
9 *Soprano Solo*  
*f* Ра - дуй-ся, зем - ле не-на - се - ян-на - я;  
*mf* — *p*  
ща - я: ра - дуй-ся, ра - дуй-ся,  
14  
ра - дуй-ся, ку-пи - но не-о-па - ли - ма-я; ра - дуй-ся, глу-би -  
ра - дуй-ся, ра - дуй-ся, ра - дуй-ся,

Гармонический язык композиторов Нового направления обогащается и усложняется по сравнению с Обиходами в гармонизации Ф. Львова или С. Смоленского, выполненными в немецком гармоническом стиле. В «Милости мира» П. Г. Чеснокова (ор. 42) даже утвердительное по смыслу «Аминь» представляет собой цепь неустойчивых созвучий:

Пример 18  
Чесноков П. Милость мира

А в «Приидите, ублажим Иосифа» экспрессивные эллиптические обороты составляют гармоническую основу сочинения и последовательности неразрешенных диссонирующих созвучий требуют отдельной тщательной проработки:

Пример 19  
Чесноков П. Приидите, ублажим Иосифа

8  
та всех ис-про-сив-ша-го, даждь ми, даждь ми се-го

12  
стран-на-го, и-же не и-ме-ет где гла-

Многослойность фактуры, расслоение голосов на *divisi* – отличительная черта метода тембризации хоровых партий, максимальное выявление тембровой краски каждого голоса свойственная, например, антифонам П. Г. Чеснокова из Литургии ор.42 («Во царствии твоём») и требующая тщательной проработки каждого «слоя» хоровой фактуры:

Пример 20  
Чесноков П. Во царствии Твоём

С.  
А.  
Т.  
Б.  
Во Цар-стви-и Тво-ем по-мя-ни нас,  
Во Цар- - - - стви и Тво-ем по-мя-ни нас,  
4  
Го-спо-ди. Бла-же-ни-щи-и ду-хом, я-ко

(«Достойно есть»):

Пример 21  
Чесноков П. Достойно есть

Освоение концертного стиля духовных песнопений может стать высшим, завершающим этапом обучения как в хоровом классе учебных заведений музыкального профиля, так и в профессиональных творческих коллективах и церковных ансамблях и хорах. Но в любом хоре, на наш взгляд, основными хормейстерскими задачами при работе над духовными песнопениями являются:

1. Приоритетное внимание к слову, его смысловой нагрузке. Также утрированное произнесение и отдельных случаях – «псалмодирование» и приближение к чтению.

2. Нивелирование тембровой индивидуальности пением? «прикрытым» звуком, с минимальной вибрацией. «Особенно это касается верхнего регистра, который должен по звучанию приближаться к светлому «ангельскому» детскому пению. Широкое использование фальцетного и «микстового» пения» [66, с. 114].

3. Стремление к однородному звучанию хоровой партии, создание при любой фактуре ощущения единения, соборности.

4. Отсутствие «театральности», яркой индивидуальности в исполнении, даже в разделах песнопений, содержащих элементы тембризации и концертирования [66, с. 114]

5. Динамически звучание хора должно быть соответствующим музыкальной логике сочинения, палитра клиросных песнопений более аскетична (сдержанна).

Концертное многоголосие представляет собой итоговый этап освоения многоголосия школьниками, который зиждется на прочном усвоении активного унисона, формировании устойчивого чувства тональности, достаточного метроритмического развития, а также сформированного чувства строя и ансамбля. Освоение же Духовной певческой культуры и особой манеры пения требует внимания

сопутствующих дисциплин (слушание музыки, музыкальная литература, сольфеджио) и тесного междисциплинарного взаимодействия, что становится возможным и более эффективным при нахождении в структуре православной гимназии учреждения дополнительного музыкального образования.

Итак, обучение церковному пению в учреждениях дополнительного образования и профессиональных учебных заведениях музыкального профиля будет осуществляться эффективно, если:

1. Оно проектируется с учетом лучших отечественных традиций хорового обучения и воспитания.
2. Протекает систематически как базовая учебная дисциплина.
3. Имеет практический «выход» в богослужебную практику.
4. Среди мотивирующих к обучению мероприятий присутствуют музыкально-театральная и конкурсно-фестивальная деятельность.
5. Этапность обучения многоголосию будет отражать основные вехи развития духовных песнопений: от монодийного пения к развитому многоголосию концертного типа с элементами тембризации, и базироваться на историко-стилевом принципе.

\*\*\*

Духовная музыка в хоровом классе как аскетическая дисциплина, практикуемая из года в год, вне зависимости от стилистики песнопений, выбранных хормейстером, во многом способствует выработке *необходимых волевых качеств: выдержки, спокойствия*. Страстность в молитве преображается в истовость. Нововоцерковляемый певчий, постоянно балансируя на грани «душевного» и «духовного», постепенно приобретает необходимые навыки длительного «молитвенного стояния», овладевает умениями снятия статического напряжения нахождения в молитвенной позе. Богослужебные тексты Русской Православной церкви – сплошь «поемые». И в воспитании особых волевых качеств певчего большую роль играет практика соборного пения.

Восстановление традиции «умного делания», аскетики в исполнении духовных песнопений, продвигается достаточно медленно. Певчие, пришедшие служить в храм в постсоветское время, в большинстве случаев не ощущают диссонанса собственного психологического состояния и молитвенного устройства богослужения.

Намеченные выше общие тенденции развития церковного пения в постсоветский период имеют бесчисленные конкретные воплощения, зависящие от многих компонентов. Они определяют уникальный, неповторимый певческий облик каждого хора, который очень мобилен, вариабелен, подвержен различным влияниям как извне, так и изнутри, и, тем не менее, сохраняет общероссийские типологические черты, находится в русле тенденций, характерных для православного хорового исполнительства в целом.

Произошедший в последние четверть века массовый приход **светских** музыкантов в храмы сложно переоценить. Десятки тысяч профессионалов в процессе практической исполнительской деятельности усвоили поэтику русской духовной музыки, которая стала еще одним языком, доступным для понимания (для каждого в разной степени, разумеется). Создано громадное количество сочинений для церкви. Получение молитвенного и певческого опыта не прошло бесследно для морально-этического развития исполнителей. Певческое дело, формирующее определенные волевые качества [3], особую концентрацию внимания и связанную с этим активизацию творческих резервов музыканта, способствовало появлению слоя исполнителей, понимающих язык богослужения (хотя и не всегда принимающих его). Отдаленные результаты такого массового «привития» церковно-певческой культуры двум поколениям музыкантов еще предстоит наблюдать и анализировать.

Изучение духовных песнопений на канонические богослужебные тексты и стихи светской духовной поэзии значительно оздоравливает морально-нравственную атмосферу в хоре. Обновление репертуара хорового класса, ансамблей и хорового дирижирования, введение исполнительского практикума по регентованию способствовало *приобщению* к церковному пению студентов и школьников, повысило интерес преподавательского состава к изучению канонических песнопений Русской Православной церкви.

В результате нами наблюдается появление в регионе особой общности православно-ориентированных музыкантов, так или иначе соприкасавшихся с православной церковной культурой в качестве певчих православных храмов, а также имеющих опыт исполнения богослужебных песнопений в концертных программах.

## **СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ КУБАНИ НА КАНОНИЧЕСКИЕ БОГОСЛУЖЕБНЫЕ ТЕКСТЫ И СВЕТСКИЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ**

В постсоветское время – религиозного возрождения, повсеместного восстановления богослужебной деятельности и лавинообразного увеличения числа новых храмов – в Екатеринодарской и Кубанской митрополии действуют около 700 приходов. Стремительное по историческим меркам увеличение числа церковных хоров стало возможным при участии профессиональных музыкантов, нашедших в церковных хорах еще одну грань своей профессиональной самореализации. Среди них оказалось немало людей творческих, которые в той или иной мере стали причастными к созданию новых музыкальных текстов.

Следует очертить круг авторов, о которых пойдет речь в данной статье. Это и композиторы, которые служат в храме – певчие, регенты, и те, кто сочиняет на канонические богослужебные тексты, вдохновленные их содержанием, но в разной мере знакомые с церковно-певческим каноном и с авторскими произведениями для церкви, уже давно допущенными для исполнения за богослужением, и авторы, задействованные в своем творчестве духовную поэзию, идейно и тематически связанную с Православием и, конкретнее, – библейскими сюжетами, Священным Писанием и Преданием, песнопения на канонические тексты, «инкрустированные» в контекст светских произведений.

**Аникиенко Сергей Викторович (род. 1966)** – регент храма Иконы Божией Матери «Скоропослушница» аула Тлюстенхабль Республики Адыгея, доцент Краснодарского государственного института культуры, член Союза композиторов России. Композиторские работы для храма появились в связи со своего рода «производственной необходимостью», когда приходилась служить как сольно, так и с ансамблем в 2-4 певчих, в разной степени владеющих нотной грамотой. состав и число которых варьируется еженедельно.

Неполнота нотных материалов вседневных песнопений Минеи сподвигла его вначале на расписывание необходимых для службы вседневных текстов в соответствии с церковно-певческим каноном, а затем и создание произведений для профессионального камерного вокального ансамбля:

Пример 22  
Аникиенко С.В. Слава в вышних Богу

Сла - ва в.выш-них Бо - гу и на зем-ли мир, в.че-ло -

5  
ве - щех, в.че-ло - ве - щех бла - го - во - ле - ни - е.

Песнопение предполагает владение певчими интонационным языком музыки XX века, «новая простота» интонаций и расширенная тональность, которая воспринимается естественно и вызывает затруднений. Большинство же сочинений композитора, предназначенных для исполнения в храме в стилистическом отношении ориентированы на Обиход в гармонизации Ф. Львова, достаточно просты и доступны для исполнения небольшим приходским ансамблем:

Пример 23  
Аникиенко С.В. Искупил ны еси

Ис-купил ны е-си от клят-вы за-кон-ны-я Чест но - ю Тво е - ю

Ис - купил от клят - - - вы Чест - но - ю Тво - е - ю

Кро - ви - ю, на Крес - те, на Крес - те пригвоз - див-ся,

Кро - ви - ю, на Крес - те пригвоз - див-ся, на Крес - те, и ко - пи -

**Волченко Василий Михайлович (род. 1946)** приступил к сочинению хоровых произведений «Трисвятое» и «Великаго Господина» по просьбе регента храма, в котором он, подрабатывая, пел на клиросе. Из рассказа самого автора, узнав, что Василий Михайлович композитор, его попросили написать что-нибудь для храма, что можно было бы исполнять на богослужении. Хоровое сочинение «Великаго Господина» было написано композитором в 1992 году, а «Трисвятое» – гораздо позже, в 1998 году, когда В. Волченко уже в храме не работал. «Трисвятое» несколько раз исполнялось на службе, а хор «Великаго Господина» по мнению священника храма, в котором композитор пел, был написан не совсем по церковным канонам, поэтому исполнялся только на авторских концертах.

Со слов композитора, его произведениями, ноты которых выложены в интернет, активно интересуются музыканты многих стран, в том числе из Японии, США и стран СНГ<sup>3</sup>.

Отметим, что «Трисвятое» – это молитва очень древнего происхождения, относящаяся ко временам древне-христианской церкви, на что указывает Иоанн Златоуст. «Трисвятое» – песнопение божественной литургии. Это краткое название христианской молитвы: «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас». Всегда пропеваётся трижды и сопровождается поясными поклонами и крестным знаменем. Помимо Божественной Литургии, это песнопение поётся на Всенощном Бдении, после славословия и в конце чина отпевания умерших. В некоторые дни церковного года «Трисвятое» заменяется на пение других молитв, например тропарей.

«Трисвятое» В. Волченко написано в простой трехчастной форме. Само произведение довольно небольшого объема. Согласно тому, как исполняется «Трисвятое» на Литургии, первая часть сочинения включает пропевание молитвы трижды, средняя часть состоит из «Слава и Ныне», третья – репризная часть – содержит повторение словесного текста молитвы. В соответствии с православными каноническими традициями произведение написано для церковного четырехголосного хора а капелла. Слова молитвы композитор оставил неизменными, но добавил повторы слов «помилуй нас» в конце последнего проведения молитвы в первой части и в репризе.

Сочинение имеет молитвенный, сдержанный неспешный характер, с небольшим отклонением в темпе в средней части. До

---

<sup>3</sup> Из беседы Н. Подобной с композитором В. Волченко от 01.11.2020 года.

минорная тональность создает покаянное скорбное настроение кающегося человека. Сдержанный характер звучания находит выражение в особенностях мелодии, изредка расцвеченной хроматизмами и основанной на преобладающем поступенном движении. Секвенционные повторения фраз наряду с усилением кантиленного начала создают особый проникновенный тон звучания. Покаянные интонации произведения рождаются также из уменьшенных гармоний. В числе наиболее употребительных аккордов следует отметить уменьшенный вводный септаккорд.

Тройное проведение молитвы в первой части формы каждый раз звучит по-новому. Варьируются не только мелодические обороты, но и тональный план разделов части. Так, первое проведение молитвы завершается в тональности субдоминанты, второе, начавшись, в фа миноре завершается в соль мажоре (доминанте основной тональности), третье повторение молитвы снова звучит в до миноре, создавая тем самым тональную замкнутость первой части произведения. Небольшие эмоциональные подъемы, присутствующие в проведениях молитвы, возникающие за счет расширения диапазона звучания, появления триольного ритма, крещендирования, *divisi* в партии альтов (в третьем проведении), сменяются смиренными окончаниями, с затуханием звучности (на словах «помилуй нас»).

Средняя часть построена на хоровом псалмодировании, без указания размера и выписанных тактовых черт. В нотах стоит ремарка композитора – «свободно». Контрастирование с молитвенными крайними частями возникает не только за счет более подвижного темпа, отсутствия выраженного мелодического начала, но и благодаря тонально-гармоническому решению середины, которая построена на звучании доминантовой гармонии. Соль-мажорное трезвучие, изредка сменяясь гармонией D65, D9, D7, звучит на протяжении всего раздела формы и, подобно доминантовому предыкту, готовит репризное возвращение материала первой части.

В репризе возвращается основная тональность (до минор), а также однократно звучит варьированное третье проведение молитвы, завершающееся характерным секвенционным повторением фразы «помилуй нас» и метроритмическим торможением (укрупнением длительностей, сменой размера с трехдольного на 4/4).

Каноническим жанром обусловлен не только сдержанный характер музыкального произведения, но и средства выразительности:

аккордово - гармоническая фактура, строгие классические гармонии, консонантные созвучия.

«Великаго Господина» – второе произведения В. Волченко, написанное на канонический текст. В Русской православной церкви данное песнопение называется «Многолетием». Это форма пожелания многих лет жизни и благополучия патриарху, правящему архиерею или настоятелю монастыря с братией, а также всем православным христианам.

Отметим, что «Многолетие» имеет две формы. Первая форма служит чествованию определенного человека. В таком случае оно начинается с возгласа диакона в «форме сольного речитатива с постоянным усилением и подъемом голоса»: «Благоденственное и мирное житие, здравие же и спасение и во всем благое поспешение, подаждь Господи рабу твоему, ныне тезоименитому (имя), и сохрани его на многая и благая лета!». В это время хор поет:

*Многая, многая, многая лета!  
Многая, многая, многая лета!  
Сохрани его, Господи! Даруй ему, Господи!  
Многая, многая, многая лета!*

Такое «Многолетие» может петься в конце архиерейской службы, на дне Ангела священника, на престольном празднике храма или на других православных торжествах.

Второй вид «Многолетия» служится по следующей форме: «Великаго господина и отца нашего Кирилла, Святейшаго Патриарха Московскаго и всея Руси, и господина нашего преосвященнейшаго (имярек), митрополита (или архиепископа, или епископа, его же есть область), богохранимую страну нашу Российскую, настоятеля, братию и прихожан свята́го храма сего́ (или: всечестна́го игумена с братией святыа оби́тели сия́), и вся православныя христианы, Господи, сохрани их на многая лета!»<sup>4</sup>.

Такая форма «Многолетия» поется после Первого часа на Литургии, после отпуста праздничной утрени, а также в конце Литургии. На архиерейских богослужениях, в кафедральных соборах, в

---

<sup>4</sup> Здесь и далее по тексту цитаты по чину: Многолетие. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%B5> (дата обращения : 04.11.2020). – Текст : электронный.

монастырях и их подвориях к многолетию добавляются слова: «Исполла́ э́ти де́спота!», что в переводе означает «На многая лета, владыко»<sup>5</sup>.

Изначально в Византии многолетствованием чествовали императоров. Позднее оно вошло в православное богослужение. Чаще всего за Богослужениями используются «Многолетия» Д. Бортиянского, С. Прокофьева, В. Титова.

Сочинение В. Волченко создано в традициях духовной музыки, для четырехголосного хора без сопровождения инструмента, но полностью каноническим оно не является, так как Композитор немного изменяет оригинальный текст и проводит слова молитвы не полностью. Второе отличие данного сочинения от канонического духовного произведения заключается в названии. «Великаго Господина» – авторское название. В оригинале, как отмечалось выше, молитва называется «Многолетие».

Небольшое по масштабам произведение В. Волченко написано в характерной для духовных песнопений, сквозной безрепризной форме. В соответствии с содержанием молитвы, характер сочинения торжественный, возвышенный, восхваляющий. Приподнятый тон музыкального высказывания достигается благодаря избранной композитором светлой до-мажорной тональности, а также наполненности хорового звучания. Не последняя роль в создании характера музыки принадлежит громкостной динамике: начавшись с форте хоровым тутти (которое сохраняется на протяжении всего сочинения) произведение содержит динамическое нарастание, приводящее к fortissimo (на словах «Богом хранимую страну нашу») сохраняющемуся до самого конца.

Ощущение постепенного нарастания звучания подчеркивается и метроритмическими средствами. В процессе музыкального развития первоначальная хоровая речитация восьмыми длительностями (без указания размера, тактовых черт) сменяется метроритмическим укрупнением, связанным с появлением размера 3/4, увеличением длительностей (четвертные и половинные). Большая широта звучания (с середины к концу формы) достигается также путем расширения тесситуры звучания партии сопрано благодаря появлению слогораспевов, более частым сменам гармонии.

---

<sup>5</sup> Там же.

Показателен и тональный план хорового сочинения. В композиционном целом, в котором условно можно выделить два раздела (первый, основанный на хоровой речитации, второй, начинающийся со слов «Богом хранимую страну нашу»), первый включает отклонения в минорные тональности первой степени родства: ре минор, ля минор, ми минор. Дальнейшее развитие, основанное на более частых тональных сменах, включает мажорные тональности первой степени (за единственным исключением – кратковременным появлением ми минора) и мажоро-минорного родства. Таким образом, «уход» от минорных тональностей в сторону мажора, на наш взгляд, органично воплощает содержание данного канонического жанра, передает величальный характер произведения.

Требованиям канона, по нашему мнению, подчинен гармонический язык хорового произведения. Композитор использует простые консонирующие гармонии, отклонения через побочные доминанты, в числе наиболее употребительных аккордов – трезвучия, сектаккорды, D7 с обращениями. Крайне редко используется гармония альтерированной двойной доминанты. При этом появление гармоний одноименного мажора-минора (III низкой и VI низкой ступеней) совпадает с обращением к Богу («Господи, сохрани...»), что с одной стороны усиливает выразительность звучания, подчеркивает сакральный характер сочинения, с другой может быть трактовано как внимание композитора к слову.

Рассмотренные сочинения В. Волченко ярко контрастны друг другу: одно олицетворяет тихую молитву кающегося человека в храме, второе – торжественное, хвалебное концертное исполнение. Последнее находит красноречивое отражение в выборе ладотональной основы произведений (до минор и до мажор). Вместе с тем, оба сочинения демонстрируют глубокое знание композитором специфики и природы певческих голосов, а также традиций духовных песнопений.

Подобным образом воплощают канонические тексты в циклах неизменяемых песнопений дня **Сергей Владимирович Алиманов (род. 1965)**, **Александр Николаевич Ткаченко (род. 1969)** и **Светлана Ивановна Хватова (род. 1966)**. Авторы имеют профессиональное музыкальное образование, опыт композиторского творчества в различных жанрах академической и массовой музыки, а также длительный опыт клиросного служения. Это и предопределило наличие в их творческом портфеле как богослужебных песнопений, так и сочинений на светские духовные стихи с задействованием

светской песенной музыкальной поэтики. Весьма популярен и востребован в Интернет-ресурсах кант С. Алиманова, написанный на духовный стих Маргариты Новиковой:

Пример 24  
Алиманов С. «Нашей Богородице»

Музыкальный фрагмент, состоящий из нотных записей для сопрано, альт и контральто. Темп обозначен как  $\text{♩} = 67$ . Музыкальная запись включает ноты и соответствующие русские тексты: «И-сце-ли мо-ю ду-шу и - сте-рзан-ну-ю, Бо-го - ро-ди-ца ми-ло-се - рдна-я! У-сми - ри мо-ё се-рдце го - ря - че - е, про-све-».

В 2011 году (6-7 января) Кубанский казачий хор выступил в сослужении с Патриархом Московским и Всея Руси Кириллом. Это стало отправной точкой возрождения в коллективе вековых традиций Войскового певческого хора, правопреемником которого объявил себя коллектив. С этого момента такое сотрудничество становится регулярным, хор выезжает на Патриархии службы в различные города и страны (например, в медиаресурсах распространена видеозапись богослужения в г. Ташкенте), чаще же – за праздничными богослужениями в Свято-Даниловом монастыре г. Москвы.

**Виктор Гаврилович Захарченко (род. 1938)** – художественный руководитель Кубанского казачьего хора – создает для своего творческого коллектива сочинения на духовные темы. В его

произведениях происходит смешение светских и богослужебных текстов, очевидны связи с народной песенностью. Известна его лирико-сентиментальная духовная песня «Отложим попечение» на стихи иером. Романа, которая стала часто исполняемой как запричастный стих в период Великого поста:

Пример 25

Захарченко В.Г. Отложим попечение

Неторопливо, молитвенно

Тенор  
От ло жим по пе че ни е по ка я ни я по ра нас та ла. По

Басс

Т  
слу ша ем бра ти е пе ни е дней Ве ли ка го пос та. Да ис

В

Концертное песнопение «Отче наш» В.Г. Захарченко предназначено для исполнения на светской сцене и рассчитано на исполнительские силы творческого коллектива ГБНТУК КК «Кубанский казачий хор»:

Пример 26

Захарченко В.Г. Отче наш

С.  
От - че наш! И - же е - си,

А.  
От - че наш! И - же е - си,

Т.  
От - че наш! И - же е - си,

Б.

Композитором задействованы средства музыкальной выразительности, свойственные песенной лирике, а в заключительном разделе появляются элементы колокольной звукоизобразительности:

*Пример 27*  
*Захарченко В.Г. Отче наш*

46

ка - ва - го, от лу - ка - ва - го, от лу -

ка - ва го, от лу - ка - ва - го, от лу -

ка - ва го, от лу - ка - ва - го, от лу -

**Проститов Олег Леонидович (1955-2021)** стал известен в регентско-певческих кругах после публикации песнопения «Многая лета» в сборнике «Церковные песнопения сибирских композиторов» [72]. Г. Пономарева в предисловии сборника отмечает, что «композитор имеет на своем счету совсем немного церковных песнопений, но среди них есть настоящие творческие удачи. К их числу можно отнести, например, „Многолетие“ - это единственное церковное сочинение одного из самых ярких композиторов Сибири, активно пишущего музыку в самых разных жанрах и направлениях. Песнопение являет собой поразительный пример попадания в жанровую стилистику концертного церковного песнопения» [72, с. 5]. Нам представляется интересным, как светский композитор (достаточно проанализировать список его сочинений), окказионально обратившийся к каноническому тексту, нашел метод его воплощения в музыке.

«Многолетие» Олега Леонидовича Проститова удивительным образом сочетает в себе светскую стилистику с одной стороны и принадлежность церковно-певческому канону – с другой, во многом

благодаря апелляции в начальном построении к известным прототипам – «Многолетиям» Д. Бортнянского и П. Турчанинова, ставшими хрестоматийными в богослужбной практике:

Пример 28

Бортнянский Д. Многоя лета

Musical score for Example 28, D. Bortniansky's 'Mnogoy leta'. The score is in 4/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The lyrics are: 'Мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та,'. The melody is characterized by a simple, rhythmic pattern of quarter and eighth notes.

Пример 29

Турчанинов П. Многоя лета

Musical score for Example 29, P. Turchaniinov's 'Mnogoy leta'. The score is in 4/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The lyrics are: 'Мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно'. The melody is more complex than in Example 28, featuring a prominent melisma on the word 'Мно' in the first measure, indicated by a fermata and a > accent.

Пример 30

Проститов О.Л. Многолетие

Musical score for Example 30, O.L. Prostov's 'Mnogolyetie'. The score is in 4/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. It is a choral setting with four parts: Soprano (С.), Alto (А.), Tenor (Т.), and Bass (Б.). The lyrics are: 'Мно - га - я ле - та! мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та,'. The Soprano and Tenor parts have the most prominent melodic lines, while the Alto and Bass parts provide harmonic support.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух голосовых партий. Каждая партия имеет свои подпеты с текстом: «ле - та, мно - га - я ле - - та, мно - га - я ле - та,». Музыкальная запись включает ноты, паузы и динамические обозначения.

Однако уже во второй фразе композитор размывает незыблемую консонантную основу. Он мастерски пользуется приемами хоровой тембризации и концертирования, контрастно сопоставляя краски голосов, то оголяя их фактурно, то возвращаясь к tutti хора. Далее, в развивающем разделе композитор играет фоническими свойствами септаккордов, смело обновляя тональные краски. Постоянное обновление фактуры и гармонии слышится весьма органично и производит впечатление общего крещендирования – динамического, фактурного, и этот процесс в итоге приводит к плато – общей кульминации произведения, где автором задействован прием дублирования партий, создавая ощущение соборного единения:

Пример 31  
Проститов О.Л. Многолетие

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух голосовых партий. Каждая партия имеет свои подпеты с текстом: «мно - га - я ле - - та, мно - га - я ле - та,». Музыкальная запись включает ноты, паузы, динамические обозначения (ff) и темповые указания: «замедлить» и «в прежнем темпе».

Очевидно, что для композиторов, обратившихся к каноническим богослужебным текстам, процесс сочинения был сопряжен с интеллектуальной работой - углубленным анализом исторических прототипов, поскольку в песнопениях часто обнаруживается «синхронический срез» духовной музыки различных эпох. Авторы синтезируют различные средства музыкальной выразительности, принадлежащие разным временам, это своего рода работа по стиливым моделям духовной музыки прошлого с осторожным обновлением музыкальной поэтики. В этом – мастерство настоящего Художника, задействующего все известные ему средства для достижения необходимой цели.

Такой же подход к воплощению православных канонических богослужебных текстов демонстрирует **Целковников Борис Михайлович (род. 1949)** в песнопениях «Херувимская песнь», «Верую», демонстрируя приверженность традициям Нового направления в русской духовной музыке, осторожно обновляя музыкальную поэтику канонических песнопений:

*Пример 32*  
*Целковников Б. Херувимская*

Медленно

S *p* И \_\_\_\_\_ же Хе ру ви мы

A *p* И \_\_\_\_\_ же Хе ру ви мы

T *p* И \_\_\_\_\_ же Хе ру ви мы

B \_\_\_\_\_

Это, пожалуй, одно из немногих сочинений кубанских композиторов, включаемых регентами в репертуар церковного хора, поскольку стилистически не диссонирует с авторской музыкой, звучащей, как правило, в воскресные и праздничные дни и исполняемой профессиональным хоровым коллективом.

Более свободное в отношении выбора средств музыкальной выразительности отношение к тексту у **Магдалица Владимира Васильевича (1951-2000)**:

Пример 33  
Магдалиц В.В. Господи воззвах

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Soprano, Alto 1, Alto 2, Tenor, and Bass. The lyrics for the first system are: Soprano: Го спо ди \_\_\_\_\_ воз звах кТе бе \_\_\_\_\_ Ус лы ши; Alto 1: \_\_\_\_\_ Гос по ди \_\_\_\_\_ Гос по ди \_\_\_\_\_; Alto 2: Гос по ди \_\_\_\_\_ воз звах кТе бе \_\_\_\_\_ Ус лы ши; Tenor: \_\_\_\_\_; Bass: \_\_\_\_\_.

The second system includes parts for Soprano (S), Alto 1 (A1), Alto 2 (A2), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for the second system are: S: мя \_\_\_\_\_ Ус лы ши мя \_\_\_\_\_ Гос по ди \_\_\_\_\_ воз звах кТе; A1: \_\_\_\_\_ Гос по ди \_\_\_\_\_ Гос по ди \_\_\_\_\_; A2: мя \_\_\_\_\_ Ус лы ши мя \_\_\_\_\_ Гос по ди \_\_\_\_\_ воз звах кТе; T: \_\_\_\_\_; B: \_\_\_\_\_.

В вышеприведенном примере яркость, нетривиальность гармонической вертикали, обилие полифонических приемов развития, очень личное отношение к каноническому тексту, покаянные мотивы с

трагедийным оттенком – все это позволяет утверждать, что композитор здесь демонстрирует свое представление о молитве.

Такой же подход можно обнаружить в «Литургических песнопениях» Ю. Фалика, появившихся в постсоветский период, время «воли к сакральному», но в своих конкретных проявлениях всегда глубоко индивидуальных.

Подобным же образом поступает и **Комиссинский Виктор Георгиевич (1938-2020)**, положив в основу песнопения «Молитва» вербальный текст Ектении, не ограничивает свою творческую фантазию, применяя как полифонические приемы, так и обращаясь к расширенной двенадцатитоновой тональности, свойственной музыке XX века. Такая особенность музыкальной поэтики сочинения создает определенные сложности при введении его в репертуар церковного хора, однако вполне может быть исполнима профессиональным творческим коллективом и учебным хором средних и высших профессиональных музыкальных учебных заведений:

*Пример 34  
Комиссинский В.Г. Молитва*

Медленно

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is in 3/4 time and marked 'Медленно' (Ad libitum). The lyrics are in Russian and consist of the Ectenia prayer: 'Гос по ди, по ми луй, Гос по ди, по ми луй, Гос по ди, по ми луй, Гос по ди, по ми луй.' The score shows a polyphonic setting of this text, with each voice part having its own melodic line. The Soprano part is mostly silent in the first system. The Alto, Tenor, and Bass parts enter with the first line of the prayer. The second system continues the prayer with more complex rhythmic patterns and some rests for the Soprano and Alto parts.

Сочинение песнопений на канонические богослужебные тексты для исполнения в храме, сказывается и на работе в других жанрах. Так, например, в 3-й картине оперы С. В. Аникиенко «Нетерпение сердца» композитор обращается к стихам чина Всенощного бдения «Свете тихий».

Здесь композитор следует по пути великих отечественных предшественников (П. И. Чайковского в опере «Пиковая Дама», Д. Д. Шостаковича в опере «Нос», Г. В. Свиридова в «Патетической оратории»), которые, обращаясь к «знакам» богослужебных песнопений в контексте своих крупных сочинений, умело «инкрустируют» их, подчиняя авторскому замыслу и неизбежно искажая традиционное молитвенное состояние, свойственное данному песнопению за богослужением.

Воплощение вербального текста значительно отличается от канонического, поскольку отражает болезненное психологическое состояние девушки-инвалида, молящейся об исцелении, молодого человека, принимающего сложное для себя решение (остаться другом больной или бежать), доктора, присутствующего в храме и священнослужителя, сострадающего ей:

*Пример 35*  
Аникиенко С.В. «Свете тихий». Фрагмент 3 картины оперы  
«Нетерпение сердца». Свете тихий

The image shows a musical score for the opera 'Нетерпение сердца' by S.V. Anikienko. It features a vocal ensemble and piano accompaniment. The vocal parts are labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are in Russian. The piano part has a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score is for a fragment of the third act, titled 'Свете тихий'.

Музыкальный фрагмент из оперы С. В. Аникиенко «Свете тихий». Фрагмент включает вокальные партии для сопрано (С), альты (А), тенора (Т) и баса (В), а также фортепиано (P). Музыкальная запись включает ноты, ритмические обозначения (например, триоллы) и либретто на русском языке.

Либретто:

Сопрано: Кажет-ся, и на-чи-на-ю жить!.. Вновь на-чи-на-ю и жить!..

Альты: что по-ка-ра-ешь ре-бён-ка без-вин-но-го и пре-крас-но-го..

Тенор: мне бо-жась?.. Ку-ла бо-

Бас: Из-ло-чит-ся и-ли нет?.. Из-ло-чит-ся и-ли нет?..

Пiano: Solo, mf, tutti, Mm., tutti

Подобно тому, как Г. В. Свиридов в «Патетической оратории» (№ 2 «Бегство генерала Врангеля») придал тексту Симеона Богоприимца в кульминации истерическое звучание в связи с отражением в музыке психологического состояния героя, навсегда прощающего с Родиной, так и в опере С. В. Аникиенко песнопение «Свете тихий» является своего рода фоном, чутко реагирующим на изменение внутреннего состояния четырех героев данной картины оперы.

Немалую долю в массиве духовных произведений кубанских композиторов занимают сочинения православной тематики на светские духовные стихи. Известна поэма для баса и смешанного хора **Владимира Андреевича Чернявского «Покаяние»**, которая была написана композитором в 1987 году и посвящена Екатеринодарскому Войсковому собору Святого Александра Невского

как символу русского воинства. В общем контексте жанров духовной музыки, представленных в творчестве современных композиторов, данное произведение принадлежит к сочинениям, созданным на небогослужебные (художественные) тексты [3, 2].

Обращаясь к истории создания «Покаяния», следует отметить, что, по словам самого композитора, он был знаком с автором стихов, ростовской поэтессой И. Яворовской до создания музыкального произведения. Их связывала давняя дружба, еще со времен Астраханской государственной консерватории, в которой Владимир Андреевич проходил обучение. Стихи нашли отклик в душе композитора, и он «за два вечера написал»<sup>6</sup> сочинение «Покаяние». Партитура поэмы была опубликована издательством «Эоловы струны» в 2004 году.

История записи и концертная «судьба» произведения связана с деятельностью В. Короткова, художественного руководителя камерного хора Ставропольского фонда культуры (в настоящее время вокального ансамбля «Сорок пятая параллель» концертно-творческого объединения «Аккорд» города Ставрополя). Как отмечает В. Чернявский, вначале была записана хоровая ткань на Ставропольском радио и телевидении, позднее на студии «Всесоюзное радио» в Москве было сделано наложение партий солистов. Для этой цели В. А. Чернявский пригласил своего друга – солиста Большого театра, заслуженного артиста Российской Федерации А. Бабыкина, с которым он подружился еще во время учебы в Астраханской консерватории. Вторым солистом была приглашена артистка Ставропольской филармонии В. Савина.

Поэма «Покаяние» от начала и до конца пронизана просьбами о прощении. Как объясняет сам В. Чернявский, это мольбы людей о прощении за то зло, что человечество совершает в отношении природы и непосредственно себя. По словам композитора, люди должны нести добро, счастье, светлые прекрасные чувства, любовь к тому, что их окружает, а не уничтожать природу и друг друга.

Идейное содержание произведения, в соответствии с замыслом композитора, может быть трактовано как осмысление последствий противоречивых страниц российской истории, связанных с уничтожением религии, церковнослужителей, разрушением храмов. Трагизм ситуации, когда русскими людьми безжалостно уничтожалось

---

<sup>6</sup> Интервью Н. Подобной с В. Чернявским от 06 ноября 2020 года.

свое культурное наследие, история предков, рушились колокола храмов, (в частности, колокол Храма Христа Спасителя, который строился сорок лет), достоверно передан автором поэтического текста:

*«Безумие обрушило кресты,  
все доброе коверкая упрямо,  
и колокол, низвергнув с высоты,  
оставило руины вместо Храма».*

Важнейшим ориентиром при создании произведения для композитора стало стремление передать боль и страдания, через которые прошел и которые выдержал русский народ. Вместе с тем главной задачей, по словам самого автора, было обращение к Богу, как к некоему символу всепрощения, это просьба о прощении человеческих грехов, стремление найти прощение внутри себя и подумать, что человек может сделать для того, чтобы стать лучше, чтобы нести любовь, красоту, дарить добро и утешение.

В поэтическом тексте поэмы говорится о молитве к Господу под торжественный звон колоколов, о церковном колоколе, его низвержении и просьбах о прощении. Не случайно в музыке хорового полотна органичное и яркое воплощение получило такое жанровое начало как колокольность. Роль колокольности в «Покаянии» и его значение в жизни русского человека композитором подчеркнуты особо: «Это чисто русское явление, которое всегда имело немного иное значение, чем у других народов»<sup>7</sup>. В произведении В. Чернявского колокольный звон передает ту традицию, которая была на Руси, дошла до наших дней и которую, по словам композитора, мы должны чтить и беречь.

Небогослужебный текст стихотворения включает элементы канона. На протяжении поэмы звучат разные «просьбы»: «Господи, прости за прегрешения», «Господи, верни благоволение пастве обездоленной твоей», «Господи, прости, и покаяние от заблудших грешников прими тяжкий груз великого страдания».

В соответствии со стихотворным содержанием хоровая поэма «Покаяние» – произведение неспешного, молитвенного характера, в развитии которого очевидно прослеживается движение от печали, сумрачности звучания к просветлению, надежде на прощение грехов, вере в светлое будущее.

---

<sup>7</sup> Интервью Н. Подобной с В. Чернявским от 06 октября 2020

Форма произведения – рефренная (согласно классификации В. Холоповой), образуемая путем добавления рефрена в сквозную форму [70]. Приведем буквенную схему поэмы:

**A            B            C            B1            D (A1)            B2            Кода**

Из приведенной схемы видно, что рефрен (B) добавляется к разделам формы по типу припева. Как известно, подобная форма органична в произведениях со сложным образным строением, связанных с изображением событий в поэтическом тексте музыкального произведения. В «Покаянии» роль рефрена с одной стороны заключается в уравнивании музыкальной композиции, с другой – это воплощение основной мысли произведения, собственно молитва о прощении. В связи с этим рефрен в музыкальном тексте «выделен» не только фактурно (хорал), но тембрально (каждый раз он начинается со звучания женской группы хора) и жанрово (преобладает речитативное начало):

*Пример 36*  
*Чернявский В. Покаяние*

«Событийность» стихотворного текста находит воплощение в общей тонально-гармонической неустойчивости хорового полотна. В связи с этим в композиционном целом именно рефрен воспринимается как своего рода «островок» тональной устойчивости и определенности. Каждый раз рефрен начинается тоническим трезвучием в ми-бемоль миноре. Вместе с тем преобладающая тенденция к сквозному развитию формы прослеживается и на уровне рефрена, состоящего из двух разделов, из которых первый начинается звучанием женского хора с дальнейшим «включением» всего хора, а второй содержит соло сопрано, поддержанное хоровым звучанием. На протяжении всей поэмы практически неизменным является первый раздел рефрена, тогда как второй раздел подвергается вариантным изменениям, при которых неизменным остается принцип сочетания

сопрано соло с хоровой поддержкой, ямбическая стопа и наличие интервала квартовой интонации в мелодии сопрано соло. В первом проведении рефрена данный раздел звучит без слов, во втором – соло сопрано звучит на фоне псалмодирования хора («Господи, прости нас и согрей»), где все голоса слиты в единой мольбе. Наконец, в заключительном проведении (В2) данный раздел, звучащий в функции коды, исполняется певцами закрытым ртом. Ощущение непрерывности движения, красочность и одновременно сокровенность, таинство звучания рефрена-молитвы создаются благодаря частым тональным сменам: es – b – fis – c – D – Fis – E (тональный план рефрена В). Фактурная комплиментарность («допевание» фраз женского хора мужским в рефрене), эпизодически присутствующая в хоровом произведении, способствует эмоциональной наполненности сочинения, создает ощущение непрерывности музыкальной ткани, «текучести» формы.

Основные разделы поэмы (А, С, D) основаны на звучании соло баса на фоне хоровой поддержки. При этом крайние разделы (А, D) имеют сходные начала, имитирующие звучание колокольного перезвона (в тексте звучат слова «бом, бом»). Звукоизобразительный эффект колокольного звона достигается фактурными средствами (выдержанными аккордами у хора), а также благодаря красочной интервалике – звучащим секундам в партиях хора, рождающим ощущение колокольного «гула».

Соответственно образному повествовательно-молитвенному содержанию в партии баса преобладает речитативное начало:

Пример 37  
Чернявский В. «Покаяние»

Solo Basso *mf*

Под небом пламе - не - ли купо-ла Тор-жественные возве - ша - ли

В кульминационном разделе формы (С) мелодическая линия соло баса более развитая, преобладает восходящее движение с характерным мелодическим сопротивлением, сменой размера, передающими нарастание напряжения. Если первоначальное (в разделе А) сосредоточенное, но вместе с тем, неспешное соло баса основано на отчлененных друг от друга небольших фразах (масштабно-тематическая структура суммирования – 2+2+4), то в среднем

проведении (С) мелодическая линия баса имеет непрерывное, не делящееся на фразы строение. Драматичное соло-повествование разворачивается на фоне постепенно разрастающегося кластера женского хора, который сменяется звенящим кластером всего хора, олицетворяющим боль, страдания русского народа, что отражено в поэтическом тексте (Безумие обрушило кресты...).

Средоточием кантилены, песенного начала преимущественно является партия сопрано соло. Звучащая в верхнем регистре, мелодия словно уносит молитву к небесам. Эпизодически мелодия соло «переходит» в другие голоса хора (чаще получают продолжение в партии сопрано). Подобная фактурная комплиментарность не только создает эффект непрерывности мелодической линии, но, как отмечалось выше, способствует эмоциональной наполненности партитуры поэмы.

Очевидна четкая выстроенность композиционной структуры поэмы при непрерывности развития музыкального материала, создающем впечатление текучести формы, о чем свидетельствуют ясные цезуры между частями хорового произведения. Они выражены не только посредством ритмических остановок (между В1 и D это также паузы и фермата), но и тонально-гармоническим фактором: все разделы, предшествующие рефрену, оканчиваются звучанием си-бемоль мажорного трезвучия (являющегося D к последующему ми-бемоль минорному рефрену). Кроме того, границы разделов подчеркнуты тембрально: как отмечалось выше, каждый раз начало рефрена звучит в исполнении женского хора, сменяющего мужской хор (В), или смешанный хор (В1 В2). Таким образом, в отношении формы поэмы можно говорить о приверженности композитора к классическим традициям формообразования, выражающимся в ясности и тщательной продуманности строения композиционного целого.

Завершенности и архитектурному уравниванию произведения способствует и обрамление музыкального произведения разделами, имитирующими колокольный звон. Колокольное звучание, являющееся важнейшим образом хоровой поэмы, на протяжении сочинения возникает трижды (обрамляя целое и предшествуя разделу D), являясь, в некотором роде, своеобразным микрорефреном «Покаяния», и одновременно придавая черты трехчастности композиции. В развитии данного образа значительная

роль принадлежит динамике. Громкий бой колоколов возвещает о начале молитвы и вместе с тем звучит тревожно:

Пример 38  
Чернявский В. Покаяние

Musical score for Example 38, featuring Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The score is in 4/4 time and starts with a forte (*f*) dynamic. The lyrics "Бом!" are repeated in each part across four measures.

Завершается произведение тихим «звоном», олицетворяющим успокоение:

Пример 39  
Чернявский В. Покаяние

Musical score for Example 39, featuring Solo basso, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The score is in 4/4 time and includes dynamics like *p*, *dim.*, and *ppp*. The lyrics "Бом!" are repeated in each part across four measures.

Разомкнутый тональный план поэмы воплощает надежду на очищение, веру в победу добра: от тональной неопределенности начала произведения (неполный малый мажорный септаккорд может быть трактован как D7 фа минора) движение направлено к тихому до-диез мажорному завершению.

Следует отметить, что тонально-гармоническая неустойчивость, обилие диссонансов, включение кластеров органично сочетаются с «удобством» партитуры для исполнителей. В этом сказалось наличие у

В. Чернявского, помимо композиторского хорового образования и, соответственно, знания особенностей певческих голосов. Удобство исполнителей при создании произведения было для композитора приоритетным.

В отношении жанрового своеобразия рассмотренного хорового сочинения следует отметить, что границы обозначенного композитором жанра (поэма) достаточно широки. В частности, о неопределенности масштабов поэмы и многоликости ее содержания как жанра высказывался В. Цуккерман [73]. На наш взгляд, черты поэмности находят выражение в повествовательности сочинения (обусловленной стихотворным текстом, общим сдержанным молитвенным характером в сочетании с «эпическим тоном» [73, с. 90], сольных партиях, в которых практически отсутствуют скачки, мелизмы, и другие вокальные украшения), с характерным нарастанием драматизма в кульминационном разделе сочинения. Кроме того, можно выделить такие свойственные жанру поэмы особенности, как глубокое идейное содержание, монументальность, величественность, масштабность, а также определенная структурная свобода.

Нам представляется естественным и органичным, что светская духовная поэзия отразилась в песенном творчестве композиторов Кубани. Значительную часть медиаконтента композиторов С. Алиманова и А. Ткаченко занимает песенное творчество, в том числе и на духовные стихи православной тематики.

Б. Целковников создал **цикл песен для детей и юношества**. Как отмечалось выше, в творчестве кубанского композитора Б. Целковникова значительное место принадлежит теме России, ее духовному наследию. Обращение к образам древней Руси, духовной тематике прослеживается как в инструментальных (симфоническая фреска «Ожившая звонница», сюита «Лики древней Руси»), так и вокально-хоровых сочинениях композитора (произведения для смешанного хора на канонические тексты «Символ Веры», «Херувимская песнь»). Отметим, что вокальной и хоровой музыке принадлежит существенное место в творческом наследии композитора, что в определенной мере обусловлено образным строем произведений Б. Целковникова.

В ряду сочинений композитора, связанных с духовной тематикой, особое место принадлежит произведению, адресованному детской аудитории. Цикл песен на небогослужебные (художественные) тексты для детей и юношества «Признание» был создан композитором в 2012

году. Как отмечает сам Б. Целковников, написан он был ко дню исполнения первого года жизни внучки композитора Ксении, ей же и посвящен. Вместе с тем, по признанию автора, желание написать цикл песен, посвященный духовной жизни ребёнка, его отношению к ценностям отечественной культуры, основанных на Православии, возникло намного раньше<sup>8</sup>.

«К этому побуждали многие причины, но волновало, в первую очередь, то, что живущие в наше время дети (дошкольного и школьного возраста), к сожалению, утрачивают способность чувствовать и понимать истинную красоту окружающего нас мира, дарованную нам Всевышним... Сегодня всё большую власть над душой и сознанием ребёнка (да и взрослого человека!) захватывает прагматизм, порождая в нём духовно-нравственную пустоту и немощность. В «оковах» прагматизма ребёнок всё реже задумывается о красоте и величии мироздания, о своей причастности к нему. В силу этого в человеческих отношениях выхолащиваются остатки нравственно-этической порядочности, совести, ответственности.

Преодолеть всё это, как я полагаю, можно лишь путём возвращения ребёнка к истинным духовным ценностям, которые, прежде всего, заключены в православной культуре, в её мировоззренческих идеалах! По моему замыслу каждая песня этого цикла – своеобразная тропинка, приводящая ребёнка к созерцанию и переживанию всего лучшего, что есть в мире природы и самого человека...»<sup>9</sup>

Поэтической основой сочинения явились стихи российских поэтов духовного содержания. Обобщенное содержание цикла можно охарактеризовать как воспевание добра, духовного начала, неразрывно связанного с любовью к родной земле, любованию красотой природы, в тишине которой, «серебре текущих вод, ветре тихом... живет в мире все создавший Бог!».

Как отмечает сам композитор, стихи отбирались после того, как выстроилась общая эстетическая концепция цикла, его эмоциональный тонус. «Некоторые из них случайно «попали в руки»: например, в Москве известный педагог и хормейстер Г. Стулова передала мне два стихотворения и попросила написать на них песни для детского хорового коллектива. Просьбу я выполнил: эти песни вошли в цикл («Дети России встречают Христа» и «Песнь о

---

<sup>8</sup> Из интервью Н. Подобной с Б. Целковниковым 2 ноября 2020 года.

<sup>9</sup> Из интервью Н. Подобной с Б. Целковниковым 2 ноября 2020 года.

Вифлеемской Звезде»). Творчество поэтов, которым принадлежали эти стихи (как и некоторые другие из цикла), я раньше не знал. Но вот стихи А. Майкова, В. Афанасьева, П. Синявского, И. Вараввы я знал и выбирал сознательно из их творческого наследия именно те, которые оказывались близкими моему общему замыслу»<sup>10</sup>.

В отношении исполнительской судьбы сочинения, следует отметить, что, несмотря на то, песни цикла были написаны композитором для концертного исполнения, некоторые из них исполнялись детьми в храмах города Краснодара. В числе лучших исполнителей произведения сам композитор с благодарностью называет выпускницу консерватории КГИК А. Коротких<sup>11</sup>.

Цикл состоит из двенадцати небольших номеров и включает песни для голоса с инструментальным сопровождением, а также две хоровые миниатюры а капелла. Последовательность песен образует полный годичный календарный круг. Так, третий номер – «Песнь о Вифлеемской звезде» – повествует о событиях, связанных с Рождеством Христовым, это начало года, олицетворяющее зимнее время. Дыхание зимы («дивный снег в окне кружится») ощущается в пятой части – «Ангел-хранитель». Наступление весны явно читается в песнях «Слава Богу» (шестой номер) и «Христос Воскрес» (восьмой номер), повествующих о приходе самого главного православного торжества – Пасхи. Картины летнего солнечного рассвета, зовущего к молитве, предстают в девятой песне. О наступлении осени, готовящейся к предстоящему зимнему «сну» природе, за которой последует весна, «а потом Господь даст лето» повествуется в десятой песне. В предпоследнем номере цикла – «Дети России встречают Христа» – вновь говорится о праздновании Рождества.

Целостности замысла сочинения способствует не только тематическое единство, но и наличие обрамляющих номеров: открывающей произведение песни «Ой ты, Боже, милосердный», с подзаголовком «утренняя молитовка» и заключительной части «Благослови, Господь, меня», также имеющей дополнительное название («вечерняя молитва»). Подобное строение цикла вызывает ассоциации с одним из выдающихся произведений русской музыкальной классики для детей – «Детским альбомом» П. Чайковского. Подобно инструментальному сочинению П. Чайковского, которого по праву именуют основоположником

---

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Интервью Н. Подобной с Б. Целковниковым от 2 ноября 2020 года.

русской детской музыки, цикл «Признание» может быть трактован как начало и завершение дня ребенка, сопровождающиеся утренней и вечерней молитвами. Несколько особняком стоит второй номер цикла – «Всадник на белом коне», имеющий подзаголовок-посвящение – «святому Георгию Победоносцу». Помещенный в начало цикла, на наш взгляд, данный номер является своего рода эпиграфом, провозглашающим (посредством образа Георгия Победоносца, именуемого в тексте «небесной ратью»), важнейшие духовные ориентиры – веру, любовь, благодать. Приведем полный перечень номеров цикла:

Таблица 1

№	Название	Автор поэтического текста	Обобщенное содержание	Тональность	Форма
1	Ой, ты, Боже милосердный (утренняя молитовка)	слова народные, транскрипция И. Вараввы	обращение к Богу с мольбой дать волю и силу	G -dur	запевно - припевная
2	Всадник на белом коне	Т. Егорова	посвящение Георгию Победоносцу	F-dur	запевно - припевная
3	Песнь о Вифлеемской звезде	М. Большаков	размышление о поиске своего духовного пути	C -dur	запевно - припевная
4	Всюду Бог	В. Афанасьев, Б. Целковников	любование окружающим миром, в котором царит Бог	Des-dur	запевно - припевная
5	Ангел-хранитель	И. Баранова	умиротворенное состояние души, ощущение благодати	D-dur	запевно - припевная
6	Слава Богу (праздничный перезвон)	В. Афанасьев	пасхальное прославление Бога	F-dur	вариационно-строфическая
7	Признание	П. Синявский, Б. Целковников	признание в любви и молитва о Руси	C -dur	запевно - припевная

					ая
8	Христос Воскрес	А. Майкова	празднование Пасхи	As-dur	запевно - припевн ая
9	На рассвете	В. Афанасьев	любование красотой «Божьего мира»	D-dur	запевно - припевн ая
1 0	Осенняя колыбельная	Л. Колодяжна я	погружение в зимний «сон», и ожидание обновления природы	c -moll	запевно - припевн ая
1 1	Дети России встречают Христа	М. Большаков а	празднование Рождества	Es-dur	запевно - припевн ая
1 2	Благослови, Господь, меня (вечерняя молитва)	Л. Колодяжна я	молитва о завтрашнем дне	d- moll	куплетн ая

Духовная тематика цикла в полной мере отразилась в выборе музыкально-выразительных средств. В первую очередь следует отметить присутствующую в молитвенных частях хоральность. Так, в заключительной песне «Благослови, Господь, меня», содержащей обращение к Богу с просьбой о благословении на завтрашний день, молитвенное начало воплощается в сдержанной вокальной партии, отсутствии распевов, звучании натурального минора, аккордовой фактуре инструментального сопровождения, основанной на аскетичной гармонической последовательности (t-VII-t6-d-t), подвергающейся варьированию. В песне «Признание» наряду с минорным ладом проникновенному звучанию припева-молитвы способствуют секвенционное строение мелодических фраз, основанных на речитации (с последующим выразительным нисходящим ходом на септиму) и звучащих на фоне хоральной фактуры инструментального сопровождения:

Более сдержанно, свободно  
*mp*

Я за те-бя по-мо-люсь, Русь пра-вос-лав-на-я!

*mp*

*p* 8<sup>va</sup>

Находящийся в общей компоновке цикла в точке золотого сечения, данный номер может быть трактован как выполняющий функцию лирического центра произведения. Подчеркнем, что его заголовок выбран композитором в качестве названия цикла, что очевидно связано с содержанием вокальной миниатюры – это вдохновенное преклонение перед родной землей, молитва за Русь православную:

*Я за тебя помолюсь, Русь православная  
В пояс тебе поклонюсь, Русь моя славная  
Я от тебя отведу все невзгоды и беды!  
Ты только живи! Ты только люби!  
Ведь все мы твоею любовью согреты!*

Общее ощущение эмоционального подъема передано композитором восходящими фигурациями инструментального сопровождения, кантиленной, ритмически размеренной вокальной партией запева, светлым звучанием до мажора, оттененного мягким звучанием параллельного минора в припеве песни.

Духовное содержание органично воплощается посредством присутствия в цикле хоровых номеров. С духовными жанрами песенхоры роднит не только отсутствие сопровождения, но, свойственное последним, фольклорное начало. Так, ассоциации с рождественской колядкой вызывает первая песня – «Ой ты, Боже милосердный».

Исходя из стихотворного текста, в котором обращение к Богу исходит от лица не одного ребенка («дай нам волю, дай нам силы»), композитор прибегает к двухголосному звучанию. Отличающаяся простотой и безыскусностью песня основана на параллельном движении консонирующих интервалов (преобладают терции, квинты, сексты, октавы). Фольклорное начало прослеживается в наличии структуры периодичности, выступающей в качестве основы куплетов, пятидольном размере (5/4). На типичном для фольклорных мелодий движении с «вершины-источника» с последующим нисхождением от V к I ступени, построена начальная интонация песни.

Фольклорные истоки песни «Слава Богу» просматриваются в использовании композитором вариационно-строфической формы, наличии переменного метра (2/4, 3/4), гетерофонной фактуре, с характерными для нее эпизодически возникающими диссонансами. В соответствии с образным содержанием в песне присутствует звукоизобразительность: пасхальный колокольный перезвон воплощается благодаря синкопированному ритмическому рисунку, а также ритмическому варьированию повторяющейся фразы «Слава Богу».

Простота выразительных средств цикла, ясность музыкального языка обусловлена как образным содержанием песен, так и слушательской и исполнительской направленностью произведения, спецификой детского восприятия. В качестве важнейшего стилевого признака может быть выделена песенная мелодика с характерным использованием секстовых, терцовых дублировок в инструментальной партии, частым секвенцированием.

Показателен и выбор первых ступеней звукоряда: в шести номерах цикла («Песнь о Вифлеемской звезде», «Всюду Бог», «Ангел-хранитель», «Слава Богу», «Осенняя колыбельная», «Дети России встречают Христа») вокальная мелодия начинается с третьей ступени, как наиболее ярко обнаруживающей ладовое наклонение. При этом в песне «Признание» (лирическом центре цикла) средняя часть (молитва) также начинается с третьей ступени, благодаря чему, во многом, рождается проникновенная интонация припева песни. Для мелодики в целом характерно прямое восхождение к кульминации, что обусловлено общим светлым умиротворенным содержанием песен («Всадник на белом коне», «Всюду Бог»).

В качестве типичных гармонических средств следует отметить использование септаккордов, часто образующих секвенционные

цепочки. В «Осенней колыбельной» красочное звучание септаккордов (t2, DDVII65), нонаккордов (VI9), наряду с синкопами вокальной мелодии неожиданно создают эффект джазового звучания. Песня повествует о готовящейся к зимнему сну природе, что тонко передано в фактуре инструментального сопровождения. Эффект замерзания, застывания природы воплощен посредством выдержанных аккордов:

Пример 41

Целковников Б. «Осенняя колыбельная»

*p* Связно

1. На зе-ле-ных ла - пах со - сен спать ук-ла-ды-ва-лась о - сень\_\_\_\_\_

Ритмическая мерность сопровождения, основанная на нисходящем хроматическом движении басового голоса от I к V ступени (так называемый жестковатый ход, с типичным масштабом в 4 такта), повторы фраз, минорный лад, создают присущее колыбельной ощущение монотонности, однообразия.

Если в данной песне единая фактура сопровождения обусловлена поэтической образностью, воплощает состояние погружения в сон и потому неизменна, то в масштабах всего цикла следует отметить разнообразие фактурных типов, с использованием различных регистров звучания. Так, в песне «Ангел-хранитель» на словах «к Богу тянется душа» гармоническая фигурация сменяется аккордовой фактурой, подчеркнутой ритмической остановкой (выдержанной на весь такт гармонией D<sup>6</sup>), что продиктовано взаимодействием инструментальной партии с поэтическим текстом. Аналогичное появление хоральной фактуры (на словах «как найти мне тот путь что ведет ко Христу») обнаруживается в «Песне о Вифлеемской звезде». Смены фактурных типов присутствуют и в других номерах цикла, органично сочетающих преобладающую прозрачность с массивностью звучания («Признание», «Дети России встречают Христа»). При этом в

качестве наиболее часто используемых композитором фактурных рисунков следует отметить гармоническую фигурацию.

Внимание к слову присутствует и на уровне взаимодействия текста с мелодией: слова «Божий» («На рассвете»), «Христос» («Христос воскрес»), «к Богу» выделяются композитором тесситурно: берутся скачком или совпадают с мелодической вершиной.

Тяготение композитора к запевно-припевным структурам, на наш взгляд, обусловлено спецификой детской музыки, выдвигающей в качестве важного требования наличие повторов материала. В построении куплетов предпочтение композитора отдается варьированному повтору, предполагающему сходное начало второго предложения с новым продолжением.

В соответствии с поэтической образностью выстроен и тональный план цикла. Преимущественное большинство песен написаны в мажорных тональностях и пронизаны светлыми настроениями, воплощающими различные эмоциональные оттенки: от состояния душевного покоя, умиротворенности до ощущения радости, воодушевленного подъема. Подводя итог, процитируем высказывание самого Б. Целковникова: «я надеюсь, исполнитель и слушатель с лёгкостью обнаружат: все песни (даже спокойные по движению и написанные в миноре) носят светлый, умиротворённый характер. В них нет «драматических ноток», хотя в некоторых из них проявляется и экспрессивное начало...»

Сочетающий тонкий лиризм, высокое духовное начало, патриотизм, цикл сделан композитором с большой любовью к детям и является продолжением лучших классических традиций русской музыки для детей.

\*\*\*

Итак, очевидно, что воплощение канонических богослужебных текстов в музыке кубанских композиторов отличается довольно большим диапазоном авторского волеизъявления: от полного подчинения своего творческого «я», стремлению к сопричастности общему соборному делу, «включенности» своих сочинений в поэтику канонических напевов, следования каноническим правилам, до движения по пути к ярко выраженной стилевой индивидуальности. Известно, что «стиль композитора оказывается компонентом “враждебным” канону, применительно к предмету нашего

рассмотрения – богослужебным песнопениям, способным как подчеркнуть незыблемость канона, так и деформировать» [68, с. 177], однако в данном случае мы сталкиваемся с обратным явлением: «мирские композиторы, обращающиеся к каноническим текстам и сочиняющие духовно-концертную музыку, выполняют весьма значительную роль: они обогащают традиционную поэтику богослужебных песнопений, расширяя ее границы. Наблюдается постепенное вовлечение ранее не свойственных языковых элементов в круг типовых» [68, с. 250] (как в случае с песнопениями С. Алиманова, В. Магдалица, В. Комиссинского, А. Ткаченко, С. Хватовой, Б. Целковникова, В. Чернявского).

Немаловажную роль играет еще и то обстоятельство, что многие анализируемые песнопения первоначально авторами были предложены к исполнению Краснодарским государственным камерным хором ГКБУК КК «Краснодарская филармония имени Г.Ф. Пономаренко (п/у В.М. Яковлева), певчие которого в воскресные и праздничные дни служили в крупных соборах г. Краснодара – Свято-Екатерининском, Свято-Троицком и Св. Блг. Александра Невского, а также светским и церковным хоровым коллективам в различных регионах России (Заречный, Канск, Красноярск, Майкоп, Находка, Орел, Среднеуральск) и Белоруссии (Ганцевичи, Минск), Ливане (Бейрут, Ларго). Экспансия на клирос данных, изначально светских сочинений, полюбившихся музыкантам и тщательно отшлифовавших исполнение в капелле, стала неизбежной. Произведения стали исполняемы за богослужением, оставаясь репертуарной единицей в светском хоровом коллективе. Такое «встречное» движение светского и духовного хорового исполнительства за счет кадровой общности хоровых коллективов – черта нашего времени, типичная не только для Екатеринодарской и Кубанской митрополии.

**Приложение**

**Хрестоматия педагогического  
репертуара**

# Христос воскрес!

Алиманов С.  
Слова канонические и О. Росинской

$\text{♩} = 93$  1

С 1  
С 2  
А  
Т  
Б 1  
Б 2

Хри - стос во - скре - се из ме - ртвых, сме - рти - ю смерть по -

Хри - стос во - скре - се из ме - ртвых, сме - рти - ю смерть по -

*allarg.* *a tempo*

прав, и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро -

прав, и су - щим во гро - бех жи - вот да - ро -

и су - щим во гро - бех

2

Соло

Про-стил Спа-си-тель тя-жкий грех, о -

вав. Па, па, па, па, па, па, па, па, Па, па, па, па, па, па, па, па, Пум, пум, пум, пум, пум, пум, пум, пум,

гнѣм о - чи-стив на-ши ду - ши, о - бье-ди-нил в мо-ли-тве

па, па, па, па, па, па, пум, пум. Ммм

па, па, па, па, па, па, пум, пум. Ммм

пум, пум, пум, пум, пум, пум, пум, пум, пум.

всех, чтоб зло все - ми - рно-е ра - зру- шить! Наш  
 а, Пам, пам, пам, пам. У - а  
 а, Пам, пам, пам, пам. У - а

3

мир, в ко-то-ром мы жи-вём, спа - сён Е-го не-вин-ной  
 Ааа...  
 Ааа...

кро- вью! И Па-схой ра-дость в ка-ждый дом он шлёт по

ми-ло-сти с лю-бо-вью! За - по-мним э-тот день на год, хра -

За - по-мним э-тот день на год, хра -

За - по-мним э-тот день на год, хра -

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional vocal parts. The fifth staff is the bass line. The music is in a minor key and 3/4 time. The lyrics are: "ми-ло-сти с лю-бо-вью! За - по-мним э-тот день на год, хра -". The second and third staves have the lyrics "За - по-мним э-тот день на год, хра -".

ня в се-рдцах лю-бовь и ве-ру! Чтоб но-вых дней кру-го-во-

ня в се-рдцах лю-бовь и ве-ру-у-у! Ооо...

ня в се-рдцах лю-бовь и ве-ру-у-у! Ооо...

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional vocal parts. The fifth staff is the bass line. The music is in a minor key and 3/4 time. The lyrics are: "ня в се-рдцах лю-бовь и ве-ру! Чтоб но-вых дней кру-го-во-". The second and third staves have the lyrics "ня в се-рдцах лю-бовь и ве-ру-у-у! Ооо...".

Дуэт солиста  
и 1-х сопрано

рот про - жить как день па - сха - льный пе - рвый! Хра -

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line for the soloist, with lyrics: "рот про - жить как день па - сха - льный пе - рвый! Хра -". The second staff is the vocal line for the first soprano. The third, fourth, and fifth staves are the piano accompaniment, including the right and left hands. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 8/8. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some longer notes held across measures.

5  
нить Е - го лю - бви да - ры Зе - млёй и Не - бом во - схи -

Ааа...

Ааа...

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line for the soloist, with lyrics: "нить Е - го лю - бви да - ры Зе - млёй и Не - бом во - схи -". The second staff is the vocal line for the first soprano, with the vocalization "Ааа...". The third, fourth, and fifth staves are the piano accompaniment. A box containing the number "5" is positioned above the first measure of the soloist's line. The key signature and time signature remain the same as in the first system. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.



The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second and third staves are piano accompaniment, and the bottom staff is a bass line. The music is in a key with three flats and a 4/8 time signature. The first two measures are marked with a 'rall.' (rallentando) and the last two with 'a tempo' and a box containing the number '7'.

*rall.* *a tempo* 7

The second system continues the musical score. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Чтоб то - лько ра - дость и лю- Па, па, па, па, Чтоб то - лько ра - дость и лю- Па, па, па, па, Пум, пум, пум, пум,". The piano accompaniment includes a 'gliss.' (glissando) marking on the second staff. The tempo changes from 'rall.' to 'a tempo' at the beginning of the system.

The third system continues the musical score. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "бовь под Не - бом ве - чно ра - цве- па, па, па, па, па, па, па, па, бовь под Не - бом ве - чно ра - цве- па, па, па, па, па, па, па, па, пум, пум, пум, пум, пум, пум, пум, пум,". The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.

8

та - ли, а пе - ред ка - ждой Па - схой вновь мы  
па, па, пум, а пе - ред ка - ждой Па - схой вновь мы  
та - ли, а пе - ред ка - ждой Па - схой вновь мы  
па, па, пум, а пе - ред ка - ждой Па - схой вновь мы  
пум, пум, пум, пум,

8

Грех сле - за - ми по - ми - на - ли... А Све - тлой Па - схо - ю чу - дес с на -  
Грех сле - за - ми по - ми - на - ли... А Све - тлой Па - схо - ю чу - дес с на -  
Грех сле - за - ми по - ми - на - ли...  
Грех сле - за - ми по - ми - на - ли... А Све - тлой Па - схо - ю чу - дес с на -

де-ждой но-вой о-жи-да-ли, и го-во-ря «Хри-стос Во-  
 де-ждой но-вой о-жи-да-ли, жа-ли. Ааа...  
 де-ждой но-вой о-жи-да-ли, жа-ли. Ааа...

*rall.*

скрес!» Во-и-сти-ну во скре-се зна-ли! И го-во-ря «Хри-стос Во-  
 И го-во-ря «Хри-стос Во-  
 И го-во-ря «Хри-стос Во-

*a tempo* 9

скрес!» Во - и - сти - ну во - скре - се зна - ли!  
скрес!» Во - и - сти - ну во - скре - се зна - ли! Хри - стос во - скре - се из  
скрес!» Во - и - сти - ну во - скре - се зна - ли! Хри - стос во - скре - се из

ме - ртвых, сме - рти - ю смерть по - прав, и  
ме - ртвых, сме - рти - ю смерть по - прав, и

*allarg.* су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.  
*rit.* су - щим во гро - бех жи - вот да - ро - вав.

и су - щим во гро - бех

<https://youtu.be/bHYRобufPUk> - ссылка на клип.

# Нашей Богородице

Алиманов С.

Слова Маргариты Новиковой Музыка посвящена Ольге Боковой. Музыка Сергея Алиманова

$\text{♩} = 67$  **1**

Сопрано  
И-сце-ли мо-ю ду-шу и - сте-рзан-ну-ю, Бо-го - ро-ди-ца ми-ло-

Альт  
И-сце-ли мо-ю ду-шу и - сте-рзан-ну-ю, Бо-го - ро-ди-ца ми-ло-

Контральто

се - рдна-я! У-сми-ри мо-ё се-рдце го - ря - че - е, про-све-

се - рдна-я! У-сми-ри мо-ё се-рдце го - ря - че - е, про-све-

ти Све-том Сы - на не - зря - чу - ю... Ты На - де - жда и Ра - дость бе-

ти Све-том Сы - на не - зря - чу - ю... Ты На - де - жда и Ра - дость бе-

**2**

зме - рна-я! За-сту-пись за ме-ня, ми-ло - се - рдна-я... О-тве-

зме - рна-я! За-сту-пись за ме-ня, ми-ло - се - рдна-я... О-тве-

ди на-все-гда все о - би - ды мо - и, по-кры - ва - лом о - ку - тай не -

ви - ди- мым... От о - ши-бок и бед по-стра - да - вшу - ю по-жа -

лей и про-сти, всех про-ща - вша-я! Ты На - де - жда и Ра - дость бе -

3  
зме - рна-я! За-сту-пись за ме-ня, ми-ло - се - рдна-я... По-зо -

ви, у-спо-кой по-те - ря - вшу-ю-ся. Го-рько пла - чу-щей, слё-зно

ка - ю-ще-йся по-мо - ги у-кре-пи-ться ты ве - ро-ю... Ты о -

дна всем по-мо - щни-ца ве - рна-я! Ты На - де - жда и Ра - дость бе -

зме - рна-я! За-сту-пись за ме-ня, ми-ло - се - рдна-я... Ты На -

де - жда и Ра - дость бе - зме - рна - я! За - сту -

де - жда и Ра - дость бе - зме - рна - я! За - сту -

пись за ме - ня, ми - ло - се - рдна - я...

пись за ме - ня, ми - ло - се - рдна - я...

15 мая 2020 г.



## Днесь висит на древе

Протяжно, взволнованно, постепенно ускоряя

С.В.Алиманов

*pp*

Днесь ви - сит на дре - ве, И - же на во - дах зе - млю по - ве - си - вый,

С1  
С2  
А2

Т  
Б1  
Б2

ве - нцем от те - рни - я о - бла - га - е - тся,

И - же А - нге - лов Царь; в ло - жну - ю ба - гря - ни - цу о - бла -

*mf* *p*

ча - е - тся, о - де - ва - яй не - бо о - бла - ки;

*mf*

Умеренно, замедляя

за - у - ше - - ни - е при - ят,

И - же во И - о - рда - не сво - бо - ди - вый А - да - ма;

Оживлённо

гво - здьми при - гво - зди - ся Же - них Це - рко - вный;

Расширяя

*pp* Первоначальный темп

ко - пи - ем про - бо - де - ся Сын Де - вы.

Немного ускоряя

По - кла - ня - е - мя стра - стем Тво - им, Хри - сте.

По - кла - ня - е - мся стра - стем Тво - им, Хри - сте.

*tr* Замедляя

По - кла - ня - е - мся стра - стем Тво - им, Хри - сте,

*mf* *f*

по - ка - жи нам и сла - вно - е Тво - е Во - скре - се - ни - е.

<https://youtu.be/Z829ccDVo4Y> - ссылка на слайд шоу.

# Путь к Рождественской ночи

Слова Маргариты Новиковой

Музыка Сергея Алиманова

$\text{♩} = 95$  1

До-лго - до - лго ша - га-ют И - о-сиф с Ма-

ри - ей по хо-лми-стой ра - вни-не, по пы-льной пу- сты - не.

К Ви-фле-е-му ве-дут их у - ста - вши-е но - ги, о-ста-вля-я сле-

2

ды на бе-злю - дной до - ро - ге. То ко-лю-чки, то

жа-жда и ве - тер в при - да - чу. Но все-гда о-ни ря - дом... не-

льзя им и - на - че. С ни-ми о-слик их ве-рный, по-пу - тчик на-

дё - жный. И Тво - рец, то-чно зна-ют, все-гда им по - мо - жет.

**Припев**

Путь к ро - жде-стве-нской но-чи те-рни - стый, не

бли - зкий, путь И - о - си - фа к Бо - гу, путь Де - вы Пре -

чи - стой. И и - дут за зве - здо - ю во - лхвы ве - ре - ни - цей.

В э - ту ночь в Ви - фле - е - ме Го - сподь наш ро - ди - тся!

3  
Му - дре - цам всё и - зве - стно ро - ди - тся Спа - си - тель. Где по - я - ви - тся

он? К ме-сту путь у - ка-жи - те, о-све-ти-те до - ро - гу, не-

бе - сны-е звё - зды! Ведь на Зе-млю Сын Бо - жий при-йти ско - ро

4

до - лжен... Так и-дёт и не ро - пщет свя-

то - е се-ме - йство. К Ро-жде-ству не на-йдё - тся им в го - ро-де

ме - ста. То-лько хлеб в э-ту ночь ста-нет та - йным их кро - вом,

пе-рвым кро-вом их сы - ну... их Сы - ну свя-то - му.

**Припев**

Путь к ро - жде-стве-нской но-чи те-рни - стый, не бли - зкий,

путь И - о - си-фа к Бо - гу, путь Де - вы Пре-чи - стой.

И и-дут за зве-здо - ю во - лхвы ве - ре - ни - цей.

В э - ту ночь в Ви-фле - е - ме Го-сподь

наш ро - ди - - - - - тся!

<https://youtu.be/7ci7djr5mc8> - ссылка на авторское демо.

# Дорога к Богу

Слова Маргариты Новиковой

Музыка Сергея Алиманова

$\text{♩} = 67$

1

Хор

И - ди-те, лю-ди, к Бо-гу! Пусть не-ле-гка до-ро - га. Те-

Ф-но

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is for the choir (Хор) in a soprano clef, with lyrics underneath. The bottom staff is for the piano (Ф-но) in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 67. A box with the number '1' is placed above the piano staff.

рни-сты-ми пу - тя - ми тя - же-ло и- дти... Но

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

вы пы-та-йтесь всё же. А у - ны-вать не - го - же! Ведь

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with harmonic support.

ждёт на-гра - да вас в ко-нце пу - ти. Тро -

Detailed description: This system contains the final two staves of music on the page. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment ends with a final chord.

ПРИПЕВ

пи - нка к Не - бе - сам - мо - ли - тва на у - стах... И -

дут до-ро-гой к Бо-гу чи-сты-е се-рдца. Ды - ха-ни - е Тво-рца со-

гре - ет всех в пу - ти, лишь ду - шу ра - спа - хни для

2

Све-та и Лю - бви! Спе-ши-те, лю-ди, к Бо-гу! Он,

мо-жет быть, не-мно - го о - ставил ми-ру дней, ча-

сов и - ли ми-нут. О - смы-сли-те зе - мно - е как

что - то про-хо-дно - е, чтоб ве-рный се-рдцу у - ка-зать ма -

**ПРИПЕВ**

ршрут. Тро-пи-чка к Не-бе-сам - мо - ли - тва на у-стах... И-

дуг до - ро - гой к Бо - гу чистые сердца. Ды -

хани - е Тво - рца со - гре - ет всех в пу - ти, лишь

ду - шу ра - спа - хни для Све - та и Лю - бви! Стре -

3

ми - тесь, лю - ди, к Бо - гу! За - бу - дьте про тре - во - гу:

вас о-хра-ня-ют а-нге-лы на всём пу-ти. Не-бе-сно-го че-рто-га до-

сти-гих о-чень мно-го. И вы ста-ра-йтесь до не-го до-

**ПРИПЕВ**

йти! Тро-пи-нка к Не-бе-сам-мо-

ли-тва на у-стах... И-дут до-ро-гой к Бо-гу чи-сты-е се-рдца. Ды-

ха - ни - е Тво - рца со - гре - ет всех в пу - ти и

пусть не га-снет свет На - де-жды и Лю - бви! Лю-

4 би-те, лю-ди, Бо - га! Не на-до нам и-но - го, лишь сча-стья от е-го о-

те - че - ской лю - бви! Де - тей сво - их у - па - вших иль

во гре-хах про- па-вших Бог лю-бя-щий да-вно у-же про- стил! Тро-

**ПРИПЕВ**

пи-нка к Не-бе- сам - мо - ли - тва на у- стах... И -

дут до - ро - гой к Бо - гу чи - сты - е се - рдца. Ды -

ха - ни - е Тво - рца со - гре - ет всех в пу - ти, и

пусть не га - снет свет Бо - же - ствен - ной Лю - бви!  
 Ал - ли - лу - и - я,  
 Ал - ли - лу - и - я, Ал - ли - лу - и - я.

<https://youtu.be/PZq1bEGWizc> - ссылка на клип.

# Малое славословие

Аникиенко С.

Сла - ва в.выш-них Бо - гу и на зем-ли мир, в.че-ло -

The first system of the musical score is written in G major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with accompaniment in the bass staff. The lyrics are: "Сла - ва в.выш-них Бо - гу и на зем-ли мир, в.че-ло -".

5  
ве - щех, в.че-ло - ве - щех бла - го - во - ле - ни - е.

The second system of the musical score is written in G major and 6/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with accompaniment in the bass staff. The lyrics are: "5 ве - щех, в.че-ло - ве - щех бла - го - во - ле - ни - е.". The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

10  
Сла - ва выш - них Бо - гу и на зем-ли мир, в.че-ло -

The third system of the musical score is written in G major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with accompaniment in the bass staff. The lyrics are: "10 Сла - ва выш - них Бо - гу и на зем-ли мир, в.че-ло -".

14

ве - цех, в.че-ло - ве - цех бла - го - во - ле - ни - с.

19

с. Гос - по-ди, уст - не мо-и от - вер-зе-ши, и ус - та мо - я

24

воз - вес - тят хва - лу, хва - лу Тво - ю.

29

Воз - вес - тят хва - лу — Тво ю.

## Разделиша ризы

Аникиенко С.

Раз - де - ли - ша ри - зы мо - я се - бе и о о - деж-де мо -

ей, и о о - деж-де мо - ей ме - та - ша жре - бий.



де. Ис - по - ве-дуй-те-ся Гос-по-де-ви в гус -

ве - дуй-те - ся. Вос - пой - те Е - му песнь но - ву:  
лех, в

под-не, я - ко пра - во сло - во Гос под - не,  
я - ко пра - во сло - во Гос -

и вся де - ла Е - го в ве - - - ре. Ра-дуй-те -

ся, правед-ни - и, ра - дуй-тесь о Гос по дѡ - - -

# Великаго Господина

Волченко В.

С движением

Soprano

Alto

Tenor

Bass

*f*

Ве - ли - ка - го Гос - по - ди - на и От - ца на - ше - го А - лек - си - я, Свя - тей -

6

ша - го Пат - ри - ар - ха Мос - ков - ка - го и Все - я Ру - си, и Гос - по - ди - на на - ше - го

8

ша - го Пат - ри - ар - ха Мос - ков - ка - го и Все - я Ру - си, и Гос - по - ди - на на - ше - го

11

Вы - со - ко - пре - ос - вя - щен - ней - ша - го И - си - до - ра,

8

Вы - со - ко - пре - ос - вя - щен - ней - ша - го И - си - до - ра,

ар - хи - е - пис - ко - па Е - ка - те - ри - но - дар - ска - го и Ку - бан - ска - го,

ар - хи - е - пис - ко - па Е - ка - те - ри - но - дар - ска - го и Ку - бан - ска - го,

## Торжественно

*ff* Бо - гом хра - ни - му - ю стра - ну на - шу и вся пра - во - слав - ны - я хри - сти -

*ff* Бо - гом хра - ни - му - ю стра - ну на - шу и вся пра - во - слав - ны - я хри - сти -

*ff* Бо - гом хра - ни - му - ю стра - ну на - шу и вся пра - во - слав - ны - я хри - сти -

аны, Гос - по - ди, сох - ра - ни их на мно - га - я, мно - га - я ле - та! \_\_\_\_

аны, Гос - по - ди, сох - ра - ни их на мно - га - я, мно - га - я ле - та! \_\_\_\_

# Трисвятое

Волченко В.

3/4 Медленно

Soprano *p* Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй

Alto *p* Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй

Tenor *p* Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй

Bass *p* Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй

5 *cresc.* *dim.*

S нас. Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй

A *cresc.* *dim.*

T нас. Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй

B *cresc.* *dim.*

9

S *cresc.*  
нас. Свя-тый Бо - же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

A *cresc.*  
нас. Свя-тый Бо - же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

T *cresc.*  
8 нас. Свя-тый Бо - же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

B *cresc.*  
нас. Свя-тый Бо - же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

13

S *4/4 dim.*  
нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас. по - ми - луй нас.

A *4/4 dim.*  
нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас. по - ми - луй нас.

T *4/4 dim.*  
8 нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас.

B *4/4 dim.*  
нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас.

16 *Свободно*

S *tr*  
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху,

A *tr*  
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху,

T *tr*  
8 Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху,

B *tr*  
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху,

17

S  
и ны-не и прис-но и во ве-ки ве-ков. А-минь. Свя-тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

A

T  
и ны-не и прис-но и во ве-ки ве-ков. А-минь. Свя-тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

B

20

S  
нас. *trp* Свя-тый Бо - же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

A  
нас. *trp* Свя-тый Бо - же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

T  
нас. *trp* Свя-тый Бо - же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

B  
нас. *trp* Свя-тый Бо - же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй

Tempo I 3/4

*cresc.*

24

S  
нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас.

A  
нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас.

T  
нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас.

B  
нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй нас.

*dim.*

4/4

# Ангел мой!

Ткаченко А.

$\text{♩} = 45$   
*p dolcissimo* *tr*

Soprano  
 Ангел мой! Не-бес-ный по-кро ви-тель! Дол-го од-но-го те-бя ис-

*p dolcissimo* *tr*

Mezzo-soprano  
 Ангел мой! Не-бес-ный по-кро ви-тель! Дол-го од-но-го те-бя ис-

*p dolcissimo* *tr*

Alto  
 Ангел мой! Не-бес-ный по-кро ви-тель! Дол-го од-но-го те-бя ис-

4 *espress.* *mf* **1** **Più mosso**  
*non cresc.*

кал, что-бы ты, жи-вой во-ды да-ри-тель, встре-тил-ся со

кал, что-бы ты, жи-вой во-ды да-ри-тель, встре-тил-ся со

кал, что-бы ты, жи-вой во-ды да-ри-тель, встре-тил-ся со

7 *tr con tenerezza da amori musica*

мною у си-них скал. Ангел мой, по-мощ-ник, чист и све-тел,

мною у си-них скал. *tr con tenerezza da amori musica* све-тел,

мною у си-них скал. *tr con tenerezza da amori musica* Ангел мой, по-мощ-ник, чист и све-тел,

2

2

Tempo primo

11 *pp* тай-ну мне от-крой се-ми вет-ров. Знать хо-чу, ка-ков мой крест на све-те,  
 тай-ну мне от-крой се-ми вет-ров. Знать хо-чу, ка-ков мой крест на све-те,  
 тай-ну мне от-крой се-ми вет-ров. Знать хо-чу, ка-ков мой крест на све-те,

lugubre

15 *poco accel.* **3**  $\text{♩} = 45$  *mf* сколь-ко до сна се-ни-я ша-гов? Ан-гел мой, во-и-тель и от-ра-да, си-ло-  
 сколь-ко до сна се-ни-я ша-гов? Ан-гел мой, во-и-тель и от-ра-да, си-ло-  
 сколь-ко до сна се-ни-я ша-гов? Ан-гел мой, во-и-тель и от-ра-да, си-ло-

19 **4** *fp* ю рас-ня-та-го Хрис-та ду-шу про-све-ти, заж-ги лам-па-ду,  
 ю рас-ня-та-го Хрис-та ду-шу про-све-ти, заж-ги лам-па-ду,  
 ю рас-ня-та-го Хрис-та ду-шу про-све-ти, заж-ги лам-па-ду,

23 *non forza* как бы, обессилевши...

вгор-ни-це, ко-то-ра-я пус-та! Ан-гел мой, по-да-тель по-ка-янь-я, ско-рый со-бе-  
*non forza* как бы, обессилевши...

вгор-ни-це, ко-то-ра-я пус-та! Ан-гел мой, по-да-тель по-ка-янь-я, ско-рый со-бе-  
*non forza* как бы, обессилевши...

вгор-ни-це, ко-то-ра-я пус-та! Ан-гел мой, по-да-тель по-ка-янь-я, ско-рый со-бе-

27 **5** *p*

сед-ник...а по-ка я шеп-чу мо-лит-ву впре-д-сто-янь-и.

сед-ник...а по-ка я шеп-чу мо-лит-ву впре-д-сто-янь-и.

сед-ник...а по-ка я шеп-чу мо-лит-ву впре-д-сто-янь-и.

31 **росо rall.**

От-рок, не из-в-дав-ший гре-ха, от-рок, не-из-ве-дав-ший гре-ха...

От-рок, не из-в-дав-ший гре-ха, от-рок, не-из-ве-дав-ший гре-ха...

От-рок, не из-в-дав-ший гре-ха, от-рок, не-из-ве-дав-ший гре-ха...

# Верую

Ткаченко А.

**Allegretto**

♩=100

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

Be - ру - ю во е - ди - на - го Бо - га От - ца, все - дер - жи - те -

8

rit. . . .

ля, Твор - ца не - бу и зем - ли, ви - ди - мым же всем

ля, Твор - ца не - бу и зем - ли, ви - ди - мым же всем

ля, Твор - ца не - бу и зем - ли, ви - ди - мым же всем

ля, Твор - ца не - бу и зем - ли, ви - ди - мым же всем

15  $\text{♩} = 106$

и не-ви-ди-мым; и во е-ди-на-го Го-спо-да И-и-су-са Хрис

и не-ви-ди-мым; и во е-ди-на-го Го-спо-да И-и-су-са Хрис

и не-ви-ди-мым; и во е-ди-на-го Го-спо-да И-и-су-са Хрис

и не-ви-ди-мым; и во е-ди-на-го Го-спо-да И-и-су-са Хрис

22 **roso rall.**

та, Ся-на Бо-жи-я, Е-ди-но-род-на-го, и-же от От-ца

та, Ся-на Бо-жи-я, Е-ди-но-род-на-го, и-же от От-ца

та, Ся-на Бо-жи-я, Е-ди-но-род-на-го, и-же от От-ца

та, Ся-на Бо-жи-я, Е-ди-но-род-на-го, и-же от От-ца

30

**Più mosso**

*p*

рож - ден - на - го преж - де всех век: Све - та от Све - та,

рож - ден - на - го преж - де всех век: Све - та от Све - та,

рож - ден - на - го преж - де всех век:

рож - ден - на - го преж - де всех век:

38

Бо - га ис - тин - на от Бо - га ис - тин - на,

Бо - га ис - тин - на от Бо - га ис - тин - на,

рож - ден - на,

рож - ден - на,

е - ди - но - су щ - на От - цу, им же вся бы -

е - ди - но - су щ - на От - цу, им же вся бы -

не - со - тво - рен - на, е - ди - но - су щ - на От - цу,

не - со - тво - рен - на, е - ди - но - су щ - на От - цу,

ша. Нас ра - ди че - ло - век, и на - ше - го ра - ди спа - се - ни -

ша. Нас ра - ди че - ло - век, и - на - ше - го ра - ди спа - се - ни -

Нас ра - ди че - ло - век, и на - ше - го ра - ди спа - се - ни -

Нас ра - ди че - ло - век, и на - ше - го ра - ди спа - се - ни -

62 **Adagio** **Meno mosso**

я, сшед-ша-го сне-бес, и во-пло-тив-ша-го - ся от Ду - ха

я, сшед-ша-го сне-бес, и во-пло-тив-ша-го - ся от Ду - ха

я, сшед-ша-го сне-бес, и во-пло-тив-ша-го - ся от Ду - ха

я, сшед-ша-го сне-бес, и во-пло-тив-ша-го - ся от Ду - ха

70 **Più mosso**

свя-та и Ма-ри-и Де-вы, и во - че-ло - ве-чи-вый- ся. Рас - пя-та-го\_

свя-та и Ма-ри-и Де-вы, и во - че-ло - ве-чи-вый- ся. Рас - пя-та-го\_

свя-та и Ма-ри-и Де-вы, и во - че-ло - ве-чи-вый- ся. Рас - пя-та-го\_

свя-та и Ма-ри-и Де-вы, и во - че-ло - ве-чи-вый- ся. Рас - пя-та-го\_

— же за ны — при Пон-тий-стем пи - ла-те, и стра-дав - ша,

— же за ны — при Пон-тий-стем Пи - ла-те, и стра-дав - ша,

— же за ны — при Пон-тий-стем Пи - ла-те, и стра-дав - ша,

— же за ны — при Пон-тий-стем пи - ла-те, и стра-дав - ша,

Detailed description: This block contains the musical score for measures 78 to 84. It is marked 'accel.' (accelerando). The score is written for four staves: vocal line, piano (right hand), piano (left hand), and bass line. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line and piano parts feature dynamic markings of *sfz* (sforzando) with accents. The lyrics are in Russian and describe the crucifixion of Jesus Christ.

**rall.**

и вос-крес - ша - го втре-тий день, по Пи - са - ни ем.

и пог-ре - бен - на, и вос-крес - ша - го втре-тий день, по Пи - са - ни ем.

и пог-ре - бен - на, и вос-крес - ша - го втре-тий день, по Пи - са - ни ем.

и пог-ре - бен - на, Пи - са - ни ем.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 85 to 91. It is marked 'rall.' (ritardando). The score is written for four staves: vocal line, piano (right hand), piano (left hand), and bass line. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line and piano parts feature dynamic markings of *sfz* (sforzando) with accents. The lyrics are in Russian and describe the resurrection of Jesus Christ.

92  $\text{♩} = 100$  *mf*

И вос-шед-ша-го на не-бе-са, и се-дя-ща о -

И вос-шед-ша-го на не-бе-са, и се-дя-ща о -

И вос-шед-ша-го на не-бе-са, и се-дя-ща о -

И вос-шед-ша-го на не-бе-са, и се-дя-ща о -

99

дес-ну-ю От-ца, и на-ки гря-ду-ща-го со сла-во-ю су -

дес-ну-ю От-ца, и на-ки гря-ду-ща-го со сла-во-ю су-ди-

- дес-ну-ю От-ца, и на-ки гря-ду-ща-го со сла-во-ю су-ди-

- дес-ну-ю От-ца, и на-ки гря-ду-ща-го со сла-во-ю су-ди-

107 *pp*

ти жи-вым и мерт-вым, Е - го же Цар-стви-ю не бу-дет кон - ца. И

ти жи-вым и мерт-вым, Е - го же Цар-стви-ю не бу-дет кон - ца.

ти жи-вым и мерт-вым, Е - го же Цар-стви-ю не бу-дет кон - ца.

ти жи-вым и мерт-вым, Е - го же Цар-стви-ю не бу-дет кон - ца.

114 **Meno mosso** **rall.**

вду-ха свя - та - го, Го-спо-да, жи-во-тво - ря - ца - го,

*pp* И вду-ха свя - та - го, жи-во-тво - ря - ца - го,

*pp* И вду-ха свя - та - го, жи-во-тво - ря - ца - го,

и-же от От-ца ис-хо-дя-ща-го, и-же со От-цем и Сы -  
от От-ца ис-хо-дя-ща-го, и-же со От-цем и Сы -  
от От-ца ис-хо-дя-ща-го, и-же со От-цем и Сы -  
от От-ца ис-хо-дя-ща-го,

ном спо-кло-ня - е - ма и ссла-ви-ма, гла-го-лав-ша-го про-ро - *f*  
ном спо-кло-ня - е - ма и ссла-ви-ма, гла-го-лав-ша-го про-ро - *f*  
ном спо-кло-ня - е - ма и ссла-ви-ма, гла-го-лав-ша-го про-ро - *f*  
спо-кло-ня - е - ма и ссла-ви-ма, про-ро - *f*

ки! Во е - ди - ну свя - ту - ю, со - бор - ну - ю и а -

ки! Во е - ди - ну свя - ту - ю, со - бор - ну - ю и а

ки! Во е - ди - ну свя - ту - ю, со - бор - ну - ю и а -

ки! Во е - ди - ну свя - ту - ю, со - бор - ну - ю и а -

пос-толь-ску ю Цер-ковь. Ис-по-ве-да-ю е-ди-но креще-ни -

пос-толь-ску-ю Цер-ковь. Ис - по - ве - да - ю е - ди-но креще-ни -

пос-толь-ску ю Цер-ковь.

пос-толь-ску-ю Цер-ковь.

149

во о - став - ле - ни - е гре -

во о - став - ле - ни - е гре -

154 **molto rall.**

и жиз - ни бу - ду - ща - го ве - ка. А - минь.

и жиз - ни бу - ду - ща - го ве - ка. А - минь.

хов. и жиз - ни бу - ду - ща - го ве - ка. А - минь.

хов. ве - ка. А - минь.

# Великое славословие

Ткаченко А.

Compiangeremente, non troppo ♩ = 50

**SOPRANO**  
*P*  
 Сла-ва выш-них Бо-гу, и на зем-ли мир, вче-ло ве-цех бла-го-во ле-ни-

**ALTO**  
*P*  
 Сла-ва выш-них Бо-гу, и на зем-ли мир, вче-ло ве-цех бла-го-во ле-ни-

**Baritone**  
*P*  
 Сла-ва выш-них Бо-гу, и на зем-ли мир, вче-ло ве-цех бла-го-во ле-ни-

**BASS**  
*P*  
 Сла-ва выш-них Бо-гу, и на зем-ли мир, вче-ло ве-цех бла-го-во ле-ни-

8

*e.* Хва-лим Тя, бла-го-сло-вим Тя, кла-ня-ем-ти ся, сла-во - сло-вим Тя, бла-го-да-

*e.* Хва-лим Тя, бла-го-сло-вим Тя, кла-ня-ем-ти ся, сла-во - сло-вим Тя, бла-го-да-

*e.* Хва-лим Тя, бла-го-сло-вим Тя, кла-ня-ем-ти ся, сла-во - сло-вим Тя, бла-го-да-

*e.* Хва-лим Тя, бла-го-сло-вим Тя, кла-ня-ем-ти ся, сла-во - сло-вим Тя, бла-го-да-

рим Тя ве-ли-ки-я ра-ди сла-вы Тво-е-я. Го-сно-ди, Ца-рю Не-бес-ный, Бо-же,  
 рим Тя ве-ли-ки-я ра-ди сла-вы Тво-е-я. Го-сно-ди, Ца-рю Не-бес-ный, Бо-же,  
 рим Тя ве-ли-ки-я ра-ди сла-вы Тво-е-я. Го-сно-ди, Ца-рю Не-бес-ный, Бо-же,  
 рим Тя ве-ли-ки-я ра-ди сла-вы Тво-е-я. Го-сно-ди, Ца-рю Не-бес-ный, Бо-же,

От-че, Все-дер-жи-те-лю, Го-сно-ди Сы-не Е-ди-но-род-ный, И-и-су-се Хрис  
 От-че, Все-дер-жи-те-лю, Го-сно-ди Сы-не Е-ди-но-род-ный, И-и-су-се Хрис  
 От-че, Все-дер-жи-те-лю, Го-сно-ди Сы-не Е-ди-но-род-ный, И-и-су-се Хрис  
 От-че, Все-дер-жи-те-лю, Го-сно-ди Сы-не Е-ди-но-род-ный, И-и-су-се Хрис

те, и Свя- тый Ду - ше. Го-спо-ди Бо-же, Агн-че Бо-жий, Сы-не О-течь,

те, и Свя- тый Ду - ше. Го-спо-ди Бо-же, Агн-че Бо-жий, Сы-не О-течь,

те, и Свя- тый Ду - ше. Го-спо-ди Бо-же, Агн-че Бо-жий, Сы-не О-течь,

те, и Свя- тый Ду - ше. Го-спо-ди Бо-же, Агн-че Бо-жий, Сы-не О-течь,

взем-ляй гре - хи ми - ра, по - ми - луй нас. Взем - ляй гре-хи ми - ра, при - и -

взем-ляй гре - хи ми - ра, по - ми - луй нас. Взем - ляй гре-хи ми - ра, при - и -

взем-ляй гре - хи ми - ра, по - ми - луй нас. Взем - ляй гре-хи ми - ра, при - и -

взем-ляй гре - хи ми - ра, по - ми - луй нас. Взем - ляй гре-хи ми - ра, при - и -

ми мо-лит-ву на - шу. Се - дая о-дес - ну-ю От - ца, по - ми-луй нас. Я-ко Ты е-си Е -

ми мо-лит-ву на - шу. Се - дая о-дес - ну-ю От - ца, по - ми-луй нас. Я-ко Ты е-си Е -

ми мо-лит-ву на - шу. Се - дая о-дес - ну-ю От - ца, по - ми-луй нас. Я-ко Ты е-си Е -

ми мо-лит-ву на - шу. Се - дая о-дес - ну-ю От - ца, по - ми-луй нас. Я-ко Ты е-си Е -

дин свят; Ты е-си Е - дин Го сподь, И-и - сус Хри стос, вла-ву Бо-га От - ца. А минь.

дин свят; Ты е-си Е - дин Го сподь, И-и - сус Хри стос, вла-ву Бо-га От - ца. А минь.

дин свят; Ты е-си Е - дин Го сподь, И-и - сус Хри стос, вла-ву Бо-га От - ца. А минь.

дин свят; Ты е-си Е - дин Го сподь, И-и - сус Хри стос, вла-ву Бо-га От - ца. А минь.

67

На всяк день бла-го-слов-лю Тя и во-схва-лю и-мя Тво-е во ве-ки и век ве-ка. Спо  
 На всяк день бла-го-слов-лю Тя и во-схва-лю и-мя Тво-е во ве-ки и век ве-ка. Спо  
 На всяк день бла-го-слов-лю Тя и во-схва-лю и-мя Тво-е во ве-ки и век ве-ка. Спо  
 На всяк день бла-го-слов-лю Тя и во-схва-лю и-мя Тво-е во ве-ки и век ве-ка. Спо

75

до-би, Го-спо-ди, в день сей без гре-ха со-хра-ни-ти-ся нам. Бла-го-сло-вен е-си  
 до-би, Го-спо-ди, в день сей без гре-ха со-хра-ни-ти-ся нам. Бла-го-сло-вен е-си  
 до-би, Го-спо-ди, в день сей без гре-ха со-хра-ни-ти-ся нам. Бла-го-сло-вен е-си  
 до-би, Го-спо-ди, в день сей без гре-ха со-хра-ни-ти-ся нам. Бла-го-сло-вен е-си

Го-сно-ди Бо-же О-тец на-ших, и хваль но и про-слав-ле-но и-мя Тво-е во

Го-сно-ди Бо-же О-тец на-ших, и хваль но и про-слав-ле-но и-мя Тво-е во

Го-сно-ди Бо-же О-тец на-ших, и хваль но и про-слав-ле-но и-мя Тво-е во

Го-сно-ди Бо-же О-тец на-ших, и хваль но и про-слав-ле-но и-мя Тво-е во

ве-ки, а-минь. Бу-ди, Го-сно-ди, ми-лость Тво-я на нас, я-ко же у-но-

ве-ки, а-минь. Бу-ди, Го-сно-ди, ми-лость Тво-я на нас, я-ко же у-но-

ве-ки, а-минь. Бу-ди, Го-сно-ди, ми-лость Тво-я на нас, я-ко же у-но-

ве-ки, а-минь. Бу-ди, Го-сно-ди, ми-лость Тво-я на нас, я-ко же у-но-

102

ва-хом на Тя. Бла-го-сло-вен е-си, Го-спо-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-

ва-хом на Тя. Бла-го-сло-вен е-си, Го-спо-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-

ва-хом на Тя. Бла-го-сло-вен е-си, Го-спо-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-

ва-хом на Тя. Бла-го-сло-вен е-си, Го-спо-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-

111

ем Тво-им. Го-спо-ди, при-бе-жи-ще был е-си нам врод и род. Аз рех: Го-спо

ем Тво-им. Го-спо-ди, при-бе-жи-ще был е-си нам врод и род. Аз рех: Го-спо

ем Тво-им. Го-спо-ди, при-бе-жи-ще был е-си нам врод и род. Аз рех: Го-спо

ем Тво-им. Го-спо-ди, при-бе-жи-ще был е-си нам врод и род. Аз рех: Го-спо

ди, по - ми-луй мя, ис-це-ли ду-шу мою, я - ко со-гре-ших Те-бе.

ди, по - ми-луй мя, ис-це-ли ду-шу мою, я - ко со-гре-ших Те-бе.

ди, по - ми-луй мя, ис-це-ли ду-шу мою, я - ко со-гре-ших Те-бе.

ди, по - ми-луй мя, ис-це-ли ду-шу мою, я - ко со-гре-ших Те-бе.

Го-сно-ди, к Те-бе при-бе-гох: на-у-чи мя тво-ри-ти во-лю Тво-ю, я-ко Ты е-си

Го-сно-ди, к Те-бе при-бе-гох: на-у-чи мя тво-ри-ти во-лю Тво-ю, я-ко Ты е-си

Го-сно-ди, к Те-бе при-бе-гох: на-у-чи мя тво-ри-ти во-лю Тво-ю, я-ко Ты е-си

Го-сно-ди, к Те-бе при-бе-гох: на-у-чи мя тво-ри-ти во-лю Тво-ю, я-ко Ты е-си

137

Бог мой, я - ко у Те бе ис - то - чник жи - во - та, во све - те Тво - ем у - зрим свет. Про

Бог мой, я - ко у Те бе ис - то - чник жи - во - та, во све - те Тво - ем у - зрим свет. Про

Бог мой, я - ко во све - те Тво - ем у - зрим свет. Про

Бог мой, я - ко во све - те Тво - ем у - зрим свет. Про

145

**rall.**

**Adagio**  
♩ = 70

ба - ви ми - лость Тво - ю ве - ду - щим Тя! Свя - тый Бо - же, свя - тый Креп -

ба - ви ми - лость Тво - ю ве - ду - щим Тя! Свя - тый Бо - же, свя - тый Креп -

ба - ви ми - лость Тво - ю ве - ду - щим Тя! Свя - тый Бо - же, свя - тый Креп -

ба - ви ми - лость Тво - ю ве - ду - щим Тя! Свя - тый Бо - же, свя - тый Креп -

155

*rit.*  $\text{♩} = 70$

кий, свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй нас. Сла-ва От-цу, и Ся-ну,

кий, свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй нас. Сла-ва От-цу, и Ся-ну,

кий, свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй нас. Сла-ва От-цу, и Ся-ну,

кий, свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй нас. Сла-ва От-цу, и Ся-ну,

163

и Свя-то-му Ду-ху, и ня-не, и прис-но, и во ве-ки ве-ков. А-минь.

и Свя-то-му Ду-ху, и ня-не, и прис-но, и во ве-ки ве-ков. А-минь.

и Свя-то-му Ду-ху, и ня-не, и прис-но, и во ве-ки ве-ков. А-минь.

и Свя-то-му Ду-ху, и ня-не, и прис-но, и во ве-ки ве-ков. А-минь.

# Трисвятая песнь

А.Ткаченко

**Moderato con risoluto**  
*tr*

SOPRANO 1  
Свя - тый Бо - же, Свя - тый креп - кий ,

SOPRANO 2  
*tr*  
Свя - тый Бо - же, Свя - тый

5

Свя - тый без смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя - тый

креп - кий, без смерт ный по - ми - луй\_ нас. Свя -

*pp*

9

Бо же, Свя - тый креп - кий, Свя - тый без смерт - ный, по - ми луй

тый Бо - же, Свя - тый креп - кий, смерт - ный, по - ми луй

*p*

13

нас. Бо - же, креп - кий, Свя тый без-смерт -  
нас. Свя-тый Бо - же, Свя-тый креп - кий, Свя тый

18

ный\_ по - ми - луй нас. Сла-ва От-цу, и  
без - смерт - ный\_ по - ми - луй нас.

23

Сы - ну, и Свя-то-му Ду - ху, и ны - не, и  
Сла-ва От-цу, и Сы - ну, и Свя-то-му Ду - ху, и

28

прис - но, и прис- но, и во ве - ки ве - ков. А-минь.  
ны - не, и прис - но, ве - ки ве - ков. А-минь.

# Псалом 142

Ткаченко А.

**Adagio**

**1**

TENOR 1 *P* Го - сто - ди, у - слы - ши мо - лит - ву мо - ю, *mf* вну - ши мо -

TENOR 2 *P* (закр.ртом) *mf* мо -

BASS *mf* мо -

**2**

8 *f* ле - ни - е во ис - ти - не Тво - ей, *P* у - слы - ши мя, у - слы - ши мя

ле - ни - е во ис - ти - не Тво - ей, *f* у - слы - ши мя, *P* у - слы - ши мя

ле - ни - е во ис - ти - не Тво - ей, *f* у - слы - ши мя

**15**

*ff* *f* вправ - - де Тво - ей и не - вни - де всуд

вправ - - де Тво - ей *ff* *f* и не - вни - де всуд

вправ - - де Тво - ей *ff* *f* и не - вни - де всуд

18

*tr* *lamentoso* *pp*

сра-бом Тво-им не о-прав-дит-ся пред То-бо-ю всяк жи-вый, жи-вый. у -

*tr* *pp* *lamentoso* *pp*

сра-бом Тво-им, я-ко не о-прав-дит - ся всяк жи-вый. у -

*tr* *pp* *lamentoso* *pp*

сра-бом Тво-им я-ко не о-прав-дит ся-пред То-бо-ю всяк жи-вый, жи-вый. у -

24

**4** *Allegretto* *f*

слы-ши мя, у - слы - ши мя. Я-ко по-гна враг ду -

слы-ши мя, у - слы - ши мя. Я-ко по-гна враг ду - шу мо -

слы - ши мя Я-ко по-гна враг

31

**5** *molto rall.*

шу, сми-рил есть взем лю жи- вот мой, по-са-дил мя есть в тем-ных, я-ко мер-тва-я

ю, сми-рил есть взем лю жи- вот мой, по-са-дил мя есть в тем-ных, я-ко мер-тва-я

ду - - шу - мо - ю...



58 **Allegretto** **10**  
*росо cresc.*

слу-ши мя. Воз-дох к Те-бе ру-це мо-и, ду-ша мо-я, я - ко зем-ля без-  
 слу-ши мя. Воз-дох к Те-бе ру-це мо-и, ду-ша мо-я, я - ко зем-ля без-  
 Воз-дох к Те-бе ру-це мо-и, ду-ша мо-я, я - ко зем-ля без-

64 **11**

вод-на-я Те-бе. Ско-ро у-слу-ши мя, Го-спо-ди, дух мой,  
 вод-на-я Те-бе. Ско-ро у-слу-ши мя, Го-спо-ди, ис-че-зе дух мой,  
 вод-на-я Те-бе. Ско-ро у-слу-ши мя, Го-спо-ди, ис-че-зе дух мой,

71 **12** (2-й Рефрен)  
**molto rall.**

— не от-вра-ти ли-ца Тво-е-го от ме-не, и у-но-до-блю-ся, и у-но  
 — не от-вра-ти ли-ца Тво-е-го от ме-не, и у-но-до-блю-ся, и у-но  
 — не от-вра-ти ли-ца Тво-е-го от ме-не, и у-но-до-блю-ся, и у-но

**13**

♩=60

5

77

do - блю ся низ - хо - дя - щим вров.      Solo *mp*      Слы - шан - ну со - тво - ри за - у - тра

do - блю ся низ - хо - дя - щим вров.

do - блю ся низ - хо - дя - щим вров.

**14****15**

84

*f*      *p* (2-й Рефрен)

ми - лость Тво - ю,      я - ко на Тя у - но - вах. Ско - ро у - слы - ши мя, ско - ро у -

я - ко на Тя у - но - вах. Ско - ро у - слы - ши мя, ско - ро у -

я - ко на Тя у - но - вах. Ско - ро у - слы - ши мя, ско - ро у -

**16**

92

*mf*

слы - ши мя,      Го - спо - ди.      Ска - жи мне, Го - спо - ди, путь, вонь - же пой - ду,

слы - ши мя,      Го - спо - ди.      мне, Го - спо - ди, путь, вонь - же пой - ду,

слы - ши мя,      Го - спо - ди.      мне, Го - спо - ди, путь, вонь - же пой - ду,

6

**Allegro**

99  $\text{♩} = 108$  **17**

*f*

я - ко кТе - бе взял ду - шу мо - ю. Из - ми мя от враг мо - их, Го - спо - ди, кТе - бе

я - ко кТе - бе взял ду - шу мо - ю. Из - ми мя от враг мо - их, Го - спо - ди, кТе - бе

я - ко кТе - бе взял ду - шу мо - ю. Из - ми мя от враг мо - их, Го - спо - ди, кТе - бе

106 **rall.** **18**

при - бе - гох. На - у - чи мя тво - ри - ти во - лю Тво - ю, я - ко Ты е - си Бог мой.

при - бе - гох. На - у - чи мя тво - ри - ти во - лю Тво - ю, я - ко Ты е - си Бог мой.

при - бе - гох. На - у - чи мя тво - ри - ти во - лю Тво - ю, я - ко Ты е - си Бог мой.

113 **19**  $\text{♩} = 60$  (2-й Рефрен)

*p*

— Дух Твой бла - гий нас - та - вит мя на зем - лю пра - ву. Ско - ро у -

Дух Твой бла - гий... на - ста - вит мя. Ско - ро у -

— Дух Твой бла - гий нас - та - вит мя на зем - лю пра - ву. Ско - ро у -

**21**

7

120 **20** *f* Allegretto

слав-ши мя, ско-ро у - слав-ши мя, Го - спо - ди. И - ме-ни Тво-е - го  
 слав-ши мя, ско-ро у - слав-ши мя, Го - спо - ди.  
 слав-ши мя, ско-ро у - слав-ши мя, Го - спо - ди.

**22**

128 *ff*

ра - ди Тво - е - ю из - ве - де-ши от пе - ча -  
 ра - ди Го-спо-ди, жи-ви-ши мя, прав-до-ю Тво - е - ю из - ве - де-ши от пе - ча -  
 ра - ди Тво - е - ю (закр.ртом)

**23**

135  $\text{♩} = 60$  (2-й Рефрен) *P*

-ли ду - шу мо-ю. Ско-ро у - слав-ши мя, ско-ро у - слав-ши мя, Го - спо-  
 -ли ду - шу мо-ю. Ско-ро у - слав-ши мя, ско-ро у - слав-ши мя, Го - спо-  
 Ско-ро у - слав-ши мя, ско-ро у - слав-ши мя, Го - спо-

142

ди. И ми-лос-ти-ю Тво-е-ю по-тре-би-ша вра-ги мо-я и по-гу-би-ши вся сту-

ди. И ми-лос-ти-ю Тво-е-ю по-тре-би-ша вра-ги мо-я и по-гу-би-ши вся сту-

ди. И ми-лос-ти-ю Тво-е-ю по-тре-би-ша вра-ги мо-я и по-гу-би-ши вся сту-

149 **rall.** (2-й Рефрен)

жа-ю-щи-я ду-ши мо-ей, я-ко аз раб Твой есмь. (закр.ртом)

жа-ю-щи-я ду-ши мо-ей, я-ко аз раб Твой есмь. (закр.ртом)

жа-ю-щи-я ду-ши мо-ей, я-ко аз раб Твой есмь. (закр.ртом)

154 **25**

# Стихира Рождества Христова

Хватова С.

Soprano

Alto

5

S

A

10

S

A

15

S

A

Волс - ви Пер - сид - сти - и Ца - ри - е поз -  
нав - ше я - - - ве, на зем - ли — род - ше - го -  
ся Ца - ря Не - бес - на - го, от свет - лы - я звез -  
ды во - ди - ми, дос - ти - го - ша в.Виф - ли - ем, да -

20

S  
ры — но - ся - ще изб - ран - ны - я,

A

24

S  
зла-то и — ли - ван, и — сми-ну, и — падше,покло - ни - - -

A

29

S  
ша - ся: ви - де - ша — бо в.вер-те - пе Мла -

A

32

S  
ден - ца ле - жа - ша без - лет - на - го.

A

# Свете тихий

Хватова С.

*pppp*

Све - те ти - хий свя - ты - я сла - вы без - смерт - на - го От - ца не - бес - на - го свя -

*pppp*

та - го бла - жен - на - го И - и - су - се Хрис - те. Све - те ти - хий свя -

Сопрано соло

Све - те ти - хий. Све -

ты - я сла - вы без - смерт - на - го От - ца не - бес - на - го свя - та - го бла - жен - на - го И - и -

те ти - хий...

су - са Хрис - те. При - шед - ше на за - пад соли - ца ви - дев - ши.

Свет ве - чер - ний по - ем От - ца, Сы - на и Свя - та - го Ду - ха Бо - га.

Дос - - - то - ин е - - си во вся вре - ме -

на петь бы - ти гла - сы пре - по - доб - ны - ми.

Дос - то - ин е - си во вся вре - ме - на петь бы - ти

Тенор соло

Дос - то - ин е - си во вся вре - ме - на петь бы - ти

Дос - то - ин е - си во вся вре - ме - на петь бы - ти

гла - - - сы пре - по - доб - ны - ми.

гла - - - сы пре - по - доб - ны - ми.

гла - - - сы пре - по - доб - ны - ми.

Сы - - - не Бо - - - жий жи - - -

Све - те ти - хий свя - ты - я сла - вы без -

вог да - яй. Тем же

смерт - на - го От - ца не - бес - на - го свя - та - го бла - жен - на - го И - и -

мир тя сла - - - вит.

су - се Хрис - те Сы - не Бо - жий жи - вот да - яй тем же мир тя сла - вит.

## Вечерняя наши молитвы

Хватова С.

Soprano

Ве - чер - ни - я на - ши мо - лит - вы при - и -

ми, Свя - тый Гос - по - ди, и по -

даждь нам ос - тав - ле - ни - е гре - хов, я - ко Е -

дин е - си яв - лей в ми - ре воск - ре -

се - ни - е.

# Днесь владыка твари

Хватова С.

С  
А

Днесь Вла - ды - ка, днесь Вла-ды-ка тва - ри и Гос - подь

Т  
Б

6

На крес - те при-гво-жда-ет-ся и в реб-ра про-бо -

сла - вы. Днесь Вла - ды - ка, днесь Вла-ды-ка тва - ри и Гос

11

да-ет-ся, про-бо - да-ет-ся.

подь сла - вы. Жел-чи и оц-та вку - ша-ет. Сла-дость цер-ков-на-я вен

17

цем от - тер-ни-я об-ла - га - ет-ся. По-кры - ва - яй не-бо об-ла-ки. По-кры

*ppp* *pppp*

22 23 24 *mp rubato-solo* 25 26

О - деж - до - ю об - ла - чит - ся по - ру - га - ни - я. И за - у - ва - яй не - бо об - ла - ки. Днесь Вла - ды - ка...

27 28 29 30

ша - ет - ся брен - но - ю ру - ко - ю соз - да - вый. Че - ло - ве - ка соз - да - вый ру ко ю соз Днесь Вла - ды - ка... Днесь Вла - ды - ка...

31 32 33 34

да - вый. По пле - ще ма би - ен бы - ва - ет, би - ен бы - ва - ет. ка... Днесь Вла - ды - ка, Вла - ды - ка. О - де - ва - яй не - бо Днесь Вла - ды - ко. О - де - ва - яй не - бо

35 36 37 38 39 3

*pppp* За - пле - ва - ни - я и

об - ла - ки. О - де - ва - яй не - бо об - ла - ки. Днесь Вла - ды - ка,

*pppp*

40 41 42 43 44

ра - ны при - ем - лет по - но - ше - ни - я и за - у - ше - ни - я, *pp*

днесь Вла - ды - ка тва - ри по - но - ше - ни - я и за - у - ше - ни - я и все тер - пит ме - не

*pp*

45 46 47 *mf* =60 Тенор соло

и все тер - пит ме - не ра - ди о - суж - ден - на - го. Из -

ра - ди. Днесь Вла - ды - ка.

Из -

48 49 50

ба - ви - тель мой и Бог мой да спа - сет мир от

ба - ви - тель мой и Бог мой да спа - сет мир от

4 51 52 53 54

пре - лес-ти я - ко бла - го-ут-ро - бен спа - сет мир, спа - сет

пре - лес-ти я - ко бла - го-ут-ро - бен спа - сет мир, спа - сет

55 56 57

мир.

*ff*

Спа-сет мир из - ба - ви-тель мой и Бог мой да спа -

*ff*

мир.

58 59 60

сет мир от пре - лес-ти я - ко бла - го-ут-ро - бен спа -

61 62 63 64

сет мир, спа - сет. Спа - сет мир!

# Задостойник Воздвижения

Хватова С.

Обработка напева Троице-Сергиевой Лавры

S, A

Музыкальные ноты для сопрано и альт. Мелодия начинается в 4/4 такте, переходит в 5/4 в 2-м такте и возвращается в 4/4 в 3-м такте. Подпись: Ве - личай, ду - ше мо - я, пречестный Крест Гос-

T, B

Музыкальные ноты для тенора и баса. Подпись: Ве - личай, ду - ше мо - я, пречестный Крест Гос-

4

Музыкальные ноты для сопрано и альт. Мелодия продолжается в 4/4 такте, переходит в 5/4 в 5-м такте и возвращается в 4/4 в 6-м такте. Подпись: по - день. Та - ин е - си Бо - го - ро - ди - це рай

Музыкальные ноты для тенора и баса. Подпись: по - день. Та - ин е - си Бо - го - ро - ди - це рай

8

Музыкальные ноты для сопрано и альт. Мелодия продолжается в 4/4 такте. Подпись: не - воз - де - лан - но воз - рас - тив - ший Хрис - та. Им же

Музыкальные ноты для тенора и баса. Подпись: не - воз - де - лан - но воз - рас - тив - ший Хрис - та. Им же

11

крестно - е жи-во - нос - но - е на зем-ля на-са -

14

ди-ся Дре-во. Тем ны-не воз-но - си - му, покла -

18

ня - ю - ще - ся е - му тя ве - ли - ча - ем,

20

пок - ла - ня - ю - ще - ся ве - ли - ча - ем!

# Символ веры

Целковников Б.

Оживленно, светло  $\text{♩} = 48$  Б. Целковников

**C.** *div.* *f* *Be* *div.* *f*

**A.** *f*

**T.** *mf* во Е\_ди\_на\_го

**Б.** *f* Ве\_ру\_ю

Во Е\_ди\_на\_го

Бо\_га От\_ца Все\_дер\_жи\_те\_ля, Твор\_ца

Во Е\_ди\_на\_го

*unis.* Бо\_га От\_ца Все\_дер\_жи\_те\_ля

ца не\_бу\_и зем\_ли, *triu p*

Бо\_га От\_ца Все\_дер\_жи\_те\_ля

Ви\_ди\_мым же всем и не\_ви\_димым

всем и не\_ви\_димым. И во\_еди\_на\_го Гос\_подя

ди\_на\_го Гос\_по\_ди\_на\_го Гос\_по\_ди\_на\_го

да И\_и\_су\_са Хрие\_та, Сы\_на Бо\_жи\_я, Е\_род\_на\_го. И\_же от От\_ца рожд\_да.

*mf* *sim.* *f* *mf* *sim.*

*poco a poco cresc.*

ди\_но род\_на\_го, ден на\_го, преж\_де всех

век. та от Све\_та, Бо\_та от Све\_та,

*f* *sub.p* *f* *sub.p*

*более сдержанно*

рожденна

га ис-ти

Бога истинна от Бога истинна, рожденна

*poco a poco cresc.*

на, Единосущна

на от Бога

не сотворена, Единосущна

Отцу,

ис-тинна Именже вся

Отцу

ис-тинна

Первоначальный темп

*f* бы ша.  
*f* *mf*  
 Нас ра\_ди, че\_ло\_век, и

*mf*  
 Нас ра\_ди, че\_ло\_век, и  
 на\_ше\_го ра\_ди спа\_се

*mf*  
 Нас ра\_ди, че\_ло\_век, и  
 на\_ше\_го ра\_ди спа\_се  
 ни\_я

*mf*

Нас ра\_ди че\_ло\_век,  
на\_ше\_го ра\_ди спа\_с се\_ни\_я ни\_я и ни\_я

на\_ше\_го ра\_ди спа\_с се\_ни\_я снад\_ша\_го  
го с Не\_бес, и во\_пло\_тив\_ша\_го

го с Не\_бес, и во\_пло\_тив\_ша\_го

расширяя

...ся от Ду\_ха Свя\_та и Ма\_ри\_и Де\_вы,

еще сдержаннее

Скоро

и во\_че\_ло\_веч\_ша\_ся. Рас\_

пя\_та\_го же за\_ны при Пон\_тий\_стем Пи\_

*molto rit.* unis. *p* *3*

sub. *mp* *3*

да те, и стра\_дав

sub. *mp* *3*

*p* *3*

ша, и по\_гре\_ бен на... по -- гре\_

с подъемом *mf* *f* *3* *3*

*div.* *mf* *f* *3* *3*

И вос\_ крес\_ ша\_го в тре\_ тий

бен на. *mf* и воскресша\_го

*mf* *f* *3* *3* *3*

замедляя и затихая

день по Писа ни см. *tr*

в тре тий день по Пи са ни см. И вос *tr dolce*

на Не бе са... *dolce*

шед ша го на Не бе са, и се дя ща о дес ну ю От *3*

о дес ну ю... *3* Проникновенно *unis.*

ца. И па ки гря *p* *3*

*unis.* *poco portato*

И па ки гря

всё более воодушевляясь

ду\_ще\_го со сла- во\_ю су\_ ди\_ те жи\_

ду\_ще\_го со сла - во\_ю су\_ ди\_ те жи\_

*rosso cresc.*

вым и мерт\_ вым, жи\_ вым и

вым

*div.*

мерт\_ вым. Е\_ го же Царст\_ ви\_ю не

*ff* Спокойнее, осветленно  
+  
*mp* sempre  
+  
*ff* ца.  
Бас (solo)  
*mf*

бу-дет кон-ца.

в Ду-ха Свя-та-го, Господа Животворящаго, И-же от От-ца ис-хо-

ро-со cresc.  
ро-со cresc.  
ро-со cresc.

дя-ща-го, И-же со От-цем и Сы-ном спо-кла-

ня е ма и сла ви ма, гла го лав ша го про

Во е ди ну Свя ту ю Со бор ну ю и А ро ки

tutti

пос толь ску ю Цер ковь. Ис по ве ду ю еди но Кре

*piu f poco a poco cresc.*

div.

*poco portato*

ше\_ни\_е во\_ос\_тав ле\_ни\_е гре\_хов.

Более широко *p*

Бас (solo) *mf* *p*

Ча\_ю вос\_кре\_се\_ни\_я мерт\_вых, и

*p* Вос\_кре\_

*poco cresc.* *mf*

\_се ни\_я... *mf*

жиз\_ни будущего ве\_ка. А\_

morendo

А - МИНЬ.

А - МИНЬ.

tutti

А - МИНЬ.

МИНЬ.

# Херувимская

Целковников Б.

1

С. *p* И . . . . . жс Хе . ру ви . мы

А. *p* И . . . . . жс Хе . ру ви . мы

Т.

Б.

Detailed description: This is the first system of a musical score for a four-part vocal setting. It features four staves: Soprano (С.), Alto (А.), Tenor (Т.), and Bass (Б.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts begin with a piano (*p*) dynamic. The lyrics for the Soprano and Alto parts are "И . . . . . жс Хе . ру ви . мы". The Tenor and Bass parts are currently silent, indicated by horizontal lines on their staves.

2

тай . . . . . но об . . . . . ра .

тай . . . . . но об . . . . . ра .

тай . . . . . но об . . . . . ра .

Б.

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues the vocal parts from the first system. The Soprano, Alto, and Tenor parts have lyrics: "тай . . . . . но об . . . . . ра .". The Bass part also has lyrics: "тай . . . . . но об . . . . . ра .". The music continues with melodic lines and rests across the four staves.

3 *dim.*

ту - ю - ще и Жи - во тво - ра - - - мой

ту - ю - ще и Жи - во - - - тво - ра - мой

ту - ю - ще и Жи - во - - - тво - ра - мой

и Жи - во - - - тво - ра - мой

4 *rit.*

Трой - - - це Три - сля - ту - ю песь при - пе - ва - ю -

Трой - - - це Три - сля - ту - ю песь при - пе - ва - ю -

Трой - - - це Три - сля - ту - ю песь при - пе - ва - ю -

Трой - - - це Три - сля - ту - ю песь при - пе - ва - ю -

Трой - - - це Три - сля - ту - ю песь при - пе - ва - ю -

ше, Три - сля - ту - ю песь при - пе - ва - ю

ше, Три - сля - ту - ю песь при - пе - ва - ю

ше, Три - сля - ту - ю песь при - пе - ва - ю

ше, Три - сля - ту - ю песь при - пе - ва - ю



7

от - - - - - до - ждем по - - - - - не -

от - - - - - до - ждем по - - - - - не -

от - - - - - до - ждем по - - - - - не -

8

че - нн - е. А - - - - - мнѣ.

че - нн - е. А - - - - - мнѣ.

че - нн - е. А - - - - - мнѣ.

А - - - - - мнѣ. Я - - - - - ко да Ца - ря poco a poco cresce.

всех по - ды - мям, я - - - - - ко да Ца - ря poco a poco cresce.

*mf* 9

всех по - ды - мем. Ан - гель - ски - ми не - ви - ди - мо

всех по - ды - мем. *f*

всех по - ды - мем. Ан - гель - ски - ми не - ви - ди - мо

всех по - ды - мем. *f*

всех по - ды - мем. *mf* Ан - гель - ски - ми не - ви - ди - мо

до - ри - но - си - ма чин - ми. *tutti*

до - ри - но - си - ма чин - ми.

10

до - ри - но - си - ма чин - ми.

Ан - гель - ски - ми не - ви - ди - мо

Ан - гель - ски - ми не - ви - ди - мо

*tutti*

до - ри - но - си - ма чин - *Solo* мѣ - гель - ски - мя не ви - ди - мо

*tutti* постепенно переходя на "о"

до - ри - но - си - ма чин - мя постепенно переходя на "о"

постепенно переходя на "о"

постепенно переходя на "о"

11

*mf*

до - ри - но - си - ма чин - А... *tutti* Ал - ли -

А... *mf* *div.*

А... *mf* Ал - ли - луй - а.

*росо а росо стез.*

луй - а, ал - ли - луй - а, ал - ли луй - - - а.

*росо а росо стез.*

*росо а росо стез.*

ал - ли - луй - а, ал - ли луй - - - а, ал - ли -

*росо а росо стез.*

12

Анс.

Ал - ли - луй - а, ал - ли - луй - а. *div. f*

*ff* Ал - ли - луй - а, ал - ли - луй - а.

*ff* Ал - ли - луй - а, ал - ли - луй - а.

*div. f* Ал - ли - луй - а, ал - ли - луй - а.

*ff* луй - а, ал - ли - луй - а, ал - ли - луй - а.

*ff* луй - а, ал - ли - луй - а, ал - ли - луй - а.

*ff* луй - а, ал - ли - луй - а.

*ff* луй - а, ал - ли - луй - а.

*ff* Ал - ли - луй - а, ал - ли - луй - а.

*ff* Ал - ли - луй - а, ал - ли - луй - а.

# МОЛИТВА ОТЦА ХАРЛАМПИЯ

Стихи И.Вараввы (Сцена из оперы Казачий кордон)

Музыка В.Чернявск

Очень медленно ♩=44

*p*

Сопрано

Альты

Тенора

Басы

А - ли - лу - я! А - - -

А - ли - лу - я! А - - -

А - ли - лу - я! А - - -

А - ли - лу - я! А - - -

А - ли - лу - я! отец Харлампий: *f* А - - -

Бас-соло

Ог-ра-ди нас Гос-по-ди,си-ло-ю

5

ли - - - лу - я! А

ли - - - лу - я! А

ли - - - лу - я! А

ли - - - лу - я! А

ли - - - лу - я! А

и жи-вот-вор-на-го крес-та тво-е-го и за-щи-ти нас от вся-ко-го зла

8

ли лу - - я!  
ли лу - - я!  
ли лу - - я!  
ли лу - - я!

от зло - де - я, - ли - хо - де - я, ко ду - на ве - ду - на, от ли - хих зве

10

А Спа - си нас Гос - по - ди,  
А Спа - си нас Гос - по - ди,  
А Спа - си нас Гос - по - ди,  
А Спа - си нас Гос - по - ди,

рей от нап - рас - ных смер - тей. Спа - си нас Гос - по - ди, и зас - ло - ни сво

13

ри - за - ми от не - ба и до - зем - ли. А - ли - лу - я!  
ри - за - ми от не - ба и до - зем - ли. А - ли - лу - я!  
ри - за - ми от не - ба и до - зем - ли. А - ли - лу - я!  
ри - за - ми от не - ба и до - зем - ли. А - ли - лу - я!

и - ми нет - лен - ны - мири - за - ми от не - ба и до - зем - ли.

17 *mf*

C. *mf* Дух свя-тый, без-те-лес ный не-бес-ный, нак-ре-ни вы со-ко-е

A. Дух свя-тый, без-те-лес ный не-бес-ный, нак-ре-ни вы со-ко-е

21

не-бо С вы-со-ты пре-будь в на-ши ду-ши, ук-ре-пи ус-та-ло-е те-ло.

не-бо С вы-со-ты пре-будь в на-ши ду-ши, ук-ре-пи ус-та-ло-е те-ло

26

C. *f* А-ли-лу-я! А-ли-лу-я! А-ли-лу-я!

A. *f* А-ли-лу-я! А-ли-лу-я! А-ли-лу-я!

T. *f* А-ли-лу-я! А-ли-лу-я! А-ли-лу-я!

B. *f* А-ли-лу-я! А-ли-лу-я! А-ли-лу-я!

Б. *f* Дай нам

31

А-ли-лу-я! серд-це счасть-еми ми-ром на-пол-ни.

А-ли-лу-я! серд-це счасть-еми ми-ром на-пол-ни

А-ли-лу-я! серд-це счасть-еми ми-ром на-пол-ни.

А-ли-лу-я! серд-це счасть-еми ми-ром на-пол-ни

муд-рость,лю-бовь и ра-дось, серд-це счасть-еми ми-ром на-пол-ни. Бо-жий

35 *f* перст свой на по-бе-ду над вра-гом, над неп-рав-дой и крив-дой. А - ли -

перст свой на по-бе-ду над вра-гом, над неп-рав-дой и крив-дой.

перст свой на По-бе-ду над вра-гом, над неп-рав-дой и крив-дой.

39 *tr* лу-я. *tr* тер *tr* тер *tr* тер *tr* тер

*f* Жизнь на пол-ни жи-вы-ми цве-та-ми, ут-вер-ди в на-шем серд-це тер

42 пень - е и си - лу. (Закр. рт.)

пень - е и си - лу.

пень - е и си - лу.

пень - е и си - лу.

пень - е и си - лу. *mf* А кры - ла - тый Ар-хан гел сох - ра - ни ка - за - ков сре - ди

45

А - ли - лу - я!

*mf*

А - ли - лу - я!

рат - но - го по - ля.

49

*tr*

А - ли - лу - я!

*tr*

А - ли - лу - я!

*tr*

А - ли - лу - я!

*f*

Прес - вет - лый Ге - ор - гий По - бе - до - но - сец, ог - ра - ди нас ме - чом и щи -

51

А - ли - лу - я!

А - ли - лу - я!

том и жи - вот - во - ря - щим сво - им крес том. И сох - ра - ний от

53

А ли лу

А ли лу

вся-ких ут-раг и пе-ча-лей, от саб-ли, но-жа и пи-ща-ли и

55

я! Да-руй нам По-бе-ду Гос-подь!

Да-руй нам По-бе-ду Гос-подь!

в ден-ной по-ре и в ноц-ной. Да-руй нам По-бе-ду Гос-подь!

57

А-ли лу я! А-ли лу я!

А-ли лу я! А-ли лу я!

А-ли лу я!

# Покаяние

Стихи Ирины Яворовской

Музыка Владимира Чернявского

**Adagio** **Andante** *mf*

Solo  
Бас, баритон

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

*f* Бом! Бом! Бом! Бом! *mp* А Под

*f* Бом! Бом! Бом! Бом! *mp* А

*f* Бом! Бом! Бом! Бом! *mp*

*f* Бом! Бом! Бом! Бом! *mp*

6

не-бом пла-ме-не-ли ку-по - ла тор-жест-вен-ны-е зво-ны воз-ве

10

ща\_ ли. *ff* Мо-лит-ва пря-мо к Гос-по-ду плы

14

Adagio

ла, не-ся в се-бе на-деж-ды и пе-ча-ли.

*dim.*

*dim.*

на-деж-ды и пе-ча\_ ли.

на-деж-ды и пе-ча\_ ли.

*mp* *p*  
 Гос - по - ди, прос - ти за прог - ре - ше - ни

*legato*  
 я не-ра-зум-ных Гос-по-ди прос-ти  
 я не-ра-зум-ных Гос-по-ди прос-ти  
 Гос-по-ди прос-ти.  
 Ес-ли есть на све-те у-те  
 Ес-ли есть на све-те у-те  
 Ес-ли есть на све-те у-те  
 Ес-ли есть на све-те у-те

ше-ни-е, то о-но в спа-се-ни-и Ру-си, то о-но в спа-се-ни-и Ру-  
 ше-ни-е, то о-но в спа-се-ни-и Ру-си, то о-но в спа-се-ни-и Ру-  
 ше-ни-е, то о-но в спа-се-ни-и Ру-си, то о-но в спа-се-ни-и Ру-  
 ше-ни-е, то о-но в спа-се-ни-и Ру-си, то о-но в спа-се-ни-и Ру-

си. А

37

Moderato

*mf*

Бе - зу-ми-е об-ру-ши-ло крес - ты, всё доб-ро-е ко - вер-ка-я уп-ря-мо и

*mp* *molto*

A

41

*rit.*

ко - ло-кол низ-верг-нув с вы - со - ты, ос - та - ви-ло ру - и - ны вмес-то

хра - ма.

*ff* *fff*

A A

Adagio

*mp* *poco dim.* *p* *mp*

(Зак. пр.) *poco dim.* *p*

(Зак. пр.) *poco dim.* *p*

Гос - по - ди, вер  
Гос - по - ди, вер

ни бла-го-во-ле - ни е паст-ве о - без до - лен-ной тво - ей.

ни бла-го-во-ле - ни е паст-ве о - без до - лен-ной тво - ей.

*tr*  
Паст-ве о - без -

*tr*  
Паст-ве о - без -

## росо ассел..

Ве - ру - я в те - бя най-дём спа - се - ни - е,

Ве - ру - я в те - бя най-дём спа - се - ни - е,

до - лен-ной тво - ей се - ни - е,

до - лен-ной тво - ей се - ни - е,

Гос-по-ди, прос-ти нас и сог-рей.      Гос по-ди, прос - ти нас и сог-

Гос-по-ди, прос-ти нас и сог-рей.      Гос по-ди, прос - ти нас и сог-

и сог-рей.      Гос по-ди, прос - ти нас и сог-

и сог-рей.      Гос по-ди, прос - ти нас и сог-

**Solo SOPRANO**      *cresc.*

рей.      Гос - по - ди, прос-ти нас и сог - рей,      Гос - по - ди, прос-ти нас

рей.      Гос - по - ди, прос-ти нас и сог - рей,      Гос - по - ди, прос-ти нас

рей.      Гос - по - ди, прос-ти нас и сог - рей,      Гос - по - ди, прос-ти нас

рей.      Гос - по - ди, прос-ти нас и сог - рей,      Гос - по - ди, прос-ти нас

и сог-рей, Гос-по-ди, прос-ти нас и сог-рей, Гос-по-

и сог-рей, Гос-по-ди, прос-ти нас и сог-рей, Гос-по-

и сог-рей, Гос-по-ди, прос-ти, нас и сог-рей, Гос-по-

исог-рей, Гос-по-ди, прос-ти нас и сог-рей, Гос-по-

## Andante

*mf*

ди, прос-ти нас и сог-рей, Бом! Бом! Бом! Бом!

ди, прос-ти нас и сог-рей, Бом! Бом! Бом! Бом!

ди, прос-ти нас и сог-рей, Бом! Бом! Бом! Бом!

ди, прос-ти нас и сог-рей, Бом! Бом! Бом! Бом!

Сквозь

вре-мя ве-щей ко-ло-кол зву - чит ни кем не заг-лу-ша-е-мым-на - ба-том. И

Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом!

Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом!

Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом!

Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом!

76 A

и-мя божь-ей прав-ды не мол-чит, и и-мя божь-е сол-неч-но и смя-то.

Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом!

Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом!

Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом!

Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом! Бом!

80

*p*

Гос - по - ди, прос - ти и по - ка - я - ни - е от заб - луд - ших греш - ни - ков при

*p*

Гос - по - ди, прос - ти и по - ка - я - ни - е от заб - луд - ших греш - ни - ков при

8

**ресо accel.**

84

**ресо accel.**

ми тяж-кий груз ве - ли - ко - го стра - да - ни - я

ми тяж-кий груз ве - ли - ко - го стра - да - ни - я

греш-ни - ков при - ми, стра - да - ни - я

греш-ни - ков при - ми, стра - да - ни - я

8

3/4 4/4

87

Гос-по-ди, с де - той сво-их сни - ми.      Гос-по-ди, с де-тей сво-их сни

Гос-по-ди, с де - той сво-их сни - ми.      Гос-по-ди, с де-тей сво-их сни

8      сни - ми.      Гос-по-ди, с де-тей сво-их сни

8      сни - ми.      Гос-по-ди, с де-тей сво-их сни

## roso rall.,

90

*Solo soprano*

*p* ми. (Зак.рт.)

*p* ми. (Зак.рт.)

*p* ми. (Зак.рт.)

*p* ми. (Зак.рт.)

(Можно не исполнять)

*p* [ *dim.* *p* ]  
 Бом! Бом! Бом! Бом! Бом!  
*dim.* *p* *ppp*  
 Бом! Бом! Бом!  
*dim.* *p* *ppp*  
 Бом! Бом! Бом!  
*dim.* *p* *ppp*  
 Бом! Бом! Бом! (*#*) *ppp*

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аллеманов, Д. В. Русское хоровое церковное пение / Д. В. Аллеманов. – Москва : Товарищество скоропеч. А. А. Левенсон, 1910. – 95 с. – Текст : непосредственный.
2. Асатрян, О. Ф. Профессиональные компетентности будущих учителей музыки в классе дирижирования на примере реализации педагогического потенциала произведений русской духовной музыки / О. Ф. Асатрян, Т. М. Грязнова. – Текст : электронный // Современное педагогическое образование. – 2022. - № 1. – С. 6-10. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-professionalnoy-kompetentnosti-buduschih-uchiteley-muzyki-v-klasse-dirizhirovaniya-na-primere-realizatsii-pedagogicheskogo> (датаобращения: 18.03.2022).
3. Бабенко, Е.В. Духовная музыка композиторов Кубани: проблемы изучения / Е.В. Бабенко – Текст : непосредственный // Культурная жизнь юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация: материалы III Международной научно-практической конференции. – Краснодар: КГИК, 2018 г. – С. 16-22.
4. Болгарский, Д., прот. Значение церковного пения в богослужении / Д. Болгарский // URL <http://www.drevglas.ru/public.html>. – Текст : электронный.
5. Вознесенский, Иоанн, прот. О пении в православных церквях греческого Востока с древнейших до новых времен: с приложением образцов византийского церковного осмогласия / [Соч.] Свящ. Иоанна Вознесенского. Ч. [1]-2. – Кострома : Губ. тип., 1895-1897. – 2 т. – 222 с. – Текст : непосредственный.
6. Вязникова, Л.Ф. Психологические основания профессиональной переподготовки руководителей системы образования: время перемен: монография / Л.Ф. Вязникова. –Хабаровск: ХГПУ, 2002. – 291с. – Текст : непосредственный.
7. Гарднер, И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: в 2 томах / И.А. Гарднер. – Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – Т. 2. – С.127-140. – Текст : непосредственный.
8. Гарднер, И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: сущность, система, история : в 2 томах. / И.А. Гарднер. – Москва : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – Т. 1. – 490 с. – Текст : непосредственный.
9. Гарднер, И.А. Об инструментальной музыке и о хоровом полифоническом пении в православном богослужении / И.А. Гарднер. – 2015. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: <http://seminaria.ru/chsing/theory.htm> (дата обращения: 145.01.2022). – Текст : электронный.
10. Герцман, Е.В. Византийское музыкознание: учебник для вузов / Е.В. Герцман. – 3-е изд., стер. – Москва : Юрайт, 2019. – 261 с. – Текст : непосредственный.

11. Глоссарий музыкальных терминов христианского богослужения / составитель И.А. Назаренко. – Краснодар : КубГУ, 1992. – 122 с. – Текст : непосредственный.
12. Горина, Т.К. К проблеме «церковности» богослужебного пения РПЦ / Т.К. Горина. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: <http://eparhia.onego.ru/tanya05.htm> (дата обращения: 02.05.2020). – Текст : электронный.
13. Громкова, М.Т. Андрагогика: теория и практика образования взрослых: учебное пособие / М.Т. Громкова. – Москва : Юнити-Дана, 2005. – 495 с. – Текст : непосредственный.
14. Гуляницкая, Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н.С. Гуляницкая. – Москва : Языки славянской культуры, 2002. – 430 с. – Текст : непосредственный.
15. Густова, Л.А. Духовно-нравственные аспекты творчества церковного музыканта / Л.А. Густова // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фольклорыстыкі : вып. 10 / I-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – С. 161–165.
16. Дабаева, И.П. Богослужебно-певческая культура РПЦ: традиции и современность / И.П. Дабаева. – Текст : непосредственный // Южнороссийское обозрение. Вып. 14 : Православие в исторических судьбах России. – Ростов-на-Дону : СКНЦ ВШ, 2004. – С. 164–168.
17. Дабаева, И.П. О воспитании и образовании регентов и церковных певчих в современных учебных заведениях / И. П. Дабаева. – Текст : непосредственный // Южнороссийский музыкальный альманах. – 2007. – Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – С. 129–132.
18. Дабаева, И.П. Русский духовный концерт в историческом контексте / И.П. Дабаева. – Текст : непосредственный // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского. – Москва, 2001. – С. 7–16.
19. Двинина-Мирошниченко, Н.Е. Православная каноническая музыка как феномен отечественной культуры конца XX – начала XXI века / Н.Е. Двинина-Мирошниченко. – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2018. – № 2 (82). – С. 73–81.
20. Джонс, Д.К. Инженерное и художественное конструирование: современные методы проектного анализа: перевод с английского / Д.К. Джонс. – Москва : Мир, 1976. – 384 с. – Текст : непосредственный.
21. Доклад митрополита Санкт-Петербургского Владимира на первом заседании комиссии Межсоборного присутствия по вопросам богослужения и церковного искусства. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: <http://www.patriarchia.ru/db/print/1127779.html> (дата обращения: 20.02.2020). – Текст : электронный.
22. Ефимова, Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий / Н.И. Ефимова. – Москва : МГУ, 2004. – 281 с. : ил., нот., табл., факс. – Текст : непосредственный.

23. Заир-Бек, Е.С. Основы педагогического проектирования: учебное пособие для студентов педагогического бакалавриата, педагогов-практиков / Е.С. Заир-Бек. – Санкт-Петербург, 1995. – 234с. – Текст : непосредственный.
24. Исаев, Е.И. Основы психологической антропологии. Психология человека: введение в психологию субъективности / Е.И. Исаев, В.И. Слободчиков. – Москва : Школа-Пресс, 1995. – 384с. – Текст : непосредственный.
25. Карпов, Ю.С. Современная регентская практика: хормейстерский аспект : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Карпов Юрий Семенович. – Казань: КГК им. Жиганова, 2007. – 180 с. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL:<http://www.dissercat.com> (дата обращения: 05.04.2019). – Текст : электронный.
26. Килина, М.Ю. Духовно-нравственное воспитание молодежи средствами православной музыки / М.Ю. Килина. – Майкоп, 2019. – 112 с. – Текст : непосредственный.
27. Климент Александрийский. Педагог. Гл. II. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Kliment\\_Aleksandrijskij/pedagog/](https://azbyka.ru/otechnik/Kliment_Aleksandrijskij/pedagog/) (дата обращения: 16.03.2022). – Текст : электронный.
28. Климент Александрийский. Строматы. Книги 1-7 / Климент Александрийский ; перевод с древнегреческого, предисловие, комментарии Е. В. Афанасина. – 3-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Изд-во Олега Абышко, 2018. – 803с. – Текст : непосредственный.
29. Ковин, Н.М. Регентское образование / Н.М. Ковин. – Текст : непосредственный // Хоровое и регентское дело. – 1911. - № 3. – С. 8-11; № 5. – С. 81-85.
30. Ковин, Н.М. Управление церковным хором: пособие для регентов / Н.М. Ковин. – Москва : Живоносный источник, 2000. – 66 с. – Текст : непосредственный.
31. Конотоп, А.В. Русское строчное многоголосие XV–XVII вв.: текстология. Стилль. Культурный контекст / А.В. Конотоп. – Москва : Композитор, 2005. – 352 с.– Текст : непосредственный.
32. Королева, Т.И., Перелешина, В.Ю. Образцы песнопений и духовно-музыкальных сочинений: хрестоматия / Т. И. Королева, В. Ю. Перелешина. – Москва : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2009. – 184 с. – Текст : непосредственный.
33. Кошмина, И.В. Русская духовная музыка: пособие для студентов музыкально-педагогических училищ и вузов: в 2 книгах. Кн.1 : История. Стили. Жанры / И.В. Кошмина. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 224 с. – Текст : непосредственный.
34. Крилошанинъ. Страницы для любителей древнего православного церковного пения. – Режим доступа: свободный. – URL: <http://kryloshanin.narod.ru/znammar> (дата обращения: 23.05.2021). – Текст : электронный.

35. Критский, Б.Д. Хормейстер и регент / Б.Д. Критский, А.А. Драмбян. – Текст : непосредственный // Вестник ПСТГУ. Сер. : Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2017. – Вып. 26. – С. 152-161.
36. Кустовский, Е.С. Дирижерская техника на клиросе / Е.С. Кустовский. – Москва : Живоносный источник, 2003. – 122 с. – Текст : непосредственный.
37. Кустовский, Е.С. Пособие по изучению осмогласия современной московской традиции / Е.С. Кустовский, Н. П. Потемкина. – 2-е изд., испр., доп. – Москва : Московские православные регентские курсы при церкви трех Святителей на Кулишах, 2006. – 78 с. – Текст : непосредственный.
38. Литвинко, А.А. Подготовка хормейстеров в светских и духовных учебных заведениях в России: история и современность / А.А. Литвинко. – Майкоп, 2012. – 80 с. – Текст : непосредственный.
39. Локтионова, Т.Е. Проблемы педагогического проектирования / Т.Е. Локтионова. – Текст : непосредственный // Вестник Военного университета. – 2010. – №1 (21). – С. 26–29.
40. Макаров, И.В., иерей. Аксиология музыкального творчества в контексте христианского понимания культуры / И.В. Макаров. – Текст : непосредственный // Христианское чтение. – 2012. – № 2. – С. 164–184.
41. Мартынов, В.И. История богослужебного пения : учебное пособие / В.И. Мартынов. – Москва : РИО Федеральных архивов : Русские огни, 1994. – 240 с. – Текст : непосредственный.
42. Мельник, В.П. О чине богослужебного пения / В.П. Мельник. – 2007. Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: <http://www.drevglas.ru/doc3.html> (дата обращения: 20. 01.2022). – Текст : электронный.
43. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – Москва : Музыка, 1966. – 574 с. : ил., нот. – Текст : непосредственный.
44. Нечаев, Питирим, митр. В церкви должна быть особая культура пения / Питирим Нечаев, митрополит. – Текст : непосредственный // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003гг. Наука. История. Образование: сборник статей, воспоминаний, архивных документов. – Москва : Паломник, 2005. – С. 13–23.
45. Нефедов, Иоанн, прот. Принципы богослужебного пения и их воспитательное значение. / И. Нефедов // URL <http://www.seminaria.ru/chsing/education.htm/> (дата обращения: 23.04.2022). – Текст : электронный.
46. Опесницкий, А.А. Древнееврейская музыка и пение [современная орфография] / А. А. Опесницкий. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL:<https://litvek.com/books/413162-kniga-akim-alekseevich-olesnitskiy-drevneevreyskaya-muzyika-i-penie-sovremennaya-orfografiya> (дата обращения: 23.04.2022). – Текст : электронный.
47. Паисов, Ю.И. Духовный концерт в современной музыке России / Ю.И. Паисов. – Текст : непосредственный // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – Москва : Композитор, 2004. – Вып. 2. – С. 231–252.

48. Пантелеева, Т.В. Церковное пение в контексте комплексного подхода к исследованию деятельности московских духовных школ / Т.В. Пантелеева. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: [https:// cyberleninka.ru/article/n/tserkovnoe-penie-v-kontekste-kompleksnogo-podhoda-k-issledovaniyu-deyatelnosti-moskovskih-duhovnyh-shkol-vo-vtoroy-polovine-xx-veka/pdf](https://cyberleninka.ru/article/n/tserkovnoe-penie-v-kontekste-kompleksnogo-podhoda-k-issledovaniyu-deyatelnosti-moskovskih-duhovnyh-shkol-vo-vtoroy-polovine-xx-veka/pdf)(дата обращения: 06.09.2021). – Текст : электронный.
49. Пецина, И.А. Основные показатели культуры исполнения русской духовной музыки/ И.А. Пецина. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-pokazateli-kultury-ispolneniya-russkoj-duhovnoy-muzyki> (дата обращения: 24.05.2022). – Текст : электронный.
50. Плехова, Д.В. Подготовка учителя к использованию духовной музыки для решения задач общеобразовательной школы/ Д.В. Плехова. – Майкоп, 2018. – 106 с. – Текст : непосредственный.
51. Попова, Е.В. Духовная музыка отечественных композиторов : поэтика «жанровых форм»: конец XX – начало XXI вв. : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 /. Попова Елена Викторовна. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2011. – 205 с. – Текст : непосредственный.
52. Распоряжение Президента РФ от 23.04.93 года № 281-РП «О передаче религиозным организациям культовых зданий и иного имущества». Окончательно юридическое решение было принято гораздо позже: лишь в 2010 году в Федеральном Законе № 327-ФЗ от 30 ноября «О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной и муниципальной собственности», [http:// www.kremlin.ru/acts/news](http://www.kremlin.ru/acts/news) – Текст : непосредственный.
53. Резниченко, Е. Высшее регентское образование в России: задачи и проблемы (по разработкам Православного Свято-Тихоновского Богословского института) / Е. Резниченко// Гимнология: материалы международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского. – Москва : Композитор, 2000. – Вып. 1, ч.2. – С. 453–457. –Текст : непосредственный.
54. Рихтер, Н.П. Музыкальное образования в церковно-приходских школах второй половины XIX- начала XX века / Н.П. Рихтер.– Текст : электронный// Проблемы современного образования. – 2021. - № 1. – С. 78–86. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-obrazovanie-v-tserkovno-prihodskih-shkolah-rossii-vtoroy-poloviny-xix-nachala-hh-veka> (дата обращения: 25.06.2021).
55. Семенов, А. Знаменный распев как символ возрождения русской культуры / А. Семенов. – Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL:[https://ruskline.ru/author/s/semenov\\_aleksandr](https://ruskline.ru/author/s/semenov_aleksandr) (дата обращения: 11.02.2022). – Текст : электронный.
56. Скрипачева, И.А., Девяткина, Г.Н. Развитие певческого искусства в контексте богослужбного пения дореволюционной России/ И.А. Скрипачева, Г.Н. Девяткина. – Текст : непосредственный // Вестник Бурятского государственного университета. Сер. : Философия. – 2014. - № 14 (1). – С. 133-138.

57. Смелкова, Т.Д. Вокально-исполнительская культура в современном образовательном пространстве / Т.Д. Смелкова.– Текст : непосредственный // Вестник Герценовского университета. – 2014. - № 2. – С. 56-61.
58. Сорокина, У.В. Церковно-певческая культура провинциального города в XX столетии : на примере г. Ростова-на-Дону: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Сорокина Ульяна Владимировна. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2017. - 22 с. – Текст : непосредственный.
59. Сорокина, У.В. Церковно-певческая культура Ростова-на-Дону в XX веке / У. В. Сорокина // Южнороссийский музыкальный альманах. – 2017. - № 2. – С. 17–24. – Текст : непосредственный.
60. Старостина, Т.А. Музыкально-теоретические проблемы изучения русского многоголосия / Т.А. Старостина.– Текст : электронный // Вестник СПбГУ. Сер. :Искусствоведение. – 2019. – Т. 9, № 1. – С. 46–79.– Режим доступа: для авториз. пользователей. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-teoreticheskie-problemy-izucheniya-russkogo-obihodnogo-mnogogolosiya/viewer> (дата обращения: 08.11.2021).
61. Степанов, А.В. Архитектура и психология: учебное пособие для вузов / А.В. Степанов, Г.И. Иванова, Н.Н. Нечаев. – Москва : Стройиздат, 1993. – 295с. – Текст : непосредственный.
62. Тараканов, С.А. О влиянии церковно-певческой культуры на воспитание детей / С. А. Тараканов. – Текст : непосредственный// Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире / редактор-составитель С. И. Хватова.– Майкоп : Магарин О. Г., 2017. – С. 854-862.
63. Успенский, Порфирий, архим. Первое путешествие в Афон. Монастыри и скиты / Порфирий Успенский, архим. – Москва : Общество сохранения литературного наследия, 2006. – 1288 с.– Текст : непосредственный.
64. Флоренский, П.А. Христианство и культура / П.А. Флоренский.– Москва: АСТ; Харьков : Фолио, 2001. – 663 с. – Текст : непосредственный.
65. Хватова, С.И. Исполнительская интерпретация духовных песнопений: к проблеме церковной манеры звукоизвлечения/ С.И. Хватова. – Текст : непосредственный// Гуманитарные и социально-экономические науки: Северо-Кавказский научный центр высшей школы. – 2007. – № 3 (34). – С. 212–217.
66. Хватова, С.И. О церковной манере пения / С.И. Хватова. – Текст : непосредственный// Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2010. – № 3. –С. 112–115.
67. Хватова, С.И. Передача духовного опыта православного служения: черты новейшего времени / С.И. Хватова. – Текст : непосредственный // Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе : материалы Шестой международной научно-практической конференции, 23-25 марта 2011. – Майкоп : АГУ, 2011. – С. 224–234.
68. Хватова, С.И. Православная певческая традиция на рубеже XX-XXI столетий: монография / С.И. Хватова. – Майкоп : Магарин О.Г., 2011. – 412 с. – Текст : непосредственный.

69. Хватова, С.И. Формирование особых волевых качеств церковных певчих: к восстановлению традиции / С.И. Хватова. – Текст : непосредственный. // Дифференциальная психология и дифференциальная психофизиология сегодня: Материалы конфер., посвященной 115-летию со дня рождения Б.М. Теплова, 10–11 ноября 2011 г. / Под ред. М.К. Кабардова. – М.: Смысл, 2011. – С. 331-334.
70. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. / В.Н. Холопова. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – 496 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – Текст : непосредственный.
71. Христианство и музыкальное искусство: монография / редактор-составитель С.И. Хватова. – Краснодар ; Майкоп: Магарин О.Г., 2021. – 340 с. – Текст : непосредственный.
72. Церковные произведения сибирских композиторов. Вып. 2. Красноярск: ООО РПБ «Амальгама», 2001. – С. 32-34. – Текст : непосредственный.
73. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. / В.А. Цуккерман. – М., 1964. – 160 с. – Текст : непосредственный.
74. Шастина, Т.В. Традиционная певческая культура как средство вокально-эстетического воспитания детей : диссертация... кандидата педагогических наук : 03.00.02 / Шастина Татьяна Владимировна. – Санкт-Петербург : СГУКИИ, 2006. – 182 с. – Текст : непосредственный.
75. Шелудякова, О.Е. Некоторые особенности концепции обучения в клиросной практике Древней Руси / О.Е. Шелудякова. – Текст : непосредственный // Вестник КемГУКИ. 2015. - № 33. – С.134-143.
76. Шинкарева, М.И. Христианство как культуuroобразующий фактор и его влияние на развитие музыки/ М.И. Шинкарева. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура христианского мира : материалы Международной научной конференции. – Ростов-на-Дону, 2001. – С. 94–103.
77. De-Castro, I. Methodus can tu secclesiastici Graecorum-Slavici / I. De-Castro. – Romae, 1881. – 228 p. – Текст : непосредственный.
78. Sztompka P. Trust: A Sociological Theory. - Cambridge: Cambridge University Press, 1999. - 188 p.

Методическое пособие

Хватова Светлана Ивановна  
Шак Татьяна Федоровна  
Бабенко Елена Владимировна

**ДУХОВНАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ КУБАНИ**

Корректор – О.Н. Безниско  
Дизайн – С.И. Хватова  
Компьютерная верстка – С.И. Хватова