Абовян Ирина Сергеевна
преподаватель отделения
«Хоровое дирижирование»
БУ СПО ХМАО-Югры
«Колледж русской культуры
им. А. С. Знаменского»

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ДУХОВНОЙ МУЗЫКОЙ В ХОРЕ

Дискуссии о том, каким требованиям должна отвечать звуковая и исполнительская манера хоров, включающих в свой репертуар духовную музыку, ведутся давно. Известный русский музыкально-общественный деятель, композитор и регент Александр Васильевич Никольский, к примеру, ещё в 1909 году писал: «Вопрос о церковности стиля по-прежнему вопрос открытый и спорный, разрешаемый чуть ли не каждым по-своему, и настоятельно требующий ответа…». Нужно признать, что эти слова регента сохраняют свою актуальность и поныне.

Как сегодняшнему хормейстеру-педагогу, понимающему всю значимость духовного репертуара в процессе воспитания, становления личности и включающему в свои концертные программы православные партитуры подойти к работе с этими партитурами грамотно, не искажая стилистики, а самое главное смысла духовного пения? Отвечая на этот вопрос необходимо обратиться к историческому контексту и, заглядывая вглубь веков, попытаться увидеть как формировался, из чего строился фундамент богослужебного пения, которое со временем проросло ветвистым деревом русской музыки и светской и духовной.

Здесь необходимо сразу отметить, что, пожалуй, нигде так остро, как на Руси вплоть до конца XVII – начала XVIII века, так ясно не ощущалось и с такой чёткостью не проводилось различие между богослужебным пением и музыкой. И если в Западной культуре смешение богослужебного пения с музыкой зашло так далеко, что словом «музыка» могло обозначаться как мирское музицирование, так и пение в церкви, то на Руси для обозначения этих явлений употреблялись совершенно разные термины. Следы этого

различия мы можем наблюдать и в наши дни в глубинных областях России, где до сих пор пение в церкви обозначается словом «петь», а пение вне церкви мирских песен обозначается словом «играть».

Истоки этого терминологического различия находятся в самом начале истории русского богослужебного пения и освящены авторитетом первых русских святых. В житиях преподобного Феодосия Печерского есть место, в котором описывается приход преподобного на пир к князю Святославу Ярославичу, окруженному многими играющими на различных инструментах: «овы гусельныя гласы испущающим, и инем мусикийския гласящим, иные же органныя, — и тако всемь играющим и веселящимся». Преподобный Феодосий, обратившись к князю, тихо сказал: «Будеть ли сице вь он век будущий?», то есть «Будет ли так в том будущем веке?» — после чего князь тотчас же приказал прекратить игру. В этих словах преподобного мы видим, как утверждается невкорененность музыки в вечность, ее непричастность тому, что ждёт человека за гробом, т е «Жизни Будущего века».

Еще отчетливее природа музыки выявляется в другом литературном источнике – истории падения преподобного Исаакия Печерского. В тот момент когда он был обольщаем бесами. Бесы «удариша в сопели и в гусли и в бубны, и начаша им играти, и утомивше, и оставиша и отидоша поругавшеся ему». Здесь мы видим, что музыка даже выступает как богоборческая стихия, как орудие поругания над святостью, причем само понятие музыки обозначается опять-таки понятием «игры» и «играния».

Ту же мысль содержат многие древнерусские памятники письменности. Так, в сборнике XIV в., называемом «Золотой цепью», в перечислении дел, от которых велит Христос святым отступати, наряду с насилием, разбоем и чародейством упоминаются: «бесовскыя песни, плясанье, бубны, сопели, гусли, пискове, игранья непотребныя». Преподобный Максим Грек в «Слове против скоморохов» пишет, что скоморохи «научени быша от самех богоборных бесов сатанинскому промыслу и веселящеся о бесовьскых играниих душевную пагубу и муку вечную приготовляше».

Этот взгляд на «игру» и «играние» освящен и авторитетом Стоглавого собора, 92 глава которого, содержащая «соборный ответ о игрищах еллинского бесования», гласит: «Праздность бо и пиянство и играние всему злу начало есть и погубление велие». Под «игранием» здесь вне всякого сомнения подразумевается сладострастное упоение и получение удовольствия от музыки.

Такое понимание музыки, или «играния», не было в то время чисто теоретическим положением. Оно являлось жизненной установкой и, кроме того, практическим руководством к действию. Так, в «Памяти» верхотурского воеводы Рафа Всеволожского приказчику ирбитской слободы Григорию Барыбину от 13 декабря 1649 г. читаем: «Где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тебе б то вся велеть выимать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь; а которы люди от того ото всего богомерзкого дела не останутся и учнут вперед такова богомерзкого дела держаться, и тебе б по государеву указу тем людям чинить наказание, и ты бы тех ослушников велел бить батоги».

По свидетельству известного немецкого путешественника и учёного Адама Олеария, не раз посещавшего Московию в первой половине XVII в., Патриарх Иоасаф I «запретил русским вообще инструментальную музыку. Он велел забрать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены». Ощущение пагубного влияния музыки для «играния» на русское сознание усиливалась ещё и тем, что она являлась проводником «латинской ереси», которая, как известно, была главным врагом православия той эпохи. Так, Симеоновская летопись передает обличительные слова Марка Эфесского, известного обличителя латинской ереси и униатства к императору-униату Иоанну Палеологу: «Что убо, царю, в Латынох доброе увидел еси? Или се есть красота их церковная, еже ударяют в бубны, в трубы же, и в органы, руками пляшуще и ногами топчуще, и многыя игры деюще, ими же бесом радость бывает?».

А в азбуковнике XVII в. музыка определяется следующим образом: «Мусикия – в ней пишутся песни и кощуны бесовския, их же латины припевают к мусикийских орган согласию, сиречь гудебных сосуд свирянию».

Отрицательное отношение к т. наз. «игранию» и музыке являлось следствием особой остроты духовного зрения, древнерусского человека, ибо он духовно видел то, чего уже не мог видеть западный человек, отошедший после разделения церквей от древних догматов веры и чего давно уже не видим мы: за покровом обольстительности, завлекательности он ясно различал невидимую многим пагубную и богоборческую сущность самого принципа музыкальной игры, игры, воссоздающей свой собственный порядок и не нуждающейся в Истинном Божьем порядке. А кажущаяся нам резкость административных мер XVII в., когда мы говорим об уничтожении музыкальных инструментов о гонении на скоморохов и т д, может быть истолкована как ревностная забота о спасении души, ибо как в доме, полном детьми, не должен храниться яд, так и там, где может появиться младенствующая душа, не место соблазнительной внешне и пагубной внутренне «игре».

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

Возникает закономерный вопрос, как же нам сегодня трактовать замечательные сочинения на богослужебные тексты Рахманинова, Кастальского, Чайковского, Чеснокова, Свиридова, да и многих-многих других русских композиторов, с которыми нам приходится иметь дело на практике? Что это духовная музыка или богослужебное пение? Конечно, не задумываясь мы ответим что это именно музыка, поскольку кроме церковной аскезы здесь есть ещё что-то, что позволяет нам считать именно так.

При всём этом мы ведём речь только лишь о музыке созданной на основе богослужебных канонических текстов. На самом деле область духовной музыки и понятие духовности в музыке
гораздо шире. Разве не духовны, например, кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма», пусть и написанные на светские тексты? А опера Римского Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже»? А кантата «Светлый гость» Свиридова и многие другие творения этого композитора? Разве не возникает образ Христа во время звучания средней части кантаты «Снег идёт», во время звучания вокально-инструментальных миниатюр таких как «Любовь» («Шёл Господь пытать людей в любви») или «Я странник убогий» (на стихи Есенина). В музыке, созданной в 60-е годы 20 столетия, в период расцвета социалистической эпохи, перед нами возникает облик Господа, ведущего Русь к религиозному преображению. Поэтому, наверное, можно говорить, что в широком смысле слова музыка становится духовной уже тогда, когда она пытается отразить сокровенную тайну души человека.

Но если рассматривать духовную музыку в самом узком смысле и обратиться к самым аскетическим, строго звучащим, чисто церковно-богослужебным хоровым произведениям, применяемым в церковно-богослужебной практике, то это, тем не менее, именно духовная музыка, а не пение. Когда же, на каком историческом этапе произошло слияние двух противоположных начал – музыки и богослужебного пения? Когда в какой момент сошла на нет ревность о чистоте богослужебной певческой системы и оберегание ее основ от воздействия музыкального начала. Ведь богослужебное пение, в древней Руси, всегда являлось образом небесного ангельского пения, чуждым всему земному. И именно такое отношение к нему породило своеобразную теоретическую систему, которая базировалась не на понятиях высоты и длительности звука, а на совсем иных началах, полностью игнорируя высотные и временные параметры звука как атрибуты земного вещественного мира, недостойные служить материалом для небесной

песни. Древнерусская теоретическая система выработала такие основы, при помощи которых можно было выстроить мелодическую линию и уразуметь ее структуру без привлечения понятий абсолютной звуковысотности и кратности ритмических соотношений. В крюках не заложена высота и длительность звука. То есть различение ***богослужебного пения*** и ***музыки*** в Древней Руси осуществлялось не только на идеологическом уровне, но и на уровне конкретных технических понятий и терминов.

Однако с течением времени четкость этого разграничения начинает размываться. В середине XVII в. появляется трактат «Мусикия» ярого поборника партесного пения Иоанникия Коренева, в котором впервые на Руси осуществляется сознательное идейное смешение понятий богослужебного пения и музыки, пения и игры, определяемых отныне одним словом «мусикия». Так, на вопрос: «Почто мусикия нарицается мусикия и откуду имя восприят сие?» трактат дает следующий ответ: «Всяческое пение, иже токмо есть – благое и доброе, такожде и злое, от мусикии есть, тем же неведый безумие глаголет, яко се есть мусикия, а се несть. Аз же всякое пение нарицаю мусикиею, паче же и ангельское, иже есть неизреченно, и то бо мусика небесная нарицается». Этот трактат был позднее дополнен в труде другого крупнейшего идеолога партесного дела на Руси Николая Дилецкого «Грамматика пения мусикийского». Здесь Дилецкий достаточно откровенно говорит о музыке как о некоем средстве, предназначенном для возбуждения чувственности:

«Что есть мусикия? Мусикия есть кая пением своим или игранием сердца человеческая возбуждает ко веселию или сокрушению или плачу. По фантазии же мусикия тричисленная – веселая, ужасная, умилительная. Смешанная веселая сия есть, кая ушеса человеческая и сердце возбуждает к жалости, яко же плачи и нагробные пения. Смешанная мусикия сия есть, кая ушоса человеческая единого возбуждает ко веселию, вторицею ко печали, якоже мирския пения печальныя изде же суть ноты мирския ужасны в веселой пропорции положены во изображение». То, что ранее считалось совершенно

недопустимым в богослужении, а именно так называемый «римский партес», который определялся как «кощуны бесовския, их же латины припевают к мусикийских орган согласию», теперь объявлялось понятием равнозначным с понятиями «лик» и «станица», ибо и «партес», и «лик», и «станица» сделались всего лишь различными видами единого «мусикийского согласия», а раз так, то и не стало никакого препятствия для употребления партесного пения в православном богослужении. Можно сказать, что на определенном этапе произошла «маскировка» музыки под богослужебное пение. Когда неким путем была доказана тождественность богослужебного пения и музыки. То есть музыка, вытеснив совершенно богослужебное пение, заняла его место и сама стала считаться именно богослужебным пением, как бы по праву. По свидетельству современников, это изменение не только коснулось самого пения, но и отразилось даже на внешнем облике певчих. Так, с клиросов постепенно исчезли люди с окладистыми бородами в подрясниках и стихарях, а их место заняли некие безбородые модные личности, одетые в кафтаны польского фасона.

Хочется отметить, что этот полный разрыв с древнерусской певческой традицией, произошёл задолго до начала правления на Руси царя Петра I, которого принято обвинять в западничестве и пренебрежении русской национальной культурой. Ведь если Пётр I стал реально править страной в 1689 г., то труд Дилецкого был напечатан в 1677, а Коренева и того раньше. Скорее всего, западничество стало проникать на Русь гораздо раньше, на рубеже XV – XVI веков, ещё в годы русской смуты, когда толпы поляков, литовцев, шведов двинулись сюда, неся свою культуру. Кроме того ситуацию усилил церковный раскол вызванный реформами патриарха Никона. В эпоху Петра I (конец XVII-нач XVIII вв) музыкальное искусство поглотив богослужебное пение разрослось ветвями барочного хорового концерта, таких композиторов как Василий Титов, Николай Калашников, Фёдор Редриков, которые в свою очередь удобрили почву для возникновения на ней

классического хорового концерта Екатерининской эпохи Максима Березовского и Дмитрия Бортнянского.

Таким образом, в истории русской музыки, угасание древнерусского искусства не было результатом его внутреннего оскудевания. Конец ему положили общие исторические условия, сделавшие невозможным дальнейшее изолированное развитие русской культуры в русле старой традиции.

Вцелом для большей наглядности противопоставление богослужебного пения и музыки на Руси в XVII в. можно свести к противопоставлению принципа распева и принципа концерта, олицетворяющих разные типы организации мелодического материала в богослужении. Если мелодический материал, организованный на основе принципа распева, задаёт единый священный ритм молитвенного дыхания, то есть создаёт непосредственное условие молитвы, где музыкальная сторона распева подчинена смыслу звучащего текста, то мелодии, организованные на основе принципа концерта, воссоздают игру чувств, сопровождающих молитву и изображают то именно чувство, которое подразумевается в каждом конкретном слове богослужебного текста. Отсюда проистекает разнообразие и контрастность мелодики, а порой и конфликтность в принципе невозможная в религиозном контексте, ведь сакральный смысл литургического действа зиждется на принципе любви и согласия, а не на принципе «борения» и противостояния.

Таким образом, если принцип распева обеспечивает единообразие и порядок или мелодический чин, то принцип концерта приводит к разнообразию и с богословской точки зрения – произволу и мелодическому бесчинию. Именно так говорили об этом ревнители благочестия той эпохи, эпохи хорового концерта (XVIII – XIX вв).

И вот на рубеже XVIII и XIX вв. раздаётся авторитетный голос православного иерарха, указывающего на неестественное направление русского богослужебного пения и на несвойственный православному богослужению его характер. Митрополит Евгений (Болховитинов) в своём труде «Историческое рассуждение о богослужебном пении» указал на то, что

концертное направление является «вещью постороннею и от одного произволения зависящею». Думается, что именно острое осознание нестроений в богослужебном пении породило необходимость изучения древнерусской певческой системы и восстановления попранных норм принципа распева.

Со второй половины XIX в. начинают появляться фундаментальные труды протоиереев Дмитрия Разумовского, Василия Металлова, Иоанна Вознесенского, а так же Степана Смоленского и многих, многих других исследователей, заново открывающих тайны крюковой нотации, центонной техники, законов осмогласия, а вместе с ними и возвышенный смысл богослужебного пения. Была обозначена новая задача – возрождения истинно русской церковной музыки через слияние древнерусских церковных и народных начал. В одном из своих очерков Смоленский пишет, обращаясь к русским композиторам: "Разумное введение спокойных напевов, сложно-свободных ритмов, заимствованных из веками обточенных примеров, представляется мне одним из непременных условий верного прогресса русского искусства... Смею думать, что ознакомление с нашими древними церковными напевами вполне необходимо каждому русскому музыканту, особенно же начинающему композитору... Своеобразные мелодии, прекрасные по форме и содержанию, совершенно оригинальные ритмы не могут не удивить, не могут не освежить миросозерцание современного русского художника и должны отрезвить его простотою, ясностью и глубиною их мыслей".

Этот призыв - "назад к крюкам" - может показать странным (и многим казался таковым) в эпоху модерна, в год премьеры, корсаковского"Салтана" и Первой симфонии Скрябина. Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что ничего странного и тем более ничего ретроградного в нем не было и что к этой мысли с разных сторон подходили отнюдь не отсталые деятели. Скорее наоборот - призыв "назад к крюкам", или "назад к монодии", свидетельствовал о зрелости эстетической мысли и о новом этапе зрелости национальной

музыкальной школы, а не просто об очередном этапе развития музыкальной медиевистики.

В среде композиторов вдохновлённых новой мыслью возникает новое течение, именуемое «Новое направление».

Тем не менее, споры вокруг богослужебного пения продолжались. С одной стороны раздавались голоса ревнителей благочестия, желающих вернуть храму первозданную святость, а с другой музыкантов, желающих наполнить церковь прекрасной музыкой, трактующих храм как концертный зал. К примеру, на Поместном соборе Русской Православной Церкви 1917 г. рассматривался вопрос о применении органа в православном богослужении. На объединенном заседании по вопросам церковного пения, состоявшемся 8 декабря 1917 г., композитор Александр Гречанинов предложил ввести орган в богослужение. Его предложение поддержал директор синодального училища Александр Кастальский и священник Дмитрий Аллеманов. Однако предложение это было отклонено на голосовании, во время которого 3 человека проголосовало «за», а 8 — «против» органа.

Сегодня можно сказать, что противостояние между богослужебным пением и музыкой, принципом распева и принципом концерта продолжается и в наши дни, исход ее далеко не решен и решаться ему предстоит духовным и профессиональным уровнем тех, в чьих руках непосредственно находятся судьбы богослужебного пения.

Сегодня в концертной и педагогической практике мы, сталкиваясь с музыкальными произведениями на духовные тексты, каждый раз должны решать задачу интерпретации и определять степень соподчинения музыки и текста. Естественно, мы не поём сегодня по крюкам и не совершаем в процессе пения молитвенного акта, так как это делали монахи в древности. Но всё же мы обязаны помнить, что за музыкальным звуком всегда стоит сакральный смысл. Приведём, по этому поводу высказывание протоиерея о. Николая Ведерникова, который пишет: «… существуют разные степени, уровни духовности, разные этапы духовного роста. Например, этап,

характеризующийся большой ролью эмоционального постижения мира (как у детей). Если негры танцуют во время Богослужения, то таково их выражение души. Святые же, в конце концов, приходили к безмолвию. Музыка для молитвы становилась им не нужной. Всё, что воплощается в музыке, так или иначе имеет отношение к нашей греховной плоти. С другой стороны, мы – рядовые люди, не можем совсем отбросить груз земной жизни и на нашей духовной стадии искусство, музыка, настраивают нас на звучание царства Божьего». То есть, обращаясь к духовному музыкальному пласту, к наследию, сформировавшемуся в русской музыкальной культуре, мы должны помнить, что здесь имеют место свои законы. Для того чтобы духовные сочинения звучали грамотно, стилистически верно необходимо помнить о ряде «подводных рифов» которые подстерегают музыкантов.

Главная трудность работы с духовной музыкой состоит в том, что мы зачастую не владеем элементарными знаниями в области духовной культуры. Если в прошлом начатки духовной культуры каждый человек впитывал естественным образом с детства в храме, то сегодня тексты песнопений представляют для нас некие шифровки, зашифрованные смыслы. «Расшифровка», а не просто перевод со старославянского языка является важнейшей задачей при работе над духовным сочинением. Кроме буквального перевода важно понять смысл и назначение песнопения, то о чём свидетельствует его текст, а так же определить его символическое значение и место в Богослужении. Руководителю хора в период работы с православной музыкой необходимо стать в какой-то мере филологом и богословом. И цепочку приоритетов в репетиционном процессе выстраивать в последовательности: 1) богослужебный текст, 2) богослужебный чин (место и назначение сочинения в службе), 3)музыкальный элемент. В практике это, к сожалению, происходит наоборот. Руководители хоров много занимаются музыкой, но почти никогда не объясняют смысла текста.

Здесь можно привести высказывания церковных музыкантов разных времён. Василий Кесарийский: «Пусть язык твой поёт, а ум пусть прилежно

размышляет над смыслом песнопения». Алексей Фёдорович Львов (директор Придворной певческой капеллы в начале XIX века): Пение не только должно сообразовываться со смыслом молитвы, но и целиком подчиняться её смыслу». А путь у хормейстера в этом отношении только один – духовное самообразование, заполнение «белых пятен», а может быть, если сподобит Господь, и «вытравление из себя атеиста по невежеству» (цит. Э. Рязанов – кинорежиссёр).

Второй важный вопрос это вопрос звуковой эстетики. Здесь необходимо помнить, что между понятиями ***музыка*** и ***духовное пение*** нельзя ставить знак равенства, что эстетика церковного пения в той или иной мере должна быть выражена в концертном исполнении. К сожалению довольно часто ещё приходится слышать залихватские «Верую», «Единородный Сыне» и другие песнопения, исполняемые крикливым, «стервозным», «лающим» звуком. Разнообразные сценические приёмы, такие как излишний пафос, либо напротив – сентиментальность, равно как и чрезмерно утрированное произношение текста, отвлекают от главного – восприятия смысла.

Мы знаем, что до конца XIX века в церкви пели мужчины и мальчики, пение которых отличается строгостью, естественностью звучания. Мальчики по природе своей поют наивнее, без сентиментальности, без слащавости, присущей порой женским голосам, они не предаются ложной патетике. В этом плане исполнение духовных сочинений детским и в частности мальчуковым хором несколько облегчает задачу хормейстера. Но, всё же, есть одно «но». Часто детские коллективы, воспитанные на массовых эстрадных песнях и духовную музыку исполняют либо прямолинейным открытым, иногда форсированным звуком, либо, занимаясь по различным вокальным системам поют её искусственными голосами, подстраивая под взрослое звучание, злоупотребляя вибрато, вокальными премудростями, «загоняющими» звук и мешающими слову. Всё это противоречит традиции «ангельского» звучания и основному принципу сравнения духовного пения с небесным – ангелогласным. Этот принцип восходит к библейской концепции

«богодухновенного пения, в основе которой лежит «представление о небесном престоле, окружённом ликом ангелов, непрерывно воздающих хвалу Богу в своих божественных песнопениях».

К духовной музыке необходимо приобщать всех и особенно детей ещё и потому, что это уникальная школа пения *a cappella*, в основе которой – вокальное удобство, плавность голосоведения, простота, полётность звука. Церковно-славянский язык, где много округлых гласных, особенно «о», способствует естественности голосообразования. Удобная тесситура голосов помогает выработать правильное звукоизвлечение. Любой человек, имеющий опыт пения в храме подтвердит как естественно и легко звучит там голос. Поэтому замечательно если есть возможность приобщить детей именно к храмовому пению.

В звуковой работе с детьми нужно добиться определённой округлости, единообразия в формировании гласных, развить и укрепить дыхание, научиться произносить согласные так чтобы они не мешали, а помогали воспринимать текст и всегда заниматься вокальной работой совместно со смысловым изучением произведения, используя лишь тот технический вокальный арсенал, который для него необходим. Важно помнить, что начиная с первых веков христианства, певчим рекомендовалось достигать через звуки лишь полезного в слове! А пение церковной музыки считалось знаком гармоничного состояния душевных помыслов и являлось средством выражения высоких чувств Богопочтения. «Наблюдай за тем, чтобы то, что ты воспеваешь устами, ты исповедовал бы сердцем; а то, что исповедуешь сердцем, осуществлял бы в поступках» – советовал блаженный Иероним.

Чаще всего исполнение духовной музыки должно быть строгим, величаво-спокойным, здравым, целомудренным, собранным чистым и открытым. Весь диапазон чувств от скорби, печали до радости не переходит границу дозволенного, ничего вычурного, броского, всё соразмерно, упорядоченно и благородно. Музыка, как бы призывает человека к гармонии с миром,

настраивает на покой сосредоточенность, дисциплину внутреннего мира, благочестие.

К сожалению, часто случается, что стремление хормейстеров блеснуть своим искусством, приводит к нежелательным явлениям, когда вместо искренности, возвышенности, благоговейности и «надмирности» появляются внешние приёмы выразительности, такие как: чрезмерная фразировка, резко контрастные нюансы, штриховая нарочитость, темповые неточности.

Вопроса темповых трактовок хочется коснуться отдельно. Часто случается, что светские дирижёры, педагоги, видимо не находя самоценности и не ощущая внутренней глубины богодухновенного слова, пытаются заполнить своё ощущение пустоты, того, что ничего «интересного» в музыке не происходит – интенсивностью звукового потока и делают это за счёт противоестественного для духовной музыки ускорения темпа. Бывает, что такое ускорение доходит до полного абсурда. Например, иногда приходится слышать финал концерта Рахманинова «В молитвах Неусыпающую» в «бешеном» темпе на «раз», при том, что у композитора даже не alla breve, а на «четыре». Конечно такое пение, особенно в момент кульминации напоминающее сплошной визг и вакханалию с истерикой напополам ничего общего не имеет с духовным, потому что и слов то не возможно разобрать. Любование гармоническими поворотами, игрой нюансов и своей вокальной техникой заставляет дирижёров, поверхностно относящихся к содержанию и смыслу духовных сочинений, «гнать» темпы. В результате получается пение не о Богородице, а о самих себе – любимых. Как сказал в своё время П.И. Чайковский: «Воистину себе славу поют!». Если обратить внимание на финалы концертов у русских композиторов (Бортнянского, Березовского, Дегтярёва, Веделя, Архангельского и многих других), то можно заметить, что темпы в них не сверхбыстрые. Например: «Дивен Бог во святых своих» (Д. Бортнянский концерт № 34), или «Ослаби ми да почию» (Д. Бортнянский концерт № 32) или «Множество содеянных мною лютых» (А. Ведель

«Покаяния отверзи ми двери»). Откуда же берутся темпы, превращающие эту музыку в «лезгинку»?

Конечно, у каждого дирижёра могут быть свои определённые отклонения от темпов композитора, но они не должны выходить за пределы допустимого, которые ограничены возможностью понять и осознать Слово. В духовной терминологии есть понятие «кеносис», что в переводе с греческого языка означает – «самоумаление», уведение своего «я» на второй план, ради того, чтобы сказать о главном и это то, о чём никогда не должен забывать дирижёр, трактующий духовную музыку.

Завершить размышление о своеобразии духовного хорового исполнительства хочется уверенностью в том, что все, на первый взгляд мешающие освоению духовной музыки трудности, – кажущиеся. Они уходят с того момента, когда дирижёр начинает учитывать определённую жанрово-стилистическую специфику. Конечно, многое поначалу может показаться трудным и прежде всего потому, что изучение духовной музыки сегодня оторвано от религиозного мировоззрения. Но распространить эту культуру нам необходимо, хотя бы потому, что, «Тексты в церковном пении составляют наилучшее средство к удалению дурных мыслей и преступных пожеланий, способствуют насаждению в душах людей христианской любви и единомыслия» (цит. протоиерей И Вознесенский). А ради этого стоит постараться…