

References:

1. Postavna, A. (1978). Stanovlennia tvorchoho metodu Levka Revutskoho: monohrafiia [Formation of Levko Revutsky's creative method: monograph]. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
2. Schaeffer, T. (1958). Revutskyyi: narys pro zhyttia i tvorchist [Revutsky: an essay on life and work]. Kyiv: Art [in Ukrainian].

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.7.1.7>

**TYPOWE PROBLEMY INTERPRETACJI PRAWOSŁAWNYCH PIEŚNI
LITURGICZNYCH I SPOSOBY ICH ROZWIĄZYWANIE**

Yuliia Voskoboinikova

doktor sztuki,

*docent Katedry Dyrygentury Chóralnej i Śpiewu Akademickiego
Charkowskiej Państwowej Akademii Kultury (Charków, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0001-6762-0018

Viktoriia Voskoboinikova

kandydat sztuki,

*starszy wykładowca Katedry Dyrygentury Chóralnej i Śpiewu Akademickiego
Charkowskiej Państwowej Akademii Kultury (Charków, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0002-6926-2303

Adnotacja. W artykule omówiono najbardziej typowe błędy wykonawcze interpretacji autorskich pieśni liturgicznych. Praca jest wynikiem syntezy dogłębnych badań teoretycznych tego przedmiotu oraz wieloletniej praktyki regencyjnej autorów. Za pomocą analiz tekstologicznych, interpretacyjnych, muzykologicznych w badaniu zidentyfikowano czynniki przyczyniające się do błędnego odczytania intencji autora kompozytora. Wśród nich: zmiana charakterystyki częstotliwościowej dźwięku referencyjnego „la”, która wpłynęła na wysokość dźwięku czytania pism napisanych przed 1936 rokiem; specyfika autorskich i redakcyjnych oznaczeń dynamiki w nutach kompozytorów XVIII-XIX wieku; utrata umiejętności słuchowych rozpoznawania melodii śpiewów jednogłosowych i niewystarczająca troska o budowanie równowagi głosów w fakturze chóralnej. Ponadto uwzględniono pewne charakterystyczne wady kompozytorskiego wcielenia tekstu liturgicznego oraz metody ich performatywnego usuwania.

Słowa kluczowe: nabożeństwo prawosławne, muzyka duchowa, wykonanie chóralne, działalność regencyjna, chór kościelny, interpretacja.

**COMMON INTERPRETATION PROBLEMS OF ORTHODOX LITURGICAL CHANTS
AND WAYS TO OVERCOME THEM**

Yuliia Voskoboinikova

Doctor of Art Criticism,

*Associate Professor at the Choral Conducting and Academic Singing Department
Kharkiv State Academy of Culture (Kharkiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0001-6762-0018

e-mail: j_vosk@ukr.net

Viktoriia Voskoboinikova

Candidate of Art Criticism,

*Senior Lecturer at the Choral Conducting and Academic Singing Department
Kharkiv State Academy of Culture (Kharkiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0002-6926-2303

Abstract. The article discusses the most common performing mistakes in the interpretation of the authors' liturgical chants. This work is the result of the authors' deep theoretical study of this subject and many years of practice as preceptors of church choirs. Based on the research into a textological, interpretive and musicological analysis of music, this study identifies factors that contribute to misunderstanding of a composers' intent in their music. These factors include: a change

in the frequency of the reference of the sound “la”, which influences the overall pitch of choral works written before 1936; the specifics of the authors’ and editorial designations of dynamics in the composers’ scores of the 18th–19th centuries; loss of skills to recognize the melody of monophonic chants aurally and insufficient attention to building a balance of voices in the choral texture. In addition, the article discusses some typical shortcomings of the composers’ embodiment of Liturgical texts and the ways to overcome them while performing.

Key words: orthodox worship, spiritual music, choral performance, precentor’s art, church choir, interpretation.

ТИПИЧНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРАВОСЛАВНЫХ БОГОСЛУЖЕБНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ И СПОСОБЫ ИХ УСТРАНЕНИЯ

Юлия Воскобойникова

доктор искусствоведения,

*доцент кафедры хорового дирижирования и академического пения
Харьковской государственной академии культуры (Харьков, Украина)*

ORCID ID: 0000-0001-6762-0018

e-mail: j_vosk@ukr.net

Виктория Воскобойникова

кандидат искусствоведения,

*старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и академического пения
Харьковской государственной академии культуры (Харьков, Украина)*

ORCID ID: 0000-0002-6926-2303

Аннотация. В статье рассмотрены наиболее типичные исполнительские ошибки интерпретации авторских богослужебных песнопений. Работа является результатом синтеза глубокого теоретического изучения данного предмета и многолетней регентской практики авторов. С помощью текстологического, интерпретационного, музыковедческого видов анализа в исследовании выявлены факторы, способствующие неправильному прочтению авторского замысла композитора. Среди таковых: изменение частотных характеристик эталонного звука «ля», повлиявшее на звуковысотность прочтения сочинений, написанных до 1936 года; специфика авторских и редакторских обозначений динамики в нотах композиторов XVIII–XIX вв.; утрата слуховых навыков узнавания мелодии одноголосных распевов и недостаточно внимательное отношение к выстраиванию баланса голосов в хоровой фактуре. Кроме того, рассмотрены некоторые характерные недостатки композиторского воплощения богослужебного текста и методы их исполнительского устранения.

Ключевые слова: православное богослужение, духовная музыка, хоровое исполнительство, регентское дело, церковный хор, интерпретация.

Введение. Интерпретирование авторского музыкального материала в процессе богослужения – вопрос тонкий и неоднозначный. Каждая культурная парадигма порождает и порождает свои уникальные отношения между богослужением, музыкальной культурой в целом, певческой традицией, автором и исполнителем. При этом соотношение богословской и музыкальной составляющей меняется не только от эпохи к эпохе, но также приобретает конкретные параметры внутри одного интерпретационного процесса, в зависимости от степени профессиональной подготовки и воцерковленности его участников.

В рамках данной статьи не будет рассматриваться вопрос о правомочности бытия авторской музыки в контексте православного богослужения. Она там есть. Это наша сегодняшняя реальность, независимо от того, нравится она нам или нет (Кравченко, 2015). И раз уж такая традиция в церковной жизни уверенно закрепились, важно её максимально «воцерковить».

Вообще термин «воцерковление» активно употребляется современными богословами (и не только) по отношению к людям, переступившим порог храма уже во взрослом возрасте. Человек входит в церковную жизнь, которая поначалу не является для него вполне естественной и близкой. Но эта жизнь должна быть освоена, должно состояться вхождение в общину как в социальном, так и в духовном смысле. Воцерковление – это не просто возможность именовать себя христианином, но быть христианином реальным, полноценно входя в жизнь Церкви. То же самое можно сказать об авторском песнопении, которое не было сформировано внутри традиции, а пришло в неё как бы извне, но должно стать неотъемлемой частью богослужения. В этом случае авторское произведение должно стать проводником божественного Логоса, вобрав в себя истинное вероучение и богодухновенность. И приложить усилия к этому процессу должен и может не только автор, но и исполнитель.

Проблема интерпретации православной духовной музыки в современной науке рассматривается преимущественно в обобщённых мировоззренческих аспектах с опорой на культурологический (Е. Кравченко, Н. Двинина-Мирошниченко), богословский (прот. Иван Муди, прот. Николай Лосский) и музыковедческий контексты (Ю. Карпов, О. Урванцева). Однако исполнительская конкретика встречается нечасто. Цель данной статьи – раскрыть наиболее типичные факторы, влияющие на интерпретацию православных духовных

сочинений, и предложить конкретные методы и подходы, позволяющие избежать типичных исполнительских ошибок, а также сгладить неточности композиторской интерпретации.

Основная часть. Главной функцией богослужебного пения является донесение текста, вовлечение всех участников соборной молитвы в его осознанное проживание. Выполнение этой главной задачи невозможно без принципиального и целенаправленного главенства текста в любом его музыкально-богослужебном оформлении. Среди специалистов церковно-певческого направления довольно популярно мнение о том, что только и исключительно распевные песнопения способны выполнить эту задачу, что авторское «я», прорываясь в богослужебную музыку, заслоняет собой смысл произносимого текста. «Но позвольте, – хочется возразить им, – а распев возник сам по себе или у его истоков тоже стояла некая творческая душа? И откуда взялись самоподобны?»... Говоря о церковно-певческой традиции, мы наблюдаем результат её развития, но знаем ли мы, каков был творческий импульс в момент зарождения того или иного инварианта песнопения, отшлифованного веками богослужебной практики? Ведь в любом случае у его истоков стоял конкретный человек, имя которого не сохранилось... Хотя, вне всякого сомнения, более поздние (расширенные) возможности фиксации нотного текста оставили значительно меньше простора для правки песнопений коллективным разумом.

С другой стороны, немало музыковедов, изучающих духовное композиторское наследие, считают, что церковные каноны ограничивают автора, чуть ли не выстраивая непреодолимый барьер между произведением и слушателем. Такая ситуация возникает только тогда, когда автор не воцерковлен, когда его личность ещё не присвоила себе церковное пространство и церковные смыслы (Moody, 2015). Канон – это не внешний регламент, канон – это внутренний коллективный критерий, позволяющий отсекал чуждое. А чтобы опознать «чуждое», нужно сначала в полной мере осознать и присвоить себе «своё».

Коллективная личность, коей является хор за богослужением, должна опираться на то общее, что составляет сердцевину её устремлений. Все люди очень разные по темпераменту, образованию, воспитанию, и любая попытка проявить «в полный рост» эмоции обязательно приведёт к ущемлению тех, кто именно такие эмоции не разделяет. Таким образом, канон как раз ограждает дерево церковно-певческой традиции от жестоких эмоциональных бурь. Впрочем, это совсем не означает, что церковные тексты в традиционном распевном изложении лишены выражения чувств.

Из нашей практики следует, что прямое отождествление наличия авторских песнопений в Церкви с секуляризацией богослужения является преувеличением. Проблема не в самом факте проявления автора в литургическом звуковом пространстве – авторы проявлялись там и раньше, – вопрос в уровне воцерковленности автора и, соответственно, уровне «воцерковленности» его сочинения.

Духовность произведения в значении «духоносность» объективно оценить невозможно. Авторы данной статьи далеки от того, чтобы возникающие у слушателя чувства покаяния, воодушевления, благоговения и т. д. устанавливать в качестве критериев духовности. В любом случае эмоциональная реакция человека в значительной степени зависит от его общего тезауруса, музыкального воспитания, возможностей слухового восприятия, наконец. Ведь не секрет, что даже слышимый спектр частот у разных людей может существенно отличаться. Поэтому основным критерием соответствия сочинения его богослужебному предназначению мы выдвигаем текст. Текст, осмысленно воплощаемый в музыке, должен сохранять свою структурную, логическую и фонетическую ясность. Все остальные музыкальные свойства авторского богослужебного сочинения должны просто не мешать основной задаче: «подобно святым иконам, констатировать о Божественной реальности. Это – тяжёлая невидимая борьба между ложной «красивостью» и истинной духовной красотой, отсылающей к Первообразу» (Двинина-Миросниченко, 2016: 73). Следовательно, автор должен выстраивать этот Первообраз, исходя из своего личного религиозного опыта, не понаслышке.

Но даже оставив в стороне философскую часть вопроса об интерпретации богослужебных песнопений, мы сталкиваемся со множеством разнообразных факторов, влияющих как на реконструкцию авторского замысла по нотному тексту произведения, так и на его творческое осмысление и акустическое воплощение.

Задачи данного исследования – определить факторы, влияющие на адекватное прочтение авторского текста, найти причины возникновения отторжения композиторской музыки в Церкви, а также указать на возможные приёмы, позволяющие сгладить интерпретационный конфликт.

Материал и методы исследования. Эмпирическим материалом для данной статьи послужила современная регентская практика исполнения авторских сочинений в контексте богослужения. Результаты получены преимущественно путём текстологического, интерпретационного и музыковедческого анализа сочинений А. Веделя, П. Чеснокова, А. Архангельского, И. Липаева, Е. Юнек.

Результаты и их обсуждение. Музыкальное произведение несводимо к своему же тексту, поскольку содержит элементы, не подлежащие письменной фиксации. Казалось бы, с этой точки зрения авторские богослужебные сочинения находятся даже в более выигрышной ситуации, нежели произведения устной певческой традиции, поскольку сегодняшняя нотная запись гораздо более подробно фиксирует музыкальные мысли, нежели знаковая запись. Однако последняя, будучи менее совершенной в звуковысотном и ритмическом смысле, содержит значительный пласт богословской и философской мысли, закреплённой в символике самих крюков, не говоря уже о более крупных звуковых построениях, таких как попевка или глас.

Итак, возвращаясь к факторам, влияющим на адекватность прочтения записи хорового произведения, *во-первых*, стоит отметить *изменившуюся трижды с начала XVIII по конец XIX вв. эталонную частоту ноты «ля»*. То есть произведения Д. Бортнянского, например, звучали на полтона ниже. И, если кому-то

кажется, что разница эта несущественна, стоит ощутить разницу звучания на практике, как в своё время сделал В. Ашкенази, сыграв Второй концерт С. Рахманинова на рояле, настроенном по современному автору камертону («ля» = 432 Гц). Звучание в этом звукоряде оказалось более спокойным и бархатным. Так и в церковных сочинениях, полутонного смещения вниз достаточно для того, чтобы выйти из крайней тесситуры певческих голосов и снизить напряжённость их звучания. Это однозначно способствует смягчению тембров и позволяет петь более свободно.

Второй важный фактор – особенности издательского дела конца XIX – нач. XX вв. Известно, что композиторы фактически до конца XVIII века динамику в нотах не проставляли. Кроме того, авторы церковных песнопений, как правило, сами же были и регентами, поэтому необходимости в такой точной записи не возникало и позже. Однако во многих изданиях динамика была проставлена редакторами-инструменталистами (преимущественно струнниками). Этим объясняется наличие в нотах нюансировки, прямо противоречащей хороведческим установкам.

Известно, что человеческому голосу свойственно естественным образом повышать громкость при повышении тона звучания и, наоборот, затихать при понижении тесситуры. Это детерминировано особенностями нашей речевой коммуникации. Чего нельзя сказать о струнных инструментах, где, наоборот, более тонкие струны издают звук меньшей мощности. Именно поэтому движимые самыми лучшими побуждениями редакторы, «прорисовывали» фразировку, исходя из своего представления о том, как это нужно делать в инструментальном исполнении. Более того, даже композиторы допускали расстановку подобных указаний без учёта голосовой специфики. В результате если хормейстер не прикладывал специальных усилий для сглаживания этой ситуации, собственные свойства голоса усиливались при повышении и затихать при понижении, помноженные на указания усиливать звук при движении наверх и приглушать при движении вниз, создали традицию гиперболизированной нюансировки. В свою очередь чрезмерная эмоциональная окрашенность подобных исполнений и их неприемлемый для богослужения динамический диапазон послужили основными причинами неприятия в Церкви тех или иных сочинений (Корнышева, 2008).

Особенно показателен в этом плане известный фрагмент из песнопения «Покаяния отверзи ми двери»: «Множества содеянных мною лютых помышляя окаянный, трепещу страшного дне суднаго». Композиторы, воспитанные на европейских традициях смыслового прочтения концепции “Dies irae”, формируют кульминацию вокруг слова «трепещу», сбавляя динамику на последних трёх словах фразы. Примером может служить сочинение И. Липаева, а также многочисленные переложения «Покаяния» А. Веделя, сделанные композиторами более позднего периода (рисунок 1).



Рис. 1. И. Липаев. «Покаяния отверзи ми двери» (фрагмент)

В данном фрагменте грамотному хормейстеру прекрасно видно, что и указание *ff* на слове «трепещу», и указание *pp* на тексте «страшного дне» являются совершенно лишними. В первом случае очень высокая тесситура всех голосов и так обеспечит яркое звучание, а во втором – резкий звуковой спад. Дополнительные действия в этом направлении приводят к появлению театральности, гиперболизации и даже истеричности звучания. Уже не говоря о том, что композитором тут и так нарушена в значительной степени текстовая логика: душа, от имени которой звучит данный текст, трепещет (то есть боится) именно судного дня. Разумеется, логический акцент текста приходится на синтагму «страшного дне суднаго», однако в музыке он смещён на слово «трепещу», в результате чего получается эффект ради эффекта. Чтобы избежать такого перенесения внимания и выпадения из богослужебного контекста в результате возникшей избыточной эмоциональности, следовало бы, наоборот, не слишком усердствовать в высокой тесситуре, устремляя внимание и логику музыкального развития вперёд, не проваливая динамику (рисунок 2).

Подобным образом стоит подходить к динамике в оформлении данного текста и в упомянутых переложениях произведения А. Веделя, которым стоит посвятить отдельное исследование.

Как видим, в отношении динамики важен и ещё один нетривиальный вопрос: статичные указания и динамические «вилочки», которые проставляет композитор, отражают воображаемый им процесс (приложение усилий) или результат (относительную ожидаемую громкость эпизодов)? В нашей 20-летней практике хористы склонны, скорее, ассоциировать динамику именно с прилагаемыми к звукоизвлечению усилиями, которые они ощущают физически, нежели с результирующей громкостью, которую можно и нужно контролировать на слух. Изменение первого способа восприятия на второй способен существенно изменить исполнительскую картину.

Рис. 2. И. Липаев. «Покаяния отверзи ми двери» (фрагмент с исполнительской корректурой)

Примером того, как правильный подход к динамике выстраивает логику текста, может служить фрагмент концерта А. Архангельского «Помышляю день страшный». Сразу заметим, что в процессе написания партитуры из текста исчез вопросительный знак: «Какое отвечаю Безсмертному Царю или коим дерзновением воззрю на Судию, блудный аз?» («Как я дам ответ Бессмертному Царю? Или как дерзну я, блудный, взглянуть на Судию?») (рисунок 3).

Рис. 3. А. Архангельский. «Помышляю день страшный» (фрагмент)

Надо отдать должное, А. Архангельский не предлагает хору дополнительно крещендировать при повышении тесситуры. Однако замедление, фермата, пауза и последующее *pp* полностью разрывают смысл фразы, в которой именно понятие «блудный» раскрывает всю драму ожидаемого христианами Второго пришествия. Мы «чаем воскресения мертвых», однако наша собственная греховность стоит между нами и Христом. Перенесения акцента в данном тексте лишает его истинного значения. Именно поэтому логический акцент стоит перенести на слово «блудный», замедление – сместить в самый конец фразы как олицетворение раскаяния, и, разумеется, не снижать и так резко спадающую (из-за октавного переноса фактуры в более низкую тесситуру) динамику.

Третий фактор, существенно влияющий на интерпретацию богослужебных песнопений современными исполнителями, – *способность распознавать распев в авторской фактуре*. На фоне активного противостояния сторонников распевной практики и исполнения за богослужением авторских произведений вопрос о правильной интерпретации гармонизаций распева совершенно незаслуженно теряется. Во многих случаях именно распев помогает не только правильно выстроить форму и фактуру произведения, но – главное – донести богослужебный текст.

«Херувимская песнь» Софрониевская П. Чеснокова – одно из популярнейших произведений в репертуаре церковных хоров. При этом интерпретации, которые строились бы вокруг мелодии распева, обнаружить исключительно сложно.

В первой строфе «Херувимской» расположение мелодии распева очевидно – она проводится в партии сопрано (рисунок 4).

Рис. 4. П. Чесноков. «Херувимская песнь (софрониевская)» (распев в сопрановой партии)

В следующей строфе начало изложения мелодии распева поручено дуэту альтов и теноров.

Сопрановая партия выполняет сугубо гармоническую функцию, поэтому исключительно важно правильно выстроить баланс голосов, чтобы на первом плане звучал распев – он создаёт движение и развитие музыкального материала. В случае же с концентрацией на звуках сопрановой партии утрачивается интонационный смысл песнопения, внимание слушателя приковывается только к ломаной линии сопранового голосоведения (рисунок 5).

Рис. 5. П. Чесноков. «Херувимская песнь (софрониевская)» (распев в альтовой и затем сопрановой партии)

Подобная ситуация происходит во второй половине строфы, когда мелодия распева, продолжившись в сопрановой партии, снова перетекает в альтовую. Квинтовый ход у сопрано в высокой тесситуре, визуально усиленный обозначением *f* (форте), обычно выпирает, подминая под себя распев, не неся ничего в интонационно-мелодическом отношении, кроме статичных звуков, выполняющих гармоническую функцию (рисунок 6).

Рис. 6. П. Чесноков. «Херувимская песнь (софрониевская)» (распев в альтовой партии)

Ещё более плачевно обстоят дела со второй частью «Херувимской песни» «Яко да Царя...». Фрагмент, начинающийся с соло мужских голосов, как правило, исполнителями концентрируется вокруг вступающих чуть позже женских партий. При этом очевидно, что тема проводится у мужчин, а женские партии выполняют исключительно имитационную и гармоническую функцию (рисунок 7).

Рис. 7. П. Чесноков. «Херувимская песнь (софрониевская)» (распев в изложении мужских голосов)

Утрата логики развёртывания распева, выведение на первый план и без того усиленной тесситурой партии сопрано, создаёт эффект навязчивого высокого остинато, которое может значительно нарушить молитвенный настрой человека. Отсутствие у такого скрупулёзного автора, как Чесноков, зафиксированных различий в динамике у разных партий, вероятно, связано с тем, что в период его творческой деятельности подобные мелодии распева были на слуху и для понимания их роли несущей конструкции произведения не требовались дополнительные указания композитора.

На наш взгляд, из-за игнорирования взаимоотношений распева и окружающей его фактуры пострадали от исполнителей и сочинения С. Рахманинова, несмотря на достаточно точную и подробную простановку нюансировки для разных партий. В результате этого высокие голоса, которые в большинстве случаев должны звучать в фальцетном режиме, перехватили лидерство, придав песнопениям недопустимый для богослужения концертный характер.

В череде тем, посвящённых интерпретации авторских богослужебных песнопений, особняком стоит комплексная, прежде всего композиторская, **проблема формообразования**.

В храме прихожане воспринимают богослужение на слух. И качество этого восприятия зависит не только от дикции хора, которая обеспечивает слышимость текста, но и от музыкального построения конструкций типа «словосочетание – синтагма – фраза – предложение». Но зачастую между логикой текста и композиторским решением возникают некоторые расхождения. Например, в произведении современного молодого композитора Е. Юнек «От юности моя» окончание последней строфы решено таким образом (рисунок 8):

Рис. 8. Е. Юнек. «От юности моя» (фрагмент)

Динамическая кульминация приходится на слово «светлеется» – её обеспечивает и довольно высокая тесситура, и *divisi*, и динамика *ff*. Однако в тексте несколько не так: «Святым Духом всяка душа живится и чистотою возвышается, светлеется Тройческим единством, священнотайне». Здесь довольно объёмное построение возможно разбить на синтагмы, одна из которых – «светлеется Тройческим единством», то есть идея не в том, что она просто «светлеется», а светлеется именно Тройческим единством, то есть освящается близостью Троицы, непосредственным действием Божией благодати. Но автор указывает *sp* на тексте «Тройческим единством», что вкупе с тесситурным спадом провоцирует не только динамический, но и смысловой «провал». Большинство исполнителей делает фермату на ярком ля-мажорном аккорде, добавляя к нему большое *crescendo* и активное снятие после слова «светлеется». А некоторые добавляют к этому ещё и «генеральную паузу» перед *sp*, что полностью разрывает текст. Поэтому для правильного восприятия текста исполнителям необходимо учесть специфику построения текста и логический акцент перемещать на слова «Тройческим единством», даже в ущерб авторской динамике.

Иногда подобные моменты формируются авторской фактурой. Хрестоматийный – и мало кем замеченный – казус регулярно возникает при исполнении песнопения «Воскресение Христово видевше» П. Чеснокова (рисунок 9).



Рис. 9. П. Чесноков. «Воскресение Христово видевшие» (фрагмент)

Текст у теноров в данном фрагменте накладывается на текст басов, образуя фразу «Имя Твое – не знаем». Для исправления ситуации тут нужна редакторская правка подтекстовки.

Выводы. Рассмотренные в статье факторы, влияющие на процесс интерпретации авторских богослужебных сочинений, вряд ли являются временным явлением в регентской практике. И в XVIII, и в XXI веке находятся камни преткновения и в понимании композиторами церковных текстов, и в понимании интерпретаторами композиторского замысла, и в понимании слушателями конечного результата этих авторских и исполнительских стараний. Вопрос интерпретации богослужебных сочинений не исчерпывается только рассмотренными аспектами. В частности, отдельных исследований требуют пространственно-временные и акустические свойства хорового звучания в храме. Однако уже в рамках рассмотренной выше специфики интерпретации духовных песнопений можно уверенно утверждать: залогом адекватного, вдумчивого и результативного творческого процесса в Церкви является деятельная духовная жизнь всех его участников, поскольку «предназначение певчего, композитора, регента, хориста – не в том, чтобы «доставлять себе удовольствие», но чтобы служить Литургии, т. е. общине народа Божия, собравшейся в Церкви» (Лосский, 2009).

Список использованных источников:

1. Двинина-Мирошниченко Н. Иконозначимость православной духовной музыки в контексте традиций и новаций отечественной культуры XXI века. *Вестник МГУКИ*. 2016. № 6 (74). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ikonoznachimost-pravoslavnoy-duhovnoy-muzyki-v-kontekste-traditsiy-i-novatsiy-otechestvennoy-kultury-xxi-veka> (дата обращения: 25.03.2021).
2. Карпов Ю. Современная регентская практика: хормейстерский аспект : дисс. ... канд. иск. : спец. 17.00.02. Казань, 2006. 196 с.
3. Корнышева И. Музыкальная эстетика православного богослужения : автореф. дисс. ... канд. философ. наук : с пец. 09.00.04. Владимир, 2008. 26 с.
4. Кравченко Е. Исполнительский анализ духовной музыки как способ познания национальных традиций в хоровом искусстве рубежа XX–XXI веков. *Музыкальное искусство и образование*. 2015. № 1 (9). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskiy-analiz-duhovnoy-muzyki-kak-sposob-poznaniya-natsionalnyh-traditsiy-v-horovom-iskusstverubezha-hh-xxi-vekov> (дата обращения: 25.03.2021).
5. Лосский Н. Богословие литургической музыки. *Вода живая. Санкт-Петербургский церковный вестник*. 2009. № 9. URL: БОГОСЛОВИЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ (aquaviva.ru) (дата обращения: 25.03.2021).
6. Moody I. The Seraphim above: Some Perspectives on the Theology of Orthodox Church Music. *Religions*. 2015. No. 6. Pp. 350–364. DOI: 10.3390/rel6020350. URL: religions-06-00350.pdf (дата обращения: 25.03.2021).

References:

1. Dvinina-Miroshnichenko, N.E. (2016). "The icon significance of Orthodox sacred music in the context of the traditions and innovations of the Russian culture of the 21st century", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, [Journal of the Moscow State University of Culture and Arts]*, No. 6 (74). Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/ikonoznachimost-pravoslavnoy-duhovnoy-muzyki-v-kontekste-traditsiy-i-novatsiy-otechestvennoy-kultury-xxi-veka>.
2. Karpov, Y. (2006). "The modern precentor's practice: choirmaster aspect", Thesis for Cand. Sc. (Art), 17.00.02, Kazan State Conservatory (Academy), Kazan, 196 p. (in Russian).
3. Kornysheva, I. (2008). "The musical aesthetics of Orthodox worship", Thesis abstract for Cand. Sc. (Philosophy), 09.00.04, Vladimir State Humanitarian University, Vladimir, 26 p. (in Russian).
4. Kravchenko, E.A. (2015). "Performing analysis of sacred music as a way of knowing national traditions in the choral art of Russia in the 20th–21st centuries", *Muzikal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education]*, No 1 (9). Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskiy-analiz-duhovnoy-muzyki-kak-sposob-poznaniya-natsionalnyh-traditsiy-v-horovom-iskusstverubezha-hh-xxi-vekov>.
5. Losskij, N. (2009). "Theology of liturgical music", *Aquaviva*, No. 9, Retrieved from: БОГОСЛОВИЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ (aquaviva.ru).
6. Moody, I. (2015). "The Seraphim above: Some Perspectives on the Theology of Orthodox Church Music", *Religions*, No. 6, pp. 350–364, DOI: 10.3390/rel6020350, available at: religions-06-00350.pdf.