

© Шелудякова, О.Е., 2022

УДК 783.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-119-128

## ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ХОРА И СОЛИСТОВ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

О.Е. Шелудякова<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 620014, Екатеринбург, Российская Федерация

<sup>2</sup> Екатеринбургская духовная семинария, 620026, Екатеринбург, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье изучаются сочинения для хора а capella с одним или более солирующими голосами, созданные в России в XVIII–XX вв. Об актуальности темы данной работы свидетельствует недостаточная разработанность теории и истории сольного исполнительства в отечественной богослужебной музыке. С древних веков и до сего времени вопрос о специфике солирования в церковном хоре является крайне дискуссионным, и исследований, специально посвященных данному вопросу, не существует. Целью работы стало выявление жанровой специфики сольного исполнительства в клиросной практике на примере произведений для солистов и хора русской православной традиции. Проанализированы возможные подходы к типологии древнерусских певческих жанров, особое внимание уделено концепции жанрового анализа древнерусских песнопений, разработанной Б.А. Шиндиным. Кратко намечены возможные подходы к типологии хоровых сочинений с солистами (по масштабу и функции сольных эпизодов в форме сочинения в целом, по характеру взаимодействия сольных и хоровых партий, по количеству солистов и пр.). В результате анализа песнопений для солистов и хора выделены жанры, получившие в сольно-хоровой литературе наибольшее распространение, а также жанры, в которых роль солистов проявлялась особенно заметно: антифоны, псалмы, ектении и пр. Сделан вывод, что изначально музыкальная составляющая как певческого служения, так и в целом церковного пения была полностью подчинена догматической, богослужебной стороне. Однако в сочинениях для солистов и хора XVIII–XX вв. в качестве солистов стали приглашаться профессиональные вокалисты, а солирующий голос явился ярким выразителем авторского мировоззрения и авторского стиля.

**Ключевые слова:** музыкальный жанр, русская православная традиция, хоровое искусство, сольное исполнительство, православное богослужение

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Шелудякова О.Е. Жанровые особенности сочинений для хора и солистов русской православной традиции // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 2. С. 119–128. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-119-128.

## GENRE SPECIFICS OF SOLO PERFORMANCE IN CHOIR PRACTICE BY THE EXAMPLE OF WORKS FOR SOLOISTS AND CHOIR OF THE RUSSIAN ORTHODOX TRADITION

O.E. Sheludyakova<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory, 620014, Ekaterinburg, Russian Federation

<sup>2</sup> Ekaterinburg Theological Seminary, 620026, Ekaterinburg, Russian Federation

**Abstract.** The article studies compositions for a capella choir with one or more solo voices created in Russia in the XVIII–XX centuries. The relevance of the topic of this work is evidenced by

the insufficient elaboration of the theory and history of solo performance in Russian liturgical music. Since ancient times and to this day, the question of the specifics of soloing in the church choir has been extremely controversial, and until now, there are no studies specifically devoted to this issue. The aim of the study was to identify the genre specifics of solo performance in choir practice by the example of works for soloists and choir of the Russian Orthodox tradition. Possible approaches to the typology of ancient Russian singing genres are analyzed, special attention is paid to the concept of genre analysis by B.A. Shindin. Possible approaches to the typology of choral compositions with soloists are briefly outlined (in terms of the scale and function of solo episodes in the form of the composition as a whole, by the nature of the interaction of solo and choral parts, by the number of soloists and their timbres, etc.). As a result of the analysis of hymns for soloists and chorus, the article highlights the genres that have received the greatest distribution in solo and choral literature, as well as genres in which solo performance was especially noticeable: antiphons, psalms, litanies, etc. It is concluded that initially the musical component of both singing service and church singing in general was completely subordinated to the dogmatic, liturgical side. However, in compositions for soloists and choir of the XVIII–XX centuries, professional vocalists began to be soloists, and the solo voice becomes a vivid expression of the author's worldview and author's style.

**Keywords:** musical genre, Russian Orthodox tradition, choral art, solo performance, Orthodox worship

**Conflict of interest.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Sheludyakova, O.E. (2022), "Genre specifics of solo performance in choir practice by the example of works for soloists and choir of the Russian Orthodox tradition", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 2, pp. 119–128. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-119-128.

---

В музыкальной литературе существует огромный корпус сочинений для хора с солистом (солистами), который не вошел ни в научный обиход, ни в клиросную практику. Лишь малая часть из этого массива произведений звучит во время богослужений и исполняется на духовных концертах. Ни теоретического, ни исторического осмысления статуса и содержания певческого сольного служения в полной мере также не произошло.

В богослужебной практике по-прежнему присутствуют две взаимоисключающие концепции. Согласно одной из них солирование в церковном хоре недопустимо, так как нарушает основной принцип богослужебного пения – должен звучать только хор, который функционирует как единый организм, «единими усты и едином сердцем»<sup>1</sup> произносящий слова молитв. В этой концепции подчеркивается сразу несколько моментов, не позволяю-

щих вводить пение солистов с хором в богослужение: возможное превозношение солиста над хором; неодновременное произнесение текста у всего хора; неравноправие голосов, выделение одного или нескольких из них в качестве ведущего; тембровое неслияние солистов с основной тембровой массой хора при совместном пении.

Однако многие регенты указывают, что солирование имеет древнюю историю (в богослужебной практике диаконов и канонархов), что нормы исполнения в богослужении, характерные для периода знаменного распева, во многом потеряли актуальность. При аккуратном и умном использовании (например, в запричастных стихах или так называемых духовных концертах, в ектениях и прокимнах) сольные эпизоды обогащают звучание хора, делают его более красочным и разнообразным. Кроме того, для исполнения песнопений XVIII–XX вв. требует-

ся отличное владение голосовым аппаратом, которое порой может быть достигнуто лишь в результате индивидуальных занятий вокалом. Поэтому руководители профессиональных концертных православных хоров (Патриаршего, Сретенского, Синодального и др.), напротив, приглашают в свои коллективы преимущественно вокалистов.

Неудивительно, что в исследовательских трудах, во-первых, недостаточно изучены собственно музыкальные грани деятельности певчего-солиста. Во-вторых, в литературе присутствуют в основном разрозненные, не систематизированные сведения о сольном пении в богослужбной православной традиции, в биографиях ряда композиторов и аналитических исследованиях, посвященных конкретным сочинениям.

В-третьих, несмотря на многократно изложенную и обоснованную концепцию церковного пения, недостаточно разработана взаимосвязь эстетического и богословского факторов в богослужении, из которой и проистекают все основные особенности певческого сольного исполнительства в современной православной практике. При этом важна жанровая специфика сольного исполнительства в клиросной практике на примере произведений для солистов и хора русской православной традиции. Этот аспект становится в предлагаемой статье ключевым.

В качестве материала в работе использованы сочинения для хора с солирующими голосами отечественных авторов. Отбор материала обусловлен, во-первых, степенью его доступности – в библиотечных фондах и на интернет-сайтах.

Безусловно, мы отдаем себе отчет, что на данный момент охвачен далеко не полный список православных сочинений<sup>2</sup> для солиста с хором, так как и в центральных библиотечных фондах, и в региональных архивах и фондах храмов могут быть многочисленные сочинения, не вошедшие в поле нашего зрения. Тем не менее, думается, и по количеству, и по разнообразию, представленный материал (370 богослужбных произведений и 88 запричастных стихов и духовных концертов) является достаточно репрезентативным, чтобы сделать определенные выводы.

В-вторых, в данной статье избраны только песнопения, которые в достаточной мере соответствуют православной традиции – отмечается наличие канонического текста, исполнительский состав – хор *a capella*, конкретный богослужбный жанр в качестве прототипа. Намеренно вне поля исследования оказались чисто концертные внебогослужбные сочинения.

В первую очередь задействованы сочинения XVIII–XXI вв. При этом основную массу составили произведения рубежа XX–XXI вв. (61 % от общего количества), значительная часть опусов создана на рубеже XIX–XX столетий (32 % от общего количества) и малая часть произведений конца XVIII – первой половины XIX в. (7 %).

Поскольку предметом рассмотрения являются жанровые особенности сочинений для солистов с хором, кратко подытожим некоторые положения жанровой теории православного богослужбного пения. Она очень сложна и включает множество разных жанров. Так, в классификации И. Гарднера (2004а, б)

выделяются песнопения догматического, повествовательно-исторического, нравственно-дидактического, созерцательного характера, песнопения, сопровождающие то или иное литургическое действие, «гимны-песнопения ясно выраженного славословного (доксологического) и евхологического (молитвенного) характера» (2004а, с. 63).

Общераспространенной также стала типология жанров по их названиям, которые:

- I. Определяются содержанием.
- II. Указывают на объем.
- III. Порядок и образ пения.
- IV. Положение молящихся.
- V. Время их в службе.

В большинстве случаев в жанровом обзоре православных песнопений обязательно учитываются содержательно-тематические аспекты, вид богослужения, продолжительность, функция и местоположение в суточном круге, раздел дневного чинопоследования, местоположение и функция в богослужении дневного и годового цикла, а также соотношение с гласовым и евангельским столпами.

Другие традиционные признаки классификации жанров (предназначение – богослужение, условия бытования – храмовая соборная или тробная молитва) совпадают практически у всех богослужебных жанров за исключением песнопений для келейного использования.

В фундаментальном исследовании Бориса Александровича Шиндина (2004) в качестве жанрово-образующих отмечают: функциональная связь с иными жанрами, гласовая характеристика песнопений, расположение песнопения в типе книги. Выявлена исключительная жанро-

образующая роль всех компонентов структурной организации вербального и музыкального текстов (прежде всего строки). На первый план, по мнению автора, выходит функция тех или иных певческих формул. Сделан обоснованный вывод, что через композицию в жанре фиксируется расположение основных компонентов произведения, а через структуру – системообразующие связи и отношения между всеми его элементами.

Устойчивые типы песнопений автор объединяет в следующие жанровые группы: псалмы, гимны, рефренные и тропарные (монострофические) формы.

Обзор существующих сольно-хоровых произведений позволил выявить следующие моменты. В песнопениях и концертных сочинениях для солистов с хором задействованы разнообразные жанры духовной музыки. Наиболее значимыми из них стали: *Аллилуиа* – 6 сочинений; *Антифоны* – 22; *Великое славословие* – 8; *Величание* – 7; *Величит душе моя Господа* – 17; *Духовный стих* – 12; *Ектения* – 13; *Кондак* – 10; *Милость мира* – 9; *Ныне отпускаеши* – 17; *Прокимен* – 11; *Псалом* – 47; *Свете тихий* – 7; *Стихира* – 13; *Трисвятое* – 11; *Тропарь* – 12; *Херувимская песнь* – 4; *Эксапостиларий* – 12 сочинений. Выделяется духовный концерт – в 88 сочинениях (т.е. в подавляющем большинстве) в партитуре отмечено наличие солистов.

Обращает на себя внимание **распределение сочинений по голосам солистов**. Первое место в ряду проанализированных опусов занимают сочинения для соло сопрано (160 произведений). Для альты

и баса либо баритона было написано по 150 сольно-хоровых сочинений. Предпочтение теноровому голосу в качестве солиста было отдано 145 раз. Как видим, количество произведений различается не столь значительно, каждый вокальный тембр стал многократно трактоваться как солирующий. Значительно меньше (30 песнопений) было написано для дисканта.

В списке произведений для двух, трех, четырех, пяти солистов и более самой многочисленной стала группа опусов для двух солистов – 59 произведений. 32 сочинения написаны для ансамбля из трех солистов. Несколько меньше песнопений – 27 – создано для пяти солистов и более в том числе и произведения для солистов в сопровождении двух хоров.

Анализируя список сочинений, можно отметить, что среди опусов для двух солистов больше всего сочинений написано для дуэта сопрано или дисканта и альты – 22 произведения; далее по степени распространенности следует дуэт альты и баса или баритона – 8 сочинений; для тенора и баса написано 7 произведений; 6 сочинений создано для двух сопрано; 4 – для дуэтов сопран – тенора и альты – тенора; 3 – для двух басов; для дуэта сопрано и баса с хором написано всего 2 опуса; и лишь одно сочинение создано для дуэта солистов альтов.

Из опусов для трех солистов больше всего произведений написано для терцета: первого сопрано или дисканта – второго сопрано – альты; 4 созданы для комбинации солистов: первого тенора – второго тенора – баса или баритона; в трех солирует трио: сопрано – альт – бас; по 2 произведения для терцетов альты –

тенора – баса и первого альты – второго альты – третьего альты; и по одному для ансамблей из трех сопрано и трех теноров.

В произведениях для четырех солистов безоговорочным лидером стал классический состав сопрано или дискант – альт – тенор – бас / баритон – 13 опусов; по одному сочинению создано для квартета мужских голосов: два тенора и два баса, а также два квартета – для альты и трех басов.

В составе для пяти солистов и более композиторы предпочитали удваивать или утраивать какую-либо партию. Например: два дисканта – два альты – два тенора и два баса; бас / баритон (диакон) – два сопрано – альт – тенор – бас или баритон; три сопрано – два баритона – два баса; два сопрано – два альты – тенор – бас. Такие и другие комбинации можно встретить в ансамблях для пяти солистов и более. Все это представляет собой скорее экспериментальные опыты обращения к групповому солированию с хором.

В Древней Руси выработались определенные модели трактовки сольного возгласа и песнопения, обусловленные особенностями церковного послушания и запечатленные в соответствующих жанрах.

1. Модель диаконского сольного высказывания предопределена ведущей функцией диакона как священнослужителя. Приоритет сказывается и в значительном масштабе сольных высказываний без хорового сопровождения (величания, припевы на 9 песни канона), и в превалировании в сравнении с хором (например, в ектениях) в сольно-хоровых песнопениях.

2. Модель пения с канонархом основана на равноправном взаимо-

действии клирика и хора. Канонарх произносит строки стихир, повторяемые хором, исполняет первое из трех повторений песнопения (например, *светилен*).

3. Модель головщика ближе всего к фольклорному типу «запевалы» в хоре. Он, подобно канонарху, начинает песнопение, однако это лишь первая попевка, начало хорового песнопения или обозначение гласа. В данном случае хор, безусловно, играет ведущую роль.

Во всех случаях было недопустимо увлечение красотой тембра, яркостью музыкальной фразы, эмоциональностью исполнения. Напомним слова блаженного Иеронима, считающего, что не должно в церковном пении «нежить сладкогласием гортань и уста, чтобы не были слышны в церкви театральные голосоизменения и песни, но должно петь со страхом и умилением»<sup>3</sup>. В богослужбных песнопениях прежде всего было необходимо следовать канону, установленному святой церковью, не только не нарушать предписаний и правил, но и чутко следовать духу установлений, не изменяя единого с древности строя Богослужения. Поэтому и распевщики, и певцы заботились прежде всего о соответствии своем великому делу, стремились познать через исполняемые напевы волю Божию.

Весьма точно отметила Е.В. Николаева: «Вот почему для характеристики духовно-религиозного певческого эталона в его сравнении со светскими эталонами нужно, видимо, искать иные, чем ныне принятые, показатели качества певческого звучания. Таковыми могут стать, во-первых, особая православно ориентированная духовная устремлен-

ность певческого звучания. Во-вторых, особая образно-эмоциональная “просветленность” православного певческого звучания. В-третьих, особое качество хорового звучания церковного хора как звучания соборного» (2003, с. 57, 62).

В итоге в Древней Руси музыкальная составляющая как певческого служения, так и в целом церковного пения была полностью подчинена догматической, богослужбной. Окраска звука, фразировка, тембровое единство и другие вокальные качества выстраивались не сами по себе, а в процессе поиска наилучшей интерпретации богодухновенных слов.

Еще один аспект типологии связан с **определением места сольного высказывания в форме произведения:**

- соло по масштабу полностью совпадает с произведением;
- соло представляет раздел произведения;
- соло составляет отдельную тему произведения, одну или несколько фраз.

Поясним сказанное краткими примерами. В сольно-хоровых миниатюрах все произведение представляет собой солирование одного из певческих голосов с хоровым сопровождением. Таких сочинений большинство (например, многие сольные высказывания в сочинениях П.Г. Чеснокова). В духовных концертах сольным чаще всего ставится один из разделов (например, вступление или медленная часть). В кантатно-ораториальных сочинениях сольно произносятся целые разделы (например, «*Ingemisco*» в «Братском поминовении» А.Д. Кастильского), темы, а также отдельные фразы ряда номеров.

Важнейшим ракурсом в жанровом анализе является **соотношение сольного и хорового пения** в сочинении:

1. Наличие или отсутствие аккомпанемента:

- соло без хорового аккомпанемента (например, *эксапостиларии*, возглашаемые только канонархом, что характерно для монастырской традиции Соловецкого и Валаамского монастырей);

- соло с хоровым аккомпанементом (абсолютное большинство произведений);

2. Тип чередования:

- одновременное звучание солиста и хора;

- респонсорный вид (поочередное равноправное чередование реплик солиста и хора);

- ипофонный и эпифонный (хор произносит лишь начала сольных фраз или подхватывает их окончания).

Думается, в данном случае весьма полезной может стать и типология, разработанная И.К. Кузнецовым (1980) по отношению к концерту. Им были выявлены четыре типа функционального соотношения партий оркестра и солирующего инструмента, вполне применимые к соотношению хора и солиста-вокалиста:

- *аккомпанемент*. Сопроводительная функция оркестровой (в данном случае хоровой) партии при явном лидерстве солиста;

- *соперничество*. Разграничение ролей оркестра (хора) и солиста на тематическом уровне; взаимодействие на основе контраста партий;

- *союзничество*. Паритетное соотношение соло и оркестра (хора);

- *лидерство*. Доминирование оркестра (хора) в развитии основного материала произведения.

Все они получили распространение в сочинениях для солиста(ов) и хора православной традиции.

Примером первого типа взаимодействия хора и солиста (аккомпанемент) могут стать сочинения Павла Чеснокова («Величит душе моя Господа», «Совет превечный», «Да исправится молитва моя» и др.), в которых основной текст звучит в партии солиста, образные краски принадлежат сольному высказыванию, а хор лишь повторяет отдельные фразы и слова основного текста.

Достаточно вспомнить стихиру Благовещения Пресвятой Богородицы «Совет превечный», славильный характер которой в музыке Чеснокова переинтонирован как лирически-элегический, а сам жанр стихир модифицирован в типичную для Чеснокова «арию с хором»<sup>4</sup>.

Примером второго типа (соперничество) являются многочисленные духовные концерты, в которых сольные и хоровые разделы выделены в самостоятельные части, каждая из которых развивается как самостоятельный образ и имеет характерные жанровые черты. Так, концерт «Не отвержи мене...» стал вершиной творчества Максима Березовского в области духовной музыки. Партии солистов в нем порой противостоят общей хоровой фактуре. Солисты вступают либо поочередно (в экспозиции фуги и последующей канонической имитации), либо дуэтом. Лишь в краткой третьей части, интерлюдии перед финалом, все солисты звучат вместе как ансамбль. Но и здесь они образуют два ансамбля-трио – низких и высоких голосов.

Начинается раздел строгим, аскетичным хоралом мужских голосов.

Его сменяет прозрачайшая каноническая секвенция женского (детского) хора, мотив звена которой варьируется. Второй и третий варианты (на словах «не удалися») символические фигуры вечного круговращения, излюбленные мастерами итальянского Барокко. Диапазон у всех четырех партий соло достаточно широкий, в связи с чем требуется очень серьезная вокальная подготовка всех солистов, для того чтобы выстраивать вокальный тембровый ансамбль с другими солирующими голосами, искусно пользоваться цепным дыханием, ярко раскрывать смысл текста.

Примером третьей концепции (союзничество) являются многие сочинения Александра Кастальского, где солист воспринимается как «голос из хора», не противопоставленный хоровому звучанию, а дополняющий его яркими вокальными красками. Такими средствами композитор подчеркивает важнейшую для его творчества идею – хоть и по-разному, кто-то ярко, кто-то тихо и смиренно – все возносят хвалу Творцу, Его мудрости и справедливости. Здесь очевидна аналогия со служением диакона, возносящего молитвы от имени всех прихожан, и с их внутренней поддержкой, и в целом сходство с богослужебной традицией в песнопении угадывается безошибочно.

Заключительный тип (лидерство) представлен, например, в «Великом славословии» А. Николаева-Струмского, где хоровое изложение является основным, а солист появляется лишь на протяжении нескольких фраз в заключительном разделе, как своеобразное авторское послесловие-проповедь. Это прошение от первого

лица, и здесь совершенно уместно внедрение солиста. Одновременно практически выключается хоровая партия, звучат лишь отдельные слова, которые интонируются крупными длительностями, как аккордовое сопровождение.

С этого момента у солиста ведущая роль, он ходатай перед Господом, у него и главные слова песнопения и проповедническая по типу высказывания мелодия, которая отличается сдержанностью, глубиной чувства и лишь иногда с некоторой нарочитой эффектностью. Это не жалобная просьба, и не яростное требование – это молитва в душе, которая исходит из глубины сердца. Редкостный тембр контральто придает звучанию особую глубину и проникновенность. Это уже не богослужебный возглас, а типично романтическая музыкальная речь – пафосная и контрастная, яркая и эффектная, точно нацеленная на восприятие.

В рассмотренных сочинениях очевидно, насколько по сравнению с каноническим изменилось понимание личности. Если в Древней Руси единственным предметом духовной музыки было молитвенное прославление Божественного мира, то в музыке «Нового направления» и в еще большей степени в сочинениях XX в. основным персонажем становится человек, через аффекты и риторику выражающий вселенские библейские истины, человек чувствующий, живущий сокровенным миром сердечных страстей и эмоций. И хотя эмоции и переживания связываются с молитвой, богообщением, но все же основным в них является самораскрытие личности. Не могла не измениться и трактовка голоса.



Во-первых, солирующий голос понимался композиторами как выражение внутреннего «я», авторской личной позиции, либо как «глас Истины, глас Евангелия».

Во-вторых, своеобразен эмоциональный тонус произведений – усиление роли экспрессивности, детализация эмоций. Поражает сочетание культуры чувства с рефлексией, темпераментности с ранимостью, т.е. все то, что принято относить к романтической музыке. И сольный голос здесь был необходимым участником лично-исповедального высказывания, а в некоторых случаях – персонифицированной, пропущенной через авторское восприятие Евангельской проповеди.

В-третьих, сама форма произведений подчас моделирует логику развития эмоции, с постепенным ее нарастанием и изживанием, на первый план выступает драматургический фактор, которому подчиняется даже канонический текст. Все это в значительной степени характерно для сольных вокальных сочинений.

В-четвертых, в духовную музыку проникают жанровые элементы (в том числе бытовые песенные и романсовые), что в данном контексте выполняет функцию разъяснения,

напоминая слушателю о родном, привычном, и таким образом создает общий для композитора и слушателя жизненный контекст.

Характерно, что и сами поводы появления духовных произведений иногда были сугубо личными, а порой даже интимными, и связывались с драматическими и радостными событиями жизни. Безусловно, музыкальный фактор нельзя считать чужеродным для певческого служения, противоречащим его богослужебным духовным основам. Солирующий голос в этом смысле является мощным средством привлечения прихожан, показателем высокого уровня приходского хора.

Можно согласиться с М.Л. Зыряновым, что «для певческого служения необходим синтез литургического и эстетического начал, что позволило бы в идеале взойти к новому, еще не получившему в полной мере историческому и теоретическому пониманию певческого служения, в котором соединялись бы высота духовных качеств, благоговейность служения и красота тембра, отчетливость пения, умение взаимодействовать с хором» (2015, с. 42) и исполнять сольные богослужебные песнопения.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Текст Божественной Литургии.

<sup>2</sup> В данной работе певческие молитвословия Древней Руси будут носить название песнопений, а авторские опусы Нового времени (начиная с середины XVIII в.) – сочинений или произведений.

<sup>3</sup> О церковном пении: Сб. ст. / сост. О.В. Лада. М.: Талан, 1997. С. 71.

<sup>4</sup> Впервые подобный эпитет прозвучал в рецензии 1915 г. Н.К. Курова на концерт духовных сочинений Павла Чеснокова.

### ЛИТЕРАТУРА

Гарднер И.А. Богослужебное пение русской православной церкви. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004а. Т. 1. 490 с.

### REFERENCES

Gardner, I.A. (2004a), *Bogosluzhebnoe penie russkoi pravoslavnoi tserkvi* [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church], vol. 1, Pravoslavnyi Svyato-Tikhonovskii Bogoslovskii institut, Moscow, 490 p. (in Russ.)

Гарднер И.А. Богослужбное пение русской православной церкви. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004б. Т. 2. 530 с.

Зырянов М.Л. Служение диакона в православной церкви: Музыкальные факторы // Проблемы музыкальной науки. 2015, № 2. С. 41–44.

Кузнецов И.К. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 211 с.

Николаева Е.В. История музыкального образования. Древняя Русь. Конец X – середина XVII столетия: Учеб. для вузов. М.: Владос, 2003. 208 с.

Шиндин Б.А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства / Новосибир. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2004. 398 с.

Gardner, I.A. (2004b), *Bogosluzhebnoe penie russkoi pravoslavnoi tserkvi* [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church], vol. 2, Pravoslavnyi Svyato-Tikhonovskii Bogoslovskii institut, Moscow, 490 p. (in Russ.)

Kuznetsov, I.K. (1980), *Fortepiannyi kontsert: k istorii i teorii zhanra* [Piano Concerto: towards the history and theory of the genre], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 211 p. (in Russ.)

Nikolaeva, E.V. (2003), *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya. Drevnyaya Rus'. Konets X – seredina XVII stoletiya* [The history of music education. Ancient Russia. The end of the X – middle of the XVII century], Vlados, Moscow, 208 p. (in Russ.)

Shindin, B.A. (2004), *Zhanrovaya tipologiya drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva* [Genre typology of the Old Russian singing art], Novosibirsk, 398 p. (in Russ.)

Zyryanov, M.L. (2015), “The ministry of a deacon in the Orthodox Church: musical factors”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 2, pp. 41–44. (in Russ.)

---

#### Сведения об авторе

Шелудякова Оксана Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (Екатеринбург)

E-mail: k046421@yandex.ru

#### Author information

Oksana E. Sheludyakova, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Professor at the M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory (Ekaterinburg)

E-mail: k046421@yandex.ru

Поступила в редакцию 14.04.2022

После доработки 15.05.2022

Принята к публикации 23.05.2022

Received 14.04.2022

Revised 15.05.2022

Accepted for publication 23.05.2022