

Ю.Л. ФИДЕНКО

ПЕСЕННЫЙ ЛИТУРГИЧЕСКИЙ ГИМН И ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ РИМСКО-КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ

Юлия Леонидовна Фиденко,

Дальневосточный государственный институт искусств,
профессор кафедры истории музыки,
Петра Великого ул., д. 3а, Владивосток, 690090, Россия

доктор искусствоведения, доцент
E-mail: jufid@mail.ru

Реферат. На Втором Ватиканском соборе (1962–1965) были сформулированы принципы активного участия прихожан в литургической и пастырской жизни Церкви. Введение в католическое богослужение совместного пения повлекло за собой значительное переосмысление культового репертуара. Одним из ведущих жанров коллективного исполнения в мессе стали гимны проприя, которые до сих пор не получили единого наименования в российской литургической практике. В связи со значительными изменениями, которые произошли в гимнографии в XX в., вводится понятие «песенный литургический гимн» — богослужебное песнопение на национальном языке для общинного исполнения в процессионных разделах реформированной мессы. Анализируются гимны современных композиторов Г. Гселя «Ты добрый Пастырь мой» и П. Бебенка «Слава Тебе, Господь», закрепившиеся в деятельности российских католических приходов.

В песенном литургическом гимне традиционные приметы церковных песнопений дополняются атрибутами светской культуры. С храмовой практикой новое гимнотворчество сближает неразрывная связь с церковной средой, подчиненность богослужебным задачам. Современные гимны стилистически дистанцируются от бытовой музыки, но вместе с тем вбирают некоторые атрибуты песенности. Подчеркивается, что жанровая доминанта церковных пе-

снопений постоянна, она не меняется на протяжении веков. В песенном литургическом гимне новые условия исполнения влияют на переинтонирование жанрового наследия.

Второй Ватиканский собор положил начало движению интеграции и придал импульс расширению музыкальной лексики богослужения. Заметную роль в изменении современного репертуара сыграло официальное разрешение национальных идиом в церковной практике. Определение «песенный литургический гимн» отражает новую позицию Святого престола относительно непосредственного участия прихожан в мессе.

Ключевые слова: литургическая музыка, месса, Второй Ватиканский собор, богослужение, католичество, гимн, гимнография, церковное песнопение, музыкальный жанр.

Для цитирования: Фиденко Ю.Л. Песенный литургический гимн и пути развития жанра в современной практике Римско-католической церкви // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 188–193. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-188-193.

Новый этап в католической гимнографии, вызванный введением в богослужебную практику всеобщинного пения, наступил во второй половине XX века. Значительное переосмысление церковного репертуара в первую очередь обусловлено реформами Второго Ватиканского собора (1962–1965). Новая позиция Римско-католической церкви была закреплена в конституции «О Богослужении», провозгласившей идею деятельного участия прихожан в литургической и пастырской жизни [см.: 1; 2].

Особенностью постсоборного этапа стало обновление культового репертуара в связи с включением «прихожан в Литургию посредством совместного пения» [3]. Исследователи отмечают, что в связи с обозначенными тенденциями богослужение в разных странах претерпевает значительные изменения. Эти процессы, например, прослеживаются в своих работах о современной церковной музыке в Польше И. Павляк [4], в Венгрии Л. Добжай [5], в Украине О. Зосим [6], в Республике Корея Кан Ен Э [7], в США А. Барлетт [8] и др. Литургические новации (перевод текстов, ввод новых песнопений, адаптация в церковной среде местных традиций) привели к возникновению национальных вариантов римско-католического богослужебного канона внутри единой конфессиональной традиции.

До сих пор в музыкальной литургии нет единого обозначения подвижных песнопений, которые в ходе преобразований Святого престола стали исполняться всем приходом в разделах Входа, Дароприношения, Причастия и Выхода [9, с. 23]. В статье рассматривается обновленная модель гимна, используемого в клиросной практике современного католического богослужения.

Поскольку данная ветвь церковного репертуара занимает значимое место в постсоборном обиходе, ее изучение требует терминологической корректировки. Необходимо не только дать определение новой внутрижанровой модификации духовных песнопений, но и охарактеризовать ее отличительные приметы. В связи с существенными преобразованиями, которые произошли в гимнографии во второй половине XX в., введем понятие «песенный литургический гимн» (ПЛГ) — богослужебное песнопение на национальном языке для исполнения всей общиной в процессионных разделах современной мессы. Выделенная жанровая разновидность обладает своими типологическими чертами и одновременно обнаруживает преемственность с многовековой гимнографической традицией.

Эту генетическую связь демонстрирует жанровая доминанта — гимн — со своей неизменной ритуальной основой. ПЛГ не меняет церковную среду обитания, он сохраняет нормы функционирования в соответствии с определенными культовыми действиями. Отсюда проистекает другая стержневая координата данного жанра, опирающаяся на его литургическую природу. В системе церковного культа место ПЛГ обусловлено правилами чинопоследования, песнопения сопровождают этапы мессы в соответствии с «соблюдением норм и предписаний церковной традиции и дисциплины» [10]. Приуроченность ПЛГ к тому или иному разделу мессы определяет не только действия священнослужителей и нормы поведения прихожан, но и совокупность стилизованных жанровых примет.

Филолог Н. Лейдерман понимает художественное произведение как «многослойную знако-

вую систему» [11, с. 37]. Он предлагает выстроить «теоретическую модель жанра», в которой просматриваются уровни носителей жанра и жанровой доминанты, под влиянием последней в относительно устойчивой системе «происходит взаимокоординация конструктивных элементов формы» [11, с. 116]. В системе богослужения изменение «модели жанра» литургического гимна связано с пониманием совместного пения как коллективного выражения веры. Эта позиция Римско-католической церкви определила обновление вербальной основы (национальный язык) и музыкальной лексики (песенность) постсоборного литургического гимна. Следовательно, содержательные, композиционные и музыкально-стилистические компоненты ПЛГ обусловлены критериями общинного служения.

Решение Собора о введении в богослужение национальных языков привело к волне переводов литургических текстов и появлению поэтических парафраз и мелодических обработок древнего церковного наследия в приходах разных стран. В начале 1990-х гг. в связи с легализацией церковной жизни в России активизировалась работа по формированию национального богослужебного репертуара, так как в советский период богослужение на русском языке не осуществлялось [см. подробнее: 12].

Подвижные духовно-песенные сочинения сосредоточены в приходских сборниках — своеобразных антологиях, которыми пользуется в ходе мессы вся община. Поскольку нет четких указаний о включении в Литургию конкретного гимна, во многом именно песнопения проприя придают богослужению отдельного прихода индивидуальные черты.

В процессе литургических реформ расширились границы гимнотеки: наряду с григорианскими песнопениями в обиход стали активно входить парафразы «с текстом (часто стихотворным переводом) “по мотивам” первоисточника и новой, песенной мелодией» [13, с. 106]. Преимущество имеют образцы, сложившиеся в разных национальных и конфессиональных традициях — «это тот “золотой фонд” репертуара гимнов, который лежит в основе современного певческого обихода» [14, с. 56]. Немаловажное значение для музыкального оформления российской мессы приобретают также песнопения местных музыкантов. Широкое применение в литургической песенной практике получили гимны и обработки Г. Гселя, Е. Израновой, А. Куличенко, В. Новаковской и др.

Обратимся к анализу гимна Георга Гселя (1955–2003) «*Ты добрый Пастырь мой*», который «прижился» в большинстве храмов России и часто исполняется во время процессии Дароприношения. В этом образце нового песнетворчества не говорится о хлебе, вине или дароприношении. Призыв к Иисусу отражает тему защиты и спасения: «*меня хранишь*», «*повсюду Ты со мной*», «*от жажды избавленья*».

Стих (авт. Е. Перегудова) включает несколько полустуший. В начальной строке вычлняются две фразы по шесть и семь слогов. В следующем проведении шестисложник удваивается, в результате чего возникает неквадратная строка (6 + 6 + 7 слогов). Поэтическая строфа отмечена перекрестной рифмой *abab* с двумя соединенными терцетами (*ccd eed*).

Двухсоставность текста вписывается в музыкальную структуру. Звуковысотный облик мелодии с нисходящими окончаниями фраз воспроизводит внешние приметы речи. Ритмический рисунок также отражает временную организацию поэтической основы. Главенствующим в сопровождении литургического обряда является смысл текста, что определяет силлабическую согласованность музыки и слов. Мерность пульсации сообщается в первую очередь с функциональными задачами песнопения Приношения Даров, при этом, как пишет Дж. Ратлер, «процессионный гимн должен передавать медленную поступь» [15, с. 25].

В начальной мелодической фразе движение от троекратно повторенной доминанты к III ступени уравнивается поступенным возвращением к исходному звуку. Контуры темы демонстрируют цепочку двух ангемитонных трихордов, волнообразная мелодия подчеркивает пятую и вторую ступени лада. Интонационные обороты становятся плавными, поскольку мелодический рисунок лишен скачков. Кроме того, окончание строк демонстрирует их зеркальное тождество.

Интонационное развитие проявляется в том, что последующие фразы построены на повторении различных комбинаций исходной музыкальной мысли. Примечательно варьирование в каждом проведении начальной ритмоформулы. Существенно, что составной характер первой строки не отражается во второй — она неделима из-за ритмической выравненности. В заключительной фразе обнаруживается несовпадение метрики и гармонии — на сильной доле звучит доминанта, а тоника возвращается на завершающей половине такта.

Сдержанность, доминирование текста, типовые интонационные и ритмические средства выразительности сочетаются в песенном литургическом гимне с известной долей простоты. Музыкальный язык насыщается приметами песенной бытовой музыки, такими как квадратность мелодической структуры, лаконичность формы, отсутствие распевов. Эти компоненты, закрепившиеся в свое время в реформистских церквях, отражены и в заимствованном репертуаре российских католических общин.

Рассмотрим еще одно популярное в западных христианских приходах России причастное песнопение современного польского композитора Павла Бебенека «*Слава Тебе, Господь*».

В стихотворении реализована тема благодарности Господу, в соответствии с литургическим событием оно содержит слова «тело» и «кровь». Дра-

матургия строф выстроена по пути приближения к Богу — от молитвы о прощении («*Прости нас*»), через просьбу о спасении («*Будь милостив*») к примирению («*по благодати Твоей*»). Показательно, что стихи завершаются парафразой евангельских слов Спасителя из его прощальной беседы с учениками: «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе» (Ин. 17:21). Эти строки были провозглашены в конституции «Об экуменизме» Второго Ватиканского собора как призыв к единству христиан.

Текст отмечен интонационно-ритмическим разнообразием, в нем воплощено высокое предназначение Святой Евхаристии. Хореический размер крайних строк сочетается с ямбическим в центральных, при одинаковом количестве слогов заключительная строка сокращена (6+6+6+4), встречаются пропуски ударений. Начальное построение содержит неточную рифму («*Господь — кровь*»), в последующих неравнослоговых строках одинаковые звуковые окончания отсутствуют.

В чередовании повторяющегося хорового припева «*Слава Тебе*» и псалмодийных строф солистов формируется антифонное исполнение. Тонкое восприятие вокативного стиха подсказало автору музыкальное решение, в котором запечатлены не столько структурные и ритмические особенности текста, сколько его сакральный смысл.

Рефрен написан в форме периода из двух предложений, каждое из которых делится на две фразы. Можно отметить контрастность и дробность мелодического материала, а также репризное повторение — благодаря вариантной воле общая структура может трактоваться как простая двухчастная.

Начальная фраза включает два контрастных элемента: декламационный квартовый тезис «прославления» (с — g — с) и секундовое «качание» (b — a — b, as — g — as — g). Следующий мелодический оборот развивает исходное тематическое «зерно» и дополняется мотивом опевания (f — as — g, g — es — f). В начальном и заключительном тактах мелодия опирается на ступени тонического трезвучия, выделяя ключевые слова «*Слава Тебе*». Такое подчеркивание основных ладовых центров не только соответствует хвалебному звучанию, но и выполняет обрамляющую функцию, подтвержденную мелодически заполненным отражением начального квартового хода.

В песнопении П. Бебенека основным способом формообразования становится вариантная повторность ритмомелодической формулы, закругленная мелодия, неторопливое унисонное пропевание текста.

Введение в мессу песенного стиля приводит к переосмыслению гимнографии, приобретению новых атрибутов и возникновению современной исторической жанровой разновидности — *песенного литургического гимна*. В стилистике песнопений, бытующих в практике Римско-католической церкви в России, можно отметить сходные средства органи-

зации. В качестве названия используется инципит, в поэтическом тексте ПЛГ не применяются бытовые речевые словосочетания. Сложные стилистико-поэтические приемы, вышедшие из обращения обороты привносят в лексику строгость и возвышают его над повседневностью. Такие «отголоски» прошлого утяжеляют смысловую нагрузку гимнографического языка, наделяют его энигматичностью. О.Л. Зосим указывает на то, что в разные периоды развития жанра способы рецепции сакральных текстов могут быть «весьма разнообразны: от максимально точного следования до свободной интерпретации» [16, с. 50].

Метрика песнопений, предназначенных для совместного исполнения, отличается стопной организацией стиха. Равномерное чередование акцентированных и безударных слогов восходит к деятельности отца латинского гимнопения св. Амвросия. Н.Е. Субботская полагает, что в амвросианских гимнах на смену ассонансам приходят систематически используемые полнзвучные рифмы [17, с. 113]. В гимнах проприя современного католического богослужения также доминирует римфованная восьмислоговая строка и ямбический диметр.

Музыка ПЛГ эмоционально сдержанна, она передает не столько образы поэтического текста, сколько его общий характер. Это обусловлено богослужебной функцией песнопений, отражающих тот или иной этап мессы. Отсюда предельная интонационная типизированность, а не индивидуальность.

Вместе с тем ритуальные тексты облекаются в форму песенного высказывания лирического характера. Модуляция культового репертуара в сферу субъективного лиризма свидетельствует о новой концепции литургического служения. ПЛГ соответствует стратегии Католической церкви — диалогу со светской культурой и современностью.

Гимны проприя отличаются скромными размерами, длительность их звучания не превышает нескольких минут. Умеренная протяженность гимнов связана с упрощением обрядов и сокращением церковного обряда. Для хорового исполнения используется понятная современным музыкантам пятилинейная нотация. Большинство литургических напевов написано в несложных тональностях с комфортной для рядового голоса тесситурой.

А.Г. Коробова отмечает: «Конфигурация признаков конкретного жанра представляет собой систему, а ее переменчивость в историческом развитии жанра может проявляться не только в плане изменения состава этих признаков, но также в подвижности их связей и взаимоотношений» [18, с. 5]. Особо подчеркнем, что «жанровая константа» церковных песнопений не меняется на протяжении веков, важнейшим для нее является «критерий литургической уместности» [19, с. 5]. Относительно ПЛГ лучше говорить о переинтонировании жанрового наследия в связи с новыми условиями исполнения.

Проведенное исследование песнопений современной мессы позволяет отметить ключевые принципы «диалога Церкви с миром» [20, с. 7]. В гимнографии постсоборного католического богослужения происходит определенное переосмысление, что приводит к образованию новой жанровой разновидности — песенного литургического гимна. Ведущим формообразующим принципом таких песнопений становится куплетность, благодаря повторности мелодия легче запоминается и воспроизводится. В музыкальном озвучивании текста отмечается поступенная линейность, отчетливая пульсация и типовые кадансовые формулы. Важным критерием гимнов можно считать унисонное непрофессиональное исполнение при поддержке органа.

Отличительной особенностью ПЛГ является его тесная связь с различными пластами музыкальной культуры. В жанровом и стилистическом отношении песнопения неразрывно соединены с церковной средой, вместе с тем они контактируют и с песенной лексикой. С храмовой практикой гимнотворчество сближает безусловная богослужебная функция, выполнение литургических задач. Так, в соответствии с духовной традицией в ПЛГ выдерживается одна динамика, а темп и продолжительность определяются контекстом обрядового действия. Современные гимны функционально дистанцированы от бытовой музыки, но все же вбирают некоторые качества песенности: мелодическую кантиленность, метроритмическую периодичность, гомофонно-гармоническую фактуру.

Песенный литургический гимн продолжил линию многовекового культового оформления, хотя его звучание в конце XX в. приобрело новую окраску. Второй Ватиканский собор дал импульс к расширению музыкального языка мессы. Заметную роль в изменении репертуара сыграло официальное разрешение песенных идиом в церковной практике. Данный подход согласовывается с общей направленностью эпохи, которая обнаруживает интерес к инкультурационным процессам в соответствии с богословскими идеями исторического и культурного синтеза, повлиявшими на формирование современной гимнографии.

Список источников

1. Конституция «О Богослужении» // Второй Ватиканский Собор: Конституции. Декреты. Декларации. Брюссель : Жизнь с Богом, 1992. С. 79—117.
2. Schuler R.J. A Chronicle of the Reform: Catholic Music in the 20th Century // Cum Angelis Canere: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honour of Richard J. Schuler. St. Paul MN : Catholic Church Music Associates, 1990. Appendix—6. P. 349—419.
3. Musicam Sacram. Instruction on music in the liturgy (5 March, 1967) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ewtn.com/library/curia/cdwmusic.htm> (дата обращения: 15.02.2018).

4. Pawlak I. Muzika liturgiczna po soborze watykańskim II w świetle dokumentów kościoła. Lublin : Polihymnia, 2000. 470 c.
5. Dobszay L. The Bugnini-Liturgy and the Reform of the Reform / Transl. from the Hungarian. Church Music Association of America, 2010. 218 p.
6. Зосім О.Л. Духовна пісенність і сучасна богослужбова музика Римо-католицької церкви України і Росії: національне і конфесійне // Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. № 19. С. 233–240.
7. Кан Ен Э. Христианская гимнография в истории музыкальной культуры Республики Корея: опыт адаптации западной традиции : монография. Москва : Onebook.ru, 2015. 157 с.
8. Bartlett A. Ever ancient — ever new: implementing Musicam Sacram today. Part II: Progressive solemnity, Musicam Sacram's plan for sung Liturgy in every parish [Электронный ресурс] // Adoremus Bulletin. January 12, 2017. URL: <https://adoremus.org/2017/01/12/ever-ancient-ever-new-implementing-musicam-sacram-today-part-ii/> (дата обращения: 15.02.2018).
9. Общее Наставление к Римскому Миссалу // Римский Миссал. Москва : Изд-во Францисканцев, 2011. С. 13–89.
10. Benofy S. The instruction Musicam Sacram after fifty years: rediscovering the principles of sacred music [Электронный ресурс] // Adoremus Bulletin. September 15, 2016. URL: <https://adoremus.org/2016/09/15/instruction-musicam-sacram-fifty-years-rediscovering-principles-sacred-music/> (дата обращения: 15.02.2018).
11. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург : Уральский гос. пед. ун-т, 2010. 904 с.
12. Фиденко Ю.Л. Национальные версии богослужения как основа формирования нового музыкального облика Мессы // Обсерватория культуры. 2014. № 6. С. 92–97.
13. Трубенюк Е.А. Парафразирование сакральных тексто-музыкальных первоисточников в современной Римско-Католической Церкви (на примере гимна Te Deum) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 2 (14). С. 105–116.
14. Ефимова Н.И., Кан Ен Э. «Свое» и «чужое» в южнокорейской гимнографии: опыт осмысления условий музыкального сближения в формате «Восток-Запад» // Вестник Академии хорового искусства им. В.С. Попова. 2014. № 4. С. 44–66.
15. Rutler G.W. The Stories of Hymns: The History Behind 100 of Christianity's Greatest Hymns. Irondale, Ala. : EWTN Publishing, 2016. 322 p.
16. Зосім О.Л. Сакральная поэзия и восточнославянская духовная песенность XVII–XVIII вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2012. Вып. 2 (8). С. 41–51.
17. Субботская Н.Е. Аспекты исторической фонетики латинского языка в гимнах свт. Амвросия Медиоланского // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 3. Филология. 2010. Вып. 2 (20). С. 112–119.
18. Коробова А.Г. Современная теория музыкальных жанров и ее методологические аспекты // Музыковедение. 2008. Вып. 4. С. 2–6.
19. Сахаров П.Д. Перевод литургических текстов на русский язык в Католической Церкви латинского обряда [Электронный ресурс] // Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН : сайт. URL: http://www.ruslang.ru/doc/church-slav/06_saharov.pdf (дата обращения: 15.02.2018).
20. Фиденко Ю.Л. Музыкально-литургическая практика католических приходов азиатской части России на рубеже XX–XXI веков. Санкт-Петербург : Книжный Дом, 2015. 255 с.

The Song Liturgical Hymn and the Ways of Developing the Genre in the Modern Practice of the Roman Catholic Church

Yulia L. Fidenko

Far Eastern State Institute of Arts, 3a, Petra Velikogo Str., Vladivostok, 690090, Russia
E-mail: jufid@mail.ru

Abstract. *The Second Vatican Council (1962–1965) formulated the principles of parishioners' active participation in the liturgical and pastoral life of the Church.*

The introduction of congregational singing into the Catholic Church service led to a significant rethinking of the cult repertoire. The hymns of Proprium, which have not yet received a unified name in the Russian liturgical practice, became one of the leading genres of collective performance in the mass. In connection with the significant changes in hymnography that took place in the twentieth century, the concept of "song liturgical hymn" is introduced. It refers to the liturgical chanting in the national language for communal performance in the procession sections of the reformed mass. The article analyzes the hymns of the modern composers G. Gsel "You Are My Good Shepherd" and P. Bebenek "Glory to You, Lord", deeply rooted in activities of the Russian Catholic parishes.

In the song liturgical hymn the traditional signs of Church chants are supplemented by attributes of secular culture. The indissoluble connection with the Church environment and the subordination to the liturgical tasks bring the new hymn-creating closer to the temple practice. The modern hymns are stylistically distanced from household music, but at the same time absorb some attributes of song. It is emphasized that the genre dominant of Church chants is constant; it has not changed for centuries. In the song liturgical hymn, the new conditions of performance influence the reintonation of the genre heritage.

The Second Vatican Council marked the beginning of the integration movement and gave impetus to the expansion of the musical vocabulary of the service. The official permission of national idioms in the Church practice played a significant role in changing today's repertoire. The definition of "song liturgical hymn" reflects the new position of the Holy See regarding the direct participation of parishioners in the mass.

Key words: liturgical music, mass, Second Vatican Council, church service, Catholicism, hymn, hymnography, church chant, musical genre.

Citation: Fidenko Yu.L. The Song Liturgical Hymn and the Ways of Developing the Genre in the Modern Practice of the Roman Catholic Church, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 188–193. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-188-193.

References

1. Constitution "On the Church Service", *Second Vatican Council: Constitutions. Decrees. Declarations*. Brussels, Zhizn' s Bogom Publ., 1992, pp. 79–117 (in Russ.).
2. Schuler R.J. A Chronicle of the Reform: Catholic Music in the 20th Century, *Cum Angelis Canere: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honour of Richard J. Schuler*. St. Paul MN: Catholic Church Music Associates, 1990, Appendix 6, pp. 349–419.
3. *Musicam Sacram. Instruction on Music in the Liturgy*. Sacred Congregation of Rites, 1967, 5 March.
4. Pawlak I. *Muzika liturgiczna po soborze watykańskim II w świetle dokumentów kościoła*. Lublin, Polihymnia Publ., 2000, 470 p.
5. Dobszay L. *The Bugnini-Liturgy and the Reform of the Reform*, Church Music Association of America Publ., 2010, 218 p.
6. Zosim O.L. Dukhovna pisennist' i suchasna bogoslužbova muzika Rimo-katolits'koï tserkvi Ukraïni i Rosiï: natsional'ne i konfesiïne, *Mistetstvoznavchi zapiski: zbirnik naukovikh prats'*. Kiev, 2011, no. 19, pp. 233–240.
7. Kan En E. *Christian Hymnography in the History of Musical Culture of the Republic of Korea: An Experience of Western Tradition Adaptation: monograph*. Moscow, 2015, 157 p. (in Russ.).
8. Bartlett A. Ever Ancient — Ever New: Implementing Musicam Sacram Today. Part II: Progressive Solemnity, Musicam Sacram's Plan for Sung Liturgy in Every Parish, *Adoremus Bulletin*, January 12, 2017.
9. General Instruction to the Roman Missal, *Rimskii Missal [Roman Missal]*. Moscow, Frantsiskantsev Publ., 2011, pp. 13–89 (in Russ.).
10. Benofy S. The Instruction Musicam Sacram after Fifty Years: Rediscovering the Principles of Sacred Music, *Adoremus Bulletin*, September 15, 2016.
11. Leiderman N.L. *Teoriya zhanra [The Theory of Genre]*. Yekaterinburg, 2010, 904 p.
12. Fidenko Yu.L. National Versions of Worship as a Basis for a New Mass to Come, *Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*, 2014, no. 6, pp. 92–97 (in Russ.).
13. Trubenok E.A. Paraphrasing of Sacred Text-Musical Sources in Modern Roman Catholic Church (On the Example of the Hymn Te Deum), *St. Tikhon's University Review. Series 5. Problems of History and Theory of Christian Art*, 2014, issue 2 (14), pp. 105–116 (in Russ.).
14. Efimova N.I., Kan En E. The "Own" and the "Alien" in the South Korean Hymnography: An Experience of Comprehending the Terms of Musical Relations in the Format of "East-West", *Bulletin of the Viktor Popov Academy of Choral Art*, 2014, no. 4, pp. 44–66 (in Russ.).
15. Rutler G.W. *The Stories of Hymns: The History Behind 100 of Christianity's Greatest Hymns*. Irondale, Alabama, EWTN Publishing, 2016, 322 p.
16. Zosim O.L. Sacred Poetry and East-Slavonic Sacred Songs of the 17th–18th Centuries, *St. Tikhon's University Review. Series 5. Problems of History and Theory of Christian Art*, 2012, issue 2 (8), pp. 41–51 (in Russ.).
17. Subbot'skaya N.E. The Aspects of Historical Phonetics of the Latin Language in the Hymns of St. Ambrose of Mediolanum, *St. Tikhon's University Review. Series 3. Philology*, 2010, issue 2 (20), pp. 112–119 (in Russ.).
18. Korobova A.G. The Modern Theory of Musical Genres and its Methodological Aspects, *Muzykovedenie [Musicology]*, 2008, issue 4, pp. 2–6 (in Russ.).
19. Sakharov P.D. Translation of Liturgical Texts into Russian in the Catholic Church of Latin Rite, V.V. Vinogradov Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences: website. (in Russ.).
20. Fidenko Yu.L. *Muzykal'no-liturgicheskaya praktika katolicheskikh prikhodov aziatskoi chasti Rossii na rubezhe XX–XXI vekov [The Musical-Liturgical Practice of Catholic Parishes of the Asian Part of Russia at the Turn of the 20th–21st Centuries]*. St. Petersburg, 2015, 255 p.