



Е.Н. ЗАВЬЯЛОВ, Н.Ю. ЖОССАН

*Уфимское училище искусств (колледж)
Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-4064-4420
ORCID: 0000-0001-9123-9639*

Концерт для оркестра в контексте отечественной духовной музыки на рубеже XX–XXI веков

В статье рассматриваются принципы претворения жанра концерта для оркестра в сакральном контексте как новая тенденция, возникшая на рубеже XX–XXI столетий. Отмечаются индивидуализация трактовки, преобладание программного содержания, взаимодействие концертных принципов с особенностями других жанров. Определяется место инструментального концерта и концерта для оркестра в системе жанров духовной музыки. Выявляются основные векторы в содержании сочинений, связанные с обращением к традициям русской православной и западной духовной музыки и шире – к общей библейской тематике. Обнаруживается взаимодействие оркестрового концерта с литургическими (русскими и западными) и внелитургическими жанрами. К первым можно отнести «Царские распевы» Г. Корчмара, опирающиеся на стихиру, и «Большую инструментальную мессу» С. Павленко (цикл из четырех *concerti grossi*). Ко второму – концерт для струнного оркестра А. Нименского «Канты». Подчеркивается тесная связь отечественных образцов с русской хоровой культурой и хоровым исполнением («Псалмы царя Давида» Е. Подгайца, «Канты» А. Нименского). В «Псалмах» Е. Подгайца прослеживается синтез черт русского хорового духовного концерта и иудейской культовой музыки.

Ключевые слова: концерт для оркестра, *concerto grosso*, жанр, литургические жанры, внелитургические жанры.

Для цитирования / For citation: Завьялов Е.Н., Жоссан Н.Ю. Концерт для оркестра в контексте отечественной духовной музыки на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 85–94. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.085-094. EDN: UYZWLI

EVGENY N. ZAVYALOV, NATALYA Yu. ZHOSSAN

Ufa Art School (College)

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

ORCID: 0000-0002-4064-4420

ORCID: 0000-0001-9123-9639

Concerto for Orchestra in the Context of Russian Sacred Music at the Turn of the XX–XXI Centuries

The article discusses the principles of the concerto genre for the orchestra in the sacred context as a new trend which appeared at the turn of the XX–XXI centuries. The individualization of interpreting the genre, the predominance of program content, the interaction of concert principles with the features of other genres are noted. The place of instrumental concerto and concerto for orchestra in the system of spiritual music genres are determined. The article identifies the main vectors in the content of the compositions, which are related to the appeal to the Russian Orthodox and Western sacred music traditions and, more broadly, to the general biblical and mythological themes. The interaction of the orchestral concerto with liturgical (Russian and Western) and non-liturgical genres is revealed. The first genres include G. Korchmar's "Royal chants" based on the stichera, and S. Pavlenko's "Great Instrumental Mass" (a cycle of four concerti grossi). The second ones - a concerto for string orchestra by A. Nimensky "Kanty". The article emphasizes the close connection of the national concerto for orchestra with Russian choral culture and choral performance ("Psalms of King David" by E. Podgaitis, "Kants" by A. Nimensky). In the "Psalms" by E. Podgaitis is traced a synthesis of the Russian choral spiritual concert features and Jewish cult music.

Keywords: concerto for orchestra, concerto grosso, genre, liturgical genres, non-liturgical genres.

Возрождение традиций барочного концертирования обусловило устойчивый интерес композиторов к концерту для оркестра, получившему разнообразную трактовку в условиях стилевых процессов музыки прошлого столетия¹. В отечественной музыке рубежа XX–XXI веков одной из самобытных линий развития жанра стало его претворение в *сакральном контексте*, многогранно раскрывающее темы духовной жизни.

Как известно, генетические истоки оркестрового концерта восходят к церковной музыке, откуда было заимствовано и само обозначение жанра. *Диалогичность* – важнейший *типологический признак жанра инструментального концерта* – характе-

рен и для церковного вокально-хорового концерта. Имеется в виду, например, противопоставление звуковых масс, певца-солиста – хору или одного хора другому при антифонном пении.

Всплеск интереса отечественных композиторов к созданию новой духовной музыки в конце 1980–начале 1990-х годов хронологически совпал с подготовкой и празднованием 1000-летия Крещения Руси. Однако предпосылки к возникновению этого направления обозначились ещё в 1960-е годы с появлением таких сочинений, как «Звоны» Р. Щедрина, концерт-картина «Андрей Рублев» К. Волкова и других. На рубеже XX–XXI столетий оно становится одной из магистральных

¹ Об этом см.: Завьялов Е.Н. [4].



тенденций композиторского творчества современности.

Обращение ведущих композиторов к религиозной тематике Л. Раабен справедливо считает следствием разных причин, среди которых выделяется «долго скрываемое и получившее, наконец, право выразить в творчестве религиозное мировоззрение» и характерное для отдельных композиторов «внутреннее перерождение атеистического сознания в религиозное» [7, с. 23].

По аналогии с хоровым духовным концертом произведения в жанре инструментального концерта на сакральную тему можно определить как *духовный инструментальный концерт* – специфическую внутрижанровую разновидность, ставшую одним из *новых путей эволюции*.

Проблема жанровой типологии духовной музыки отечественных композиторов, созданной в период с конца XIX века и до начала XXI столетия, разрабатывается в трудах Н. Гуляницкой [2], А. Ковалёва [5], Ю. Паисова [6], О. Урванцевой [10] и других исследователей.

Так, по мнению А. Ковалёва, основу жанровой системы русской духовной музыки составляет триада, включающая жанры традиционные, смешанного типа и нетрадиционные [5, с. 11]. И если получивший широкую распространённость на протяжении последних десятилетий минувшего столетия духовный хоровой концерт в данной классификации причисляется к смешанному типу², то инструментальный концерт на сакральную тему – к третьей группе – *нетрадиционных жанров духовной музыки*.

Специфику последней, по словам А. Ковалёва, составляют «относительно свободная композиция, не связанная со структурой богослужения и певческим канонем, широкое [т.е. неограниченное – Е.З.] использование средств музыкальной выразительности, свобода в использовании текстов и состава исполнителей» [5, с. 11]³.

Развитие концерта для оркестра в сакральном контексте ведётся в трёх направлениях. Одно из них связано с обращением к русской православной культуре (Концерт-партес С. Жукова; «Канты» А. Нименского для струнного оркестра, Концерт для оркестра «Царские распевы» Г. Корчмара). Второе апеллирует к западноевропейским католическим жанрам духовной музыки (*Concerti grossi* С. Павленко: “De profundis”, “Gloria”, “Te deum”, “Credo”⁴). Третье – раскрывается в сочинениях на библейские темы («Гефсиманская ночь» С. Жукова, «Псалмы царя Давида» Е. Подгайца).

Следует отметить, что иногда в современной композиторской практике встречается несоответствие программного заголовка содержанию произведения. Так, к известным библейским символам восходит название коллективного сочинения, созданного десятью композиторами, – Концерт для оркестра «Десять взглядов на десять заповедей» (2004). По мнению О. Синельниковой, духовное содержание сочинения, задуманного редакцией газеты «Музыкальное обозрение» к 15-летию издания, исчерпывается только заголовком, в то время как в каждой из частей концерта композиторы – участники проекта –

² Под жанрами смешанного типа понимаются произведения, в которых «при сохранении признаков богослужебно-певческой традиции – акапелльности, преимущественно неизменного канонического текста, допустимости исполнения на клиросе какой-либо отдельной взятой части хорового цикла произведения – отсутствует связь с тем или иным конкретным богослужением» [5, с. 11].

³ Дальнейшую дифференциацию, связанную с выделением вспомогательных жанровых типов, А. Ковалёв предлагает проводить, опираясь на такие базовые критерии, как обстановка исполнения, состав исполнителей и текстовая основа. Перечисленные критерии в соединении с анализом типологических свойств жанра концерта для оркестра можно учитывать и при анализе инструментального концерта на духовную тему.

⁴ “De profundis” для скрипки и альтя с оркестром, “Gloria” для оркестра, “Te deum” для фортепиано с оркестром, “Credo” для виолончели с оркестром – составили «Большую инструментальную мессу».

демонстрируют черты собственного авторского стиля без какой-либо связи с библейским содержанием [8, с. 49].

К характерным признакам, свойственным большинству духовных инструментальных концертов, следует отнести *индивидуализацию трактовки жанра*, преобладание программного содержания, взаимодействие концертных принципов с особенностями других жанров, в частности, духовной музыки. При этом обнаруживается тесная связь духовного концерта как с *литургическими жанрами* (русскими и западноевропейскими), так и *внелитургическими*. К первым можно отнести «Царские распевы» Г. Корчмара, опирающиеся на стихиру, и упоминающуюся «Большую инструментальную мессу» С. Павленко. В свою очередь, некоторые особенности духовного канта в Концерте для струнного оркестра А. Нименского «Канты» позволяют провести аналогию с внелитургическими жанрами.

Важной особенностью становится тесная *связь с русской хоровой культурой и хоровым исполнительством*. Синтез литургического и внелитургического начал раскрывается в сочинении «Концерт-партес» для струнного оркестра С. Жукова (1992). Композитор обращается к жанру хорового партесного концерта, распространённому в русской музыке XVII–первой половины XVIII столетий. В развитии тематического материала активно применяется диалогический принцип концертирования. При этом струнный оркестр уподобляется хору, благодаря чему в организации музыкальной ткани проступает общность с сочинениями Н. Дилецкого, В. Титова, Н. Калашникова и других. В авторской аннотации С. Жуков подчёркивает, что опирается на два типа многоголосия, характерных для партесных концертов: «простоестественное» и «бори-

тельное», или «концертное» (термины Н. Дилецкого). Первое отличают эпизоды *tutti*, а второе – *solì* [3]. Кроме того, композитор использует жанр канта – многоголосной духовной (иногда светской) песни, для которой также свойственно партесное изложение.

Композиция сочинения представляет собой цикл, состоящий из семи небольших частей, объединённых общим тематизмом: Кант I – Распев – Оstinато – Кант II – Интермеццо – Речитатив – Кант III. Связь с традициями *concerto grosso* прослеживается в опоре на принципы сквозной одноэлементной драматургии с производными контрастами. Драматургия целого строится по типу динамической волны с одновременным усилением лирического начала от первой части к финалу. «Цementирующими» частями цикла являются три канта (1-я часть – Кант I, 4-я – Кант II, 7-я финальная – Кант III), построенные на одной теме, что привносит в композицию черты рондо.

В главной теме, излагаемой в первой части и затем в изменённом виде присутствующей в последующих, как отмечает композитор, «зашифрован текст молитвы “Господи, помилуй”» [3]. В Концерте-партесе нет стилизации и цитирования распевов из церковного обихода или известных кантов – в тематическом материале находят опосредованное претворение мелодические, ладовые и ритмические закономерности, свойственные церковному пению. В частности, о близости как к духовной музыке, так и к фольклору свидетельствует опора на попевочный принцип.

Канты становятся выражением молитвенного состояния, развитие которого направлено от медитативности к патетическому высказыванию. Это происходит благодаря усилению песенного начала, достигаемому средствами инструментовки.



Так, если в Канте I во всех партиях преобладает изложение *pizzicato*, в Канте II солист исполняет тему *arco* на виолончели в сопровождении *pizzicato* остальных партий, то в Канте III в хоральном звучании оркестра ясно ощутима песенность, чему в немалой степени способствует перерастание попевочности в мелодию широкого дыхания.

В основе материала Распева и Остигато, Интермеццо и Речитатива лежат тематические импульсы, связанные с первым кантом. Литургическое начало отчётливо проступает в Распеве, близком по стилистике знаменному. В других же частях проявляется «земное», человеческое, что находит выражение в ускорении темпов, повышении активности ритма, смене вокального тематизма инструментальным. В таком *противопоставлении* «горнего» и «дольнего» на уровне всей композиции концерта раскрывается *новая грань диалогичности*.

Примером обращения к внелитургическому жанру также может служить «Покаянный кант» – третья часть Концерта «Канты» А. Нименского для струнного оркестра (1994). Концерт состоит из четырёх частей, в каждой из которых затрагиваются различные по содержанию типы канта: потешный, пасторальный, покаянный, виватный, – в своём роде музыкальные символы петровской эпохи.

О близости основной темы традициям духовного храмового пения свидетельствуют попевочная структура, характерные ритмические и мелоди-

ческие формулы знаменного распева, вокальный тип мелодики (пример 1).

Следует отметить несоответствие фактуры жанру канта, для которого свойственно, как правило, многоголосное партесное изложение. Здесь же преобладает одноголосие (унисон), присущее знаменному пению. Кроме того, композитор синтезирует в одном сочинении различные национально-культурные пласты, обогащая одноголосие исоном – бурдоном на одном звуке⁵, что, как известно, является характерным признаком византийской и новогреческой церковной культуры.

Принцип диалогичности реализуется, с одной стороны, традиционно, через взаимодействие *tutti* и *solo*, а с другой – через сопоставление строгих и экспрессивных средств выразительности. Имеется в виду сопровождение звучания основной «знаменной» темы такими сонорными приёмами, как утолщение мелодической линии резкими оркестровыми кластерами, глухими «ударами колокола» (пиццикато струнных). Введение элементов, не характерных для стилистики знаменного распева, влечёт за собой утрату аскетизма

Пример 1.

А. Нименский. Канты

The musical score is for a piece titled 'Moderato con sord.' by A. Nimen. It is written for a string orchestra and includes parts for Violins I and II, Viola, Violoncello Solo, Violoncello Altri, and Contrabass. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'pp'. The score shows a unison melody in the strings with various articulations like pizzicato and sordando. The key signature is one flat and the time signature is 4/4.

5 Постепенно «исон» трансформируется в сонорный кластер.

в звучании. Более того, движение образа от сосредоточенного молитвенно-покаянного состояния к выражению острой экспрессии приводит к глубинному переосмыслению канта, его психологизации.

Одним из ярких примеров обращения в рамках оркестрового концерта непосредственно к литургическим жанрам русской церковной традиции может служить концерт «Царские распевы» Г. Корчмара (2001). Сочинение создано на темы двух церковных песнопений XVI и XVII веков, авторство которых приписывается русским царям – Иоанну IV («Грозному») из рода Рюриковичей (правление 1533–1584) и Фёдору Алексеевичу из династии Романовых (1661–1682), соответственно.

Концерт состоит из двух частей. Первая основана на напеве стихир «Божественного свыше явления», исполняемой на вечерне в день памяти митрополита Петра – святителя Московского, в то время как вторая – на мелодии гимна Богородице «Достойно есть». Композитор цитирует первоисточники, полностью сохраняя их структуру. Важно отметить, что в приложении к партитуре имеется запись напевов со словесным текстом, конкретизирующим содержание концерта.

Следование традиции проступает в опоре на принцип диалога. Исполнение напевов поручается солистам, поочередно сменяющим друг друга, в то время как функция оркестра состоит в их фактурном обогащении посредством полифонической разработки или создания различных сонорных эффектов (например, имитации колокольного перезвона).

В «Псалмах царя Давида» Е. Подгайца обнаруживается иной, более свободный, под-

ход к претворению литургических песнопений. В интервью с А. Будановым композитор отмечает: «католические и православные канонические тексты я рассматриваю как гуманистические памятники мировой культуры, как символы всего человечества» [1, с. 66]. Не случайно Подгайц обращается к текстам псалмов в синодальном переводе на русский язык⁶, что проясняет их содержание для современного слушателя.

Сочинение существует в трёх исполнительских версиях: для смешанного хора *a cappella* (1994), для 12 саксофонов (1998), для детского хора и струнных (2008)⁷. В инструментальной транскрипции для саксофонов воспроизводится почти всё содержание хоровой партитуры за исключением вербального текста, который, однако, скрыто присутствует во всех интонациях. Кроме того, стихи псалмов предваряют каждую часть в качестве эпиграфов.

Концерт состоит из восьми частей, объединённых общим вербальным источником – Псалтирю: «Когда я взываю к Тебе», «Доколе, Господи», «Храни меня, Боже», «Благословен Бог», «Ты – покров мой», «Услышь меня, Боже», «Готово сердце мое», «Аллилуйя». В хоровой версии последняя часть имеет название «Возлюблю тебя, Господи». В хоровом концерте словесные тексты псалмов приводятся в сокращении по сравнению с оригиналом: в каждой части многократно повторяются лишь отдельные стихи. Композитор как бы акцентирует моменты молитвенного состояния – прошения или исповедального возгласания. Религиозное содержание в произведении, таким образом, подвергается психологизации, передаётся сквозь призму глубоких личных переживаний.

⁶ Синодальный перевод – термин, обозначающий перевод книг Библии на русский язык, осуществлённый в XIX веке и утверждённый Святейшим Правительствующим Синодом только для домашнего чтения. В православном церковном богослужении, как известно, используется церковнославянский язык.

⁷ Сакральная тема оказалась близкой композитору. Кроме упомянутого концерта, он написал «Весеннюю мессу» (1997) для детского хора с оркестром на традиционные латинские тексты.



В «Псалмах» Е. Подгайца прослеживается синтез черт русского хорового духовного концерта и иудейской культовой музыки. Последнее особенно ощутимо в инструментальной версии концерта, где тембр саксофона вызывает ассоциации со звучанием шофара – ритуального сигнального духового инструмента. Кроме того, характерные элементы еврейского «национально-стилевого канона» (термин Е.Р. Скурко)⁸ обнаруживаются в начальной теме первой части «Когда я взываю к тебе». Имеются в виду подчёркиваемая фригийская секунда, сопоставление натуральных и высоких ступеней, восходящее к нетемперированному строю, ритмические структуры, сочетающие дуоли и триоли, раскрывающие импровизационную природу мелодии [9, с. 131] (пример 2).

Примечательно, что в хоровой редакции концерта начальная тема вокализируется без слов. В сочетании с органными пунктами и выдержанными звуками в мелодии это воспринимается как воссоздание звучания шофара.

В организации фактуры как хоровой, так и инструментальной партитуры важную роль играют полифонические приёмы развития (имитации, каноны, подголосочная полифония). Вместе с тем обнаруживаются характерные для русского церковного концерта антифонные противопоставления (например, во второй части «Доколе, Господи»), чередования ярких соло с пол-

Пример 2.

Е. Подгайц «Псалмы царя Давида», ч. 1

ногласными «партесными» тутти (третья часть «Храни меня, Боже»). Таким образом, в сочинении Е. Подгайца для саксофонов возникает синтез признаков инструментального и хорового концерта.

В меньшей степени связь с религиозным мировоззрением и с каноническим содержанием первоисточников проступает в опусах, тяготеющих к синтезу инструментального концерта и жанров западноевропейской духовной музыки. В качестве примера приведём цикл *concerti grossi* «Большая инструментальная месса» С. Павленко, лишь по формальным признакам соответствующий своему прототипу. Из пяти предполагаемых частей сочинения автор успел завершить только четыре: «De profundis», «Gloria», «Te Deum» и «Credo».

Свободное претворение жанра, обозначенного в названии произведения, проступает на композиционном, содержательном

⁸ Об устойчивых интонационных элементах еврейского «национально-стилевого канона» см.: Скурко Е.Р., Щевелева А.В [9].

и тематическом уровнях. Так, композитор формирует цикл, не опираясь на каноническую традицию, но руководствуясь индивидуальным художественным замыслом. Об этом свидетельствует включение в цикл псалма “De profundis” и гимна “Te Deum”, не входящих в каноническую структуру мессы, в отличие от “Gloria” и “Credo”. Функция заголовков носит символический характер: привлекаемые инципиты⁹ лишь обобщённо выражают основные идеи каждой части – покаяния, прославления, восхваления и исповедания.

Свободный подход к интерпретации распространяется также и на главный жанровый ориентир сочинения Павленко – *concerto grosso*. Концерты цикла представляют собой крупные одночастные композиции, драматургия которых опирается на темброво-динамическое развитие и процессы постепенного уплотнения и разрежения фактуры, которые заменяют привычные контрасты *tutti* и *solo*. Как справедливо отмечает Р. Фархадов, «развитие циклов осмысливается композитором как движение плотностей, соноров и интенсивностей» [11]. Характерной особенностью

этих концертов является преобладающее сверхмногоголосие, образованное полифоническим разветвлением голосов в сочетании с различными сонорными эффектами, нередко принимающими различные формы апокалиптического звучания («свечения», «громы», звоны, «дьявольские трели»). В отдельные моменты «просветления» в качестве рельефа выступают мелодически оформленные темы, проникнутые романтическими интонациями (начало и эпизоды в *Concerto grosso № 1*), соло инструментов, тембр которых приобретает символическое значение (тромбон – «трубы Апокалипсиса» – *Concerto grosso № 2*).

Таким образом, претворение концерта для оркестра в контексте сакрального направления позволило существенно расширить художественный спектр трактовок жанра. Особенности оркестрового концерта данного типа являются взаимодействием с различными литургическими и внелитургическими жанрами духовной музыки, индивидуализация драматургии и композиции, обусловленная содержанием религиозных текстов или идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буданов А.В. Композитор Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты...». М.: Композитор, 2014. 448 с.
2. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
3. Жуков С.В. Концерт-партес: авторский комментарий // URL: <http://zhukovsergey.ru/rus/partes.htm> (дата обращения: 28.06.2020).
4. Завьялов Е.Н. Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 128–137.
5. Ковалёв А.Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX – начала XXI века: жанровая типология: автореф. дисс. ... док. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д., 2018. 39 с.
6. Паисов Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследований, интервью. Вып. 1 / ред.-сост. Ю.И. Паисов. М.: Композитор, 1999. С. 150–189.

⁹ Инципит – начальные слова какого-либо текста, выполняющие функцию его заголовка.



7. Раабен Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. 352 с.
8. Синельникова О.В. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодернизма // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 47–51.
9. Скурко Е.Р., Щевелева А.В. Претворение еврейской музыкальной традиции в опере Валентины Серовой «Уриель Акоста» // Музыкальная академия. 2020. № 4. С. 118–131.
10. Урванцева О.А. Два вектора развития духовно-концертной музыки XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 28–32.
11. Фархадов Р.Я. Он связывал авангардную и академическую традиции // Играем с начала. 2018. 31 января.

Об авторах:

Завьялов Евгений Николаевич, преподаватель, Уфимское училище искусств (колледж) (450057, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, evg52784725@yandex.ru

Жоссан Наталья Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-9123-9639**, natzhossan@mail.ru

REFERENCES

1. Budanov A.V. *Kompozitor Efrem Podgayts: «Ya prosto pishu noty...»* [Composer Efrem Podgayts: “I Just Write Notes...”]. Moscow: Kompozitor, 2014. 448 p.
2. Gulyanitskaya N.S. *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical Composition: Modernism, Postmodernism (history, theory, practice)]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014. 368 p.
3. Zhukov S.V. *Kontsert-partes: avtorskiy kommentariy* [Concerto-Partez: author's commentary]. URL: <http://zhukovsergey.ru/rus/partes.htm> (28.06.2020).
4. Zav'yalov E.N. Razvitie zhanra kontserta dlya orkestra v otechestvennoy muzyke s nachala 1960-kh godov [Development of Genre of Concerto for Orchestra in Russian Music from the Beginning of 1960th]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 1 (42), pp. 128–137.
5. Kovalev A.B. *Dukhovnaya muzyka otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka: zhanrovaya tipologiya: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Spiritual Music of Domestic Composers of the Second Half of the XIX–Early XXI Centuries: Genre Typology: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2018. 39 p.
6. Paisov Yu.I. Motivy khristianskoy dukhovnosti v sovremennoy muzyke Rossii [Motives of Christian Spirituality in Contemporary Russian Music]. *Traditsionnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki i sovremennost': sbornik statey, issledovaniy, interv'yu. Vypusk 1* [Traditional Genres of Russian Spiritual Music and Modernity: collection of articles, research, interviews. Issue 1]. Compiled by I.I. Paisov. Moscow: Kompozitor, 1999, pp. 150–189.
7. Raaben L.N. *O dukhovnom renessanse v russkoy muzyke 1960-80-kh godov* [On Spiritual Renaissance in Russian Music of 1960–80s]. St. Petersburg: Bланка, Бояныч, 1998. 352 p.
8. Sinel'nikova O.V. *Praktika kollektivnogo tvorchestva kompozitorov v muzykal'nom iskusstve postmodernizma* [The Practice of Collective Creation of Composers in Musical Art of Postmodernism]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010. No. 2 (7), pp. 47–51.

9. Skurko E.R., Shcheveleva A.V. Pretvorenje evreyskoy muzykal'noy traditsii v opere Valentiny Serovoy «Uriel' Akosta» [Implementation of Jewish Musical Tradition in Valentina Serova's Opera "Uriel Acosta"]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2020. No. 4, pp. 118–131.

10. Urvantseva O.A. Dva vektora razvitiya dukhovno-kontsertnoy muzyki XX–XXI vekov [Two Vectors of Development of Spiritual Concert Music of XX–XXI Centuries]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012. No. 2 (11), pp. 28–32.

11. Farkhadov R.Ya. On svyazyval avangardnuyu i akademicheskuyu traditsii [He Connected the Avant-Garde and Academic Traditions]. *Igraem s nachala* [Playing from the Beginning]. 2018. January 31.

About the authors:

Evgeny N. Zavyalov, Lecturer, Ufa Art School (College) (450057, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, evg52784725@yandex.ru.

Natalya Yu. Zhossan, PhD (Arts), Associate professor at the Theory Music Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID 0000-0001-9123-9639**, natzhossan@mail.ru.

