



О. Е. ШЕЛУДЯКОВА

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*

МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ XX СТОЛЕТИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ)

УДК 78.072.2+783

Обращение к религиозно-духовной тематике было и, вероятно, будет важнейшей частью русской музыкальной культуры. Духовные образы, несущие внутренний покой, нравственную чистоту и гармонию, всегда занимали композиторов и прошлого, и настоящего. В духовной музыке XX столетия много разнообразных дерзаний и, вместе с тем, отчётливо ощущается возрождение древних традиций. Происходит своеобразное обобщение, синтезирование достижений прошлого и, одновременно, не менее очевиден поиск новых, неизведанных путей, связываются нити истории, разорванные годами лихолетья.

Духовная музыка в XX веке полностью отражает картину мира в музыкальном искусстве в целом: её характеризует пестрота, многокрасочность, многополярность. Особая ситуация возникает в связи с длительным разрывом с церковной традицией – богослужбное предназначение сочинений возрождается только после 1988 года.

Методология исследования духовной музыки до сих пор ещё не разработана в полной мере. Это связано с тем, что изменилось понимание духовности. Уже в словаре Даля *духовным* называется «всё относящееся к Богу, церкви, вере; всё относимое к душе человека, все умственные и нравственные силы его, ум и воля» [5, с. 532]. В XX столетии утверждается максимально широкое понимание духовности, часто уже не связанное не только с конкретной конфессией, но и вообще с религиозным началом. Ситуация в духовной музыке современности, отличающая её и от средневековья, и от барокко, и от начала XX столетия, уникальна тем, что само понимание религиозности трансформируется в духовную субстанцию, совмещающую Высшую Истину и Космос, Природу, Справедливость и Гармонию и т. д.

Духовная музыка представляет собой уникальный тип музыкальной культуры. Его воздействие на

слушателя необычайно велико и, безусловно, до конца ещё не разгадано. Прежде всего, необходимо отметить особый вид синкретизма. Изначально духовная музыка была включена в ритуал, воздействовала вместе с архитектурой, иконописью, убранством на все органы чувств. Нерасторжимое синкретическое единство образовывали и текст с напевом. Мелодия должна не только сопровождать текст, но расшифровывать и интерпретировать его содержание, живописуя звуками то, что нельзя выразить словами.

Особым является и понимание прекрасного. Из области эстетической оно перенесено в онтологическую. По мысли С. Аверинцева, основная миссия духовного искусства, и музыки в том числе – свидетельствовать о бытии Божиим. Поэтому духовная музыка не могла быть чувственно прекрасной и отражать мир эмоций и страстей. Назначение её было иным – доносить в звуках божественные истины. Отсюда сдержанность и даже некоторая суровость от огромного благоговения перед святостью происходящего и высотой богослужбного слова, благородное бесстрашие, стремление отразить в звуках лишь высшее, священное, божественное.

Необходимым условием создания церковного песнопения являлся нравственный компонент. Во всех установлениях церкви и творениях святых отцов подчёркивается, что чистота, святость поведения и мыслей являются обязательными для написания иконы или распева и исполнения богослужбного текста.

Духовная музыка являет собой и уникальный способ познания и восприятия. Личность здесь предстаёт как открытая система, способная к расширению и углублению. Духовная музыка в этом смысле является и творящей силой, способной пересоздавать души, наделяя их божественной искрой вдохновения. Это и способ самопознания, открывающий тайны души и таинственные сердечные глубины. Музыка

рассматривается и как молитва, беседа с вышним миром, глаголы, дарованные небесам. Подобно тому, как молитва совершается в верующем сердце всегда, и никакие внешние помехи не могут быть преградой встречи души с Создателем, так и духовная музыка в целом наделена способностью полностью охватывать человека.

Естественно, что в богослужебной музыке возникает особый, символический язык. Знаковым содержанием наполнены и древние крюковые символы («параклит», «крыж», «зевок», «борзо», «ломка»). Символика в основном была связана с древним миропониманием, в котором земные предметы и явления воспринимались как отражение небесного мира. Такая картина мира создавала для человека мощное ощущение пространственной и временной перспективы.

В такой музыке сочетаются дисциплина эмоций и мыслей, глубочайшее доверие к установлениям церкви и вместе с тем значительная внутренняя свобода в освоении богослужебных идей и текстов, открытость души для самовозрастания. Возникает и уникальная модель творчества, составными качествами которой являются отсутствие понятия музыкального произведения в качестве законченного записанного творения, откристилизовавшегося эталона, постоянное нравственное и художественное самосовершенствование, выработка мастерства через осознание эстетических и этических, а не технических целей, бесконечность акта творчества.

Разумеется, краткими словами невозможно раскрыть феномен духовной музыкальной культуры. Познание его – лишь путь приближения, при котором, безусловно, требуется не только серьёзность, научная добросовестность и творческие возможности, но и нравственные усилия. Путь этот сродни процессу постижения Божественной истины, которая может казаться и совсем близкой, но никогда не станет полностью завоёванной.

Анализ любого музыкального произведения должен предполагать восхождение к его цельности. Целостность же духовного сочинения необычайно сложна, так как включает, помимо собственно музыкального составляющего, богословские, догматические, философско-этические и иные стороны, вне которых адекватное восприятие и исследование духовной музыки невозможно.

При этом должны быть задействованы самые разнообразные методы – как традиционные (например, жанровый, стилевой анализ, анализ вокальных сочинений), так и специфические методики. Например, для анализа некоторых сочинений необходимо владение методами исследования знаменного распева (знание кокиз, погласиц, основных гласовых строк), для других – изучение современной традиции осмогласия и её отдельных разновидностей (московской, петербургской). По этим причинам принципиально невозможно составить единый план анализа, каждое

произведение в зависимости от его имманентных свойств требует специфического, индивидуального подхода.

В данной статье будут намечены направления, по которым может развёртываться анализ духовных сочинений XX столетия. Основными направлениями исследования духовных сочинений является жанровый и стилевой анализ. Прежде всего, выявляется принадлежность сочинения к конкретной *религиозной конфессии* (например, православной, католической, протестантской) или обобщённый характер сочинения. В духовной музыке такая принадлежность может быть задана либо одним параметром (например, текстом, жанром), либо моделированием совокупности признаков той или иной религиозной культуры. Многие авторы очень тонко передают атмосферу богослужебной музыки, сложностью и многогранностью образа дополняя глубину священного текста.

Весьма важным для анализа духовной музыки является определение *предназначения сочинения* (литургическое, концертное, либо возможность их соединения). На этом построен ряд типологических систем в исследованиях последнего десятилетия. Например, Ю. Паисов подразделяет современную духовную музыку на три «функционально различные группы: церковная, звучащая на богослужении в храме, духовно-концертная, исполняемая вне церкви, и универсальная по своей общественной функции духовная музыка, то есть равно приемлемая для звучания как в храме, так и концертном зале» [11, с. 190]. Таким образом, критерий предназначения сочинений становится в данной классификации основным.

Первое из названных направлений, по словам Е. Долинской, – «представляет собой богослужебное пение, традиции которого восходят к древнерусским распевам, создававшимся в соответствии с установленными церковью канонами» [7, с. 399]. Таковы духовные хоры диакона Сергея Трубачёва, протоиерея Николая Ведерникова, Владимира Мартынова, Николая Кустовского, Сергея Толстокулакова и др. Мы видим, что к этой ветви принадлежат в основном сочинения мастеров, не только глубоко укоренённых в традиции духовного православного искусства, но и хорошо знакомых с клиросной практикой, а часто облечённых и священным саном.

Вторая и третья линии носят более светский характер и не связаны с конкретной конфессиональной принадлежностью авторов. При этом значительно расширяется круг используемых текстов и жанров. Можно указать на такие произведения, как Восемь духовных хоров памяти Б. Пастернака Н. Каретникова, «Плач пророка Иереми» В. Мартынова, «Аллилуйя» и «Светлое воскресение» В. Рубина, Шесть литургических песнопений В. Рябова, Три хора на культовые тексты В. Соколова, Шесть духовных песнопений и Концерт для хора на стихи Г. Нарекаци

А. Шнитке, «Из первого послания святого апостола Павла коринфянам» А. Эшпая и др.

Определение предназначения анализируемого сочинения является не всегда однозначным. Лишь соединение ряда признаков – наличие канонического жанра и конкретного неизменного богослужебного текста, опора на один из сложившихся стилей церковного пения и другие – обеспечивает возможность литургического исполнения сочинения. В некоторых случаях ясно ощущается стремление воссоздать в музыке через её имманентные закономерности саму ауру богослужения, колорит и убранство храма, благоговейный настрой, особенности пения и даже колокольного звона. Через знакомство с традициями, а также во многом благодаря гениальной творческой интуиции, композиторы тонко передают не только само звучание храмового пения, но и внутренне наполненную молитвенную тишину, из которой и рождается всё бесконечное разнообразие обращений к Всевышнему.

Следующая линия анализа непосредственно связана с предназначением и определяется *составом исполнителей*. Именно данный критерий стал основополагающим в типологии, предложенной в исследованиях Е. Долинской [7, с. 398], Н. Парфентьева [12, с. 365]. Духовная музыка XX столетия подразделяется авторами на богослужебное пение, духовно-концертное хоровое искусство *a cappella*, духовную вокально-инструментальную музыку, духовную инструментальную музыку.

В канонической православной традиции средства исполнения музыки весьма разнообразны. Это священнические и диаконские возгласы, чтение, зафиксированное экфонетической нотацией; пение одним солистом-канонархом; трио; хор певчих.

В концертном преломлении к данному составу исполнителей возможно добавление оркестра, инструментального ансамбля, органа. В католической и протестантской традиции оркестр и орган могут входить в традиционный богослужебный инвариант.

Необходимо выявить наличие или отсутствие определённого *литургического жанра*, например: стихира, тропарь, кондак, славник, задостойник. Данный подход является основным в статье Л. Раабена: «в самом развитии религиозного направления обозначились две, существенно отличающиеся друг от друга, линии: одна – построенная на конкретных жанрах, формах, обрядовых канонах церковного богослужения (назовем её “литургической”), другая – в той или иной степени связанная с таковым, но главным образом направленная на осмысление сущности христианского вероучения, нравственных, этических основ его духовности, выраженной в обобщённых понятиях-символах (“хоральность”)» у Шнитке, евангельская символика С. Губайдулиной). В процессе эволюции возникали и сочинения, соединявшие признаки обеих линий» [14, с. 4].

В анализе жанра, помимо названных составляющих (предназначение, способ создания, состав исполнителей) [8], необходимо отразить следующие моменты:

1. Выделить *особый тип образности*, характерный для данного жанра (жанровое содержание). Так, например, в классификации И. Гарднера [1] выделяются песнопения догматического характера, песнопения повествовательно-исторического характера, песнопения нравственно-дидактического характера, песнопения созерцательного характера, песнопения, сопровождающие то или иное литургическое действие, «гимны-песнопения ясно выраженного словесного (доксологического) и евхологического (молитвенного) характера» [1, т. 1, с. 63].

2. Обозначить *систему выразительных средств*, присущих данному жанру (жанровый стиль). Так, в конце XX столетия начали возрождаться и многие важнейшие составляющие канонических православных жанров:

- тип речи, закреплённый за жанром: например, стих с припевом для стихир, прозаическая речь для тропарей, рифмованные высказывания для кондаков и акафистов;
- применение акростиха;
- обязательность параллелизма вербальной и певческой речи, их теснейшая взаимосвязь;
- вариантность музыкального воплощения при сохранении важнейших параметров: количества строк, выделения одних и тех же ключевых слов, способов смыслового акцентирования и т. д.;
- типы погласиц и фит, характерных для того или иного жанра. Например, силлабика (и соответственно, использование однозвучных и двузвучных знамён) в ирмосах, использование многозвучных лиц и фит в припелах (величаниях) и т. д.

Далее необходимо выявить *внешний и внутренний жанровый слои произведения, степень полноты воспроизведения жанров, характер их взаимодействия и содержательную функцию каждого жанра*.

Все исследователи духовной музыки XX столетия отмечают возникновение новых жанров и жанровых микстов, что обусловлено превалированием индивидуальной авторской концепции. Признаки жанровых микстов часто отражены в двойных названиях (хоровая симфония, симфония-действие, хоровая мистерия, оратория-реквием, кантата-баллада, опера-оратория и др.)¹.

Происходит значительное расширение границ духовной музыки с точки зрения исполнительского состава и жанровой палитры, что отражается, прежде всего, в создании множества симфонических и камерно-инструментальных произведений на духовную тематику. Следует назвать такие сочинения Ю. Буцко, как симфония-сюита «Древнерусская живопись», симфония «Духовный стих», «Полифонический концерт», «Плач» для скрипки с оркестром

Ю. Буцко, по свидетельству Н. В. и Н. А. Парфентьевых выдержанный в стилистике светлого христианского отпевания; квартет Н. Корндорфа, основанный на фрагментах текста православной панихиды; фортепианный «Духовный триптих» И. Голубева; программные сочинения М. Коллонтая (Ермолаева), обращённые к образам Нового и Ветхого Завета – «Две песни и пляска царя Давида», «Плач на падение святых», «Восемь духовных симфоний», «Действо о десяти прокажённых».

Весьма существенно для анализа наличие или отсутствия канонических распевов, осмогласия, средневековых церковных ладов. Данный аспект представляется важнейшим в работах Н. Гуляницкой. В предложенной автором типологии выделяются три разновидности именно по данному критерию: «Во-первых, – это гармонизация (переложение, обработка) древних напевов, сохранившихся как “мелодическое пение” в нотных книгах старых изданий. Во-вторых, – это сочинение песнопений в канонических жанрах богослужебных циклов, но интерпретированных согласно индивидуально-авторскому стилю композитора, его видению структурно-художественных задач. В-третьих, – это свободная композиция, претворяющая, так или иначе, “знаки” духовных текстов в жанрово-концертных формах» [2, с. 119].

Использование канонического распева является важным аргументом для определения предназначения и жанра произведения, а также выявления степени его каноничности. Кроме того, данный критерий позволяет выявить способ создания произведения, степень значимости авторского начала и заимствованного материала, что особенно важно в XX столетии.

Исследование техники работы с первоисточником является самостоятельной аналитической задачей. В православной традиции выработались специфические подходы к первоисточнику – гармонизация, обработка, транскрипция.

В гармонизации основная мелодия не изменяется, чаще всего все голоса произносят текст синхронно. Местонахождение распева в той или иной хоровой партии зависит от типа гармонизации. В обработке произнесение текста не синхронно. В транскрипциях (переложениях для иных хоровых составов) опорными неизменяемыми моментами (общескрепляющим комплексом, по выражению В. Цуккермана) часто становятся композиция и структура высказывания (например, структура терцины, периодическая структура), литературный текст. Однако в процессе развития и перечисленные параметры рассматриваются как исходный толчок к дальнейшему усложнению. Форма обогащается кодами, связующими и разработочными разделами, в авторской мелодии в потоке фактурного обогащения улавливаются лишь опорные тоны в изначальной гармонизации, заданная фактура значительно усложняется. При этом тщательно сохраняется образная палитра, стилевые

изменения подчёркивают не столько контраст, сколько родство душ.

В обращении с музыкальным напевом-первоисточником можно выделить несколько подходов. *Полное – неполное* использование: данный ракурс подчёркивает отношение к напеву как канонической модели, святыне или материалу для обработки. *Точное – неточное* цитирование музыкального и литературного текста: отмечаются замены и вставки отдельных мотивов и слов, возможности текстового варьирования. *Дискретное – континуальное* проведение текста: предложенный подход акцентирует целостность напева, либо чередование его фрагментов с иными напевами и текстами. *Однократное – неоднократное* проведение напева означает возможность повторов отдельных фрагментов текста, репризных возвращений исходного материала.

Наличие или отсутствие *ориентации на определённый певческий стиль* – например, в православной традиции знаменный распев, строчное пение, обиход, партесное пение, «новое направление» и проч. Данный подход является весьма существенным в исследованиях Н. Гуляницкой [2; 3] – в музыке XX столетия автор выделяет сочетание стилей направления, авторского стиля и стиля отдельного произведения.

Особую роль в стилевом многообразии духовной музыки XX века играли знаменный распев, обиход, русский концертный стиль XIX в. и стиль «нового направления». Под *знаменным распевом* понимается древнерусская система Богослужебного пения, основанная на гласовой системе и зафиксированная крюковой (знаменной) записью. Знаменный распев был исключительно одноголосным, с возможным периодическим добавлением исона. Как свидетельствует святитель Иоанн Златоуст, «в Церкви должен всегда быть слышим один голос... Потому и чтец читает один, и певец поёт один; и когда все возглашают, то голос их произносится как бы из одних уст» [6, с. 243].

Введение знаменного распева часто совпадает с основными духовными вершинами сочинений и воспринимается как глубинное отражение духовного строя русского народа, его православного верования и высоких нравственных ориентиров. В нем содержалось поучение и назидание душе, оно утешало скорбящие и уставшие от суеты сердца, осеняло молящихся благодатной силой и вводило в мир порядка и благолепия. Эти удивительные по духовной чистоте и проникновенности страницы могут быть расценены как особенно исповедальные.

Для близких *обиходу* хоровых песнопений характерны бережное отношение к «духу» напева. Основными чертами этого направления следует считать господство текста над музыкой, подчинение ритма музыкального ритму словесному, неповторимость и одновременное произношение всеми певцами слов текста, отсутствие неестественного растяжения слогов по требованию музыки, исключение сольного

пения, умеренный темп музыкального движения, употребление естественных голосовых регистров.

Важнейшую роль в духовной музыке XX века часто играют и признаки *концертного стиля* русской духовной музыки первой половины XIX столетия. И. Дабаева выделяет признаки концерта, объединяющие русский хоровой концерт и его западноевропейский прототип: «переменность склада (аккордового и полифонического); разнообразные находки в области тембрового решения (калейдоскопичность смены голосов, свободное включение и выключение партий, их различное объединение, противопоставление, красочная трактовка хора, выделение солистов и солирующих групп, применение принципа “соревнования” между солирующими голосами); тщательная нюансировка (широкое применение крайних динамических возможностей, динамических сопоставлений); интенсивное гармоническое развитие (выразительное применение разнообразных типов модуляционного движения, усиление фонической трактовки гармонии); свободная смена темпа и метра; интонационная выразительность (обращение к декламационно-риторической экспрессии, оперной ариозности); свобода художественной фантазии» [4, с. 12].

Творческие принципы композиторов «нового направления» сводились к стилизации древнего напева (в качестве исходного материала), его обработке по правилам «народно-песенной» гармонии (И. Земцовский). Гармония авторов «нового направления» характеризовалась преобладанием натурально-ладовых оборотов с участием диатонических септаккордов, с намеренным избеганием вводного тона. Одновременно широко используются полиладовые вертикали, хоровые педали и органые пункты, позднеромантическая аккордика.

Важной ступенью исследования духовной музыки является *анализ литературного текста* (при его наличии). Возможно использование того или иного богослужебного текста, объединение нескольких текстов, либо создание авторского текста. В работе с каноническим литературным первоисточником может быть выделено несколько уровней редакторской правки, осуществлённой композиторами²: *грамматический* – «перевод» в соответствии с нормами современной орфографии; *лексический* – замена слова другим, близким по смыслу словом; *синтаксический* – сокращение или изъятие отдельных сегментов или словесных формул. Самый глубокий уровень – создание новых гимнографических текстов: путём расчленения одного текста на несколько отдельных стихов, либо отбора отдельных строк из псалма и создания более краткого варианта, либо соединения отдельных фрагментов различных песнопений, наконец, полного изменения конструкции выбранного стиха.

В большинстве случаев в XX столетии композиторы пытались отразить не внешние параметры тек-

ста, а эмоциональный и философский смысл слов и стоящих за ним образов. Однако в этом нет пренебрежения церковной традиции, скорее это попытка прорыва через границы правил и запретов к свободе веры и духовного созидания.

Отдельное направление анализа касается *степени каноничности*. А. Лесовиченко выделяет восемь уровней канонического обобщения [9].

– *Онтологический* (основной) план – духовная, нравственная сущность, заключённая в произведении. Общий Дух, пронизывающий каждое творение, цельность восприятия мира, которая запечатлевалась в художественных сочинениях.

– *Сотериологический* план – благодать, сошедшая в образ (или песнопение) и проходящая через него. Данный план присутствует в сочинениях, предназначенных для богослужения и запечатлевших многовековой молитвенный опыт.

– *Символический* план – богословские идеи, образы, воплощённые через особую знаковую систему звуков или красок.

– *Нравственный* план – функция очищения души, приближения к духовной истине и победа над грехом. Во всех учениях отцов Церкви подчёркивается необходимость нравственной чистоты и святости мыслей и поступков при создании церковного творения.

– *Анагогический* (возвышающий) план – «живая книга», воплощённая в красках или звуках.

– *Психологический* план – проживание действия, включённость в него и как следствие – повод для воспоминаний о святых деяниях и размышления о своих мыслях и действиях.

– *Литургический* план – конкретное доказательство существования Горнего мира и присутствия Святого Духа в храмовом пространстве.

Степень каноничности зависит от наличия названных планов познания произведения и глубины воплощения данных уровней. Канон как общемировоззренческий принцип характеризует принадлежность сочинения к духовной философии; теолого-философская система обеспечивает отнесение произведения к православной, католической или иной религиозной культуре. В тексте могут быть запечатлены догматы определённой религиозной конфессии: литургический канон определяет место песнопения в богослужении, сопровождение молитвы определёнными священнодействиями; канон пространственно-временной организации богослужения определяет хронотоп – например, единый эмоциональный модус, одно молитвенное состояние. С точки зрения образно-семантического канона в каждом случае могут быть актуализированы нормы музыкального языка для каждой конкретной эпохи; часто действует и конкретно-технологический канон – выбор отдельных выразительных средств: канонические текстовые единицы (эпитеты, метафоры) требовали соответственного музыкального воплощения.

Такого рода эпохи, по классификации Ю. Лотмана, относятся к вторичным, а по классификации Д. Лихачёва – к риторическим эпохам. Их отличительным признаком является вторичная семантизация интонации, слова, усложнение структуры смысла за счёт дополнительных значений – эмблемы, знака, символа.

В этих случаях необходимым для музыкального произведения может оказаться ритуал, словесный

текст, канонический напев; буквенные, цифровые знаки, графические изображения, литературная программа и т.д. Они не только комментируют содержание, дополняют его, но порой создают контрастные смысловые пласты, разрыв между значениями. Такое балансирование между музыкальным и словесным (или графическим) значениями и составляет особую «смысловую вибрацию», столь характерную для современной эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аналогичные процессы происходят и в католических жанрах, воссозданных отечественными композиторами: мессы (Ю. Шибанова, Д. Смирнова, Г. Дмитриева, Ю. Фалика, Е. Подгайца), мессы-симфонии (Вторая симфония А. Шнитке), мессы-оратории (оратория «Голос из хора» С. Слонимского). В ряде произведений либо акцентируется принадлежность к жанру пассионов («Страсти по Иоанну» С. Губайдулиной,

«Русские страсти» А. Ларина), либо канва пассионов прослеживается в других жанрах (оратория Э. Денисова «История жизни и смерти нашего Иисуса Христа», кантата А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», хоровая мистерия «Житие протопопа Аввакума» К. Волкова).

² Уровни выявлены А. Белоненко в исследовании о духовном творчестве Свиридова [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 1. – Нью-Йорк, 1978; Т. 2. – Нью-Йорк, 1982.

2. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М.: Композитор, 1999. – Вып. 1. – С. 117-149.

3. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М., 2002.

4. Дабаева И. Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского 12 августа 2001 года: сб. ст. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2001. – С. 7-16.

5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 1. – М.: Рипол Классик, 2005.

6. Иоанн Златоуст. ПСС в 2 кн. Православная книга. Кн. 1. – М., 1991.

7. История отечественной музыки XX века / под ред. Е. Долинской. – М., 2001. – Вып. 3: 1960-1990.

8. Коробова А. Теория жанров как новая отрасль музыковедения // Культура XX века. – Екатеринбург, 2003. – С. 42-54.

9. Лесовиченко А. М. Западная музыкальная традиция и средневековое религиозное познание: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1992.

10. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990.

11. Паисов Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М.: Композитор, 1999. – Вып. 1. – С. 150-190.

12. Парфентьев Н. К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки XX в. // Церковное пение в историко-литургическом контексте. Восток–Русь–Запад: матер. Междунар. науч. конф. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – Вып. 3. Гимнология. – С. 358-365.

13. Парфентьев Н., Парфентьева Н. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2000.

14. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1950-80-х годов. – СПб.: Бланка, Бояныч, 1998.

Шелудякова Оксана Евгеньевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

