ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПЦИОННОГО МЕТОДА МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

И. А. Свиридова,

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),
Москва, Российская Федерация, 119991

Аннотация. В статье подчёркивается значимость углублённой аналитической работы будущих музыкантов-педагогов над художественным образом и необходимость её применения в процессе обучения дирижированию. В качестве важнейшего механизма формирования аналитических компетенций студентов рассмотрен концепционный метод музыкально-исторического анализа освоения хоровых произведений, разработанный А. И. Демченко. Сущность предложенного метода заключается в определении ведущей идеи произведения и последующем её раскрытии в виде плана ёмких тезисов, концентрирующих в себе музыкальное содержание. С этих позиций рассмотрены особенности его применения в условиях вузовской дирижёрско-хоровой подготовки на примере анализа русского духовного концерта последней трети XX столетия, представленного сочинениями А. Г. Шнитке – «Концерт на стихи Григора Нарекаци», «Стихи покаянные» и Г. В. Свиридова – «Концерт памяти А. А. Юрлова». В качестве ключевых векторов освоения данных произведений в классе дирижирования предложены два взаимосвязанных ракурса: анализ духовных концертов сквозь призму жанра и сквозь призму музыкальной драматургии. Двухвекторная направленность изучения сочинений обеспечивает возможность многогранного осмысления обучающимися феномена духовного концерта в современном музыкальном искусстве, позволяет не только осознать тенденции, ведущие к появлению его инновационных моделей, но и прояснить представления обучающихся о способах исполнительского раскрытия музыкального содержания. Непосредственное ознакомление обучающихся с концепционным методом музыкально-исторического анализа хоровых произведений позволяет избежать узкопрофессиональной трактовки дирижёрской деятельности, преодолеть однозначность и статичность исполнительских трактовок музыкального текста.

97

© Свиридова И. А., 2019

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Ключевые слова: аналитическая деятельность, класс хорового дирижирования, концепционный метод музыкально-исторического анализа, студенты-хормейстеры, музыкальный образ, русский духовный концерт, жанр, драматургия, А. Г. Шнитке, «Концерт на стихи Григора Нарекаци», «Стихи покаянные», Г. В. Свиридов, «Концерт памяти А. А. Юрлова».

Благодарности: Данная статья выполнена в контексте Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (научный руководитель Александр Иванович Демченко – заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор). Автор выражает сердечную признательность членам редакционной коллегии Е. В. Николаевой и Е. П. Красовской за ценные рекомендации и помощь в ходе работы над публикацией.

Для цитирования: *Свиридова И. А. Особенности реализации концепционного метода музыкально-исторического анализа в классе хорового дирижирования // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2019. Т 7. № 4. С. 97–117. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-4-97-117*

DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-4-97-117

FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE CONCEPTUAL METHOD OF THE MUSICAL AND HISTORICAL ANALYSIS IN THE CHORAL CONDUCTING CLASS

Irina A. Sviridova,

Moscow Pedagogical State University (MPGU),
Moscow, Russian Federation, 119991

Abstract. The significance of the in-depth analytical work of future musicians and teachers with the artistic image and its need for the process of conducting training are considered in the article. As the most important mechanism for the formation of students' analytical competencies, the conceptual method by A. I. Demchenko for musical-historical analysis of choral works is considered. The essence of the proposed method is to determine the leading idea of the work and its subsequent disclosure in the form of a plan of capacious theses that concentrate the musical content. The features of its application in the conditions of university conducting and choral training are examined on the example of an analysis of a Russian spiritual concert of the last third of the 20th century, represented in the works by A. G. Schnittke – “Concert on verses by Grigor Narekatsi”, “Penance poems” and G. V. Sviridov “Concert in memory of A. A. Yurlov”. Two interrelated directions for training are proposed

in the conducting class: analysis of spiritual concerts through the prism of the genre and through the prism of musical drama. The two-vector orientation of the study of compositions provides the opportunity for students to fully understand the phenomenon of a spiritual concert in modern musical art, not only to understand the trends leading to the emergence of its innovative models, but also to clarify students' ideas about ways to discover musical content during performance. A direct study of the conceptual method of musical and historical analysis of choral works by students allows to avoid the narrowly professional interpretation of the conductor's activity, to overcome the unambiguity and static character of the performing interpretations of the musical text.

Keywords: analytical activity, choral conducting class, conceptual method of the musical-historical analysis, choirmaster students, musical image, Russian spiritual concert, genre, dramaturgy, A. G. Schnittke, "Concert on verses by Grigor Narekatsi", "Penance poems", G. V. Sviridov, "Concert in memory of A. A. Yurlov".

Acknowledgements: This article was written at the Center for Comprehensive Art Studies of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov (supervisor Alexander Ivanovich Demchenko, Honored Art Worker of the Russian Federation, Doctor of Art History, Professor). The author expresses heartfelt gratitude to the members of the editorial board, E. V. Nikolaeva and E. P. Krasovskaya, for valuable recommendations and assistance during the work on the article.

For citation: Sviridova I. A. Features of the Implementation of the Conceptual Method of the Musical and Historical Analysis in the Choral Conducting Class. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2019, vol. 7. no. 4. pp. 97–117 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-4-97-117

Чтобы понимать музыкальную речь
во всей её содержательности,
нужно иметь достаточный запас знаний,
выходящих за пределы самой музыки,
достаточный жизненный и культурный опыт.

Б. М. Теплов [1, с. 49]

Музыкально-исторический анализ как компонент вузовской подготовки музыканта-педагога в классе хорового дирижирования

На значимость углублённой аналитической работы и необходимость

её применения как в процессе обучения дирижированию, так и в исполнительской практике указывали многие известные дирижёры. Так, К. П. Кондрашин акцентировал роль анализа на стадии «зарождения замысла» исполнительской концепции

[2], А. П. Иванов-Радкевич подчёркивал важность скрупулёзной аналитической деятельности в ходе «предрепетиционной работы» [3], С. Л. Ратнер отмечал её необходимость в процессе «тщательной подготовки к работе с коллективом» [4].

Обобщающая характеристика значения аналитической деятельности в работе хормейстера представлена в исследовании руководителя известного не только в России, но и за её пределами любительского хора «Гаудеамус» В. Л. Живова [5]. По его мнению, анализ присутствует в каждом из компонентов музыкально-исполнительского процесса, что способствует *постижению* сути произведения при восприятии и позволяет осуществить её *передачу* в момент воспроизведения музыкального содержания [Там же, с. 18]. Согласно концепции автора, указанные компоненты, являются последовательными этапами единого исполнительского процесса. При этом специальное внимание уделяется постижению (восприятию) художественного образа, которое подразумевает дифференцированное изучение произведения во всех деталях — то есть поиск методов музыкального анализа хоровой партитуры, необходимого для кристаллизации интерпретаторской концепции, и создание на этой основе исполнительского замысла. Данные действия, осуществляемые в процессе занятий в классе дирижирования и самостоятельной домашней работы студентов, составляют суть предрепетиционного периода. В процессе реализации замысла в ходе репетиционной работы в хоровом классе или публичного концертного выступления аналитическая деятельность выводит интерпретатора

на иной уровень: позволяет следить за логикой развёртывания драматургии музыкальных событий, мыслить художественный образ в масштабе целостности формы [Там же].

Как известно, с целью стимулирования аналитических способностей обучающихся преподаватель по классу хорового дирижирования использует такие методы музыкального анализа, как последовательно-описательный [6], проблемно-обобщающий [7], контекстного проектирования [8]. В настоящее время они прочно вошли в арсенал педагогов-практиков и стали достоянием музыкально-исполнительской деятельности. В данной статье рассмотрим более подробно ещё один из методов, предложенный А. И. Демченко [9]. Речь идёт о концепционном методе музыкально-исторического анализа освоения хоровых произведений.

Квинтэссенцией данного метода является нацеленность анализа «на ту сверхзадачу, которая определяет суть рассматриваемого произведения и одновременно способствует преодолению трёх взаимосвязанных дефектов, довольно широко бытующих в практике музыкально-исторического анализа: констатационность — описательность — технологизм» [Там же, с. 3–4]. Наиболее эффективный путь их преодоления заключается, по убеждению автора, «в осмыслении анализируемого материала, в чёткой нацеленности на выявление его содержательной сущности». В этом случае «анализ становится цепью доказательств выдвинутых мыслей и положений, и именно концепционность способна составить его прочный внутренний каркас, его “несущую конструкцию”» [Там же].

Как видим, целевая направленность рассматриваемого метода, заключается не в изучении средств музыкальной выразительности, а в самой выразительности как таковой. Имеется в виду «образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определённых средств» [Там же, с. 4]. Таким образом, главным является определение ведущей идеи произведения, с последующим раскрытием её в виде плана ёмких тезисов, которые концентрируют в себе содержание музыкального образа. Автор считает, что именно при такой направленности в работе хормейстера становится возможным осуществить «восхождение от специфически-музыкального к более широкому, культурологическому и социологическому категориям, а через них – к осмыслению общечеловеческого содержания, заложенного в произведении» [Там же].

Показательно, что в настоящее время аналогичная точка зрения встречается и в высказываниях композиторов. В подтверждение этому приведём слова Г. И. Банщикова: «Любой анализ музыки должен иметь конечной целью выявление макромира, то есть мира надзвукового» [10, с. 7]. Главная задача, стоящая перед интерпретатором, заключается, согласно автору цитируемых слов, не в передаче «нот или структур», а в раскрытии «наднотного, надструктурного существа музыки». Однако именно такое умение, как раз и «не вырабатывается в процессе вузовского обучения» [Там же].

Предлагаемый А. И. Демченко метод, на наш взгляд, предусматривает как анализ хоровой партитуры, так и разработку исполнительской

интерпретации, то есть обоснование интерпретационных решений. Особое значение это приобретает в связи с тем, что обучающийся дирижированию, в силу объективных обстоятельств, не всегда имеет непосредственный контакт со звучащим инструментом – хором, и сам не участвует в процессе звукоизвлечения: реальное хоровое звучание в классе дирижирования заменяется воображаемым посредством исполнения партитуры на фортепиано самим обучающимся или в момент его работы за дирижёрским пультом – концертмейстером. Тем самым отсутствие коммуникативных связей между участниками исполнительского процесса (дирижёр – хор) в классе дирижирования компенсируется образно-слуховыми представлениями «присутствия многоликого хора» (его типа и вида, определённого числа участников), с множеством вариантов расстановок хоровых партий и воображаемым зрительным контактом с коллективом в целом. В предлагаемых обстоятельствах особое значение приобретает аналитическая деятельность, как основа для прогнозирования возможных исполнительских решений. Рассмотрим с этих позиций особенности применения метода А. И. Демченко в условиях вузовской дирижёрско-хоровой подготовки на примере анализа русского духовного концерта.

Русский духовный концерт как предмет освоения в классе дирижирования

Анализ рабочих программ дисциплин, направленных на освоение будущими музыкантами дирижёрских

компетенций, показал, что русский духовный концерт является неотъемлемой частью учебного репертуара в классе хорового дирижирования. Как правило, в нём представлены сочинения А. Архангельского, Л. Львова, А. Гречанинова, А. Никольского, П. Чеснокова, Вас. Калининкова. В значительно меньшей степени – духовные произведения отечественных авторов последней трети XX века. Это обусловлено сложностью содержания таких музыкальных полотен и нетрадиционной трактовкой данного жанра. В этом отношении примером для преподавателей и самих обучающихся может стать подход к анализу духовных сочинений, представленный в исследовании А. И. Демченко на примере Кантаты С. В. Рахманинова «Колокола» [9, с. 11–18] и Симфонии-кантаты «Кавказ» С. Людкевича [Там же, с. 88–102].

Опыт реализации предложенного автором подхода в классе хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории на примере анализа духовных концертов А. Г. Шнитке – «Концерт на стихи Григора Нарекаци» [11]; «Стихи покаянные» [12], а также «Концерта памяти А. А. Юрлова» Г. В. Свиридова [13] выявил целый ряд трудностей в его осуществлении. Имеются в виду: определение ключевой идеи сочинения, выбор векторной направленности его исполнительского освоения, составление плана тезисов, необходимых для прояснения музыкального содержания.

Так, было установлено, что будущие хормейстеры в ходе изучения произведений ограничивались преимущественно анализом формы и

средств музыкальной выразительности. Прояснение композиционного строения сочинений и особенностей их «формообразующих координат» (мелодии, гармонии, ритма, динамики, тембра, фактуры) зачастую осуществлялось на формальном уровне и носило описательный характер.

Были выявлены также недостаточное внимание к «биографии» сочинений, ограниченность знаний о духовной музыке и путях её интерпретации, поверхностное представление о своеобразии музыкального языка композиторов и содержании литературных источников, положенных в основу духовных концертов. Во многом это объяснялось обращением обучающихся, преимущественно, к ресурсам, размещённым в Интернете.

Учитывая сказанное, для подготовки студентов к применению концепционного анализа нами был разработан определённый алгоритм действий:

- поиск литературных источников (статьи, монографии, диссертационные исследования, воспоминания, дневники, эпистолярное наследие, архивные материалы) и работа с ними (отбор, анализ, выявление основных позиций авторов, формулирование главной мысли, составление конспекта, кристаллизация собственной позиции и т.п.);
- изучение различных редакций изучаемого сочинения, аналитическая работа с партитурами (для осознания техники композиторского письма и понимания стилистики сочинений того или иного автора);
- прослушивание записей различных интерпретаций, их сравнительно-сопоставительный анализ с целью выявления особенностей исполнительской трактовки;

● исследование «биографии произведения» в контексте культурно-исторического «времени и пространства», в которых оно создавалось (выявление и целенаправленное конструирование многообразных контекстных связей изучаемого нотного текста с эпохой его бытования необходимо для осознания художественной целостности исследуемого музыкального материала, постижения его глубины).

На этой основе стало возможным углубление знаний студентов о духовном концерте как особом феномене музыкальной культуры. В центре внимания обучающихся оказались его характерные черты и виды, исторические предпосылки зарождения, особенности формообразования. Посредством прослушивания созданных в этом жанре произведений русских и зарубежных композиторов с последующим подробным обсуждением осуществлялось накопление слухового опыта восприятия духовной музыки.

В качестве основных векторов изучения произведений композиторов были выбраны два взаимосвязанных ракурса, в наибольшей степени, на наш взгляд, раскрывающих специфику духовного концерта анализируемого исторического периода, а именно – анализ русского духовного концерта последней трети XX века сквозь призму жанра и сквозь призму музыкальной драматургии. Охарактеризуем более подробно каждый из них с учётом их взаимосвязи.

Двухвекторная направленность изучения русского духовного концерта последней трети XX века в классе хорового дирижирования

Анализ русского духовного концерта предполагал систематизацию

знаний студентов об особенностях трактовки жанра и музыкальной драматургии в творчестве композиторов последней трети минувшего столетия и в музыковедческих исследованиях.

Изучение обучающимися специальной литературы убедило их в сложности **жанра как музыкального феномена** и многоаспектности его исследования. Так, традиционный подход связан с рассмотрением жанра как классификационной (морфологической) [14] и типологической категории [15]. При этом жанр трактуется как «тип», «целостная модель» [16], «матрица» [17], «типологическое обобщение» [18]. Для более глубокого выявления принадлежности произведения к тому или иному жанру некоторые исследователи используют также определения «жанровый архетип» и «генетический код» [19], интерпретируемые как содержание памяти жанра.

Целенаправленное изучение литературных источников позволило подвести обучающихся к выводу, что хоровой концерт последней трети XX века претерпел существенные изменения в сравнении с классическими образцами жанра. Он стал своего рода «зоной свободного творчества» [20], неким «сложным синтетическим образованием» [21], в котором прослеживается процесс усиления индивидуализации авторского начала. Она выражается в использовании оригинальных находок, связанных со свободным прочтением духовного текста, не скованного жёсткими историко-стилевыми рамками. В результате довольно ясные и простые (преимущественно диатонические) интонации, характерные для данно-

го жанра, альтерируются, расцвечиваются и экспрессивно усиливаются изысканными гармониями.

Сравнительный анализ образцов духовной музыки А. Шнитке, Г. Свиридова, Н. Сидельникова, В. Калистратова, Г. Дмитриева показал, что композиторы не ограничивают свою фантазию ассоциациями, аллюзиями с древнерусской музыкой. Они создают собственные, иногда хроматически насыщенные мелодии для выражения экспрессивного молитвенного состояния, «вырывающегося из глубины души и обретающего свободу и силу выражения» [22]. Одним из следствий этого процесса является «проникновение в музыку жанрового эксперимента» [23], в результате чего жанр-род теряет свою типологическую устойчивость и становится явлением множественным, разрастаясь до «сверхжанра» или создавая возможность многовариантной трактовки циклической формы [Там же].

Такой подход к изучению жанра рассмотренных произведений позволил подвести обучающихся к заключению, что для духовного концерта последней трети XX века в значительной степени характерна жанровая мутация. Она проявляется в расшатывании устойчивых жанровых признаков, их качественном преобразовании, появлении так называемых *инновационных моделей жанра* [24]. В результате возникают необычные жанровые «гибриды». Их примером являются: концерт-действие В. Калистратова («Сибирские песни концерт-действие для хора *a cappella* в 12 ч. с интермедиями гобоя по материалам русского фольклора Сибири»), симфония-концерт Г. Дмитриева («Священные знаки» – симфония-концерт для солистов

и смешанного хора без сопровождения в шести частях на стихи Н. К. Рериха), концертная литургия Н. Сидельникова («Литургия св. Иоанна Златоуста» (Литургический концерт) для 5-голосного смешанного хора), концерт-вокализ Г. Свиридова («Концерт памяти А. А. Юрлова для смешанного хора без сопровождения») и т. д.

В связи с этим встаёт проблема ориентации студентов в жанровом многообразии произведений: соответствует ли то или иное из них своему жанровому обозначению (то есть принадлежности к определённому жанру)? Что представляют собой опусы современных композиторов, называемые их авторами «хоровым концертом»? Каким образом решается в наши дни проблема музыкальной формы, основанной на, казалось бы, хорошо известном жанре, но интерпретированной в духе индивидуально-авторского видения?

Результатом проведения такого анализа стало понимание обучающимися специфики сочинений, имеющих название «хоровые концерты» (или произведений с «чертами концертности»). То есть возможности их воплощения в иных жанровых формах. К таковым следует отнести камерную кантату «Стихи покаянные» А. Шнитке, «Богородичные песнопения» А. Микиты. Существует также ряд сочинений, не имеющих обозначения концерт, но обладающих особой жанровой концепцией, соответствующей жанровому прототипу или идее концертирования. Среди такого рода произведений студентами были отмечены: «8 духовных песнопений» Н. Каретникова, «Чудотворные лики» и «Молитвы» Ю. Фалика, «Неизреченное чудо» Г. Свиридова и др.

Анализ эволюции жанра духовного концерта последней трети XX века позволил студентам выделить два основных типа жанровых взаимодействий или два основных типа инновационных моделей духовного концерта. К первому из них был отнесён духовный концерт с преобладанием характерных признаков других жанров. Ко второму – духовный концерт с преобладанием структуры данного жанра, в котором основополагающее значение может иметь образно-семантическая, композиционно-драматургическая либо фактурно-виртуозная сторона жанра.

Для более углублённого постижения обучающимися присущих современной музыке жанровых смещений был рассмотрен вопрос о том, какие факторы влияют на то, что жанр духовного концерта «допускает» всё большее число жанровых составляющих и вариантность их сочетаний?

Решению этой задачи способствовало ознакомление студентов с исследованием Н. Э. Васильевой [25]. Оно показало, что одной из предпосылок обновления музыкального языка в жанре духовного хорового концерта являются глубокие, коренные изменения в содержании музыкальных произведений, обусловленные во многом спецификой их литературной основы. Открытие в музыке новых поэтических миров стало возможным благодаря введению в музыкальный обиход текстов, ранее не воплощавшихся композиторами в своих произведениях, либо полному отсутствию вербального текста. Указанная тенденция оказала влияние на изменение музыкальной формы, композиционной структуры духовного концерта, его драматургии.

Поэтому специальное внимание было уделено основательному анализу студентами литературных источников, положенных в основу духовных сочинений. Их скрупулёзное изучение стало важнейшим залогом осознания ключевой идеи произведения и полноценности его исполнительской интерпретации.

Двухвекторная направленность изучения русского духовного концерта последней трети XX века в классе хорового дирижирования предполагала также выявление зависимости *типа драматургии* рассматриваемых сочинений от содержания положенного в их основу литературного источника. Сравнительно-сопоставительный анализ образцов русских духовных концертов данного исторического периода показал, что они не имеют единого типа драматургии и тяготеют к двум основным направлениям:

- сочинения, содержащие сюжетно-событийную фабулу библейской истории;
- сочинения «бессобытийные» [26], отражающие внутренние духовные процессы: молитве, покаяние, духовно-нравственное преображение, переживание состояния всеобъемлющей христианской любви, восторженного приятия веры и т. п.

К первому из них были отнесены два произведения А. Г. Шнитке – «Концерт на стихи Григора Нарекаци» и «Стихи покаянные». Ко второму – «Концерт памяти А. А. Юрлова» Г. В. Свиридова.

Знакомство с историей создания сочинений А. Г. Шнитке показало, что ключевой идеей для композитора в работе над ними стала идея «слёзного покаяния» [27, с. 505]. Средневековые стихи из 4-й книги

«Скорбных песнопений» армянского поэта XII века Григора Нарекаци в переводе Наума Гребнева и «Стихи покаянные» второй половины XVI века, воплощающие квинтэссенцию христианского мировоззрения и, наряду с этим, относительную независимость от ортодоксального канона, оказались созвучными философско-этическим взглядам Альфреда Гарривича.

В своём четырёхчастном духовном «Концерте на стихи Григора Нарекаци» для смешанного хора композитором воссозданы различные «оттенки и состояния кающейся души, от горестно-тихого смирения до покаянного экстаза на грани скорбного отчаяния» [Там же, с. 506]. Проводя параллель между анализируемыми сочинениями композитора, Н. Э. Васильева отмечает: «Наполненные скорбью чёрною до края», песнопения Нарекаци удивительно близки многим древнерусским покаянным стихам, особенно происходящим из Великопостных покаяний, в основе которых лежит обращение героя к своей душе в преддверии Страшного суда и смертного часа, с призывом «восстать от греха» [25]. Родственной песням-плачам армянского поэта является, по убеждению исследователя, и основная тематика покаянных стихов. Страх перед наказанием за грехи, мольба о спасении, мысль о тщете земной жизни, стремление уйти в пустыню – эсхатологические идеи, экклезиастика, которые выступают краеугольным камнем христианской теологии и присутствуют в религиозных представлениях во все времена [Там же].

Литературная канва анализируемых произведений А. Шнитке, как

показал проведённый студентами анализ музыковедческих исследований, основана на богослужебных книгах и представляет собой плач о грехах, составляющий сущность христианского вероучения. Ключевой идеей выступает здесь призыв к покаянию (исповеди) – важнейшему из семи христианских таинств, истоку и ключевому условию подлинной христианской жизни. Будучи воплощением христианской традиции, рассматриваемые литературные тексты, выбранные композитором для своих опусов, являются в то же время авторскими сочинениями. Для древнеармянских стихов-монологов, проникнутых «слёзным рыданием», в той же степени, как и для древнерусских, характерен акцент на личностной сфере [25]. Эта сторона жанра покаянных стихов во многом обусловлена формированием его в страшную эпоху Ивана Грозного – времени сильнейших социальных потрясений. Не менее драматичными были для Армении и времена, в которые жил Г. Нарекаци: междоусобные войны, крестьянские восстания, преследования еретиков.

Внебогослужебная направленность покаянных стихов, нерегламентированность обрядом, «полукнижное» их бытование аналогичны бытованию в народе песнопений Г. Нарекаци, тексты которых, передаваясь от поколения к поколению, обрастали толкованиями, вызвали к жизни многочисленные подражания [Там же].

В плане анализа студентами особенностей воплощения взглядов А. Г. Шнитке на христианство в «Концерте на стихи Григора Нарекаци» особое значение уделялось вы-

ром данной проблематики на примере одного из фрагментов (см. пример 1).

В приведённом фрагменте «Концерта» А. Г. Шнитке представленное «пышное хоровое полнозвучие с обилием *divisi* подчас приближает хорошую фактуру к складу сверхмногоголосия» [20, с. 236]. Тематическая

103

И ес - ли смерт - ный страх и - ли со - мнень - е

смерт... страх ...ный

смерт... страх ...ный

Example 1. A. Schnittke “Concert on verses by Grigor Narekatsi” from the book of “Penance poems”, chapter 3. Part III, tacts 103–106

ткань произведения предстаёт довольно многослойной – «полифактурно-политембровой» [Там же].

Полифонические разделы анализируемого сочинения характеризуются «превышением» возможностей хора. Композитор использует невокальный мелос, хроматизированную

мелодику, длительное выдерживание крайних регистров, исключительно сложные для исполнения метроритмические трудности, диссонантные вертикали гармонических образований (см. пример 2).

Внимание студентов в ходе анализа данного произведения акцен-

35

I. греш - ни - ков му - чи - ти.

II. греш - ни - ков му - чи - ти.

A. греш - ни - ков му - чи - ти.

II. греш - ни - ков му - чи - ти.

I. шу му - чи - ти.

II. шу му - чи - ти.

I. шу му - чи - ти.

II. шу му - чи - ти.

A... му - чи - ти.

Пример 2. А. Шнитке «Стихи покаянные» IV стих, тт. 35–36 (кластер)

Example 2. A. Schnittke "Penance poems", verse IV, tacts 33–36 (cluster)

тировалось на том, что в «Концерте» прослеживается взаимопроникновение отечественных (православных) и западных (католических) традиций. Православные традиции выражаются в бережном отношении к тексту, свободной метрической структуре; католические – в разнообразии полифонических приёмов (от имитаций – до двойного контрапункта). Для кульминационных эпизодов «Стихов покаянных» характерно «многоголосие в духе необарокко с полиаккордикой и полифонией пластов», а также «исповедальность», роднящие цикл с «Концертом на стихи Г. Нарекаци» [28, с. 36].

Следует также обратить внимание на фактурные контрасты, при которых гармонические одно-двухголосные хоровые эпизоды сменяются полифоническими; юбилеи (наследие партесного и классицистского концертов), сложный музыкальный язык, в котором органично сочетаются разнообразные ладовые системы, склад письма, композиционные техники – полигармоническая, полифоническая, полимодальная и атональная (черты современных духовных концертов).

Таким образом, четырёхчастный «Концерт на стихи Г. Нарекаци» (1984–1986) и двенадцатичастный цикл «Стихи покаянные» для солистов и смешанного хора а саррелла (1988–1989) А. Шнитке представляют собой «грандиозный музыкально-поэтический диптих о кающейся душе» [23]. Его ключевой идеей выступает призыв к духовному перерождению как средству личного спасения и возрождения души.

Изучение *драматургии как музыкального феномена* в образцах

русского духовного концерта последней трети XX столетия осуществлялось на примере «Концерта памяти А. А. Юрлова» Г. В. Свиридова [13]. Произведение было создано композитором в год скорострительной смерти его близкого друга и сподвижника – выдающегося хорового дирижёра Александра Александровича Юрлова (1927–1973).

Проведённый студентами анализ музыковедческих работ, посвящённых исследованию данного произведения [29; 30 и др.], способствовал осознанию ими необходимости постижения художественной сферы сочинения сквозь призму идеи покаяния, переживания состояния всеобъемлющей христианской любви – залога нравственного преображения, что, в свою очередь, определяется умением интерпретатора осознать сакральные смыслы, духовные послания, закодированные композитором в музыкальном тексте. Учитывая это, одним из направлений применения метода концепционного анализа стало ознакомление студентов с догматическим и интерпретационным уровнями раскрытия сакральной символики как действенного способа трансляции заложенных в «Концерте» священных смыслов [31].

На догматическом уровне учащимися были рассмотрены символы с позиции возвышения над обыденно-мирским, или связанным с культом, ритуалом. Такая трактовка сакральной символики, как показало исследование, неоднократно проявляясь в творчестве Г. В. Свиридова, стала одной из характерных особенностей его авторского стиля. В ходе работы студентами было отмечено, что в основе многих опусов Георгия

Васильевича, включая анализируемое сочинение, лежат идеи христианского символизма, обращённого к внутреннему миру человека, его представлениям о нравственных идеалах. При этом сквозь призму культовых обрядов проступает непреходящее значение исторического и духовного опыта русского народа, глубина содержания и своеобразие его выражения.

Сам композитор неоднократно говорил о символичности христианского мышления, приводя в пример выражение «НЕСТИ КРЕСТ». Его значение трактовалось Свиридовым как принятие Божией воли, терпеливое, смиренное, по примеру Христа, несение всех тягот, выпадающих на долю человека. Указанные духовные смыслы христианства нашли выражение в символике музыкального мышления композитора, материализованной им с помощью совершенно особых выразительных средств [30, с. 125]. Анализ показал, что его музыкальная речь синтезировала в себе интонации древнерусских распевов и духовных стихов, раннего строчного пения и духовного хорового концерта, канта и особенно народной песни. Такое стилевое многообразие определило «соборность» музыкального языка Г. В. Свиридова, при которой весь звуковой комплекс, применяемый композитором, направлен на выявление и возрождение глубоко национальных музыкальных традиций.

При освоении студентами *интерпретационного уровня*, связанного с церковно-певческой практикой, их внимание было обращено на многочисленные символические аналогии, которые, будучи выстроены в опре-

делённую систему, должны привести к прояснению сакральной символики изучаемого произведения. При этом были выделены символы нескольких порядков.

Так, сакральная символика первого порядка «Концерта памяти А. А. Юрлова» выражается в частичном соответствии церковному православному ритуалу отпевания. Г. В. Свиридов, обратившись ко второй части данного богослужения, взял за основу кульминационные моменты чина: чтение специальных молитв, целование (последнее прощание с усопшим) и заключительный отпуст.

Второй порядок сакральных смыслов обусловлен связью с обрядовыми элементами православной народной культуры – плачем, расставанием. Будучи русским композитором, Г. В. Свиридов придавал огромное значение осмыслению плача как важнейшего элемента отечественной культуры, являющегося существенным фактором в изучении ценностей, семантики и символики русской духовности и поэтому способствующего более глубокому постижению своеобразия национально-психологических свойств русского народа.

Третий порядок сакральной символики просматривается в обращении композитора к определённым церковно-певческим музыкальным жанрам – хоралу, концерту. Назвав третью часть концерта «Хоралом», Г. В. Свиридов трактует её как «олицетворение рока, средство воплощения возвышенного или отрешённо-скорбного состояния, выражение духовного, святости» [32]. Символическая зашифрованность находит также выражение и в своеобразии выбранного композитором жанра – концерт-вокализ, то есть сочине-

ние, исполняемое без интонируемого текста (см. пример 3).

Выбранная композитором определённая жанровая направленность «Концерта памяти А. А. Юрлова» обусловлена стремлением Свиридова обратиться к *внутренней молитве*, то есть к разговору с Господом, совершаемому без слов и других внешних проявлений, одним умом и сердцем. В Православии, как известно, принято ценить в первую очередь именно духовную, сердечную молитву: «У кого нет умной внутренней молитвы, у того и никакой нет, ибо только умная молитва и есть настоящая молитва, Богу угодная и приятная» [33].

Результаты проделанной работы по применению концепционного метода в процессе освоения «Концерта

памяти А. А. Юрлова» нашли отражение в самостоятельно сформулированных студентами следующих выводах.

- Анализируемое сочинение Г. В. Свиридова представляет собой символически зашифрованное послание потомкам, осуществлённое композитором посредством авторской программы в виде заголовка и названия частей: I ч. – «Плач», II ч. – «Расставание», III ч. – «Хорал». Объединяющим стержнем циклической трёхчастной композиции становится не только единая тема, но и единый образ. Выстраивая композиционную структуру концерта, автор в обобщённо-символическом значении воспроизводит экстатическое состояние сосредоточенного моления Богу.

Медленно, сдержанно ($\text{♩} = 40$ и менее)
 $7(4-3)$
 $\frac{4}{4}$ *pp*

С. *pp* Закр. ртом
 А. *pp* Закр. ртом
 Т. *pp* Закр. ртом
 Б.

С. $5(2+3)$ *pp*
 А. *pp*
 Т. Тен. соло *pp*
 Т. у... *pp*
 Б. *ppp*

Пример 3. «Хорал»

Example 3. "Choral"

● Связав все части сочинения общей драматургией, композитор в первых двух раскрывает такие эмоциональные состояния, как сосредоточенность, боль, мольба, воспоминание, тоска. В заключительной части – воплощает скорбь, стон, страдание. Мажорные аккорды завершающего каданса (*Cis-dur*) символизируют непознанный, неизведанный смысл вечности мироздания. Скорбные, заупокойные песнопения венчаются катарсически-просветлённым звучанием *tutti* хора. Главным для композитора в организации формы «Концерта» становится не столько контраст частей (все они выдержаны в медленных темпах), сколько их объединение за счёт создания единого образного состояния (моления, с чертами эмоциональных всплесков, излияний) и общей логики тонального плана: *fis-moll* (первая часть), *fis-moll* (вторая), *cis-moll* – *Cis-dur* (третья).

● Сочинению присуща оригинальность гармонического языка, воплотившаяся в широком диапазоне применяемых аккордовых построений, а также в смелых сопоставлениях фонически контрастирующих созвучий: диссонансов, кластеров, сонорных эффектов.

● Отсутствие вокализируемого текста определило высокий уровень художественно-образной обобщённости. Не скованный семантикой слова композитор получил возможность реализовать свободу авторского высказывания, воплотив её в оригинальной модели жанра духовного концерта.

Заключение

Резюмируя вышеизложенный материал, можно отметить, что одной из

характерных тенденций современного хорового искусства и педагогики музыкального образования является всё более тесная связь анализа музыкального произведения с его звучащим эквивалентом – исполнительской интерпретацией. Пробуждая в обучающихся стремление к всестороннему изучению произведений, преподаватель по классу дирижирования стимулирует интерес будущих музыкантов-педагогов к исследовательской деятельности, эстетическим концепциям теории хорового искусства, воспитанию собственной исполнительской культуры.

Творческое воссоздание авторского замысла предполагает не только разучивание, дирижёрское освоение текста партитуры, но и готовность студентов к поиску в работе над художественным образом внетекстовой (художественной, исторической, культурологической и др.) информации, лежащей за рамками сугубо технологического уровня освоения нотных знаков. Непосредственное ознакомление обучающихся с концепционным методом музыкально-исторического анализа хоровых произведений позволяет избежать узкопрофессиональной трактовки дирижёрской деятельности, преодолеть однозначность и статичность исполнительских трактовок музыкального текста.

Выступая значимым инструментом формирования и реализации личностных смыслов студентов в музыкально-исполнительской деятельности, предложенный метод фундаментальной аналитической работы позволяет постичь глубину музыкального образа, выявить в нём второй план, духовный подтекст, способствует прояснению представлений обучающихся

о способах исполнительского раскрытия музыкального содержания. Овладение его механизмами, обогащая жизненно-музыкальный опыт и культурный тезаурус, а также формируя опыт исследовательской деятельно-

сти, открывает путь познания стилистики изучаемого произведения, позволяет студентам сделать интерпретацию более гибкой и насыщенной, варьировать её на основе многовариантности исполнительских решений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей / отв. ред. Э. А. Голубева, Е. П. Гусева, В. А. Кольцова, О. Е. Серова. М.: Наука, 2003. 379 с.
2. *Кондрашин К.* Мир дирижёра (Технология вдохновения): Беседы с кандидатом психологических наук В. Г. Ражниковым. Л.: Музыка, 1976. 192 с.
3. *Иванов-Радкевич А. П.* О воспитании дирижёра. М.: Музыка, 1973. 77 с.
4. *Ратнер С. Л.* Элементарные основы дирижёрской техники: В помощь студенту-заочнику по спец. дирижирование. Минск: Издательство Министерства высшего, среднего специального и профессионального образования БССР, 1961. 46 с.
5. *Живов В. Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 272 с.
6. *Закржевская С. А.* Методические проблемы гармонического анализа // *Художественное образование и наука*. 2017. № 2. С. 15–24.
7. *Фаттахова Н. Т., Жанабаева Р. К., Примкулова Ш. Н.* Методические аспекты анализа хоровых произведений // *Мир науки, культуры, образования*. 2013. № 2 (39). С. 169–172.
8. *Критский Б. Д.* Метод контекстного проектирования в исполнительской деятельности (на примере занятий по дирижированию) // *Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование»*. 2013. № 4. С. 95–103.
9. *Демченко А. И.* Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2018. 138 с.
10. *Банициков Г. И.* К счастью, мне не приходится меняться... [интервью] // *Советская музыка*. 1990. № 2. С. 2–9.
11. *Шнитке Альфред.* Концерт для смешанного хора без сопровождения. Стихи Григора Нарекаци. Перевод Наума Гребнева // *Собр. соч. Серия 4. Том 8.* СПб.: Композитор (СПб.), 2018. 68 с.
12. *Шнитке Альфред.* Стихи покаянные для смешанного хора без сопровождения // *Собр. соч. Серия 4. Том 9.* СПб.: Композитор (СПб.), 2018. 76 с.
13. *Свиридов Георгий.* Концерт памяти А. А. Юрлова // *Сочинения для хора без сопровождения и в сопровождении инструментального ансамбля. Т. 1.* М.: Музыка, 1989. С. 63–71.
14. *Каган М. С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство. 1972. 440 с.
15. *Поспелов Г. Н.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. 350 с.
16. *Чернова Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.
17. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
18. *Михайлов М. К.* Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / сост., ред. и примеч. А. Вульфсона; вступит. ст. М. Арановского. Л.: Музыка, 1990. 288 с.

19. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 6. М.: Советский композитор, 1987. С. 5–45.
20. Паисов Ю. И. Духовный концерт в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей и исследований. / сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 2004. Вып. 2. С. 231–262.
21. Паисов Ю. И. Современная русская хоровая музыка. 1945–1980: исследование. М.: Советский композитор, 1991. 280 с.
22. Свиридова И. А. Русский духовный концерт: история и теория жанра: Монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2015. 196 с.
23. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М.: Центр гуманитарных инициатив. 2015. 208 с.
24. Свиридова И. А. Инновационные модели жанра духовного концерта конца XX века: «Концерт на стихи Г. Нарекаци» и «Стихи покаянные» А. Шнитке. // Духовно-нравственное воспитание: Образование. Культура. Искусство: сб. науч. ст. V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Пенза, 13–15 ноября 2014 г.) [посвящ. 75-летию Педагогического института им. В. Г. Белинского Пензенского государственного университета и 110-летию со дня рождения Дмитрия Борисовича Кабалецкого]. Пенза: Изд-во ПГУ, 2014. С. 199–205.
25. Васильева Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры: дисс. ... канд. искусствоведения. 17.00.02 СПб., 2000. 200 с. URL: www.dslib.net/muz-iskusstvo/horovoe-tvorchestvo-alfreda-shnitke-problema-fakturny.html (дата обращения: 07.07.2019).
26. Хватова С. И. Русский духовный концерт второй половины XX века: Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2006. 26 с.
27. История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие для студентов вузов / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 553 с.
28. Паисов Ю. Возрождение духовной традиции // Советская музыка. 1989. № 12. С. 32–38.
29. Висков А. О. Любовь святая (Свиридов, Юрлов и «юрловцы») // Литературно-художественный и общественно-политический ежемесячный журнал «Наш современник». 2005. № 1. Мир Свиридова. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/main.php?m=num&y=2005&n=1> (дата обращения: 07.10.2019)
30. Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей / сост. А. Белоненко. М.: Советский композитор, 1990. 224 с.
31. Церковь и искусство: материалы XI Международных научно-образовательных Знаменских чтений «Русская цивилизация в свете исторического выбора святого князя Владимира» / под ред. М. Л. Космовской. Курск: Изд. Курск. гос. ун-та, 2015. 226 с. URL: http://www.kursksu.ru/documents/Znamensk_reading.pdf (дата обращения: 07.07.2019).
32. Кюрегян Т. С. Хорал. URL: <http://www.belcanto.ru/horal.html> (дата обращения: 07.07.2019).
33. Святитель Феофан Затворник о молитве. URL: <http://www.pravoslavie.ru/put/biblio/molitva/63.htm> (дата обращения: 07.10.2019).

Поступила 20.10.2019; принята к публикации 25.11.2019.

Об авторе:

Свиридова Ирина Александровна, доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств ФГБОУ ВО «Москов-

ский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1. Москва, Российская Федерация, 119991), кандидат искусствоведения, irina_swiridova@mail.ru.

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Teplov B. M. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostej* [Psychology of Musical Abilities]. Eds. E. A. Golubeva, E. P. Guseva, V. A. Kol'tsova, O. E. Serova. Moscow: Nauka Publ., 2003. 379 p. (in Russian).
2. Kondrashin K. *Mir dirizhyora (Tekhnologiya vdohnoveniya): Besedy s kandidatom psichologicheskikh nauk V. G. Razhnikovym* [The World of the Conductor (Inspiration Technology): Conversations with the Candidate of Psychological Sciences V. G. Razhnikov]. Leningrad: Muzyka Publ., 1976. 192 p. (in Russian).
3. Ivanov-Radkevich A. P. *O vospitanii dirizhyora* [On the Education of the Conductor]. Moscow: Muzyka Publ., 1973. 77 p. (in Russian).
4. Ratner S. L. *Elementarnye osnovy dirizhyorskoj tekhniki: V pomoshch' studentu-zaochniku po spets. dirizhirovanie* [Elementary Fundamentals of Conducting Technique: To Help an External Student, Specialty Conducting]. Minsk: Ministry of higher, general and professional education of BSSR Publ., 1961. 46 p. (in Russian).
5. Zhivov V. L. *Khorovoe ispolnitel'stvo: Teoriya. Metodika. Praktika* [Choral Performance: Theory. Methodology. Practice]. Textbook for students of higher educational institutions. Moscow: VLADOS, 2003. 272 p.
6. Zakrzhevskaya S. A. Metodicheskie problemy garmonicheskogo analiza [Methodological Problems of Harmonic Analysis]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science]. 2017, no. 2, pp. 15–24 (in Russian).
7. Fattahova N. T., Zhanabaeva R. K., Primkulova Sh. N. Metodicheskie aspekty analiza khorovykh proizvedenij [Methodological Aspects of the Analysis of Choral Works]. *Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovaniya*. 2013, no. 2(39). pp. 169–172 (in Russian).
8. Kritskiy B. D. Contextual Design Method in Performance (for Example, Conducting Classes). *Vestnik kafedry UNESCO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie" = Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"*. 2013, no. 4, pp. 95–103 (in Russian).
9. Demchenko A. I. *Analiz muzykal'nykh proizvedenij* [Analysis of Musical Works]. Textbook. Saratov: Saratov state conservatory named after L. V. Sobinov Publ., 2018. 138 p. (in Russian).
10. Bانشchikov G. I. K schast'yu, mne ne prihoditsya menyat'sya... [Fortunately, I do not have to Change...]: interview. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1990, no. 2, pp. 2–9 (in Russian).
11. Schnittke Alfred. *Kontsert dlya smeshannogo хора bez soprovozhdeniya. Stikhi Grigora Narekatsi* [Concert for a Mixed Choir Unaccompanied. Poems by Grigor Narekatsi]. Transl. by Naum Grebnev. Coll. of works. Series 4. Vol. 8. Saint-Petersburg: Kompozitor Publ., 2018. 68 p. (in Russian).
12. Schnittke Alfred. *Stikhi pokayannye dlya smeshannogo хора bez soprovozhdeniya* [Penance Poems for a Mixed Choir Unaccompanied]. Coll. of works. Series 4. Vol. 9. Saint-Petersburg: Kompozitor Publ., 2018. 76 p. (in Russian).
13. Sviridov George. Concert in Memory of A. A. Yurlov. *Sochineniya dlya хора bez soprovozhdeniya i v soprovozhdenii instrumental'nogo ansamblya* [Works for Choir Unaccompanied and

- Accompanied by an Instrumental Ensemble]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Publ., 1989. pp. 63–71 (in Russian).
14. Kagan M. S. *Morfologiya iskusstva. Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstv* [Morphology of Art. Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the Art World]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1972. 440 p. (in Russian).
15. Pospelov G. N. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1978. 350 p. (in Russian).
16. Chernova T. Yu. *Dramaturgiya v instrumental'noj muzyke* [Dramaturgy in Instrumental Music]. Moscow: Muzyka Publ., 1984. 144 p. (in Russian).
17. Nazaikinsky E. V. *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Textbook for students of higher educational institutions. Moscow: VLADOS Publ., 2003. 248 p. (in Russian).
18. Mikhailov M. K. *Etyudy o stile v muzyke* [Studies on the Style of Music]: Articles and fragments. Compilation, editing and commentary by A. Wulfson; Introductory article by M. Aranovsky. Leningrad: Muzyka Publ., 1990. 288 p. (in Russian).
19. Aranovsky M. G. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke [The Structure of the Musical Genre and the Current Situation in Music] *Muzykal'nyj sovremennik* [Musical Contemporary]. Collection of articles. Iss. 6. Moscow: Sovetsky kompozitor Publ., 1987, pp. 5–45 (in Russian).
20. Paisov Yu. I. Dukhovnyj kontsert v sovremennoj muzyke Rossii [Spiritual Concert in Contemporary Music of Russia]. *Traditsionnye zhanry russkoj dukhovnoj muzyki i sovremennost'* [Traditional genres of Russian sacred music and modernity]. Collection of articles and studies. Compiled by Yu. I. Paisov. Moscow: Kompozitor Publ., 2004, iss. 2. pp. 231–262 (in Russian).
21. Paisov Yu. I. *Sovremennaya russkaya khorovaya muzyka. 1945–1980: issledovanie* [Contemporary Russian Choral Music. 1945–1980: study]. Moscow: Sovetsky kompozitor Publ., 1991. 280 p. (in Russian).
22. Sviridova I. A. *Russkij dukhovnyj kontsert: istoriya i teoriya zhanra* [Russian Spiritual Concert: History and Theory of the Genre]. Monograph. Saratov: Saratov state conservatory named after L. V. Sobinov Publ., 2015. 196 p. (in Russian).
23. Lobanova M. N. *Muzykal'nyj stil' i zhanr: Istoriya i sovremennost'* [Musical Style and Genre: History and Present]. Moscow: Center gumanitarnykh iniciativ Publ., 2015. 208 p. (in Russian).
24. Sviridova I. A. Innovatsionnye modeli zhanra dukhovnogo kontserta kontsa XX veka: “Kontsert na stikhi G. Narekatsi” i “Stikhi pokayannye” A. Shnitke [Innovative Models of the Genre of a Spiritual Concert of the Late XX Century: “Concert on Verses by G. Narekatsi” and “Penance Poems” by A. Schnittke]. *Spiritual and moral education: Education. The culture. Art*: a collection of scientific articles, V All-Russian scientific-practical conference with international participation (Penza, November 13–15, 2014) [dedicated to the 75th anniversary of the Pedagogical Institute named after V. G. Belinsky of Penza State University and to the 110th birthday of Dmitry Borisovich Kabalevsky. Penza: PGU Publ., 2014. pp. 199–205 (in Russian).
25. Vasilieva N. E. *Khorovoe tvorchestvo Al'freda Shnitke: problema faktury* [Choral Work of Alfred Schnittke: The Problem of Texture]. PhD dissertation (Arts). Saint-Petersburg, 2000. 200 p. Available at: www.dslib.net/muz-iskusstvo/horovoe-tvorchestvo-alfreda-shnitke-problema-faktury.html (accessed: 07.07.2019) (in Russian).
26. Khvatova S. I. *Russkij dukhovnyj kontsert vtoroj poloviny XX veka* [Russian Spiritual Concert of the Second Half of the XX Century]. Extended abstract of the PhD dissertation (Arts). Rostov-on-Don, 2006. 26 p. (in Russian).

27. *Istoriya otechestvennoj muzyki vtoroj poloviny XX veka* [The History of Domestic Music of the Second Half of the XX Century]: a textbook for university students. Ed. T. N. Levaya. Saint-Petersburg: Kompozitor Publ., 2005. 553 p. (in Russian).
28. Paisov Yu. Vozrozhdenie duhovnoj traditsii [Revival of Spiritual Tradition]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1989, no. 12, pp. 32–38 (in Russian).
29. Viskov A. O. Lyubov' svyataya (Sviridov, Yurlov i "yurlovtsy") [Holy Love (Sviridov, Yurlov and "Yurlovtsy")]. *Literaturno-hudozhestvennyj i obshchestvenno-politicheskij ezhe mesyachnyj zhurnal "Nash sovremennik"* [Literary, artistic and socio-political monthly magazine "Our Contemporary"]. 2005, no. 1. Mir Sviridova. Available at: <http://www.nash-sovremennik.ru/main.php?m=num&y=2005&n=1> (accessed: 07.10.2019) (in Russian).
30. *Muzykal'nyj mir Georgiya Sviridova* [The Musical World of George Sviridov]. Collection of articles. Coll. A. Belonenko. Moscow: Sovetsky kompozitor Publ., 1990. 224 p. (in Russian).
31. *Tserkov' i iskusstvo* [Church and Art]: materials of the XI International Scientific and Educational Banner Readings "Russian Civilization in the Light of the Historical Choice of the Holy Prince Vladimir". Ed. M. L. Kosmovskaya. Kursk: Kursk State University Publ., 2015. 226 p. Available at: http://www.kursksu.ru/documents/Znamensk_reading.pdf (accessed: 07.07.2019) (in Russian).
32. Kyuregyan T. S. *Choral*. Available at: <http://www.belcanto.ru/horal.html> (accessed: 07.07.2019) (in Russian).
33. *Svyatitel' Feofan Zatvornik o molitve* [St. Theophan the Recluse of Prayer]. Available at: <http://www.pravoslavie.ru/put/biblio/molitva/63.htm> (accessed: 07.10.2019) (in Russian).

Submitted 20.10.2019; revised 25.11.2019.

About the author:

Irina A. Sviridova, Associate Professor at the Department of Music Performing Art of Institute of Fine Arts at Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation 119991), PhD in Arts, irina_swiridova@mail.ru

117

The author has read and approved the final manuscript.