

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова»

На правах рукописи



Акбарова Гульназ Наилевна

**ДУХОВНАЯ ТЕМАТИКА
В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ ТАТАРСТАНА
(1980-2020 гг.)**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения, доцент
Е.Н. Хадеева

Казань – 2023

Оглавление

Введение	3
ГЛАВА I	
«Духовное возрождение» в отечественной культуре конца XX века.....	20
1.1. К определению понятий «духовная музыка», «канон»	20
1.2. Предпосылки и тенденции «духовного возрождения» в Татарстане на рубеже XX-XXI веков.....	32
ГЛАВА II	
Традиционные элементы в «свободных» композициях на духовную тематику.....	45
2.1. Интерпретация традиционных жанров в произведениях татарских композиторов	45
2.2. Особенности претворения духовной тематики в инструментальной музыке	103
ГЛАВА III	
Произведения духовной тематики в современной концертной практике..	132
3.1. Вопросы интерпретации произведений малой формы. Р. Калимуллин «Перед Господом мы в ответе»	133
3.2. Оратория М. Шамсутдиновой «Трагедия сыновей земли»: исполнительские особенности	140
Заключение.....	161
Список литературы.....	169
Приложение 1	215
Приложение 2	217
Приложение 3	224
Приложение 4	227

Введение

Актуальность исследования. Современный период развития отечественной культуры тесно связан с возрождением духовности и религиозного сознания в различных ее областях, в том числе и в музыке. Эти процессы особенно активизировались в конце XX века, когда стали заметными изменения в общественно-политической жизни страны. Вследствие насаждения в течение долгого периода атеизма жанры духовной музыки находились на периферии интересов композиторов. Даже если они обращались к подобного рода тематике, ее необходимо было «замаскировать». Выход грамзаписей с произведениями композиторов XIX-XX веков с духовными сочинениями также камуфлировалась. Например, фрагменты из Литургии Св. Иоанна Златоуста С. Рахманинова были выпущены на пластинке фирмы «Мелодия» под названием «7 хоров ор.31»¹, а Реквием А. Шнитке фигурировал как часть музыки к трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос»².

Ситуация поменялась к концу 1980-х годов. Этот период был назван «духовным Возрождением» и во многом обнаруживал сходные черты с аналогичным периодом конца XIX – начала XX века³, когда в творчестве композиторов так называемого «нового направления» — А. Архангельского, А. Кастальского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, С. Рахманинова — сформировался новый стиль духовно-музыкальных сочинений, своеобразно сочетающий канонические черты и яркий музыкальный язык конкретного автора. За советский период эти завоевания были в значительной мере утрачены, и потому конец XX века вновь ознаменовался «возрожденческими» устремлениями. При этом индивидуальный авторский язык современных композиторов стал проявляться гораздо многограннее, шире — композиторы

¹ Код диска С10 15907-009, Мелодия (СССР), 1989.

² Кроме Реквиема (14 номеров), музыка к спектаклю 1975 года включала 8 песен

³ Эту «арку» между началом и концом XX столетия устанавливает Н. С. Гуляницкая [80].

новой эпохи смогли позволить себе не только выйти за рамки богослужебной музыки, претворяя духовную тематику, но и расширить пространство ее отражения.

Одной из причин расширения круга духовно-музыкальных сочинений стала концертная практика крупнейших хоровых коллективов страны, в исполнении которых были зафиксированы шедевры духовной музыки прошлого¹. Одновременно появились небольшие коллективы, исполняющие только духовную музыку², усилилась просветительская деятельность церковных хоров, возросла активность композиторов в области светской музыки на духовную тематику³. Вся эта многогранная деятельность воспринималась и как стремление противопоставить истинные ценности засилью массовой культуры. Об опасности её наступления, в частности, говорил композитор Ш. Шарифуллин: «...идет сознательная акция по разоружению национальных культур, которые являются стержнем каждого народа. <...> То, что повсеместно вылезают мальчишки-попсовики, или шаровики, как я называю их, — безобразие с точки зрения вкуса, музыкальной культуры. Бандитизм чистой воды!» [цит. по: 88].

В творчестве композиторов Татарстана, начиная с 1970-х годов, можно заметить все возрастающий интерес к духовной тематике, жанрам духовной музыки и стремление создавать произведения, сохраняющие глубинную связь с традицией. При этом в круг внимания современного композитора входит разнообразный фольклор, джаз, средства электронной музыки.

¹ В исполнении хора издательского отдела Московской Патриархии фирмой Мелодия были выпущены грампластинки с записями песнопений русской православной церкви А.Архангельского (1989), концерта 1988 г. Ленинградской академической капеллы им. М.И. Глинки п/у В. Чернушенко из произведений композиторов XVIII-XIX веков (вышла в 1989), «Всенощное бдение» Рахманинова в исполнении Государственного камерного хора п/у В.Полянского. К 1000-летию крещения Руси фирмой «Мелодия» было выпущено 16 грампластинок с записями православного церковного пения.

² Например, камерный ансамбль духовной музыки «Музыкальное наследие» п/у И.Киреевой, хор Московского храма «Всех Скорбящих Радосте» п/у Н.Матвеева

³ О ведущих тенденциях в области репертуара церковных хоров писала С. И. Хватова. См.: [314].

Духовная тематика интересует авторов, независимо от национальной принадлежности и вероисповедания. В Татарстане, где традиционно представлены различные религиозные конфессии, жанры духовной музыки представляют особый интерес, так как создаются композиторами различных национальностей в поликонфессиональной среде. Закономерно, что в творчестве композиторов Татарстана соединяются черты русской, западноевропейской и местных национальных традиций. Для них характерно объединение разнородных источников, порождающих стилевое многообразие, они склонны к смелым экспериментам и в то же время сохраняют яркую индивидуальность творческой манеры, оригинальность творческого метода. Это позволяет им быть интересными современному слушателю любой страны.

Нельзя не отметить и тот факт, что наряду с вполне искренним стремлением возродить духовную музыку в ее прежнем величии, наблюдается появление большого количества сочинений «псевдодуховной музыки» [89, с. 40].

При устойчивом интересе композиторов Татарстана к духовной тематике, проявившемся еще в конце XX века, появлении уникальных образцов композиторской духовной музыки, отсутствие всесторонней оценки творческих результатов композиторской деятельности в сфере духовной тематики подтверждает актуальность выбранной темы.

Степень научной разработанности темы. Отечественные исследователи активно разрабатывали вопросы, связанные с духовными жанрами и духовной тематикой. Параллельно шел процесс композиторской работы в литургических жанрах, воплощавших вечные ценности человечества.

Наиболее детально изучалась христианская культура. Историческое развитие церковного пения в стране охватывается в двухтомнике И. А. Гарднера «Богослужбное пение русской православной церкви. Система. Сущность. История» [69].

Одним из капитальных исследований в этой области стал уже упоминавшийся труд Н. С. Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции:

Теоретические аспекты духовной музыки XX века». Сопоставляя произведения начала и конца XX века, автор концентрирует внимание на поэтике духовной музыки. Особенно значимой оказывается важнейшая для современного духовно-музыкального творчества «тенденция сочинять на сакральные темы не для храма, а для концерта» [80, с.8], приведшая к «раскрепощению и жанрово-стилистическому расширению» этой области творчества [там же, с.9]. В поле зрения ученого попадает главным образом музыка московских и петербургских композиторов. Деятельность татарстанских авторов в исследовании не представлена. В связи с этим интересно установить, справедливы ли заключения автора для всего процесса духовного обновления России или в регионах эти тенденции действуют иначе. Говоря о Татарстане, не забудем об очень мощной мусульманской составляющей в культуре региона. Это создает особые условия и ставит иные задачи перед композиторами.

Самыми многочисленными являются разработки, посвященные отдельным жанрам духовной музыки и конкретным авторам, внесшим значительный вклад в ее развитие. В центре внимания сразу нескольких исследователей оказываются духовные циклы Рахманинова, Кастаньского, Гречанинова, Чеснокова. В этой связи назовем кандидатские диссертации Н. Давыдовой [87], А. Ковалева [145], А. Лапенко [172], Е. Лобзаковой [182], Е. Поповой [232], А. Урванцевой [281]. Более полное представление о панораме жанров русской духовной музыки дают труды И. Кошминой [166], Е. Левашева [175, 176], В. Мартынова [198] и др.

В широком историческом контексте и на обширном материале созданы докторские диссертации А. Ковалева [144] и О. Урванцевой [287]. Эти исследования раскрывают проблемы взаимодействия авторского стиля и церковного канона, концертного и прикладного назначения произведений, новое прочтение жанров литургии и всенощного бдения, влияние народно-песенной культуры на музыкальный язык композиторов. Значительное место в этих исследованиях уделено вопросам современной интерпретации духовных сочинений, новой жизни традиций в современных опусах. Эти произведения

рассматриваются как некие символы русской культуры, аккумулирующие глубинные свойства русской музыкальной традиции.

Вопросы авторского начала в канонических жанрах на примере музыки С. В. Рахманинова раскрывает О. Урванцева. В докторской диссертации она выявляет комплекс стилевых моделей, содержащих «художественный канон духовно-концертной музыки», на который опирались современные композиторы в написании подобных сочинений. Немаловажным аспектом в работе «Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX—XX веков» [287] является критерий хронологического разделения церковной музыки. Автор выделяет отличительные черты стиля духовной и духовно-концертной музыки в том порядке, в котором они претерпевали изменения с конца 30-х годов XIX века вплоть до проявления в музыке современных композиторов.

При составлении классификации и определении принадлежности произведений к духовной музыке автор настоящей работы учитывала систематику, предложенную двумя исследователями. Первая принадлежит О. Урванцевой, разделяющей произведения духовной тематики на два больших класса: 1) «духовно-концертную музыку» с опорой на «богослужбную жанровую систему», «жанровую память», а также 2) «концертную музыку на религиозную тему» с опорой на жанровую систему концертной музыки и «возможными аллюзиями на церковный стиль» [282, с.29]. Вторая изложена композитором Владимиром Успенским [289], подразделяющим духовную музыку на три категории: 1) традиционную музыку на канонические тексты; 2) музыку на канонические тексты, предназначенную для концертного исполнения; 3) «чисто светские жанры, где духовное начало раскрывается опосредовано путем обращения к Темам вселенского звучания, разъясняющим и раскрывающим смысл и цели нашего существования, восходящие к пониманию и осмыслению роли Творца вселенной, мира видимого и невидимого, и человека, созданного по подобию Бога Всевышнего» [289, с.4].

Работа А. Ковалева [145] позволила автору данного исследования точнее выявить особенности формы и тематизма циклических духовных сочинений, отличия исполнений церковной музыки в рамках богослужения и вне церкви. В кандидатской диссертации ученого, написанной в начале XXI века, справедливо подчеркивается значимость современной музыки библейско-христианской тематики и концертных исполнений духовных сочинений.

Обширный охват духовной тематики представлен в докторской диссертации того же автора [144]. Ковалев особо выделяет периоды рубежа XIX-XX вв., а также XX-XXI веков, которые имеют сходные черты в плане привнесения авторской стилистики в духовные произведения. В работе основательно представлены жанры духовной музыки, подробно охарактеризована структура циклических произведений. Исследователь также рассматривает жанры смешанного типа и нетрадиционные жанры духовной музыки на примере отдельных сочинений. Кроме того, Ковалевым предложен метод анализа духовно-музыкальных сочинений, с учетом их жанровых и композиционных особенностей.

Свою методологию анализа духовной музыки разработала доктор искусствоведения О. Шелудякова [339], значительное место в научно-исследовательской деятельности которой занимает изучение русской духовной музыки.

Вопросы исполнения духовных сочинений раскрываются в исследовании А. Лапенко [172]. Автор акцентирует внимание на трактовке жанра разными исполнителями, которые порой могут кардинально отличаться. Значение исполнения в восприятии слушателями духовных сочинений очень велико. Поэтому одно и то же произведение может восприниматься слушателем как духовное сочинение концертного плана, и как подлинно церковное. Музыкальное произведение, написанное для богослужения, должно учитывать особенности молитвенного процесса. Вместе с тем, Лапенко обозначает очень важную функцию духовной музыки современных композиторов: «эти

произведения способны людей не только привлечь в церковь, но привести к вере».

Исполнительский аспект подробно раскрывается в трудах Ю. Карпова [137, 138, 139, 140].

Некоторые исследователи обращаются к вопросам смыслового и образного наполнения духовных произведений. Этот подход можно отметить в работах А. Кандинского [133, 134], В. Медушевского [201, 202, 203, 204]. Полезным для автора данного исследования явился опыт Е. Лобзаковой [182] в выявлении религиозного содержания в светских сочинениях, в особенности в симфонических жанрах, а также определение символических моментов в поэтических текстах, изучение соотношения религиозного и светского в музыке. Интересными представляются исследовательские изыскания Е. Поповой [232] в области проявления авторского стиля в процессе создания современной духовной музыки, характеризующееся поиском новых форм, музыкально-выразительных средств, выражающееся также в интерпретации канонического слова, при сохранении связи с традицией.

Уточнить общие закономерности развития между периодами рубежа XIX-XX и XX-XXI веков помогло исследование Н. Давыдовой [87]. Автор отмечает внутреннюю потребность обращения композиторов к традициям православного пения, проявляющегося в написании церковных сочинений и внедрении церковных напевов или отдельных стилистических черт в светские сочинения в имплицитном виде, а также выделяет композиторскую интерпретацию как один из основных векторов развития отечественной духовной музыки.

Вместе с тем, в круг исследовательских интересов музыковедов значительно реже попадают религиозные традиции татар-мусульман. Отчасти это можно объяснить тем обстоятельством, что монодийные традиции исламской культуры долгое время не находили воплощения в композиторском творчестве. На это указывают, например, Е. Коврикова и Н. Нургаянова [154]. Авторы публикации фокусируют внимание на этномузыкальных традициях народов Поволжья и тех произведениях, в которых, так или иначе, преломляется

фольклорный элемент. Произведения духовной тематики затрагиваются ими в небольшой степени, при этом рассматриваются лишь единичные примеры, в которых представлена современная версия коранической речитации, например, «Элвидаг» Р. Калимуллина. На преломление традиций чтения молитв в музыке композиторов Татарстана обращается внимание в работе А. Хасановой [303].

Отдельные исследования стали для автора важным подспорьем в определении основных характеристик традиционных праздничных напевов татар-мусульман, в частности, диссертация А. Софийской, посвященная музыкальным аспектам религиозных праздников [267]. Вопросы претворения традиций религиозно-художественной культуры в татарском искусстве и в музыке Масгуды Шамсутдиновой обстоятельно раскрыты в диссертации Л. Бородовской [48]. Истоки развития татарской хоровой культуры были обозначены в работе Р. Шариповой [336]. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре и роль музыки в исламе подробно раскрыто в трудах Г. Сайфуллиной [247, 249, 250, 252].

Несмотря на внушительный корпус исследований, посвященных произведениям духовной музыки, сочинения композиторов Татарстана, связанные с духовной тематикой, в полном объеме не изучались.

Объектом исследования являются произведения духовной тематики, представленные в творчестве композиторов Татарстана.

Предметом исследования являются стилистические особенности сочинений композиторов Татарстана, связанных с духовной тематикой. Среди авторов музыки: С. Беликов, Л. Блинов, Н. Варламова, Р. Зарипов, С. Зорюкова, Р. Калимуллин, А. Луппов, Л. Любовский, Э. Низамов, Л. Тагирова, В. Харисов, М. Шамсутдинова, Ш. Шарифуллин.

Цель работы – выявить специфику претворения духовной тематики в музыке современных композиторов Татарстана в контексте решения таких фундаментальных мировоззренческих вопросов, как осмысление ценности религиозных традиций для современного общества в условиях глобализации, межкультурного диалога и сохранения национальной идентичности.

Для достижения поставленной цели необходимо было решить ряд **задач**:

- определить круг музыкальных сочинений духовной тематики и выявить их связи с религиозными традициями;
- составить представление о жанровых особенностях этих произведений и систематизировать их с этих позиций;
- выявить на основе музыкально-теоретического анализа характерные черты индивидуального композиторского письма;
- рассмотреть драматургические и композиционные закономерности развития в циклических музыкальных сочинениях;
- определить место жанров духовной тематики в творчестве отдельных композиторов и их региональные особенности;
- выявить особенности исполнения современных сочинений духовной тематики.

Методология и методы исследования. В работе принят за основу системный подход, сочетающий исторический, культурологический, аналитический, компаративистский методы, а также методы семантического, семиотического, контекстуального, сравнительного и формально-стилистического анализа, сформулированные Л. Акопяном, Б. Асафьевым, Ю. Коном, Г. Тараевой, Л. Саввиной.

Особенности избранной темы обусловили обращение к трудам по истории русской духовной музыки. Это работы Н. Гуляницкой, И. Дабаевой, А. Кандинского, И. Кошминой, Е. Назайкинского, М. Рахмановой, А. Трухановой. Изучение взаимодействия светского и религиозного компонентов в авторском стиле конкретного композитора велось на основе положений трудов С. Зверевой, М. Рахмановой, О. Урванцевой.

В аналитической части работы применялись методы музыкального анализа, выработанные в трудах крупнейших отечественных ученых: М. Арановского, Т. Кюрегян, Л. Мазеля, Е. Назайкинского, Ю. Холопова, В. Холоповой. Анализ хоровых произведений осуществлялся с учетом опыта В. Живова, П. Левандо.

Классификация произведений на духовную тематику в данной работе ориентирована на методологию исследований Н. Гуляницкой, А. Ковалева, А. Комаровой, Е. Назайкинского, О. Урванцевой, В. Успенского, О. Шелудяковой.

Автор работы использовала также исследовательские наблюдения Е. Поповой, обозначившей проявление авторского стиля в современной духовной музыке в различных подходах к использованию цитат древних напевов и стилизации церковного стиля, отношения композитора к каноническому первоисточнику. Разделение жанров духовной музыки на «литургические» и «внелитургические», а также выявление новых жанровых форм для автора данного исследования явилось дополнительным подспорьем в классификации сочинений на духовную тематику.

Региональный аспект диссертации обусловил необходимость изучения жанрово-стилевых особенностей татарской профессиональной музыки и ее связей с мусульманской традицией. Эта проблематика раскрыта в трудах Л. Бородовской, В. Дулат-Алеева, Е. Ковриковой, В. Лозинской, А. Маклыгина, М. Нигмедзянова, З. Сайдашевой, Г. Сайфуллиной, М. Шамсутдиновой.

Необходимость освещения культурно-исторических процессов в Татарстане на рубеже XX-XXI веков объясняет привлечение трудов по новейшей истории и культурологии таких авторов как: Н. Горшкова, Р. Зернов, Л. Лесков, М. Махмутов, Р. Мусина, Р. Мухаметшина, Р. Хакимов и др.

Исполнительский анализ основывается на научных трудах И. Гарднера, А. Кандинского, Е. Кравченко, О. Урванцевой, С. Хватовой, диссертационной работе Е. Дьяченко.

Автор исследования также являлась исполнителем и хормейстером некоторых сочинений, представленных в работе, тем самым стало возможным раскрыть исполнительские аспекты научного исследования.

Научная новизна заключается в следующем:

- духовная тематика представлена в сочинениях композиторов Татарстана во всем многообразии ее проявлений;

- выявлено своеобразие сочинений татарских композиторов на духовную тематику;
- произведения рассматриваются в контексте современных художественно-эстетических тенденций;
- изучены проявления духовной тематики в произведениях разных исторических периодов;
- в работе впервые представлены многочисленные сочинения современных композиторов Татарстана, ранее не фигурировавшие в научных исследованиях;
- установлены жанрово-стилевые и композиционные особенности произведений духовной тематики;
- в результате поисковой работы составлен наиболее полный перечень сочинений композиторов Татарстана на духовную тематику.

Теоретическая значимость исследования. В работе обоснованы характеристики современной духовной музыки, создаваемой вне традиции или на основе ее переосмысления, доказана принадлежность инструментальных произведений духовной тематики композиторов Татарстана к области духовной музыки, обозначены тенденции развития композиторской музыки в связях с татаро-мусульманской традицией. Охарактеризованы условия распространения произведений духовной тематики в поликонфессиональной среде. Выявлена проблема создания и исполнения произведений духовной тематики в условиях утраченных, но воссоздаваемых традиций. Обозначены пути разрешения проблемы стилистического единства в произведениях современных авторов. Духовная музыка предстает как необходимый этап развития творческого потенциала композиторов Татарстана и как важнейшее условие сохранения национальной идентичности. Проведена адаптация существующих методов исследования духовной музыки с учетом региональных особенностей. Раскрыты исполнительские задачи ряда изученных сочинений. На основе хронологических критериев и жанровой принадлежности выполнена систематика произведений духовной тематики, зафиксированная в таблицах.

Практическая значимость. Материалы диссертации могут быть использованы для дальнейших научных исследований в области духовной музыки. Определены перспективы использования произведений духовной тематики в концертной практике, в образовательных курсах по истории церковной музыки, хоровой культуры Татарстана, в учебных курсах истории музыки, а также в исполнительской деятельности.

Положения, выносимые на защиту:

1. Духовная тематика присутствовала в композиторском творчестве на протяжении всего XX века, но в скрытых или метафорических формах. События конца XX века (празднование 1000-летия Крещения Руси, общественно-политические сдвиги, смена идеологии, повлёкшая самые разные изменения в общественной жизни) оказали влияние на формирование новых тенденций в искусстве.

2. Возрождение духовности и интерес исполнителей к духовной музыке обусловили создание многочисленных произведений композиторов Татарстана на духовную тематику.

3. Композиторы Советской Татарии, впервые обратившиеся к духовной тематике в своем творчестве, заложили основные подходы к ее воплощению, которые обнаруживают себя и в произведениях современных авторов.

4. Современная духовная музыка стала важной частью композиторского творчества, противостоя засилью массовой культуры.

5. Композиторы Татарстана, независимо от национальной принадлежности, обращаются как к христианской, так и к мусульманской культурным традициям.

6. Утрата исполнительских традиций религиозной музыки, расширение техник композиторского письма и процессы взаимопроникновения жанров в творчестве композиторов конца XX – начала XXI веков способствовали созданию большого количества новых нетрадиционных для области духовной музыки жанров.

7. Существенно расширилась образная сфера духовно-музыкальных сочинений.

8. Большинство произведений современных композиторов Татарстана относится к концертным сочинениям и не могут быть исполнены в процессе богослужения.

9. Несмотря на значительную историческую дистанцию и разрыв традиций в советский период, современные исполнители стремятся воссоздать неповторимые качества исполнения духовной музыки, определившиеся еще в дореволюционный период.

10. В полиэтническом культурном пространстве Татарстана свободно развиваются разнонаправленные тенденции в области духовной музыки, и ее значение в культурной жизни республики постоянно растёт.

Достоверность результатов проведенного исследования обоснована применением методов, адекватных цели и задачам работы, обращением к широкому кругу произведений композиторов Татарстана, использованием научных результатов, зафиксированных в фундаментальных трудах отечественных ученых, обращавшихся к проблематике духовной музыки композиторов XX—XXI веков, а также личным исполнительским опытом хормейстера и певца автора исследования.

Апробация результатов исследования осуществлялась на всех этапах исследовательской деятельности. Основные положения диссертации отражены в восьми статьях, из которых три опубликованы в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России, две опубликованы в иностранных изданиях, индексированных в базе данных Web of Science. Результаты исследования были представлены на всероссийских и международных научно-практических конференциях.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкально-прикладных технологий (в 2022 г.), кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова (в 2023 г.).

Отдельные вопросы исследования были апробированы на следующих **конференциях**, в том числе международных:

- XI Международная научно-практическая конференция «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (Казань, 21 октября 2022 г.);
- III международный научно-практический форум «Культура евразийского региона» (Барнаул, 2–5 июня 2022 г.);
- Международный научно-методический семинар Вокальное искусство и образование: история, теория, практика в рамках IV Международного конкурса вокального мастерства имени Галии Кайбицкой (Казань, 21 мая 2021 г.);
- X Международная научно-практическая конференция «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (Казань, 22 октября 2021 г.);
- Международная научная конференция «V Чтения памяти С.В. Смоленского» (Казань, 20 – 22 октября 2020 г.);
- IX Международная научно-практическая конференция «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (Казань, 23 октября 2020 г.);
- Международная научная конференция «Музыка в диалоге культур. Музыкальная культура Татарстана: традиции, современность, перспективы» (Казань, 18 – 20 ноября 2020 г.);
- VIII Международная научно-практическая конференция Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия (Казань, 22 ноября 2019 г.);
- IX Международная научно-практическая конференция «Сохранение и развитие родных языков в условиях многонационального государства: проблемы и перспективы» (Казань, 11 – 13 октября 2018 г.).

По теме диссертации были опубликованы следующие **статьи**, в том числе в рекомендованных экспертным советом ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации журналах:

- *Акбарова, Г. Н.* Духовная тематика в творчестве Виталия Харисова / Г. Н. Акбарова // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2020. — №2 (30). — С. 42–52.
- *Акбарова, Г. Н.* Духовная тематика в инструментальном творчестве Л. Любовского / Г. Н. Акбарова // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2021. — № 1 (33). — С. 39–47.
- *Акбарова, Г. Н.* Духовные произведения композиторов Татарстана: новая жизнь традиции / Г. Н. Акбарова // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2022. — № 1 (37). — С. 66–75.
- *Akbarova, G., Dyganova, E., Khadeeva, E.* Musical embodiment of the Tragedy of earth's sons by Hadi Taktash in the work of Masguda Shamsutdinova / G. Akbarova, E. Dyganova, E. Khadeeva // Turismo-estudos e praticas. — 2019. — Vol.2. — pp: 1–6.
- *Akbarova, G., Dyganova, E., Khadeeva, E., Valeeva, P.* The Word of the Poet in the Music of V. Harisov's Cantata-Elegion Soul to the Poems by M. Tsvetaeva / G. Akbarova, E. Dyganova, E. Khadeeva, P. Valeeva // Applied Linguistics Research Journal. — 2020. — Vol.4, Is.9. — pp: 47–51.

Материалы диссертации были использованы при работе автора с хором Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова (художественный руководитель и дирижер В. Лукьянов), в качестве участника камерного хора «Хыял» (художественный руководитель и дирижер А. Заппарова), на индивидуальных занятиях со студентами в классе хорового дирижирования и чтения хоровых партитур, а также в репетиционной деятельности на практике по хоровому классу в Казанском федеральном университете.

Структура работы. Структура диссертации определяется последовательным решением поставленных задач. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, снабжена списком литературы и источников, а также несколькими приложениями.

Во Введении определяются актуальность диссертации, её научная новизна, цель и задачи, практическая значимость исследования, методология, степень разработки данной проблемы.

В первой главе, содержащей два раздела, обосновывается важная для данной работы терминология, уточняются понятия духовная музыка, канон, духовная тематика, а также определяются предпосылки и тенденции «духовного возрождения» в Татарстане на рубеже XX-XXI веков.

Вторая глава, также разделенная на две подглавы, раскрывает образно-тематическую сферу произведений духовной тематики, взаимодействие традиционных и авторских черт в «свободных» композициях рассматриваемого периода, характеризуются элементы исламской музыкальной культуры, претворение христианской тематики в духовно-концертной музыке композиторов Татарстана.

В третьей главе выполнен исполнительский анализ произведений малой (Р. Калимуллина) и крупной (М. Шамсутдиновой) формы с целью выявления особенностей интерпретации духовно-концертной музыки в современных условиях и с учетом опыта работы автора диссертации над этими сочинениями с ведущими хоровыми коллективами г. Казани.

В заключении содержатся выводы проведенного исследования, обозначаются наиболее важные тенденции в развитии этой ветви композиторского творчества в музыкальной культуре Татарстана, а также перспективы дальнейшего изучения заявленной проблематики и возможности включения подобных произведений в исполнительскую практику.

Приложения включают в себя: две таблицы, где произведения духовной тематики скомпонованы по хронологии, авторам¹ и по жанрам², тексты мунаджатов из оратории М. Шамсутдиновой «Жир уллары трагедиясе» («Трагедия сыновей земли»), а также нотный материал, анализ которого представлен в третьей главе работы.

¹ См. Приложение: Таблица 2.

² См. Приложение: Таблица 1.

ГЛАВА I

«Духовное возрождение» в отечественной культуре конца XX века

1.1. К определению понятий «духовная музыка», «канон»

Духовная музыка всегда была связана с религией, поэтому к категории духовных традиционно относились сочинения, предназначенные для отправления культа. На протяжении долгого времени духовная и светская музыка, имея разные цели (духовная побуждала к внутренней активности, светская давала наслаждения), оказывали друг на друга перекрестное влияние. По мере совершенствования певческой практики, изменения характера богослужения, а также с изменением уровня развития музыкального языка и усложнением музыкального материала изменяется и духовная музыка.

Исследователи этой области музыкального творчества понятие “духовная музыка” в первую очередь связывают с представлениями о литургической практике христианской церкви и церковным пением, которое включает «то, что утвердилось как “духовно-музыкальные сочинения и переложения” [80, с.8]. Однако, сегодня её художественное пространство многократно расширилось. В круг духовных сочинений включаются те, что основаны «на богослужебных, библейских или новозаветных текстах, на апокрифических и поэтических литературных источниках, на религиозных сюжетах (как в клиросных, так и внеклиросных жанрах) и предназначены для хоровых, инструментальных, вокальных и смешанных исполнительских составов» [282, с. 29]. Духовная музыка современных композиторов, отражая «возвышенные образы молитвы и молитвенности» [279, с.71], не ограничивается христианскими традициями, а «охватывает музыку разных религиозных культов» [212, с.339]

Всплеск интереса к религиозной сфере жизни общества в 1980-е годы явился причиной широкого творческого отклика композиторов на новую ситуацию. Появляется большое количество разнообразных в жанрово-стилевом отношении произведений, оригинальность которых побуждает к осмыслению

в обновленных определениях творческих результатов в этой сфере музыкального творчества. Исходя из особенностей текстов, исполнительских составов и условий исполнения произведения разделяют на духовные, духовно-концертные, литургические, внелитургические, традиционные, нетрадиционные и др. Как видно из приведенных определений, понятие «духовная музыка» в настоящее время трактуется довольно широко. Сказанное обуславливает многовекторность в изучении этой области творчества: определение принадлежности к той или иной религиозной конфессии, предназначение сочинения, состав исполнителей, степень каноничности. Кроме того, во внимание принимаются такие факторы как: наличие либо отсутствие определенного литургического жанра или цитат канонических распевов, использование средневековых церковных ладов, осмогласия или модальной звуковысотной организации, жанровое содержание (образность) и жанровый стиль (систему выразительных средств), степень проявленности авторского начала, опора на определенный певческий стиль (ориентация на традиции знаменного распева, партесного пения и др.), особенности словесного текста.

Современное представление о духовной музыке объединяет религиозные традиции и обряды, темы и образы духовных жанров, высокую поэзию, утверждающую нравственные идеалы. Обращение к разнородным источникам объясняет преобладание в творчестве современных композиторов неклиросных, концертных сочинений с ярко выраженным авторским стилем и оригинальным музыкальным языком. Для настоящей работы эти наблюдения стали решающими в вопросах выбора музыкальных произведений для создания наиболее полной картины творчества композиторов Татарстана в избранной сфере.

В духовной музыке особой значимостью обладает сакральный текст. Закономерно, что наиболее последовательное воплощение духовная тематика получила в вокально-хоровых и вокально-инструментальных жанрах, наследовавших церковно-певческие традиции. Но и обращение к высокой поэзии, содержащей серьезные мировоззренческие вопросы, также вполне

определённо направляет мысль к образам и темам духовных жанров. При этом сами тексты, канонические или поэтические, становятся объектом авторского толкования. На этом пути возникает диалектическое взаимодействие текста первоисточника и композиторского музыкального языка, в котором отчетливо выражаются поиски новых художественных решений и создание авторских композиций.

Среди разнообразия словесных текстов, используемых современными композиторами в произведениях духовной направленности, главное место принадлежит каноническим текстам. Понятие *канона* неспецифическое для музыки и имеет множество значений. В представлении философа А. Лосева, «канон есть *количественно-структурная модель художественного произведения* (курсив мой – Г.А.) такого стиля, который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного *множества* (курсив мой – Г.А.) произведений» [186, с.15]. Это некий художественный архетип.

Разветвленную классификацию европейских канонов находим у А. Лесовиченко [178]. Подробно разбирая понятие «канона» в разные исторические периоды и с разных точек зрения, автор отмечает, что оно довольно часто употребляется «как один из синонимов понятия “традиция”», что делает затруднительным «разграничение понятия канон, традиция, стиль, поэтика и т.д.» [178, с.5]. Согласно его мнению, «канон следует рассматривать как *универсальный принцип* (курсив мой – Г.А.), свойственный всем культурам, в которых художественное творчество способно стать объектом рефлексии, а не просто является способом удовлетворения эстетической потребности. Хотя, конечно, сущность каждого канона определяется конкретно-мировоззренческой ситуацией в культуре, его породившей» [там же, с.5].

Формулируя типологию христианских канонов в европейской музыкальной культуре, Лесовиченко разделил их на несколько групп, увязав каждую с характерными для неё типологическими признаками: «общехристианский музыкально-культовый канон; экзегетический канон

католической церкви; протестантский канон; «концертный» канон католической церкви; православный новообрядческий канон; менестрельный музыкально-поэтический канон; секулярный канон Нового времени» [178, с.16]. Приводимая систематизация основывается на анализе канонической деятельности как системы, ее конкретных конфессиональных характеристиках, а формируемые в результате наблюдений выводы дают представление об общезначимом, *общекультурологическом* значении понятия канона. Принимая во внимание позицию автора, сосредоточимся на тех определениях, которые отвечают избранному нами ракурсу исследования.

В музыкальном искусстве понятие канона напрямую связывается с реализацией *принципа тождества* в условиях строго рассчитанной формы. Каноническими (правильными) также называли *тексты* священного писания (Нового завета), которые были допущены к использованию в богослужебной практике (библейский канон)¹. В церковной музыке сложились *жанры* церковной гимнографии – каноны, обладающие типологическими признаками. В древнерусском искусстве музыкальный канон сложился на основе *устойчивых архетипов* – мелодических формул, со своими текстами, в условиях обиходного звукоряда. Важной канонической чертой русской церковной музыки был приоритет *пения a cappella* как единственной возможности воплотить и донести до слушателя самым совершенным инструментом – человеческим голосом – великий смысл священного Слова.

Сохранность канона обеспечивалась коллективным («соборным») характером его создания. По словам о. П. Флоренского, «чем устойчивее канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое» [цит. по: 60, с.179]. Этот же соборный характер канона

¹ «В раннехристианскую эпоху термин «канонический» («правильный») был применен для отделения официально признанных церковью текстов священного писания (Нового завета) от отвергнутых («апокрифических»). Об этом подробно: Холопов, Ю.Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html#from2> (дата обращения: 13.07.2023).

обусловил его закрепление в традиции, которая, перефразируя определение Ю. Лотмана, представляется системой текстов, «хранящихся в памяти данной культуры». Сохраняя устойчивые характеристики, канон обретает в новых исторических условиях иные толкования, раскрываются новые, ранее не замеченные смыслы, складываются новые традиции. Несмотря на одинаковость воспроизводимых канонических текстов, каждое новое произведение на их основе несет новый смысл, новое толкование, индивидуальную, авторскую трактовку. В этой ситуации важна не столько верность правилам, не точность копирования, сколько тот контекст, в который эти «образцы», «цитаты» помещены, и в котором складывается своего рода «неоканон»¹.

Принимая во внимание множественность значений понятия и термина канон, в настоящей работе мы используем преимущественно два:

1. каноническая музыка на богослужебные тексты, предназначенная для обихода, то есть имеющая прикладное назначение;
2. устойчивый структурный принцип, использующийся в рамках определенной культурной традиции.

Духовная музыка – это музыка многовековой традиции, а канонические структуры – это исторически типизированные строгие структуры, к примеру, музыкально-канонические циклы Всенощной и Литургии. В современной духовной музыке канонические структуры дополняются авторским интонационным наполнением, иначе говоря, происходит взаимодействие канона и авторского стиля. И. Гарднер подчеркивает тот факт, что современное богослужение во многом основывается на свободных хоровых композициях на канонические тексты, то есть является «неуставным, неканоническим» [69, с.121].

¹ Изучая проблему неоканона как нового явления в жанровой парадигме XX века, Е. Кальченко [129] по-прежнему связывает канон «прежде всего с культовым искусством». Закон в искусстве, по мнению Лесовиченко, «представляет собой способ структурного самообеспечения художественной формы, основанной на преломлении в художественную плоскость параметров, определяющих концепцию мировосприятия той или иной эпохи» [178, с.3].

«Значительное расширение границ духовной музыки» у современных композиторов в плане состава исполнителей и синтеза жанров отмечает и О. Шелудякова [339, с.8], подчеркивая, что более свободное обращение с каноническими текстами отражает попытку распознать «эмоциональный и философский смысл стоящих за ним образов», стремление выйти из рамок к «свободе веры и духовного созидания» [там же, с.10]. Отступление от канона в современной духовной музыке, отражающееся в индивидуальной стилистике автора, при сохранении общей сакральности, ориентации на текст первоисточника, объясняет не только преобладание концертных произведений духовной тематики. Это сказывается и на особенностях исполнения духовной музыки, которая «в условиях концерта, звучит наиболее верно, грамотно, профессионально выверено» [139, с.166], однако порой «концертное исполнение духовной музыки не лишено недостатков: не всегда учитываются определенные контекстуальные особенности того или иного сочинения, вызывает сомнения выбор репертуара» [там же]. Тем не менее, ориентированность произведений духовной музыки на высокие нравственные и этические принципы, на решение «вечных вопросов» бытия, её глубокое воздействие на широкий круг слушателей определяет место и значение этой области творчества в современной жизни.

Разделяя точку зрения исследователей по отношению к современной музыке, в которой практически отсутствуют границы претворения духовной тематики, мы относим к произведениям подобной направленности следующие:

- 1) сочинения, написанные в различных жанрах вокальной и вокально-инструментальной музыки, содержащие канонические словесные тексты или их поэтическую интерпретацию (духовная и духовно-концертная музыка);
- 2) авторские («свободные») композиции, обнаруживающие образы и символы религиозного характера.

Музыкальные произведения изучаются нами с различных сторон – с точки зрения жанрового стиля, претворения канонического текста, музыкальной драматургии, стилистических особенностей произведения с целью выявления взаимодействия религиозного канона и индивидуального, авторского стиля.

Содержательная сторона – важнейшая составляющая произведений духовной тематики. Духовность в произведениях искусства «...требует при восприятии сосредоточенности, умосозерцания, особой культуры восприятия», так как в ней заключено «глубокое, серьезное содержание», в котором воплощены «высокие образы, приподнятые над бытом» [166, с. 7]. Неслучайно источниками сочинений на духовную тематику, связанных со словом, явились сюжеты и тексты из священных книг (Библия, Тора, Коран), духовные православные стихи, мелодико-поэтический текст мунаджатов, молитвы на арабском и татарском языках. Значительная часть произведений была вдохновлена стихотворениями русских, татарских и зарубежных поэтов, в особенности поэтической лирикой поэтов-символистов XX века, так как сквозным мотивом поэтического наследия Серебряного века стало обращение его представителей к символике христианской культуры.

Обращение современных композиторов к священным текстам и сюжетам/картинам демонстрирует глубокое понимание духовных причин социальных потрясений современности, а разнообразие религиозной символики в их произведениях свидетельствует о том, что религия воспринимается большей частью художников не всегда и не столько как вероисповедание, а как исторически действенная духовная сила, определяющая судьбы народа.

Образно-смысловое содержание произведений духовной тематики, её художественное воплощение требует соответствующих интонационных и жанровых форм, композиционно-драматургических приемов. Источниками служат молитвы Обихода, части православной и католической литургии, духовные стихи, канты на духовную тематику, книжное пение мусульман, кораническая речитация, мунаджаты. Особое место в этом ряду принадлежит философско-религиозной символике колокольного звона.

Выделим характерный круг образов в произведениях духовной тематики.

Наиболее часто композиторы обращаются к *молитвенным образам*. По выражению св. Иоанна Златоуста, «молитва — это определенный якорь для тех, кому угрожает опасность; это сокровище, которое способно обогатить

и излечить физически» [39, с. 292]. Это обращение человека к Всевышнему, имеющее личностный, интимный характер, призванное укрепить веру. Смысл молитвы на любом языке заключен в стремлении к духовному преображению самого человека и окружающего его мира. Содержательные аспекты молитвы – славление, благодарение, прошение, покаяние – отражают глубинные стороны душевной жизни человека.

Символический образ *Души* (в исламе – рух и нафс) – один из важнейших образов, чья эстетическая репрезентация в музыкальных произведениях тесно связана с религиозной аксиологией. Показательны тексты, положенные в основу музыкальных произведений, таких как кантата-элегия «Душа» В. Харисова, духовный триптих «Бессмертная душа» А. Луппова, вокальный цикл «Свет души» Р. Еникеева, «Воскресение» (из цикла «Песни земли») и «Eleison» Н. Варламовой, романс «Душа грустит о небесах» Э. Низамова, вокально-симфоническая поэма «Душа грустит о небесах» Р. Хакимова, камерно-инструментальные сочинения Э. Галимовой «Душа-птица» и «Дневник души». В текстах этих произведений слово «душа» является ключевым и наиболее часто повторяющимся, что свидетельствует о его важности и значимости¹.

Часто в произведениях духовной тематики выразительные средства направлены на передачу *возвышенного созерцания, медитативности*. Подобный круг образов связан с любованием прекрасным, возвышенным, с просветленной духовностью. В таких сочинениях господствует сердечная теплота, чувство благодарности, а порой отрешенность.

Образы из *священных писаний*, затрагивающие проблемы нравственности и морали, вопросы жизни и смерти, а также связанные с ними философские размышления, носящие назидательный, нравоучительный характер,

¹ На важность статистических исследований частотности слов в языке поэтов, позволяющих выявить доминирующие образы в стихе, указывается, в частности, в исследованиях филологов и литературоведов: Т. А. Кошемчука (Тютчев: аспекты христианского мирозерцания // Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб, 2006. С. 177-286), А. Л. Голованевского (Индивидуальный словарь автора и поэтический текст // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: Средства художественной образности и их стилистическое использование в тексте. М., 2004) и др.

раскрываются в таких произведениях, как «Магди» (другое название «Дастан о Великих Булгарах») (1989), «Адәм балалары» («Дети Адама») (1993), «Дәрвиш» («Дервиш») (2005) М. Шамсутдиновой, «Йә, расулем» (О, мой пророк) Р. Зарипова (1997), «Укы Коръән илә намаз» («Читай Коран, совершай намаз») Л. Тагировой, «По прочтении Корана» и «Три вопроса Заратустры» А. Луппова, «Ходай каршында без сынаулы» («Перед Господом мы в ответе») Р. Калимуллина, «Притча», «Какая сладость в жизни сей...» (из цикла «Песни земли») Н. Варламовой, «Мөнәжәтләр» («Мунаджаты») Ш. Шарифуллина.

Картины *религиозных праздников* предстают перед слушателем в произведениях «Кадер кич» («Ночь Предопределения», другое название «Рамазан», 2000), «Мәүлид ан-нәби» («Рождение пророка Мухаммеда») (2005) М. Шамсутдиновой, «Воскресение» (из цикла «Песни земли») Н. Варламовой.

Характерная образность в целом ряде произведений подкрепляется цитатами. К примеру, в концерте-поэме для смешанного хора и симфонического оркестра «Казанны сагыну» («Сказание о Казани») (2004) Р. Калимуллина использована цитата азана (призыва к молитве у мусульман). В симфонии №6 «По прочтении Корана» (1993) А. Луппова между частями звучат суры из Корана. Хоровое произведение «Валлаһи» («Ей Богу») Ш. Юсупова, прямо не связанное с каноническим словом и образами религиозного содержания, содержит многократное повторение фразы «Валлаһи», характеризующие эмоциональную сторону произведения – благодарность Всевышнему (смысловой перевод «Слава Богу»). Симфония-баит «Карьят-батыр» Ф. Ахметова в финале содержит напев «Мухаммадии» [49, с.101]. Цитата мунаджата находит свое развитие в «Вариациях на тему мунаджата» для органа (1974) Ш. Шарифуллина. Р. Калимуллин использует цитаты коранической речитации в начальном разделе оперы «Крик кукушки», а также в произведениях «Забытая молитва», «Ходай каршында без сынаулы», «Әлвидаг» («Альвидаг») [154].

Образная составляющая инструментальных сочинений также проявляется через тематизм, в котором формируется определенная система музыкальных

символов¹, связанных с религиозными сюжетами, а также с композиционными и языковыми особенностями первоисточников: образы воплощаются через стилизацию знаменых распевов, партесного пения, воспроизведения колокольного звона.

Насыщенный тематизм в Симфонии-реквиеме В. Харисова, к примеру, демонстрирует образно-тематический антагонизм, особенно ярко проявляющийся во второй части – *Presto*. Подобное непримиримое противоречие пронизывает Скрипичный концерт С. Беликова – разрушительная сила рока противопоставлена глубоко личным переживаниям. В тематизме концерта претворяются колокольность и интонации церковного хора². Цитата знаменного распева «Господи, воззвах к тебе, услыши мя Господи» содержится в Камерной симфонии для струнных (1995) Беликова, олицетворяющей метания и боль человеческой души.

Наличие соответствующей программности в инструментальных сочинениях композиторов Татарстана позволяет причислить их к произведениям духовной тематики. Об этом говорят сами названия сочинений, такие как: «Забывшая молитва» (фантазия для органа Р. Калимуллина), «Танец ангела» (для гобоя и фортепиано С. Беликова), «Confession» («Исповедь», струнный квартет № 3 А. Луппова), «Три вопроса Заратустры» (для фортепиано А. Луппова), «Eleison» (для квартета струнных и баяна Н. Варламовой), «Мөнәжәт» («Мунаджат») (струнное трио Л. Тагировой), «Один день во дворах Твоих лучше тысячи» (для гитары, кларнета, виолончели, фортепиано и тарелочки Н. Варламовой), «Литания» (для струнного оркестра Л. Любовского, для органа Э. Низамова).

Как в вокальной, так и в инструментальной музыке находят отражение характерные черты церковного стиля. Интересны мысли Н. Компанейского, который еще в 1901 году в большой статье, посвященной русской церковной

¹ О воплощении религиозной символики в инструментальных сочинениях писала А. Куреляк [170].

² Подробнее об этом: [255]

музыке, дал всестороннюю характеристику русского церковного стиля, выделив «прежде всего, образцовую художественную декламацию священных стихов <...> лады, не подчиняющиеся «правилам европейской гармонизации (системе доминант)» [158, с.891], ритмику напева, обусловленную особенностью русской речи, которая в свою очередь влечет за собой подголосочную полифонию, в соответствии с особенностями слов. Эти черты церковного стиля, однако, существенно изменились под влиянием западноевропейского искусства, которое отмечал Н. Компанейский. Можно выделить ряд черт, которыми характеризуется обновленный церковный стиль: четырехголосный гомофонно-гармонический склад с мелодией в верхнем голосе и с соблюдением правильного голосоведения; сходство с протестантским хоралом; архаичность, близость к древнейшим формам [339]. Важным качеством церковного стиля является осторожное применение диссонансов, хроматизмов и модуляций, соблюдение правил контрапункта. Кроме того, церковная музыка должна быть основана на церковной мелодии и напевах, согласоваться с требованиями церковного устава.

Подобные специфические черты богослужбной музыки отражены в труде А. Л. Маклыгина [192]. На основе работы А. Копосова¹ автор выделяет такие характерные приемы церковной гармонизации (сформировавшиеся на период 30-х гг. XX в.) как: выдержанная гармоническая функция, приходящаяся на несколько слогов – многократную повторность аккорда («топтание»); задержание в средних голосах каденций; остановки на аккорде в мелодическом положении терции; хоральность фактуры (строго выдержанное многоголосие).

В музыке современных композиторов исследователи отмечают «многоукладность и разнородность» духовных сочинений, а также использование разножанровых первоисточников, написанных в разные периоды времени. Принципиальными отличиями духовно-концертной музыки называют: предназначение и адресность (исполнение в концертном зале);

¹ Работа А. Копосова «Против церковщины в хоровом пении» была опубликована в 1937 г.

самостоятельность произведения, диктующая особенности стиля; субъективность и влияние авторского видения на организацию цикла; большой состав исполнителей; высокий уровень сложности произведения; связь музыки с народной песенной культурой.

В инструментальных сочинениях композиторы обращаются не только к программности, отсылающей слушателя к определенной тематике, но и к моделированию характерных черт того или иного жанра. Анализируя жанр произведения, автор данной работы отталкивается от таких понятий как жанровая картина, жанровые формы и жанровые стили.

Жанровые картины в живописи представляют собой изображение определенной истории (бытовой сцены) из повседневной жизни, не идеализированной, а такой, какая она есть. Но если в живописи возможно зафиксировать конкретное впечатление, то в музыке есть динамика и развитие. Относительно духовной музыки жанровая картина может быть представлена в сочинениях, написанных для богослужения, через обиходное действие, происходящее в церкви в момент исполнения того или иного духовного сочинения. В концертных сочинениях на духовную тематику жанровыми картинами могут являться библейские сюжеты.

Опираясь на понимание жанровой формы Е. Назайкинским, следует отметить, что *синкретическая* форма функционирования жанров опирается на традиции, являясь своего рода каноном. *Эстетическая* форма выдвигает на первый план семантические функции, содержательность. *Виртуальная* форма позволяет воспринимать музыку через формообразующие элементы жанра. Жанровая форма является «структурно-композиционной организацией сочинений на сакральные темы». Автор данной работы рассматривает произведения на духовную тематику с этих позиций.

Жанровый стиль предполагает отражение специфики содержания конкретного жанра, его особенностей через систему выразительных средств, устойчивые характеристики жанра, опору на смысловой контекст. Композиторы, опираясь на традиционные жанры и их характерные черты, привносят новые

характеристики того или иного жанра в свой индивидуальный стиль письма и свою интерпретацию жанра. Обладая особым восприятием мира на более тонком и высоком уровне интуитивного мышления, сочетая традиции и новаторские приемы, композитор воплощает свои творческие идеи в звуках. Как сказал композитор Леонид Любровский: «Музыка – моя религия». И эта религия находит свое воплощение в музыке.

1.2. Предпосылки и тенденции «духовного возрождения» в Татарстане на рубеже XX-XXI веков

Положение духовной музыки в разные эпохи было неодинаковым. В дореволюционной России в соответствии с мировоззренческими установками и вековым укладом жизни народа знание христианской культуры было обязательным. Церковное пение, как одно из направлений русской музыкальной культуры, входило в программу государственных школ. При этом главными целями её освоения провозглашались образование и воспитание, особенно с учетом связей с родным языком, литературой и историей. Важно также и то обстоятельство, что духовная музыка находила свое отражение в образах русской классики, и прежде всего в русской опере.

Однако, в первые послереволюционные годы положение духовной музыки изменилось. Массовая эмиграция творческой интеллигенции (в том числе композиторов, писавших подобные произведения – А. Гречанинова, С. Рахманинова, А. Архангельского), «чистки» преподавательского и студенческого состава учебных заведений, организация контролирующих органов и введение уголовной ответственности за несанкционированное исполнение музыкальных произведений без должного разрешения определили изменения в культурном процессе. Например, был наложен запрет на продажу нот кантаты Прокофьева «Семеро их» — по словам Мясковского, «из страха религиозной пропаганды» [62, с.41], Н. Рославец высказывал тревожные мысли

по поводу «Китежа» Римского-Корсакова: по его мнению, постановка оперы «свидетельствует о том, что <...> мистические и всякие религиозные тенденции <...> в нашем быту поднимают головы» [там же, с.45]. В число запрещенных к постановке попали духовные оперы А. Рубинштейна. «...в господствующей в тот период коммунистической идеологии все учения, как и деятельность, связанная с религией, причислялись к разряду пусть не реакционных, но косных и отсталых. А потому нежелательных», — пишет о том периоде Р. Салихов [253].

Активная борьба велась против традиционных духовных практик. Это имело важные последствия и для татарской музыки, так как «...формирование новой татарской национальной культуры, начавшееся задолго до Октябрьской революции 1917 года, было генетически связано с исламской культурной традицией» [95, с.400]. В поэтических образах это запечатлел в стихах Габдулла Тукай:

*Здесь бог вдохнул мне душу, я свет увидел здесь,
Молитву из Корана впервые смог прочесть,
Впервые здесь услышал слова пророка я,
Судьбу его узнал я и путь тяжелый весь.*

(“Родная деревня”, 1909)

В начальный период насаждения атеизма стремление соответствовать общемусульманской культуре у татар еще сохранялось. Второе и третье десятилетие прошлого века больше связано с музыкой к драматическим спектаклям, с активным развитием татарского театра, который выполнял просветительскую и образовательную функцию.

С конца 1920-х годов, когда постепенно разворачивались гонения на религиозных деятелей, олицетворяя в них социальный слой, отравляющий народные массы ядом (религией), обращение к духовной тематике и отражение сакральной образности приобрело специфический характер. В. Дулат-Алеев приводит факты подобного использования традиционных исламских жанров. Так азан в хоровом цикле «Ике заман» («Две эпохи») С. Габяши (1891-1942)

выступает как символ уходящего мира, а книжные напевы в музыкальных драмах С. Сайдашева (1900-1954) служат гротескной характеристикой мусульманского духовенства. В таком же ракурсе в спектакле К. Тинчурина «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль») с музыкой С. Сайдашева показан отрицательный персонаж – хитрый и наглый ишан¹. Здесь, как и в других произведениях того времени, представители мусульманского духовенства выступают как символ старого, уходящего мира². «При этом сам факт обращения к старинному пласту, тесно связанному с татаро-мусульманской книжной традицией, был проявлением культурной памяти. В последующие несколько десятилетий обращение к старинной книжной традиции стало невозможным даже в сатирических целях» [95, с.401]. Таким образом, эта традиция оказалась практически утраченной, поскольку вся религиозная культура ушла «в тень», вместе с ней утратила свое общественное значение и духовная музыка.

Сходные процессы развивались и в литературе: в поэзии высмеивались религиозно-философские мотивы, нарастала тенденция превращения литературы в одну из ветвей идеологии. Утрате традиций и стиранию национального языка способствовала и русификация, с некоторых пор ставшая частью культурно-просветительской и цивилизаторской политики государства.

Отрыв от многовековых традиций народа волновал критически мыслящих писателей. Как следствие рождались произведения, в которых выражались идеи сохранения и возрождения национального самосознания и отрицание революционных преобразований. В татарской литературе такую позицию занимал Ф. Амирхан (философский монолог «Тәгъзия», 1922; повесть «Шафигулла-агай», 1924 и др.). В творчестве других выдающихся татарских деятелей литературы пробуждается интерес к мифологической символике, романтизация старины. Например, произведения Х. Такташа «Жир уллары трагедиясе» (Трагедия сыновей Земли, 1923), М. Джалиля «Кабил һәм Һабил»

¹ Ишан – глава религиозной общины.

² Стоит вспомнить в этой связи и сатирический образ Попа в опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (1932).

(Каин и Авель, 1923), М. Гафури «Күк жырлары» (Песни неба, 1923) и др. Мистическая символика обнаруживается и в творчестве татарских композиторов. К примеру, в опере Н. Жиганова «Алтынчэч» («Алтынчач») исследователи усматривают суфийские символы.

Таким образом, тенденция сохранить то, что подвергалось уничтожению, не навредив при этом себе, вылилась в особую направленность творчества: «После унификации направлений развития советской культуры исламская парадигма полностью переместилась на латентный уровень» [95, с.401].

Великая Отечественная война выявила необходимость духовно объединить все слои российского общества. Поэтому уже в 1942 году происходит возвращение к военно-историческим традициям, ослабевает давление центра на национальные республики. В результате легализовали свою деятельность ранее запрещенные мечети, стали открываться новые. В какой-то мере этому также способствовала активность церкви в сборе материальной помощи для советской армии [210, с.29], при этом не ослабевала антирелигиозная пропаганда. В музыкальном творчестве в этот период сохранялась тенденция создания произведений на исторические и легендарные сюжеты.

В послевоенные годы антирелигиозная политика советской власти постепенно трансформировалась в «форму идеологического контроля, ограничиваясь рекомендациями» [210, с.29]. Правительство было вынуждено признать и легализовать существующие религиозные течения. Весомым фактором на пути духовного возрождения в стране с начала 1960-х годов явилось принятие нескольких постановлений, касающихся вопросов религии¹.

¹ Постановление Президиума Верховного совета РСФСР от 18.03.1966, в котором дается пояснение уголовной ответственности, связанных с религиозным культом, в том числе по нарушению прав гражданина по причине отношения к религии;

Статья 9 Закона СССР от 15.07.1970 N 2-VIII «Об утверждении Основ законодательства Союза ССР и союзных республик о труде», не допускающая ущемление прав гражданина исходя от пола, расы, национальной принадлежности и отношения к религии;

Статья 52 Конституции (Основной Закон) Союза Советских Социалистических Республик, принятая ВС СССР 07.10.1977, согласно которой гражданам СССР гарантируется

Несмотря на двойственность отношения власти к религии, ситуация с годами стала меняться в сторону большей религиозной терпимости. А.В. Михалева отмечает рост религиозной обрядности в 1960-1980-е годы и связывает это с двумя факторами – возрождением религиозных традиций и усилением контроля власти за соблюдением закона о культах [210, с.41].

Изменения общественного сознания отразились и в музыкальном искусстве. В послевоенный период композиторы вновь обращаются к фольклорным мотивам, сказочным и историческим сюжетам, связанным с традиционной татаро-мусульманской культурой. Эти тенденции усиливаются в период 1970-х годов. Как отмечает В. Дулат-Алеев, «одним из важнейших направлений восстановления традиции стало постепенное возвращение исламской парадигмы с уровня латентной функции на уровень сознательного, явного функционирования» [95, с.403].

Первыми композиторами, шагнувшими на путь возрождения, стали Алмаз Монасыпов в своих симфонических произведениях (1968, 1975, 1978 гг.) и его ученик Шамиль Шарифуллин, создавший концерт для хора «Мунаджаты» (1975), в котором кроме народных стихов и стихов Г. Тукая, автор использовал тексты семи первых аятов 36-й суры Корана «Йа-син». В этом произведении композитор обратился к древним пластам национальной культуры – коранической речитации, книжному пению, мунаджатам. Правда, как свидетельствует Р. Шарипова, «в год создания концерта композитор ещё не решался ввести в произведение подлинный коранический текст. В рукописи концерта во всей части «Эфсен» звучат распевные слоги лё, лё, лё» [334, с.194].

Заметим, что появление подобных произведений в 1960-1970-е годы еще не носило характер устойчивой тенденции, поэтому и воспринимались они как нечто экзотическое, новое, необычное. Лишь в 1990-е годы, когда страна оказалась перед угрозой распада, вплоть до полного разрушения, духовная

свобода совести, то есть право исповедовать любую религию или не исповедовать никакой, отправлять религиозные культы или вести атеистическую пропаганду. Возбуждение вражды и ненависти в связи с религиозными верованиями запрещается

тематика обрела новый смысл, и обращение к подобным темам станет носить системный характер. Этот процесс можно проследить на примере творчества ведущих отечественных композиторов конца XX века. Так, с конца 1970-гг. духовная тематика обозначается в творчестве С. Губайдулиной¹, для которой с этого момента жанры духовной музыки станут постоянной областью творчества. Почти одновременно создаются духовно-концертные произведения Э. Денисова² и А. Шнитке³.

В 1980-е годы процесс глубокого обновления, сопровождавшегося поисками новых путей в музыкальном искусстве, обозначился еще яснее. В контексте восстановления утраченных традиций, возрождения некоторых казавшихся забытыми жанров наметился устойчивый интерес к исполнению духовной музыки, которая сначала влилась в репертуар хоровых коллективов, обогативших ее современной интерпретацией, а затем нашла отражение и в композиторском творчестве.

В сознании людей постепенно происходил переворот, в результате которого стали утверждаться новые идейно-эстетические ориентиры. Так в 1988 году в Казанском государственном университете был создан факультет татарской филологии, истории и восточных языков и кафедра методики преподавания татарского языка и литературы, ставшие одним из центров

¹ В этот период С. Губайдулиной созданы: Концерт для ф-п. и камерного оркестра «Introitus», «De profundis» («Из глубины») для баяна (1978), Концерт для скрипки с оркестром «Offertorium» (1980), Партита для виолончели, баяна и струнного оркестра «Семь слов» (в 7 частях) (1982). А в 1989 появилось «Ликуйте пред Господа» («Jauehzt vor Gott») для смешанного хора и органа, в 1990 «Аллилуия» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов (в 7 частях), в 2000 масштабный цикл «Страсти по Иоанну» для сопрано, тенора, баритона, баса, двух хоров, органа, оркестра на русский канонический текст, Первая часть диптиха «Страсти и воскресение Иисуса Христа по Иоанну».

² Реквием для сопрано, тенора, хора и оркестра на стихи Франциско Танцера и литургические тексты (в 5 частях) (1980); «Свете тихий» на литургический текст (1988); «Три отрывка из Нового Завета» («Trois fragments du Nouveau Testament») для контратенора, двух теноров, баритона, флейты и колоколов (1989); «Кугие» для хора и оркестра Памяти Моцарта (1991); «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для тенора, баса, хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии (в 7 частях) (1992).

³ Реквием (1975), Симфония №2 с камерным хором в 6 частях, имеющих подзаголовки частей мессы; Три хора на православные тексты (1984); «Стихи покаянные» для смешанного хора a cappella (1987), хоровые «Agnus dei» (1991), «Lux aeterna» (1994).

национального возрождения. В 1989 году по инициативе ряда учреждений и общественных организаций был образован Союз духовного возрождения Отечества¹, активно участвовавший в организации различных культурных мероприятий, посвященных проблемам русской духовности и культуры. Так же, как и во многих регионах России, в Татарстане в последние десятилетия XX века ширился процесс «духовного возрождения».

Духовное возрождение – это «возвращение к духовным идеалам и ценностям, предназначенным пробуждать в людях надежду и свет, духовное обновление и просветление» [279, с.74]. Процессу возрождения духовности в стране способствовала совокупность многих факторов.

Стимулом к распространению знаний о религии, ее традициях, обрядах и символике послужили мероприятия, приуроченные к празднованию 1000-летия Крещения Руси (1988 г.). Широкий резонанс, как внутри церкви, так и в обществе в целом, способствовал пробуждению интереса к вопросам веры, религии и ее роли в современном обществе. Последовавшие вскоре общественно-политические изменения в стране вызвали рост национального самосознания у народов бывшего СССР и породили стремление не только к политической, но и к идеологической самостоятельности. Как писал Н. Бердяев, «человек, по природе своей есть существо религиозное, и душа человеческая не выносит пустоты в религиозном отношении» [36, с.38]. Изменение идеологического климата объясняет принятие закона СССР «О свободе совести и религиозных организациях»².

В Республике Татарстан также был принят закон «О свободе совести и о религиозных объединениях»³, который учитывал этнические особенности республики, конкретизировал многие вопросы в отношении государства и церкви. Как отмечает Д. Исхаков, «...в начале XXI века татарской нации

¹ О создании, целях и задачах союза и его деятельности см.: http://old.nasledie.ru/oborg/2_18/0107/index.htm

² 1 октября 1990 г.

³ 28 августа 1999 г. (поправки приняты 3 августа 2012 г.)

в ускоренном виде пришлось пройти заново путь отделения веры от политики, который сопровождался конфликтными ситуациями. Но в результате постепенно в обществе складывалась атмосфера согласия» [124, с.23].

За период советской власти были ликвидированы почти все религиозные объединения, а те, что сохранились - старообрядческие, католические, иудейские общины, - продолжали действовать нелегально. При этом больше всего верующих сохранялось в деревнях. В последнее десятилетие XX века ситуация изменилась, число официально зарегистрированных религиозных объединений стало расти. В 2004-2016 гг. активную деятельность вело «Русское общество»¹, обозначавшее своей целью возрождение русской культуры и традиций. Для мусульман России важным событием стало создание в 1992 г. Духовного Управления мусульман Республики Татарстан (ДУМ РТ)², ставшего символом единства всех мусульман республики³.

Значительно возросло и количество культовых сооружений⁴. Ряд пришедших в упадок сооружений были объявлены историческими памятниками, что позволило заняться их восстановлением и реставрацией⁵. Выделение

¹ В настоящее время работает имформпортал Общества русской культуры РТ по адресу: <https://vk.com/rusculture>

² Духовное управление мусульман Республики Татарстан создано в 1992 году решением съезда мусульман Республики Татарстан. В 1998 г. ДУМ РТ воссоединилось с Региональным ДУМ Татарстана, осуществлявшим свою деятельность с 1994 года.

³ На 2010 год, по данным Управления Министерства юстиции РФ по РТ, в Татарстане было официально зарегистрировано 1440 религиозных организаций, представленных ведущими конфессиями – православием и исламом. На 1 января 2013 года общее количество увеличилось до 1594 религиозных организаций, а на 2020 год, как явствует из доклада начальника Управления по реализации национальной политики Департамента президента РТ по вопросам внутренней политики Д.М. Мустафина, их насчитывается 1796. Подробнее см.: «Об опыте работы республики Татарстан в сфере этноконфессиональных отношений [Электронный ресурс] / Д. М. Мустафин. – URL: https://upch.tatarstan.ru/file/pub/pub_675114.pdf (дата обращения: 16.05.2021).

⁴ К 1989 году в Казани было всего три храма (Никольский собор, церковь Ярославских Чудотворцев на Арском кладбище, храм Казанской иконы Божией матери в Царицыно) и одна мечеть (мечеть аль-Марджани).

⁵ Строительство мечети Кул Шариф (Возведена на территории Казанского Кремля в 1996–2005 гг.), реставрация Благовещенского собора (завершена в мае 2011 г.), объявлены историческими памятниками остров-град «Свияжск» и город «Болгар», реконструкция и реставрация этих объектов; воссоздание Собора Казанской Божьей Матери; восстановление казанского Богоявленского собора и других культовых сооружений.

государственных средств на строительство мечетей¹ и реставрацию соборов, а также пожертвования граждан и организаций сыграли большую роль в культурной жизни общества, став средствами межконфессионального понимания и согласия, что исключает возможность религиозного экстремизма.

Существенным фактором духовной жизни в республике являлось духовное образование. В ранний советский период, с введением сначала латиницы (в 1927), затем кириллицы (в 1939) и с закрытием всех медресе в конце 1930-х годов, «исповедующие ислам народы оказались отрезанными от мусульманского мира» [73, С.130], от книжной культуры прошлого. Это привело к разрушению самого способа мышления и соответственно, системы религиозного образования в республике: литература, написанная арабским письмом, стала недоступна, нарушилась и связь поколений, утрачивались традиции, важнейшая из которых – чтение Корана.

На сегодняшний день в Татарстане существуют крупные образовательные центры: Казанская православная духовная семинария, Православная гимназия им. Святителя Гурия Казанского, катехизаторские курсы (в Казани, Набережных Челнах, в Нижнекамском районе (пос. Красный Ключ). Изменения произошли в области подготовки квалифицированных священнослужителей. В особенности эта проблема касалась мусульманского образования, которое в республике отсутствовало². На этот факт обратили внимание представители высшего российского руководства, и с 2007 года в результате целенаправленной образовательной политики стали формироваться воскресные школы при мечетях (для взрослых и для детей), а также медресе, колледжи, институты. Самым значительным из них являлся Российский исламский институт (РИИ, образован

¹ Об этом подробнее: Мартыненко, А.В. [196]

² Подробнее о проблемах исламского образования в РТ пишет кандидат педагогических наук, начальник отдела Министерства образования и науки РТ С. Е. Матвеева в своей статье «Создание системы исламского профессионального образования в рамках кластерной идеологии Республики Татарстан» [199]

20.06.1998 г.), а также внутри него Центр повышения квалификации и переподготовки мусульманских религиозных деятелей¹.

Пока еще не решена проблема обеспечения религиозного образования малых народов, проживающих в республике². Тем не менее, религиозное образование в республике с каждым годом продолжает совершенствоваться, повышая уровень духовного потенциала общества, укрепляя моральные и нравственные ценности, уважение к разным конфессиям и этносам, что особенно актуально в таком полиэтническом регионе, как Республика Татарстан.

Духовному просветительству способствуют разнообразные мероприятия, имеющие религиозную направленность, а также этнокультурные праздники (Сабантуй, Науруз, Петрау), в особенности праздник «Изге Болгар жыены³», который проводится в г. Болгар с 1989 года в память о дне принятия волжскими болгарскими ислама в качестве государственной религии в 922 году. Активно ведется религиозная издательская, просветительская, исследовательская деятельность. Печатаются священные книги (в 1992 г. издается толкование Корана на современном татарском языке «Коръэн тэфсире» по образцу толкования Ногмани), появляются публикации на тему религии и духовности⁴.

¹ С 2013 г. в Приволжском федеральном округе работает Окружной центр повышения квалификации имамов. С 2014 года функционирует Казанский исламский университет (КИУ), внутри которого находится Центр подготовки хафизов Корана. Новейшим крупным учреждением на сегодняшний день является Болгарская исламская академия, созданная при поддержке президента РФ В. В. Путина в 2016 году, символично территориально находящаяся в историческом городе Болгар.

² К примеру, на 2016 год существовала проблема кряшенского духовенства. На 250 тысяч кряшен, проживающих в Татарстане, несли служение 21 священник в митрополии РПЦ, из них 10 священников в кряшенских приходах [93, с.40]. Отсутствие храмов в большинстве сел, где проживают кряшены; нехватка учащихся-кряшен в профильных религиозных образовательных учреждениях (3 человека в Казанской духовной семинарии на 2016 год); отсутствие религиозной литературы на церковно-кряшенском языке – все это также является проблемой кряшенского духовенства.

³ Проводится в г. Болгар с 1989 года в память о дне принятия волжскими болгарскими ислама в качестве государственной религии в 922 году.

⁴ Отметим: «Мусульманская община в Санкт-Петербурге. XVIII - начало XX вв.» И.К. Загидуллина (2023); «Ислам в Татарстане: Опыт толерантности и культура сосуществования», «Ислам и государство: культурно-историческая эволюция мусульманской религии на Европейском Востоке» (2002); «Национально-культурная и конфессиональная политика и тенденции реформирования ислама на рубеже XX-XXI вв. в Татарстане» Ф.Ф. Мифтахова и др.

В изобразительном искусстве Татарстана также произошли значительные изменения. Еще в 1910 году Василий Кандинский предсказывал рождение эпохи великой духовности, усматривая её признаки в абстрактном искусстве. Современных художников на религиозную тематику. Новые веяния в татарском искусстве рубежа XX-XXI вв. связаны с возрождением шамаилей – арабской каллиграфии с текстами сур из Корана [цит. по: 333, с.77]. Исследователи отмечают, что «арабское письмо даже в большей степени, чем язык, стало священным символом ислама», а каллиграфия – «одним из самых “высоких” искусств в исламе» [249, с.77]. Один из видов шамаилей¹ создаётся на обратной стороне стекла с использованием фольги, которая подсвечивает сакральный текст «божественным свечением»², символизирует концентрацию божественной энергии и утверждает священное значение шамаилей.

В свое время отказ от арабской графики привел к постепенному упадку искусства шамаилей. Одним из тех, кто стал активно возрождать его, стал Баки Урманче (1897-1990), мировоззренческие принципы которого сформировались в дореволюционную эпоху в религиозной среде его семьи (отец его был муллой). Заметим, что художник всю жизнь оставался истинным мусульманином: он читал азан, пел древние татарские песни. По словам исследователя, он был «“последним из могикан” татарских каллиграфов-профессионалов, не только владевшим искусством арабской каллиграфии, но и сохранившим глубокую веру в основополагающие ценности духовного начала» [333, с.23]. Для татар шамаиль стал одной из форм выражения национального характера.

Кроме обращения к каллиграфии, отметим возрастание интереса к истории, религиозным сюжетам, мотивам и символам. Все больше композиторов обращаются к религиозной тематике. В музыкальном искусстве Татарстана процесс духовного возрождения нашел отражение в разножанровых

¹ В шамаилях находили отражение, прежде всего, сакральные тексты и знаки, образы мусульманских преданий, культовые памятники мусульманского зодчества, растительно-цветочные символы [Об этом подробно: 333].

² По словам Шамсутова, фольга применялась только при написании коранических высказываний, подчеркивая и выделяя их особую святость [333, с.29].

музыкальных сочинениях современных композиторов. Команда молодых деятелей культуры¹ создает уникальный пластический спектакль «Элиф», повествующий о вымирании татарского языка в связи со сменой алфавита в 1927 г. Композитор в качестве литературной основы музыки к спектаклю выбирает стихотворение Г.Тукая «Туган тел» (Родной язык) и обрамляет его аутентичным звучанием – народный вокал, горловое пение, старинные инструменты. Главный герой (танцор) сочетает пластику и театр, танцуя на песке. В его движениях и декорациях прослеживается мистическая символика: образы молитвы (устремление взора и рук вверх), азана (призыв к молитве выставленными ладонями к ушам), песок (пустыня, одиночество, также отсылка к Мекке и Медине – города, в которых жил пророк Мухаммед).

В татарской профессиональной музыке все чаще стали фигурировать старинные жанры, такие как: мөнәжэт, бәет, вәгазь, дастан и другие. Таким образом, традиции стали воспроизводиться в новом качестве в концертных сочинениях современных авторов. З. Н. Сайдашева отмечает духовно-эстетическую значимость фольклора, выполняющего «...уже “экологическую” функцию очищения музыкальной атмосферы от пошлости, безвкусицы, антихудожественности...» [246, с.17]

Общемировая тенденция глобализации не способствует процессу духовного возрождения, ведь духовная культура является одним из важных элементов самой нации. В эпоху глобализации возникла «угроза унификации этнических особенностей различных народов» [105]. Стремление народов сохранить свою уникальность вылилось в обретение государственного суверенитета многими республиками.

Сегодня органы власти заинтересованы в стабильной обстановке в обществе, и немаловажную роль в поддержании морально-нравственных

¹ Режиссер Туфан Имамутдинов, композитор Эльмир Низамов, хореограф Марсель Нуриев, танцор Нурбек Батулла, вокал: Венера Шайдуллина Аделя Мубаракова Татьяна Ефремова, музыканты: Руслан Габидуллин — курай, кубыз, Бацзыэрбай Мулати — думбра, кубыз, горловое пение, Айдар Закиров — дэф.

устоев общества они видят в религии. Духовность является результатом глубокой внутренней работы человека, что способствует формированию общества с высокими нравственными ценностями, уважительным отношением к другим народам и конфессиям, бережным отношением к истории и традициям своего народа. Толерантность разных религиозных культов по отношению друг к другу, а также солидарность власти в отношении религии на рубеже XX-XXI вв. способствовали возрождению духовной культуры в Татарстане.

ГЛАВА II

Традиционные элементы в «свободных» композициях на духовную тематику

2.1. Интерпретация традиционных жанров в произведениях татарских композиторов

Интерес деятелей искусства к духовной тематике активизировался еще до знаменательной даты празднования 1000-летия крещения Руси (1988), до того, как общественность совершенно свободно стала говорить на тему религии, до того, как ТАССР преобразовалась в Республику Татарстан.

Самым ранним известным авторским произведением, в котором преломляется мусульманская тематика, является упоминавшееся ранее сочинение для хора а саррелла Султана Габяши «Кичке азан» («Вечерний азан», 1905), в котором на фоне солирующего голоса, провозглашающего призыв к молитве (азан), звучат стихи Г.Тукая в исполнении смешанного хора. Заметим, что Габяши передает особенности интонирования такбира¹ в соответствии с правилами таджвида² (пример 1а), ритмически выдерживая длинные слоги (Алла́ху), подчеркивая акцент на первом слоге и краткое произношение второго слога в слове Э́кба́р³. Тот же принцип сохраняется и в дальнейшем (пример 1б).

¹ Такбир – выражение радости и утверждение величия Аллаха словами «Аллаху Акбар» («Аллах Велик»).

² Таджвид – наука чтения Корана, регулирующая особенности произнесения текста (начального и завершающего), артикуляцию, длительность слов и слогов, органичность пауз, повторы и динамику [об этом подробно: 249, с.70-126].

³ На принципиальную важность правильного ударения и продолжительности слогов в словах такбира указывает А.Хасанова [303, с.44].

Пример 1. С. Габяши. Цикл «Ике заман» («Две эпохи»). Эпоха I. 1905 год.

а) «Кичке азан», тт.8-15.

8
Ал - лаа - - - - - һү әк - бәр

Кич - ке а - зан! Кич - ке а - зан!

Кич - ке а зан! Кич - ке а - зан!

Кич - ке а - зан! Кич - ке а - зан!

12
Ал - лаа - - - - - һү әк - бәр

Моң - нар, уй - лар ки - лә ан - нан;

Моң - нар, уй - лар ки - лә ан - нан;

Моң - нар, уй - лар ки - лә ан - нан;

б) «Кичке азан», тт.16-19.

16
Әш - һә-дү әл - ләә - - - и - ләә - һә - ил - лә - длааһ

Религиозные мотивы и образы часто встречаются в музыке Габяши к драматическим спектаклям¹, главные герои которых обращаются

¹ Музыка к драматическим спектаклям на классические сюжеты мусульманского Востока – «Юсуф и Зулейха» по мотивам поэмы Кул Гали, «Фэтхулла хэзрэт» («Фатхулла хазрат») Ф.Амирхана, «Жир уллары» («Сыновья земли») Х.Такташа. В 1916-1928 годах

к Всевышнему¹. В восстановленной современной версии спектакля «Зөлэйха» («Зулейха», 2017) по пьесе Г. Исхаки звучит вышеупомянутый «Кичке азан»². В III действии этого спектакля, повествующего о временах, когда татарский народ подвергался насильственному крещению, используется каденция «Аминь»³, после которой появляются Архангел и ангелы.

По словам Е. Ковриковой, «исламская образность» также «проглядывалась» в музыке к драматическим спектаклям С. Сайдашева⁴. Однако, как уже отмечалось ранее, эта образность нередко представляла в ироническом ключе. Между тем, само использование этих напевов способствовало их сохранению. «С. Сайдашев, негативно изображая духовенство, отражал не только веяния времени, но и реальные картины потери многими представителями клира своего высшего предназначения. Вместе с тем, в искажённом использовании композитором духовных напевов раскрывается неоченимая роль в их консервации на период атеизма: традиция не может исчезнуть, когда она живет в народе» [нотные изд. 4, с.4].

В произведениях композиторов старшего поколения – А. Монасыпова, Ш. Шарифуллина, М. Шамсутдиновой, Л. Любовского, Р. Зарипова, А. Луппова через отдельные элементы, интонации, образы, тексты воссоздавались характерные черты тех или иных жанров духовной музыки. Позже интерес

Габяши писал музыку к драматическим спектаклям Татарского академического театра [369, б.12].

¹ К примеру, в спектакле «Бүз егет» («Славный джигит») (1921) по пьесе Карима Рахима «песня джигита над камнем» обращена к Всевышнему: «Эй, Ходай, күпме мин янсам, газаб күрсәм дә һич туймадым якты мэхэббэттән, күнелдә артты көч» («Эх, Господь, сколько бы ни горел я, сколько бы не видел страданий, не насытился я светлой любовью, в душе лишь прибавилось сил»). Песня Сәхибжамал из этого спектакля также обращена к Богу: «Йә, Ходай, мин монда кем соң, эллә мин ме монда ят? Ник алар миннән көлэләр, юк мени аңларда ят?» («Господь, скажи мне, кто я здесь, чужая? Почему они надо мной смеются, разве нет у них стыда?»). Подробнее см.: 369, б.281.

² Партитуру для спектакля восстановили Ренат Еникеев и Фуат Абубакиров [369, б.63].

³ Каденция включена в рукописную тетрадь С. Габяши «Милли моңнар – Төрки-татар көйләре» (№ 156 а, 156 в, с. 103) [369, б.294].

⁴ Напев «Эллуки» звучал в 1-й постановке драмы «Угасшие звезды»; зикр «Эльвидаг» использован в драме «Наемщик»; страницы книг «Бәдәвам» и «Мухаммадия» в драмах «Голубая шаль», «Казанское полотенце» [См. нотные издания: 4, с.4.].

к подобной тематике проявился в творчестве композиторов более молодого поколения. «Музыкальная реставрация» религиозно-художественных традиций татаро-мусульманской культуры, в том числе традиций, воспринятых от суфизма, остается художественной и содержательно-смысловой задачей татарских композиторов и сегодня.

Претворение религиозных традиций в музыке композиторов Татарстана осуществляется в следующих формах:

- символизация исторических «элементов быта;
- включение символических образов Ислама в тексто-музыкальные и сценические произведения;
- использование фольклорных жанров, связанных с мусульманской культурой» [95, с.398].

Музыка ислама в произведениях современных композиторов Татарстана воплощается через сохранившиеся традиции чтения нараспев аятов из Корана¹, призыва к молитве (азана), исполнения напевов мунаджатов (старинных напевов религиозно-философского характера), салаватов (восхваляющих молитв, к примеру, благословения, возносимые Пророку) и других молитв. Эти традиции уходят в глубь веков, они неразрывно связаны с традиционной татарской культурой, с фольклором², а также с мировой исламской культурой, так как традиционная культура у татар в разные исторические периоды формировалась как культура Ислама [249, с.4]

Традиция книжного пения (көйләп уку) представляет собой чтение нараспев старинных книг – «Бәдәвам» («Бадавам»), «Бакырган китабы» (книга Бакыргана), «Мөхәммәдия» («Мухаммадия»), «Кыйсса-и Йосыф» («Сказание о Йусуфе»), стихотворений татарских и восточных поэтов. Это древняя традиция была частью дворцовой культуры в период Казанского ханства, а на рубеже XIX — XX веков получила массовое распространение. Кроме религиозных книг

¹ Коран читается нараспев чтением «тартиль», что означает размеренное распевное мелодичное чтение, с учетом правил таджвида.

² Связь коранической речитации с фольклором отмечает И. Хисамутдинов [316].

нараспев исполняли фольклорные жанры – баиты и мунаджаты. Эти традиции также стали возрождаться в музыке татарских композиторов.

Преломление этих жанров «осуществлялось через синтез европейской гармонии, фактуры, жанров классической музыки (кантата, оратория, симфонические произведения) с традициями книжного пения, каноническим словом, импровизационной орнаментальной мелодикой, несимметричными размерами, речитативным типом изложения мелодики и пр.» [17, с.6].

Интерес композиторов к древним пластам татарской национальной культуры вылился в целый ряд произведений философского содержания. Мусульманская духовная тематика нашла наиболее широкое отражение в концертных жанрах, часто с участием хора, например, у А. Монасыпова (вокально-симфоническая поэма «В ритмах Тукая») или Ш. Шарифуллина (хоровой концерт «Мөнәжәтләр»), а также в инструментальных произведениях А. Луппова (Шестая симфония «По прочтении Корана»), Р. Калимуллина (Фантазия №1 для органа «Забытая молитва»). Возникают и оригинальные жанры, такие как фолк-рок сюита («Магди»), мистерия («Корбан бэйрәм» и «Мәулид ән-нәби»), оратория-балет («Кадер кич»), М. Шамсутдиновой. В названных сочинениях исламская тематика отразилась в применении цитат из Корана, обработок мунаджатов, в выборе сюжетной линии циклических произведений. Музыкальный образ представлен обновленно, и в тоже время в слуховом сознании слушателя возникают знакомые ассоциации.

Взаимосвязь религиозных и фольклорных традиций больше всего проявилась в жанре мунаджата¹. Именно он привлек наибольшее внимание композиторов Татарстана.

Излюбленной тематикой татарских мунаджатов является жизнь пророка Мухаммеда и прославление его, в качестве текстов нередко фигурируют «суры Корана “Йа-син”, “Аль-Фатиха”, аят “Курси”» [48, с.66]. С исчезновением

¹ Мунаджат (от арабо-персидского слова «нәжү» - беседа) – «разговор с богом» [245, с.21], «стихотворение, прославляющее Бога, так же, как и акт моления» [251, с.222]. З. Сайдашева определяет их как фольклорные жанры книжной традиции [245, с.20].

в советский период возможности для мусульман открыто исполнять религиозные обряды происходит трансформация жанра из лирической формы «чисто религиозного содержания в лирическую форму широкого круга тем и настроений и приближении его к песенной традиции, что в целом означает постепенный отход от изначального понимания явления мунаджата» [251, с.234].

Так жанр, изначально трактовавшийся народом в основном как религиозный, связанный с традицией көйләп уку, в силу особенностей эпохи претерпевал изменения. В последние десятилетия прошлого века, воплотившись в новом качестве (в симфонии, хоровом концерте, в произведениях для хора а саррелла), мунаджат приобрел характер религиозно-философского размышления, со свойственными ему жанровыми чертами: мунаджат–обращение к Всевышнему, мунаджат–размышление.

Как уже отмечалось, в композиторском творчестве одним из первых к мунаджату обратился А. Монасыпов, воссоздав его характерные черты во Второй симфонии-поэме «Муса Джалиль» (1968)¹, в Четвертой симфонии «Дастан» (1978), в сюите «Предания Древнего Булгара» (2002)². Позже этот жанр нашел претворение в творчестве Ш. Шарифуллина, Л. Тагировой, Р. Калимуллина. Напевы мунаджатов, как и их смысловая составляющая, играют важную роль в творчестве М. Шамсутдиновой: в оратории «Жир уллары трагедиясе» («Трагедия сыновей Земли», 2011) они подготавливают, оттеняют и дополняют некоторые номера, связывая воедино всю композицию. Оригинальную обработку мунаджата татар-мишарей «Мәрхәбә»³ («Милость») создал туркменский композитор, работающий в Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, Мердан Бяшимов. Аутентичное исполнение статичной вокальной мелодической линии получает развитие за счет импровизационной и технически сложной фортепианной партии, в результате

¹ На музыку Второй симфонии А. Монасыпова в 1971 г. балетмейстером Д. Ариповой был поставлен балет «Бессмертная песня».

² В диссертационной работе Л. Бородовской дается название «концерт-рапсодия» для ансамбля фольклорной музыки на стихи Г. Кандалья и С. Бакыргани (см.: 50).

³ Шәһри рамазан мәрхәбә.

которой рождается новая, необычная, соответствующая духу времени композиция.

Многоголосная хоровая фактура повлияла на стилистику мунаджатов. Поскольку многоголосие «не свойственно татарской народной музыке, по своей природе она монодийна и не имела в прошлом хоровых традиций» [52, с.206], мунаджаты использовались в контексте европейских жанров и форм, но при этом мелодика сохранила речитативно-напевную природу, вобрав в себя и интонации татарского фольклора.

По наблюдению В. Булгакова, расширение жанрового и стилистического диапазона татарской хоровой музыки, пришедшееся на 1980-90-е годы прошлого столетия, способствовало кардинальному обновлению полифонического письма и проработанности хорового голосоведения в таких сочинениях, как «Була бер көн» («Будет день») Шарифуллина, «Бэйрэм бүген» («Сегодня праздник») Шамсутдиновой, «Элвидаг» Калимуллина [52, с.209]. В указанных произведениях авторы стремились передать колорит национальной архаики, дух старины. Тот факт, что эти «произведения пронизаны символами национальной культуры, а не авторской индивидуальностью [96, с.228], обусловил устойчивый интерес к ним исполнителей и публики.

Одним из таких «знаковых» произведений стал хоровой концерт «Мөнәжәтләр» («Мунаджаты») для хора а cappella Ш. Шарифуллина. Произведение было написано в 1975 году, в то время, когда духовная тематика только начинала проявляться в сочинениях отдельных авторов, например, в творчестве Г. Свиридова¹. Шарифуллин обращается к религиозной тематике как к поэтическому источнику творчества. В тот период – 1970-е гг. – его хоровой концерт воспринимался слушателями как новый образный мир,

¹ В период 1970-80-х годов Свиридов создает хоры к трагедии «Царь Федор Иоаннович», Концерт памяти А.Юрлова «Песни Великой Субботы», «Из песнопений Пасхи», «Величание Пасхи», «Обедня». Позже возникают «Песнопения и молитвы» на слова из православного обихода.

поэтический и одухотворенный, однако религиозные смыслы для многих были скрыты¹.

Стремление композитора сохранить и передать следующим поколениям музыкальную сокровищницу своего народа, включить в музыкальную основу концерта собранные им редчайшие образцы сохранившегося татарского фольклора обусловило его обращение к духовным песнопениям татар-мусульман. Закономерно также и то, что наряду с народными текстами, композитор использовал стихи Г. Тукая – любимого и высоко ценимого всеми великого татарского поэта. Владея всеми современными техниками письма, Шарифуллин придал старинным жанрам новое звучание, сохранил родовые черты и особенности исполнения.

Прежде всего, Шарифуллин трансформирует мунаджаты в духовный концерт, что совершенно не характерно для татарской народной (или духовной²) музыки. Связи с глубинными народными и профессиональными традициями обнаруживаются на разных уровнях. Символична композиция концерта – 7 частей олицетворяют ступенчатость на пути к Аллаху. Обращает на себя внимание метроритмическая организация мелодики, полностью обусловленная поэтическим размером. Роль слова всегда была определяющей в исламской традиции, отсюда тесная зависимость мелодико-ритмических структур от текстов. В некоторых частях концерта использованы поэтические метры аруза. Как поясняет сам композитор, первая часть «Бу дөнъя» («Этот мир») «целиком построена на метрической основе хазадж-и мусамман-и салим³, вторая часть «Күрсэтә» («Проявляет») в жанре восточной газели также основана на арузном метре рамал-и мусамман-и махзуф. Тот же метр, использованный в мелодии

¹ Г. Сайфуллина отмечает, что в начале 1980-х годов просьба «дать информацию по тому или иному вопросу религиозной жизни» и записать чтение Корана вызывала «страх, опасения» со стороны народных исполнителей [249, с.66].

² Религиозная и народная музыка у татар тесно взаимосвязана.

³ *Хазадж- и мусамман-и салим* и другие арузные метры получили широкое распространение в татарском поэтическом искусстве, как и в поэзии исламского Востока [указано: 267].

финальной седьмой части концерта «Васыять» («Завет»), дал возможность автору соединить в одно целое народные тексты и слова Г. Тукая» [337, с. 94].

Мелодика подлинных напевов становится основой для разнообразных вариантных преобразований. В четвертой части «Була бер көн» («И будет день»), названной композитором «по драматургии центральной» и «лирической кульминацией всего цикла» [там же], ключевую роль играет начальная попевка мелодии (пример 2).

Пример 2. Ш.Шарифуллин. Мунаджаты, «Була бер көн», тт.1-8.

Мелодика следующих строф строится на свободном сцеплении секундово-терцовых и секундово-квартовых звеньев с использованием орнаментации в пределах ангемитонной пентатоники. Так уже при втором проведении напева в партии сопрано сохраняются пять первых тактов с незначительными изменениями и новым завершением, удлинняющим напев до десяти тактов. Кроме того, в каждой строфе используется характерная особенность татарского песенного фольклора – повторение в кадансах основного тона с удлинением последнего звука (пример 2, т.8).

Между второй и третьей строфой текста композитор помещает сонорный эпизод, развертывая в вертикальные комплексы пентатонные звукоряды *f-es-c-b-g* и *f-as-b-c-es*, сегментированные на отдельные звенья. Подобный сонорный эффект усиливает глубокий смысл слов: *Була бер көн, сула бер көн* (Один день живут, а в другой увядают), акцентируя внимание на образах красоты мира и бренности жизни.

Мелодико-тембровое развитие продолжено в третьей и четвертой строфах. Партия теноров, ведущая основную мелодию в третьей строфе, наиболее далека от инварианта и наиболее протяженна (тт.27-39). Особый прием, примененный здесь композитором, — это расслоение хоровой фактуры на отдельные линии, дублирующие друг друга в октаву и в кварту. Сонорный эффект возникает благодаря соединению выдержанного баса, мелодически выразительного тенора и квартовых дублировок альтов и сопрано, образующих секундовые вертикали с другими голосами (пример 3).

Пример 3. Ш.Шарифуллин. Мунаджаты, «Була бер көн», тт.29-33.

Мелодия заключительной четвертой строфы распределена между альтами и тенорами (4т+4т) и погружена в сонорное пространство, ограниченное басами и сопрано. Для усиления эффекта угасания, растворения звучности обрамляющие мелодию голоса интонируют выдержанные фоновые звуки на слог *a* предельно тихо (*ppp*).

В пятой части («Заклинание») Шарифуллин воспроизвел особенности чтения Корана, опираясь на текст семи начальных аятов из 36-й суры Корана «Йэсин» («Ясин»). Композитор передает особенности акцентуации и протяженности важных сакральных фраз, таких как «Әгүзү билләһи минәш-шәйтанир-ражим» («Прибегаю к Аллаху от проклятого шайтана») или «Бисмиллахир-рахман ир-рахим» («Во имя Аллаха Милостивого,

Милосердного») в соответствии с правилами таджвида (пример 4). Соотношение коротких и длинных слогов почти везде выдержано не только в солирующем голосе, но и в других голосах. Используя канонические имитации с коротким интервалом вступления, Шарифуллин добивается впечатления эхо, создавая своеобразный пространственный «сонорный эффект огромной толпы людей, читающих вслух эту суру в большой и просторной, гулкой мечети с помощью народного коранического распева» [337, с. 94.]. Эхо усиливается секундовыми наложениями гетерофонии разных тембровых оттенков. Начальное построение исполняется тремя басами, и это создает однородную по регистру, но внутренне разнотембровую звучность. Эти качества сообщают древнему напеву современное звучание, образуя своеобразный «сонорный бурдон» [141, с.88]. Из других сонорных форм Шарифуллин применяет в этой части «пятна»¹ — кластеры (в кульминации), а также сонорные орнаменты и хоровое глissандо.

Пример 4. Ш.Шарифуллин. Мунаджаты. «Әфсен», тт.1-8.

Tranguillo ♩=63-66

В.1

В.2 *pp*

В.3

Ө_ гү_ зү бил_ ләһ - и ми_ нәш - шәй_ тан ир - ра_ жим. Бис_ мил_ лаһ_

misterioso guazi sotto voce

В.1

В.2

В.3

5

О. Тән_ зи_ и_ ләл га_ зи_ зир рә_ хим.

ир - рах_ ман ир - рә_ хим. Йә_ син үәл Курь_ аан_ ил хә_

О. Йә_ син

p *p*

В шестой части «Ай-хай, ачы үлемдер» («Ой-ой, горькая смерть») композитор ориентируется на древние образцы «элегической поэзии татарского

¹ Определение сонорных фактурных форм дано А.Маклыгиным [193].

народа, восходящей к древнейшим корням ритуальной поэзии древних тюрок. По материалу это — редкий образец ритуального плача» [337, с.95]. В соответствии с особенностями жанра через всю часть проходит остигатная мелодия-причитание, предшествующая солисту-тенору и порученная женским голосам. В полном виде она проводится последовательно у сопрано, альтов, теноров и басов, постепенно спускаясь во все более низкий регистр. Горестные интонации дополнены короткими форшлагами-всхлипываниями и глиссандирующими окончаниями, как в партии солиста, так и у хора (пример 5).

Пример 5. Ш.Шарифуллин. Мунаджаты. «Ай-хай, ачы үлемдер», тт.10-15.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line with lyrics in Tatar: "жан_ны ки_леп ал_дыр_ган, ай-хай а_чы ү_лем_дер." Below this are staves for piano accompaniment and a bass line. The score is in 8/8 time. There are red boxes highlighting specific melodic and rhythmic features in the vocal line, and a red circle highlighting a specific note in the piano accompaniment.

Как видно из приведенных примеров, ладомелодический, ритмический и фактурный облик произведения обусловлен тонким переплетением характерных черт татарской музыки и современных приемов письма. При этом фольклорный материал оказывается частью многоплановой сонорной фактуры.

Хоровой концерт «Мөнәжәтләр» стал выражением духовных музыкальных традиций татар-мусульман в новом ключе. Старинные песнопения обрели новую жизнь и дополнили репертуар различных современных хоровых коллективов.

Жанровые черты мунаджата обнаруживает произведение С. Зорюковой «Ана бэйрәме» («Праздник матери», 2004). В драматической поэме, написанной для меццо-сопрано, баритона и фортепиано по поэме М. Джалиля, раскрывается

образ страдающей матери, которая молится о возвращении своих сыновей с войны. Речитативная мелодическая линия, переходящая в конце предложений в возгласы-скачки, рассредоточенные по регистрам, передают характер взволнованной речи плачущей матери («глаза ослепли от слез»). По характеру образов произведение связано с разновидностью мунаджата о матери и ребенке, а также соприкасается с байтом «Сак-Сок»¹. Обращение к образам Голубя, Ветра – к тем, кто способен находиться в разных уголках земли и видеть происходящее, отражает скрытую мольбу к Всевышнему. Мать, теряющая сыновей одного за другим, не находит слов по возвращении младшего сына, поэтому с развитием драматургии произведения, её речь превращается в вокализ. Завершается поэма молитвой матери «ля иляха илля Ллах» («нет бога, достойного поклонения, кроме Аллаха»), символизируя смирение перед судьбой (потеря двоих сыновей), покорность перед Всевышним и благодарность за спасение младшего сына.

В инструментальной музыке напевность и силлабика мунаджата проявляется в построении мелодической линии. К примеру, в трио для скрипки, альты и виолончели «Мөнәжәт» (1995) Л. Тагирова основная мелодия близка к традиционной, а мелкие длительности приближают ее звучание к речи. Автор также ставит указание «подражая голосу».

Пример 6. Л. Тагирова, струнное трио «Мөнәжәт», тт. 1-4.

The image shows a musical score for three string instruments: Violino (Violin), Viola, and Violoncello (Cello). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The Viola part is the most active, featuring a melodic line with a 'con surd.' marking and the instruction 'подражая голосу' (imitating voice). The Viola part begins with a piano (p) dynamic and includes accents (>>) and a hairpin crescendo. The Violino and Violoncello parts are mostly silent in this excerpt.

¹ Татарский байт «Сак-Сок» предположительно относится к временам Булгарского государства. Он повествует о горькой судьбе двух семилетних братьев-близнецов, которые за шалость были прокляты матерью и превратились в мифических птиц Сак и Сок. Жить в дремучем лесу им суждено до скончания веков.

Наряду с жанром мунаджата символические сакральные выражения, такие как «Бисмиллаһи вә билләһи»¹, встречаются в байтах – наиболее древних песенных жанрах, которые в сказовой манере повествуют о важнейших, прежде всего, исторических событиях². К жанру байта обращаются Л. Тагирова в балетной сюите «Сак-сок», для которой известный баит послужил сюжетной основой, Ф. Ахметов в симфонии на баит сибирских татар «Карьят-батыр». Масгуда Шамсутдинова использовала баит «Кыйссаи Сөембикә» («Сказание (баит) о Сююмбике», 1991) в жанре мистерии, включив в сочинение сольное исполнение молитвенных текстов Корана, «возрождающее традицию устного народного творчества» [49, с. 68].

Впервые Шамсутдинова обращается к духовной тематике еще в 1989 году, написав новаторское для своего времени сочинение, синтезирующее в себе разные жанры — фолк-рок-сюиту «Магди»³.

Произведение состоит из последовательности разножанровых композиций, где чередуются духовный текст на арабском языке, речитация на татарском языке и характерная для татарской народной песни виртуозная мелизматика. В сопровождении взаимодействуют традиционные татарские, классические европейские и электронные музыкальные инструменты.

Выбор сюжетной линии также необычен для своего времени: Магди – последний преемник пророка Мухаммеда, мессия, чье пришествие должно ознаменовать близость конца света, обновление веры. В определенной мере это произведение символизировало грядущие перемены и возрождение духовности в стране.

¹ Часто встречающийся текст начала байтов:

«Бисмиллаһи вә билләһи
Житте корбан гаеде.
Без әйтәбез, сез тыңлагыз...»

² Вместе с байтами, посвященными масштабным событиям, создавались и байты, повествующие о бытовых ситуациях, об утратах и стихийных бедствиях. Подробнее об этом: [67]

³ Существует также вариант жанрового обозначения этого произведения как фолк-рок-опера (в аудио записях первого исполнителя Альберта Асадуллина).

Другое значительное произведение М. Шамсутдиновой – кантата «Адәм балалары» («Дети Адама», 1993) – содержит тексты и образы из священных книг – Корана и Торы, и несет в себе глубокие философские идеи. «Легенда об Аврааме и его сыне»¹ воплощена через выразительные средства камерного хора, альты, флейты и большого барабана. Как отмечает Л. Бородовская, жанровое обозначение сочинения не в полной мере соответствует европейскому классическому пониманию кантаты ни по форме, ни по составу исполнителей, жанровые черты кантаты преломляются через традиции исламского музицирования [48].

М. Шамсутдинова обращается также к жанрам оратории и мистерии, раскрывая духовную тематику в религиозных образах и глубоких философских идеях. Среди таких сочинений мистерии «Корбан бэйрэм» («Праздник жертвоприношения», 1992), оратория-балет «Кадер кич» («Рамазан», 2000), «Маулид ан-наби», оратория «Жир уллары трагедиясе». Во всех этих сочинениях синтезируются классико-романтические и национально-характерные черты.

Кроме масштабных хоровых циклов на духовную тематику, композиторами Татарстана также создаются отдельные хоровые произведения. Приведем в качестве примеров «Азгынга – гадел хөкем» («Безнравственному – справедливый приговор») для солистов, хора и инструментального квинтета (2003), «Ялвару» («Молитва») для хора, флейты, альтовой флейты, подготовленного рояля и ударных композитора Светланы Зорюковой, а также отдельные хоры а саррелла: Р. Калимуллина, Л. Тагировой, Э. Низамова².

Духовная тематика нашла свое воплощение в хоровых произведениях других жанров, например, в жанре хоровой поэмы. В 1997 году композитор Рустам Зарипов обратился к духовной тематике. Название поэмы – «Йа, расулем» – обращено к посланнику Господа. Произведение состоит из двух

¹ Указания на титульном листе рукописи.

² Полный список произведений духовной тематики по жанрам представлен в Приложении.

частей и предназначено для исполнения солирующим голосом меццо-сопрано и смешанным хором a cappella.

Среди инструментальных произведений и сочинений для оркестра назовём такие как: Фантазия №1 для органа «Забытая молитва» (1992) Р. Калимуллина, Шестая симфония «По прочтении Корана» (1993) А. Луппова; струнное трио «Менэжэт» (1995) Л. Тагировой, симфония №2 «Ибн Фадлан» (2001) и симфоническая поэма «Дервиш» (2005) М. Шамсутдиновой,

Духовное содержание также проникает и в песенное творчество композиторов. Здесь можно назвать такие сочинения как: «Изгелек нуры» («Священный луч») и «Изге жаннар» («Святые души») Э. Низамова, «Рамазан» М. Шамсутдиновой, «Илаһи жыр» («Божественная песня»), «Рамазан» Р. Ахияровой.

Обобщая вышесказанное, приведем мысль В. Дулат–Алеева: «...использование элементов исламской традиции в татарском музыкальном искусстве не обязательно связано с религиозным культом, но всегда является средством отражения национального самосознания, неотъемлемой частью которого является религиозная идентичность» [95, с.399].

Для русского населения Татарстана чрезвычайно важными были и остаются устои православного христианства. По словам о. Павла Флоренского, «православное христианство – неотъемлемая часть русской культуры, оно облагораживает личность, оно может принести благодатные духовные дары каждому в нашей стране» [35, с.184]. В определенной мере обращение к духовной тематике было связано со стремлением противостоять процессам духовного обнищания и нравственного опустошения определенной части современного общества и увлечения массовой культурой. Но в гораздо большей степени обращение к христианской тематике диктовалось осознанием необходимости духовного единства России в сложных общественно-политических условиях.

Современная ситуация характеризуется слиянием светского и церковного начал. Это стало отражением нового для церковной музыки положения, при

котором практически все современные духовные сочинения становятся предметом слушательского интереса – звучат на концертах, тиражируются в аудио и видеозаписях, церковные ритуалы транслируются по телевидению, работают специализированные религиозно-просветительские каналы и радиостанции.

Композиторы воплощают каноническое слово в совершенно новом звучании, происходит «переосмысление и символизация старинных жанровых канонов» [237, с.89], возникают синтезируемые жанры, новые техники письма, новые виды исполнительства, а традиции, веками заложенные в духовно-художественном исполнительстве, обретают новые черты.

Выделим традиционные элементы христианской культуры, которые преломляются в творчестве современных композиторов Татарстана.

Каноническое слово в интерпретации современных композиторов часто символично, большое значение придается художественной выразительности самой музыки. Поэтому большинство современных сочинений на духовную тематику предназначены для концертного исполнения. Лишь в некоторых сочинениях основой являются духовные стихи и тексты православных тропарей (к примеру, в музыке Н. Варламовой).

Знаменный распев, присущий традиционной древнерусской церковной музыке, часто служит стилевой моделью. Композиторы ориентируются на такие черты, как одноголосное мужское пение с плавным поступенным движением, попевочное строение мелодии ограниченного диапазона, диатонику, свободную непериодическую метрику, модальную гармонию.

Фактурные модели в современной духовной музыке разнообразны: в некоторых хоровых сочинениях основой является *псалмодия*, элементы *григорианского пения*, широко используется четырехголосие *партесного типа*, приближающееся к церковному стилю¹. В хоровой музыке В. Харисова,

¹ Имеются ввиду такие специфические черты партесного пения как: четырехголосный аккордово-гармонический склад, четкая ладовая принадлежность и ясная метроритмическая организация, яркие контрасты между разделами формы [166, с.54].

Н. Варламовой встречается мотетный тип фактуры, в инструментальной музыке Н. Варламовой канонический текст (*Kyrie eleison*) выписан в полифонической фактуре струнного квартета с элементами фугированных форм. *Колокольность*, как один из символов русской духовной музыки, также проникает в музыкальную ткань оркестровых, инструментальных и хоровых сочинений.

В звуковысотной организации, наряду с традиционной для духовной музыки *модальной системой*, широко применяется немодальность, новые виды тональности, сонорика и различные тембровые эффекты.

Композиторы Татарстана обращаются к таким церковным *жанрам*, как реквием, страсти, духовные песнопения, однако они используются с иным составом исполнителей, нетрадиционным компонованием частей, отсутствием канонического слова и воплощением в инструментальных жанрах с ярко выраженными индивидуальными чертами стиля композитора.

Отличительной особенностью сочинений композиторов Татарстана является *синтез* жанровых черт, тем и образов католической, православной религии, а также ислама: в одном сочинении могут быть представлены мусульманская молитва «Аллаху Акбар» и католическая «*Kyrie eleison*» (в оратории «Трагедия сыновей Земли» М. Шамсутдиновой). Своего рода «казанским феноменом» можно назвать толерантность по отношению к другим религиям, отсюда свободное использование духовной культуры татар, марийцев, чувашей русскими композиторами и наоборот.

Нередко сочинения содержат *цитаты* древних молитв. К примеру, в финале Первой симфонии Л. Любовского звучит средневековая секвенция *Dies Irae* (в сатирическом ключе), она же используется композитором и в Пятой симфонии. В хоровых сочинениях без сопровождения обнаруживаются принципы построения церковных песнопений, например, повторы фраз и слов, чередование распева и речитатива (подобно возгласам канонарха). В инструментальной музыке, связанной с духовной тематикой, льющаяся мелодия ограниченного диапазона часто является олицетворением распеваемой молитвы.

Отдельной областью творчества композиторов Татарстана являются обработки - *гармонизация* церковных песнопений, о которых пишет Н. Гуляницкая в своих исследованиях, как об одной из особенностей синтеза канона и стиля в авторских сочинениях. Продолжая традицию композиторов начала XX века (А. Гречанинова, А. Кастальского, П. Чеснокова), композитор Н. Варламова в цикле «Тебе, Господи» использовала подлинный образец болгарского распева – одного из самых древних видов распева, сохранявшихся лишь в старых певческих рукописях и в богослужении старообрядцев¹. Кроме того, творчество Варламовой характеризуется стремлением воссоздать традицию игры на древних музыкальных инструментах, которое проявляется во включении в сценическое действие игры гусяра («Оперные сцены о жизни и судьбе святых Петра и Февронии»), имитации псалтерия в партии фортепиано («Один день во дворах Твоих лучше тысячи» для гитары, кларнета, виолончели, фортепиано и тарелочки).

Отличительной особенностью некоторых произведений на духовную тематику является *медитативность* концепции. Медитативный характер развития в основном характерен для инструментальной музыки (к примеру, Симфония-реквием Харисова), но также проявляется и в хоровых сочинениях (например, «Alleluia» для женского хора и симфонического оркестра С. Беликова).

Церковную музыку отличают строгость, подчинение каноническому слову, стройность и благозвучность гармонии, четкая ритмическая структура в хорах, эмоции без излишеств, ориентация на сосредоточенность слушателей. Такая музыка несет в себе ощущение покоя, возвышенного созерцания, стремления к гармонии с собой и с окружающим миром, она понятна для всех.

Композиторская же музыка насыщена экспрессией, конфликтом противоположностей, яркими эмоциональными потрясениями, это выражение

¹ В свое время Бортнянский и Турчанинов первыми возродили этот распев в своем творчестве [239].

индивидуальности композитора. Тесное переплетение традиционных черт и авторской стилистики отличает современное состояние духовной музыки. Но следует заметить, что в условиях многоконфессиональной республики осознание неповторимости собственной религиозной традиции ощущается гораздо сильнее, чем в более «однородной» среде, где в большей степени сильны тенденции “осовременивания” и европеизации.

Ориентируясь на общие принципы жанровой классификации духовной музыки, учитывая наличие «канонического текста и условий исполнения сочинения, произведения духовной тематики композиторов Татарстана можно объединить в следующие жанровые группы:

1) Традиционные жанры духовной музыки – это жанры, связанные с церковно-каноническим текстом, написанные для хора а cappella и предназначенные для исполнения во время богослужений.

2) Жанры смешанного типа (духовно-концертная музыка) – это произведения, которые содержат черты духовных и светских жанров. Это сочинения для хора а cappella, опирающиеся на канонический текст или жанр духовной музыки, но предназначенные только для концертного исполнения. Сюда вошли произведения мусульманской тематики с использованием канонического текста. Также к жанрам смешанного типа относятся произведения для хора с оркестром, частично или полностью основывающиеся на каноническом тексте» [15, с.67].

3) Нетрадиционные жанры духовной музыки представлены инструментальными, вокально-хоровыми и вокально-инструментальными сочинениями, программные названия которых связаны с каноническими религиозными текстами. Круг жанров широк, состав исполнителей различен, композиция чаще всего индивидуальна, а приемы обнаружения символического смысла канонического Слова многообразны.

Среди разнообразия жанров в музыке современных композиторов Татарстана немногочисленную группу составляют сочинения, написанные для богослужений и относящиеся к традиционным жанрам духовной музыки.

Канонические жанры представлены хоровым концертом Л. Блинова «Духовные песнопения» на канонические православные тексты (2002), отдельными хорами Н. Варламовой, объединенными в цикл «Тебе Господи» (2012), а также сочинением Л. Любовского «Всенощное бдение» (2012). Заметим, что все названные сочинения исполнялись (и исполняются) за богослужением.

«Духовные песнопения» на церковно-канонические православные тексты в хоровом концерте Л. Блинова воплотились средствами хоровой звучности однородного мужского хора. Композитор обращается к традициям православного богослужения, при этом ни в одном номере не используются подлинные распевы [об этом подробно: 296].

Л. Любовский для «Всенощной» выбрал характерный для церковного исполнения смешанный состав хора, преимущественно 4-х голосный, с элементами *divisi*. Фактуру, метрическое оформление музыки композитор выстраивает, опираясь на слово.

Большое место духовной тематике уделяет в своем творчестве Наталия Варламова, поэтому значительный пласт ее сочинений носит религиозный характер, отражая духовные искания автора¹. Религиозная направленность сочетается в произведениях Варламовой с историческими мотивами. Поэтому композитор обращается не только к сакральным текстам и жанрам православной музыки, но и к историческим источникам, памятникам древнерусской литературы. Уникальность этого композитора проистекает из сочетания глубокой религиозности, ясного, оптимистического мировосприятия, душевной открытости и цельности характера. Эти качества нашли отражение в её произведениях.

Хоровой цикл Варламовой «*Тебе, Господи*» в 9 частях явился первым шагом в освоении композитором духовной тематики. Песнопения создавались отдельно (2002-2005 гг.) и предназначались для исполнения во время богослужения в церкви (песнопения Литургии и Всенощной). Скомпонованы

¹ Место религиозных жанров в творчестве Н.Варламовой подробно раскрыто статье автора диссертации [14].

в цикл они были для участия в Первом Международном конкурсе композиторов «Роман Сладкопевец», проходившем в феврале 2012 г. в Санкт-Петербурге, и принесли Варламовой звание лауреата в номинации «духовное хоровое сочинение крупной формы», войдя при этом в репертуар хора Мариинского театра.

В этом сочинении отразились новые идеи и индивидуальный подход композитора к созданию цикла духовных песнопений.

Цикл построен следующим образом:

1. Трисвятое */мужской хор/*
2. Херувимская песнь
3. Ектения
4. Трисвятое */смешанный хор/*
5. Тело Христово
6. Ныне отпускаеши
7. Песнь Пресвятой Богородице */мужской хор/*
8. Хвалите имя Господне
9. Достойно есть (Болгарского роспева)

Композитор в данном цикле сохраняет роль жанра, функциональную направленность духовной хоровой музыки, поэтому композиционные средства отдельно взятых номеров цикла соответствуют нормам церковной музыки, и они могут исполняться во время богослужений. Для композитора духовные канонические тексты имеют особую значимость, поэтому музыка подчиняется слову. Исходя из этого, можно предположить, что для исполнителей подобной музыки самым важным должно являться донесение слова до слушателей. Варламова сохраняет канонический текст, за исключением 9 части «Достойно есть»: вместо выражения «без сравнения» используется «во истину» («Честнейшую Херувим и славнейшую во истину Серафим»).

Композиция цикла сложилась на основе свободного объединения хором из разных циклов богослужебного круга¹, что свидетельствует о его принадлежности к духовно-концертной музыке. В храме это произведение как цикл не может исполняться, так как он противоречит церковному Уставу. Однако, стилистика песнопений в полной мере отвечает характеру церковной музыки, поэтому отдельные части цикла включаются в процесс служения.

Объединяющее начало заложено в названии «Тебе, Господи». Каждая часть – это посвящение Всевышнему. Однако, основанием для объединения в цикл послужили и другие факторы. Прежде всего, выделим единство структуры песнопений. Форма каждой части строго подчиняется тексту, как во фразовом строении, так и в метрической организации. В соответствии с особенностями древнерусского пения Варламова использует в своей музыке вариантно-попевочные структуры, при этом сами попевки короткие, узкого диапазона, опираются на малообъемные лады с характерными плагальными каденциями. В фактуре преобладает линейное движение с частыми терцовыми и октавными удвоениями. Вертикальные сочетания представляют собой сочетание двузвучий и унисонов с параллельными трезвучиями, что свидетельствует о модальном принципе гармонической организации.

Пример 7. Н.Варламова, хоровой цикл «Тебе, Господи», № 7 «Песнь Пресвятой Богородице», тт.12-15.

12

Ты в же- нах и благо-сло вен плод чре - ва Тво-е - го, я - ко Спа - са

¹ Подобный принцип можно наблюдать и других композиторов, например, “Литургические песнопения” Ю. Фалика (1999), хотя в нем кроме богослужебных текстов также содержатся эпиграфы стихотворений русских поэтов.

На музыкальных особенностях песнопений сказалось влияние молитвенных форм. Характерные многократные повторения одинаковых музыкальных фраз, узкообъемный звукоряд, понижение интонации в окончаниях фраз, воспроизводящих черты речевого интонирования – все эти черты свойственны церковному стилю. Соответствует ему и принцип тексто-музыкальной формы, в которой особыми штрихами обозначаются смысловые акценты текста. Так, наиболее важные, имеющие символический смысл слова композитор выделяет определенными интонациями, ритмическими акцентами, растягиванием слогов, увеличением длительностей и пр.

Особая роль принадлежит в цикле метрической организации. Она подчиняется принципам свободной переменности: композитор использует переменные двухдольные и трехдольные метры, в пятой части использована безакцентная метрика, в условиях гетерофонной фактуры с преобладанием распевов и «бесконечной» мелодической линии. Фразировка подчинена тексту и отмечена ритмическим расширением, завершая таким образом и музыкальное построение.

Пример 8. Н. Варламова, хоровой цикл «Тебе, Господи», № 5 «Тело Христово», т.1.

из Литургии

1.

Те - ло Хри - сто - во при - ми те

Мелодика песнопений близка знаменному распеву и, одновременно, народной песне (ходами на ч₄ и ч₅ с последующим их заполнением). Их объединяет попевочное строение мелодии, свойственное как знаменному распеву, так и русским народным песням. Вариантно-попевочный принцип, являющийся здесь основным средством тематического развертывания, сближает музыку

Варламовой с древнерусским певческим искусством. «Центонная»¹ (от латинского: cento – лоскут) форма построения мелодии создает также единый интонационный облик всего цикла.

Мелодическому движению свойственна линейность, плавность голосоведения, в мелодии часты «неклассические» разрешения интервалов, хроматическое движение, неожиданные остановки на IV, V, VII ступенях. Линейность в мелодике хорового цикла «Тебе, Господи» сочетается с кварто-квинтовым соотношением голосов по вертикали, с чертами мажоро-минора, при этом ладовой основой мелодии являются тетра хорды и пента хорды.

Начальная попевка становится интонационным ядром музыкальной мысли и варьируется на протяжении всей части. В процессе развития основная тема каждой части переходит из голоса в голос, образуя имитационную полифонию.

Гармонический план цикла разнообразен. Оригинальные гармонические сочетания образуются за счет наложения одной функции на другую, сочетания движения в одних голосах и удержания других. Вследствие этого возникают проходящие кластеры. В седьмой части – «Песнь Пресвятой Богородице» – примечательно сочетание разных гармонических оттенков в разных голосах, дублирование мелодии в терцию, в результате чего создается неожиданная яркая краска миксолидийского Ре мажора.

Общее тональное движение от натурального фа минора первого хора к натуральному ля минору последней части пронизывает весь цикл, олицетворяя возвышение и желание приблизиться к Всевышнему – завершающий аккорд в До мажоре. При этом заметно стремления автора создать особый ладовый колорит, используя различные оттенки дорийского и миксолидийского ладов.

Изложение хоровой партии во многих частях строится по принципу антифона. Хоровая фактура представлена в различных комбинациях, например,

¹ Мелодия создается из ряда уже готовых "лоскутов" – из ранее существующих и канонизированных мелодических оборотов.

сопрано и тенора, либо басовая партия и партия альтов, либо крайние голоса, которые противопоставляются друг другу.

Колокольность, появляющаяся в последних кульминационных частях, удивительным образом сочетается с нежной певучей мелодией в размере 3/4 в восьмой части «Хвалите имя Господне». Эта часть передает отношение композитора к Всевышнему, непосредственное обращение к Спасителю через музыку, без вычурности и помпезности, по-женски, с добротой и нежностью.

Таким образом, на примере хорового цикла Варламовой, мы видим, что традиционная духовная музыка в творчестве современных композиторов, сохраняя канонические черты и практическую направленность, все же несет в себе новые черты, характерные для стилистики определенного автора, его мировосприятия.

Произведения композиторов, которые можно отнести к традиционным жанрам духовной музыки, возможно интерпретировать не только как сочинения для богослужения, но также как духовно-концертную музыку. В таком случае перед исполнителями открываются больше выразительных возможностей в плане штриховых решений, выбора нюансировки, гибкой агогики, тончайшей фразировки. Подобные подходы позволяют взглянуть на духовное сочинение как на образец высокохудожественного музыкального полотна, несущего в себе возвышенные идеи и образы.

Соединение канонических и поэтических текстов, синтез духовных и светских жанров являются характерными чертами современной духовно-концертной музыки композиторов Татарстана. Духовная тематика для некоторых из них является одним из основных направлений композиторского творчества.

Среди сочинений духовно-концертной направленности выделим следующие: «Ходай каршында без сынаулы» для хора а cappella (1995) на слова Н. Тарземанова, «Әлвидаг» для хора а cappella (1996) Р. Калимуллина; хоровой концерт «Мунаджаты» Ш. Шарифуллина (1975), «Alleluia» для женского хора

и симфонического оркестра (1996) композитора С. Беликова; хоровая поэма «Йә, расулем» в 2 частях для меццо-сопрано и смешанного хора а cappella Р. Зарипова (1997); баит «Кыйссаи Сөембикә» (1991), кантата «Дети Адама» (1993), мистерии «Корбан бэйрәм» (1992) и «Мәулид ан-нәби» («Рождение пророка Мухаммеда») (2005), оратория-балет «Кадер кич» («Рамазан») (2000), оратория «Трагедия сыновей Земли» (2011) М. Шамсутдиновой; обработка мунажата «Укы Коръән илә намаз» для хора а cappella Л. Тагировой (1996); духовный триптих для женского хора «Бессмертная душа» на стихи С. Семенова (2004) А. Луппова.

К нетрадиционным жанрам духовной музыки можно отнести такие вокально-хоровые и вокально-инструментальные сочинения, как: кантата А. Луппова «Женщине вся земля» для женского хора и камерного оркестра на стихи М. Цветаевой (1999); рождественская кантата Л. Блинова «Ангел прилетел» на стихи Александра Князева (2010); фолк-рок-сюита (фолк-рок-опера) М. Шамсутдиновой «Магди» (Мехди) (1989); «Зимняя ночь» на стихи Б. Пастернака для смешанного хора а cappella (прим.2005-2008), кантата-элегия «Душа» на стихи М. Цветаевой (2008), «На улице май» на ст. В. Бережкова для смешанного хора а cappella (2012) В. Харисова; «Январу» (Мольба) для хора, флейты, альтовой флейты, подготовленного рояля и ударных (2004), «Азгынга – гадел хөкем» («Безнравственному – справедливый приговор») для солистов, хора и инструментального квартета (2003) С. Зорюковой; «Рождественская звезда» хор из цикла «Три хора на стихи И. Бродского» (2008), «Молитва» для смешанного хора а cappella (2017) Э. Низамова; «Сказание о Сергии Радонежском, князьях русских и о куликовском сражении» для хора и симфонического оркестра (2013), «Оперные сцены о жизни и судьбе святых Петра и Февронии» (2016), вокальные циклы на стихи русских поэтов «Песни земли» (2002) и «Странники мира» на стихи английских поэтов (2004) Н. Варламовой.

Несмотря на то, что такая музыка не исполняется в церкви и не связана с церковно-певческой традицией, она также содержит духовную составляющую.

Эти произведения создаются не с прикладной целью, а по внутреннему побуждению. Через слово в ней воплощаются темы покаяния, сострадания, добродетели, святости, милосердия, искупления и другие общечеловеческие вечные ценности. По своему музыкальному стилю, характерным чертам литературной основы эти сочинения можно отнести к духовной музыке.

В качестве примера приведем вокальный цикл «Песни земли» (2002) Н. Варламовой. Цикл состоит из трех романсов на стихи русских поэтов. Характер первого романса определяется философской поэзией А.Толстого, обращенной к вечным темам жизни и смерти. Обращаясь к отрывкам из поэмы А. Толстого «Иоанн Дамаскин», написанной в 1858 г. и повествующей о жизни богослова и автора церковных песнопений Иоанна Дамаскина (VII-VIII вв.), композитор выбирает строки тропаря, которые в свое время монументально отобразились в одноименной кантате С. Танеева: «Какая сладость в жизни сей земной печали непричастна? <...> Прими усопшего раба, Господь, в блаженные селенья!» Кроме литературного текста, Наталия Варламова использует напев молитвы «Со святыми упокой», открывающий и завершающий кантату Танеева, что позволяет установить связь между двумя этими сочинениями.

Во вступлении низкая тесситура, хоральная фактура, характер темпа, акценты на вторую долю в партии аккомпанемента в нижнем голосе создают впечатление траурного шествия, сопровождаемого ударами погребального колокола (пример 9).

Фа минор в начале произведения постепенно переходит в фа диэз минор в завершающем разделе (это – основная тональность в кантате Танеева). За два такта до появления тождественного с Танеевым текста в движении мелодической линии прослушиваются интонации, сходные с главной темой из 1 части кантаты («Иду в неведомый мне путь») (пример 10).

Пример 9. Н. Варламова. «Какая сладость в жизни сей...» на стихи А.Толстого из цикла «Песни земли», тт.1-5.

Grave

Ка-ка-я сла-дость

p poco á poco *cresc.* *sf*

Пример 10. Н. Варламова «Какая сладость в жизни сей...» на стихи А.Толстого из цикла «Песни земли», тт.40-48.

40 *doloroso*

ка мо-гу- ще-го сла- ба

нич - тож - ны цар-ские ве-

pp

44 *очень собрано*

лень-я.

При-ми у- соп - ше-го ра - ба, Гос-подь в блаженны-

очень собрано

pp *fp*

Вся заключительная часть романса полностью воспроизводит напев поминальной молитвы «Со святыми упокой» на текст «Прими усопшего раба, Господь...», в котором языком поэта передан смысл молитвы¹.

Композитор дает свою гармонизацию напева «Со святыми упокой», напоминающую вариант Танеева лишь отчасти: у Танеева молитва дана в натуральном миноре, у Варламовой наряду с натуральной VII ступенью используется и VII#. Такая же гармонизация с переменной седьмой ступенью применена Чайковским в песне «Был у Христа младенца сад». Оканчивается произведение мажорной краской – фа диез мажорное трезвучие с добавлением второй ступени, как символ духовного просветления.

Во второй песне в качестве литературного текста используется пасхальное стихотворение русской поэтессы XIX в., педагога и автора путевых очерков, княжны Е. Горчаковой – «Воскресение Христово». Третья песня – новый вариант романса на текст стихотворения М. Лермонтова «Ангел», так любимого многими композиторами². В тексте, отличающемся мелодичностью и утонченностью, звучит настоящий гимн божественному миру и чистой безгрешной душе (начальное слово в стихе – «небо»).

Среди новых сочинений выделяются произведения для смешанного хора а cappella. Принадлежность этих сочинений к духовно-концертной музыке определяется смыслами, скрытыми в символах религиозного характера.

К примеру, «Молитва» (2017) композитора Эльмира Низамова предназначена для исполнения вокализом. Кантиленная мелодика сочинения, отсутствие текста позволяют ассоциировать «Молитву» с песнопениями созерцательного характера по классификации Гарднера [69; 70]. Особенности построения мелодики, фактура сочинения, темброво-регистрационные

¹ Сравним: «Со святыми упокой, Христос, душу раба Твоего, (*Прими усопшего раба, Господь*) там, где нет ни боли, ни скорби, ни стенания, но жизнь бесконечная (*в твои блаженные селенья!*).

² Самые известные – это романсы А. Варламова, А. Рубинштейна, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова (из цикла «Шесть хоров для женских или детских голосов»).

характеристики придают инструментальному звучанию сходство с хоровым пением.

Пример 11. Э.Низамов, «Молитва» для смешанного хора a cappella, тт.14-17.

«Рождественская звезда» того же автора (2008) из хорового цикла на стихи И. Бродского повествует о рождении Христа. В произведении запечатлен образ Вечности – неслучайно он начинается и завершается абсолютно одинаковыми фразами. Звукоизобразительность и проникновенность самой музыки достигается за счет особых гармонических вертикалей, переключек в голосоведении, штриховых решений, следования метроритма за первоисточником – словом, использования разнообразной хоровой фактуры.

Пример 12. Э.Низамов, «Рождественская звезда» из цикла «Три хора на слова И.Бродского», тт.15-18.

В 2008 году композитором Виталием Харисовым была написана кантата «Душа»¹. Обозначение жанра как *кантата-элегия* очень тонко передает печальный лирико-философский характер творчества Марины Цветаевой (1892-1941), чьи стихи стали основой произведения. Духовная тематика претворена в нем в характерных образах и символах².

Произведение состоит из шести частей. Композитором объединены в цикл 7 стихотворений, написанных поэтессой в разные годы (1916, 1934 и 1916, 1915, 1918, 1916, 1923). Образная сфера поэтических текстов выстраивается в виде символической параболы – от высокого образа духа, к человеческим переживаниям, сравнениям чистого, возвышенного и низменного, и снова к образу воспарившей души. Первая часть – иконопоклонение образу поэта; вторая часть – осознание трагичности судьбы, плач по судьбе России; третья часть пронизана темой смерти, прощания и отпускания, это плач по родной душе; четвертая часть несет ощущение неприятия революции, классового приравнивания интеллигенции и необразованных людей; в пятой части перед нами предстают бессонные глаза поэтессы и внутренние переживания; шестая часть – образ воспарившей над всем низменным чистой трепетной души.

Поэтическая лирика Цветаевой, положенная в основу цикла, пронизана образами и выражениями религиозного характера, отсюда – синтез духовного и светского начал, воплощённый выразительными средствами хоровой звучности. Произведение написано для хора а cappella. Виталий Харисов, отлично знающий вокальную природу голоса, превращает хор в своем сочинении в инструмент с особым прикосновением к звуку, слову, тем самым раскрывая особое значение цветаевской поэзии.

Открывает цикл хор №1 «Ты проходишь на запах солнца...», написанный

¹Премьера состоялась 21 декабря того же года в Государственном большом концертном зале им. С. Сайдашева в исполнении Государственного камерного хора Республики Татарстан под управлением Миляуши Таминдаровой. В 2016 году это произведение принесло композитору звание лауреата Второго Всероссийского конкурса композиторов им. Д. Д. Шостаковича (г. Санкт-Петербург).

² Проблематика этого произведения подробно раскрыта в статье автора диссертации [13].

на одноименное стихотворение М. Цветаевой 1916 года из сборника «Стихи к Блоку». Это стихотворение отражает личное отношение Цветаевой к великому поэту. Она обожествляет Блока, превозносит над человечеством, используя цитаты из древнейшей¹ христианской молитвы:

«Свѣте тихий Святѣя славы, безсмертнаго Отца Небеснаго, Святаго Блаженнаго, Иисусе Христѣ: пришедше на запад солнца, видевше свет вечерний, поём Отца, Сына, и Святаго Духа, Бога. Достойн еси во вся времена пет быт и гласы преподобными, Сыне Божий, живот даждь: тем же мир тя славит».

Смысл этой молитвы переводят так:

«Тихий свет святой Славы Бессмертного Отца Небесного, Иисусе Христe! Достигнув времени заката, видел свет вечерний, воспевает Отца и Сына и Святого Духа Бога. Ты, Сын Божий, дающий жизнь, достоин во все времена быть воспеваемым голосами преподобных. Потому мир Тебя прославляет».

Символика, близкая поэтам серебряного века, отображается в творчестве Цветаевой. Цитаты этой молитвы, а также отдельные фразы-символы, относящиеся к образу Иисуса, пронизывают все сочинение и указывают на то, что образ поэта Александра Блока в глазах поэтессы был особенным, святым и праведным, достойным воспевания:

**Ты проходишь на Запад Солнца,
Ты увидишь вечерний свет,
Ты проходишь на Запад Солнца,
И метель замечает след.**

Мимо окон моих — бесстрастный —
Ты пройдешь в снеговой тиши,
**Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий** моей души.

¹ Приблизительно IV в, а в некоторых источниках II-III вв.

Я на душу твою — не зарюсь!

Нерушима твоя стезя.

В руку, бледную от лобзаний,

Не вобью своего гвоздя.

И по имени не окликну,

И руками не потянусь.

Восковому святому лику

Только издали **поклонюсь.**

И, под медленным снегом стоя,

Опущусь на колени в снег,

И во имя твое святое

Поцелую вечерний снег —

Там, где **поступью величавой**

Ты прошел в гробовой тиши,

Свете тихий — святые славы —

Вседержитель моей души.

В письмах к Анне Ахматовой она называла поэта «духом». Душа поэта бессмертна, она остается в стихах. Сокровенное созерцание, благодарность, почитание и возвеличивание образа поэта, своего рода иконопоклонение («восковому святому лику», «поклонюсь», «опущусь на колени», «Свете тихий моей души») отражены в этих словах Цветаевой.

Испытания, пережитые людьми той эпохи, в том числе повлекшие раннюю смерть поэта, также запечатлены в стихотворении в словах:

Я на душу твою — не зарюсь!

Нерушима твоя стезя.

В руку, бледную от лобзаний,

Не вобью своего гвоздя.

Запрет власти на лечение Блока, физическое и моральное истощение в последние годы его жизни, всевозрастающий объем работы и прочие условия отразились на психофизическом здоровье поэта. Ранняя смерть была остро воспринята его современниками, также считавшими его чистым и светлым человеком («...Наше солнце, в муке погасшее, Александра, лебедя чистого» А. Ахматова). Цветаева же смерть Блока воспринимала как «вознесение».

Виталий Харисов для музыкального воплощения поэтического текста выбрал тональность ре бемоль мажор, относительно небольшой диапазон, хоральную фактуру четырехголосного хора. Музыка подчинена слову, как в канонических духовных хорах. Одна строфа – одна музыкальная мысль, состоящая из двух фраз, разделенных небольшой паузой в одну долю. Однако музыкальный язык композитора своеобразен. На протяжении развития всех частей мы можем наблюдать блестящее владение разными техниками письма и высокий профессионализм в плане передачи слова через музыку.

Кантата начинается с тесного расположения голосов, гомофонно гармонической фактуры, особенностью гармонизации является наличие в каждом аккорде секундового соотношения. Композитор использует аккорды с задержаниями, которые не разрешаются, а переходят в очередное задержание следующей гармонии. Оstinатная звуковысотная линия в басовой партии (во всем первом разделе номера удержание основного тона, лишь в конце второй и четвертой фразы разрешение в си бемоль) также способствует созданию особой гармонической краски. Начальная фраза, к примеру, строится на T(+2) – S43 – D53 (-1) – T7-II7(-3) – T(+2) (плагальный оборот), при этом в басу ре бемоль остинато. VII ступень служит переходом ко второму разделу части, звучащей в параллельной тональности.

Пример 13. В.Харисов, кантата-элегия «Душа», №1 «Ты проходишь на запад солнца...», тт. 1-4.

♩=80

Ты про-хо-дишь на за-пад солн-ца, ты у ви-дишь ве-чер-ний свет.
Ты про-хо-дишь на за-пад солн-ца, ты у ви-дишь ве-чер-ний свет.
Ты про-хо-дишь на за-пад солн-ца, ты у ви-дишь ве-чер-ний свет.
Ты про-хо-дишь на за-пад солн-ца, ты у ви-дишь ве-чер-ний свет.

Трехчастная репризная форма, с небольшим изменением в конце, выстроена просто и ясно. Первые две строфы образуют первую часть этого номера. Эпифора первой строфы, где повторяются первая и третья строка, преобразуется в музыкальную ткань, однако музыкальной эпифорой является точное повторение первой и второй строфы с видоизмененным голосоведением в последних двух тактах. В тактовых пропорциях это выглядит следующим образом: 8a+8a1 (меняется подтекстовка, меняются некоторые ритмические структуры и голосоведение в конце). Метроритмическая организация мелодического рисунка совпадает с ударениями в поэтическом тексте. Однако, начальная фраза характеризуется наличием пауз (там, где в стихотворении это не предусмотрено) и пунктирного ритма. Этими композиционными приемами достигается речитативность мелодики и постепенное «вхождение» в музыкально-поэтический материал. Композитор выделяет слова: *Ты, запад солнца, вечерний свет, след.*

Вторую часть составляют следующие две строфы. Единственная фраза с восклицанием в пунктуации является кульминационной точкой в поэтическом и музыкальном тексте. Композитор использует стреттное вступление голосов (S, A, T, B). Фразы делятся по 4 такта, причем каждая вторая является видоизменением первой: (4b+4b1) + (4c+4c1). Стреттное вступление голосов

проводится два раза подряд. Наличие коротких пауз во всей хоровой «вертикали» не мешают ощущению внутреннего единства.

Пример 14. В.Харисов, кантата-элегия «Душа», №1 «Ты проходишь на запад солнца...», тт.20-24.

20

S. зя. В ру - ку, блед - ну - ю от лоб - за - ний, не - во - бью сво - е - го - гвоз - дя. И по

A. зя. В ру - ку не - во - бью сво - е - го - гвоз - дя. И по

T. зя. В ру - ку не - во - бью сво - е - го - гвоз - дя. И по

B. зя. В ру - ку не - во - бью сво - е - го - гвоз - дя. И по

Третья часть, в составе которой заключительные две строфы, соответствует репризе с кратким двутактовым дополнением ($8a_2 + 8a_3 + 2$). Тематической основой репризы является музыка второй строфы. В пятой и шестой строфе незначительно меняется ритмическое оформление и гармония. Реприза возвращает ощущение спокойствия. Хоральная фактура, преобладающее равномерное движение ровными длительностями, изредка появляющийся пунктир в медленном темпе позволяют выделить важные слова, создающие впечатление останавливающегося потока времени: *И под МЕД-лен-ным СНЕ-ГОМ-СТО-Я...* и т.д. Фермата в конце номера акцентирует внимание на слове «души», создавая арку между первым и последним, шестым номером – «Душа». Реприза завершается в тональности следующего номера кантаты – в си бемоль миноре, что служит дополнительным средством объединения частей кантаты.

Вторая часть цикла «Рябина» написана на два произведения М.Цветаевой: «Рябину рубили зорькою» (1934) и «Красною кистью рябина зажглась» (1916).

«Рябину рубили зорькою» (1934)	«Красною кистью рябина зажглась» (1916)
<p>Рябину рубили Зорькою. Рябина — Судьбина Горькая. Рябина — Седыми Спусками. Рябина! Судьбина Русская.</p>	<p>Красною кистью Рябина зажглась. Падали листья. Я родилась. Спорили сотни Колоколов. День был субботний: Иоанн Богослов. Мне и доньне Хочется грызть Жаркой рябины Горькую кисть.</p>

«Образ рябины, который широко распространен в русском фольклоре, в первом стихотворении раскрывается поэтом как символ несчастной судьбы (рябина – судьбина горькая). Произведение, написанное в период эмиграции, пронизано болью за родное отечество, переживаниями за те события, которые происходили в первой половине XX века в России. Рябиною здесь является родная страна. Однако, рябина также является знаком судьбы самой Марины Цветаевой¹, на это нам указывает композитор, объединяя два стихотворения в одно музыкальное произведение. Судьба поэтессы и судьба России в этом сочинении перекликаются» [13].

«*Рябину рубили зорькою*» символически означает безжалостное уничтожение старой России в период революции. В лаконичной форме

¹ Сама Цветаева упоминала седину своих волос в других сочинениях, написанных несколько ранее, к примеру, стихотворение «Это пеплы сокровищ» 1922 г. Упоминание о седине волос поэтессы присутствует в стихотворении «Марина» П. Антокольского. Кроме того, слово рябина хорошо рифмуется с именем Марина.

в стихотворении передана трагедия народа, страны и отдельных людей. «Седые спуски» воспринимаются как метафора – это поседевшие от горя волосы русской женщины (рябина – женского рода, судьбина русская). Сама Цветаева, ее жизнь и творчество тоже являются символом России того времени.

В двенадцати строках/словах заключено емкое эмоциональное содержание. В начале констатация факта и осмысление трагичности происходящего – «*рябину рубили зорькою*». Следом – сильные переживания и понимание безысходности: *рябина – судьбина горькая*. «*Рябина – седыми спусками*» говорит нам о последствиях произошедшего с главной героиней. Восклицание «*Рябина!*» - крик души. Последнее сочетание слов «*Судьбина русская*», а также повторение слова «*судьбина*» передают отчаяние и опустошение, принятие неизбежности трагического исхода.

Структура стихотворения – 12 слов и каждое слово на новой строчке, знаменитый рубленный стих, – говорит о сжатых временных рамках. Стихотворение проносится быстро, будто «взахлеб». Оно словно разорвано, «разрублено» на части. Таким образом, структура стиха и эмоциональная составляющая позволяет нам сравнить произведение с традиционным русским жанром плачем. Осознание трагичности ситуации, общее нагнетание эмоций, образ лирической героини со сложной судьбой – все это сухо и жестко воплощено в очень коротком стихотворении.

«Второе стихотворение в этом номере кантаты посвящено самой поэтессе. В лаконичной форме Цветаева обозначает момент её рождения. Рябина как знак судьбы, сопровождавшей ее с момента рождения, появляется в ее творчестве неоднократно. В данном стихотворении сделан акцент на красивой, яркой, спелой и в то же время горькой рябине, символизирующей сложную и трагичную судьбу. Красный цвет символизирует праздник, подчеркивает особенность дня¹ (красный цвет как никакой другой выделяется в природе на фоне всех остальных

¹ Марина Цветаева родилась 26 сентября 1892 года, в ночь с субботы на воскресенье, на Иоанна Богослова.

оттенков осени) [13]. Однако, если обратить внимание на время написания (1916), красный цвет также явился здесь предвестником предстоящих событий в стране.

Значимость описываемого дня определяется не столько моментом рождения поэтессы, сколько церковным праздником – днем евангелиста Иоанна Богослова – покровителем всех писателей, поэтов, издателей и других деятелей, связанных с книгами. В стихотворении этот праздник сопровождает колокольный звон – «спорили сотни колоколов».

Описание праздника жизни в стихотворении – *красною, зажглась, колокола*, — происходит через образ жаркой рябины, символизирующей жажду жизни. Ее знаменует последняя мысль: *ценность жизни*, какими бы горькими событиями она не сопровождалась.

В музыке в общем контексте оба стиха объединены общим размером 6/8 и метрономом 80. Интонации “lamento” и периодическое включение вокализа в разных голосах способствуют ассоциациям с плачем. Часть построена в форме фуги, где первый стих соответствует изложению темы, а второй стих – развитию.

Пример 15. В.Харисов, кантата-элегия «*Душа*», №2 «*Рябина*», тт.1-11.

The musical score consists of three staves: Bass (BASS), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The lyrics are in Russian. A box with the number '1' is placed above the Tenor staff at the beginning of the second measure.

BASS: Ря - би-ну Ру-би-ли Зорь-ко-ю. Ря - би-на-Судь-би-на Горь-ка-я. Ря - би-на-Се-ды-ми

T.: Ря - би-ну Ру-би-ли Зорь-ко-ю. Ря - би-на-Судь-би-на

B.: спус-ка- ми..Ря - би-на!Судь-би-на Рус-ска-я.

Фуга отличается рядом особенностей. Основная тема проводится сначала в басах в основной тональности, ответ в партии теноров в тональности субдоминанты, продолжение в альтовой партии в основной тональности и завершает экспозицию проведение темы у сопрано в тональности доминанты. Фа минор, закрепляясь в последних тактах экспозиции, модулирует в свою доминанту – до минор.

Развивающая часть построена на теме в обращении, а также на материале интермедии, который приобретает очертания самостоятельной темы. Являясь продолжением, развитием основного материала, новая тема в то же время вносит яркий акцент на словах «я родилась», устремляясь вверх и утверждаясь на выдержанном звуке (в 1,5 такта).

Пример 16. В.Харисов, кантата-элегия «Душа», №2 «Рябина», тт.44-50.

44

S. би-на за- жглась. М... Па-да-ли листь-я. Я ро-ди-лась. Ря -

A. М... Па-да-ли листь-я. М... Ря - би - на

T. М... Па-да-ли листь-я. М... Ря - би - на

B. М... Па-да-ли листь-я. М... Ря - би - ну Ру-би-ли Зорь-ко-ю. Ря -

Колокольность достигается приемом звукоимитации средствами хоровой звучности – антифонным пением женского и мужского хора.

Пример 17. В.Харисов, кантата-элегия «Душа», №2 «Рябина», тт.58-63.

58

S. сот - ни ко - ло - ко - лов Спо - ри - ли сот - ни ко - ло - ко -

A. сот - ни ко - ло - ко - лов Спо - ри - ли сот - ни ко - ло - ко -

T. Спо - ри - ли сот - ни ко - ло - ко - лов Спо - ри - ли сот - ни

B. Спо - ри - ли сот - ни ко - ло - ко - лов Спо - ри - ли сот - ни

«При этом «спор» колоколов выражается в выборе разной гармонии в мужском и женском хоре и их своеобразным «биением»: наложением разных гармонических функций (в женском хоре чередуются аккорды I и VII ступеней, в мужском хоре II ступени и I:

Таблица 1.

	Такты/ ступени в As dur (57-65 такты)								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Ж. хор	I		VII		I		VII		
М. хор.		II		I		II		I	

Фуга наполнена разными интонационными ходами, что позволяет передать эмоциональную насыщенность стихотворений» [13]. Композитор ловко сменяет фактуру, гармонию, использует переченье, краску басового тембра, присущего русской музыке. Принадлежность к русской музыке также проявляется в самой мелодике, схожей с народной песней. Аккордовая последовательность (VI₅₃-III₆-II₆₅-III₅₃-II₇-D₇-t) в равномерном метроритме (97-100 такты) и насыщенной фактуре хорового вокализа отсылает слушателя к протяжным народным песням.

Часть третья носит название «*Милый друг*». Стихотворение посвящено памяти Петра Яковлевича Эфрона (1884-1914) – брата мужа поэтессы. Жалость к Петру Яковлевичу, потерявшему свою маленькую дочь, покинутому женой и умиравшему от туберкулеза, переросла в желание заботиться о нем и пробудило сильные чувства к этому человеку. Цветаева посвятила ему семь стихотворений, написав их в разные годы. Данное стихотворение явилось последним, поэтому в нем сконцентрированы накопившиеся переживания, достигнут эмоциональный предел и осознание горькой утраты. Об этом повествует динамика стихотворения, восклицания и подчеркивания смысловых акцентов при помощи знака препинания – тире:

Милый друг, ушедший дальше, чем за́ море!
 Вот Вам розы — протянитесь на них.
 Милый друг, унесший самое, самое
 Дорогое из сокровищ земных.

Я обманута и я обокрадена, —
 Нет на память ни письма, ни кольца!
 Как мне памятна малейшая впадина
 Удивлённого — навеки — лица.

Как мне памятен просящий и пристальный
 Взгляд — поближе приглашающий сесть,
 И улыбка из великого Издали, —
 Умирающего светская лесть...

Милый друг, ушедший в вечное плаванье,
 — Свежий холмик меж других бугорков! —
 Помолитесь обо мне в райской гавани,
 Чтобы не было других моряков.

(1915)

Трепетные чувства автора выражены в словах: *«милый друг», «самое дорогое из сокровищ земных», «как мне памятен <...> взгляд <...> улыбка», «памятна малейшая впадина»*. Тема смерти пронизывает все стихотворение, жизнь после смерти Цветаева называет *«райской гаванью»*, которая находится очень далеко (*«великое Издали»*), *«дальше, чем за море»*, вечным (*«навек», «вечное плаванье»*), ушедших зовет *«моряками»*. А в реальности – кладбище (*«холмик меж других бугорков»*), розы на свежей могиле, сильное разочарование и одиночество (*«обманута», «обокрадена», «нет на память ни письма, ни кольца»*), желание избежать подобной утраты в будущем (*«помолитесь обо мне <...> чтобы не было других моряков»*). Морская тема, которой пронизано данное стихотворение указывает на ее собственную судьбу. В особенности эту связь можно увидеть в шестом номере кантаты.

“Плач по родной душе, заложенный в поэтическом тексте в музыкальном воплощении осуществляется такими композиционными решениями как: включение в хоровую звучность солирующего голоса – альты; интонация плача

(lamento), звучащая неоднократно на конце фраз у солиста и в хоре; передача хору функции аккомпанемента, оттеняющего интонации солирующего голоса; терпкие аккорды в хоровой фактуре; тихая динамика, перерастающая в фортиссимо в хоровой звучности завершающего раздела (кульминации) и олицетворяющее надрывный плач, истаивающий к концу» [13].

Альтовый тембр, раскрывающийся здесь в основном в нижней тесситуре, придает особую краску, сообразно со смыслом поэтического текста.

Пример 18. В. Харисов, кантата-элегия «Душа», №3 «Милый друг», тт. 1-4.

♩ = 100

mp

Ми-лый друг, у-шед-ший даль-ше, чем за мо ре! - Вот вам ро-зы, - про-тя-

Речитативность мелодики, наличие пауз, рвущих строение фразы, волнообразный характер движения мелодии с зависанием на малых секундах, однообразии интонаций создают звучание, близкое разговорной речи. В кульминационных моментах голоса в верхней тесситуре передают надрывные интонации плачущей женщины.

Куплетная форма, в которой каждый куплет состоит из четырех фраз, постепенно разрастается к концу:

Таблица 2.

№ куплета	Количество тактов	Динамика	Состав исполнителей
1	3+3+4	<i>mp</i>	Соло Альт
2	3+3+4	<i>mp</i> (рв хоре)	Соло+хор
3	3+3+5	<i>mf, f</i>	Соло+хор
4	3+3+6	<i>mp</i> (ррв хоре)	Соло+хор
Хоровая кода	6+8	<i>p, f, p, mf, ff, pp</i>	Хор

За три такта до заключительного раздела происходит смена метра – с равномерного четырехдольного размера (4/4) на взволнованный трехдольный (3/4). Оstinатная пульсация восьмыми длительностями переходит из партии

сопрано в альтовый голос, что способствует усилению экспрессивности при подходе к кульминации.

Повторность, плавность голосоведения, речитативность мелодики, спокойный характер, умеренный темп и негромкая динамика (кроме кульминационного момента) характеризуют этот номер.

Часть №4 «*Полюбил богатый – бедную*» написана на стихотворение, созданное в трудном 1918 году. Стихотворение построено на резких противопоставлениях.

Полюбил богатый — бедную,
 Полюбил ученый — глупую,
 Полюбил румяный — бледную,
 Полюбил хороший — вредную:
 Золотой — полушку медную.
 — Где, купец, твое роскошество?
 «Во дырявом во лукошечке!»
 — Где, гордец, твои учености?
 «Под подушкой у девчоночки!»
 — Где, красавец, щеки алые?
 «За ночь черную — растаяли».
 — Крест серебряный с цепочкою?
 «У девчонки под сапожками!»
 Не люби, богатый, — бедную,
 Не люби, ученый, — глупую,
 Не люби, румяный, — бледную,
 Не люби, хороший, — вредную:
 Золотой — полушку медную!

Скрытая ирония, неприятие происходящего в реальной жизни выражены в антонимах богатый – бедный, ученый – глупый, золотой – полушка медная, а также в характере просторечных фольклорных выражений – подушечка,

девчоночка, лукошечко и пр. Отсюда разочарования и предостережения в характере народных поговорок: «*Не люби, богатый, - бедную, не люби, ученый, - глупую...*». У всех свои физические, интеллектуальные способности, у всех разное образование и моральные ценности. Отсюда неизбежность краха: «Где, купец, твое роскошество? Во дырявом во лукошечке!».

Два противоположных образа изображаются в стихотворении полярными понятиями. Один образ выражен эпитетами: богатый, ученый, румяный, хороший, золотой. Другой – бедный, глупый, бледный, вредный, полушка медная (самая мелкая монета стоимостью в четверть копейки).

«Человек, богатый духовно и материально (купечество существовало до 1917 года), впусив в свою жизнь бедную, был разорен, оставшись с «дырявым лукошком». Труды ученых потеряли свою ценность, когда люди стали все «равны», после революции были отменены все ученые степени. Здоровый румянец сменился бледным нездоровым состоянием в новых условиях жизни. Завершающее сравнение «золотой» может говорить о ценности интеллигенции для Цветаевой, за которую она так трепетно горела душой. «Черная ночь» — символ мрака и зла, которое очень быстро («за ночь») уничтожило («растаяли») все благородное и прекрасное («алые», «красные»)» [13].

Для воплощения идейно-художественного содержания текста композитор избирает трехчастную форму, в соответствии со строением стиха (три строфы). Структура стиха неквадратного типа, с характерной отсылкой к народной поэзии: $\cup\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\cup$. В музыке соединяются разные в стилистическом отношении элементы: аккордовая фактура, четко расчерченные фразы с резкими окончаниями, жанровые черты марша придают сходство с советской массовой песней патриотического характера. И вместе с тем ритмика указывает на стилистику народной поэзии – девятисложник с ударениями на 3, 5 и 7 слогах. Это сочетание создает иронический подтекст, отличающий избранное стихотворение Цветаевой.

Пример 19. В.Харисов кантата-элегия «Душа», №4 «Полюбил богатый – бедную», тт.1-6.

По-лю-бил бо-га-тый бед-ну-ю, по-лю-бил у-чѣ-ный глу-пу-

По-лю-бил бо-га-тый бед-ну-ю, по-лю-бил у-чѣ-ный глу-пу-

По-лю-бил бо-га-тый бед-ну-ю, по-лю-бил у-чѣ-ный глу-пу-

По-лю-бил бо-га-тый бед-ну-ю, по-лю-бил у-чѣ-ный глу-пу-

Вопрос и ответ, заложенные в поэтическом тексте, отражены в музыке разделением хора на мужской и женский составы и их антифонным сопоставлением. Диалог женских и мужских (купец, гордец, красавец) групп выделен разным типом интонирования, сменой ритмического рисунка, регистровым контрастом. Последний ответ на реплику «*Крест серебряный под сапожками*» переходит в восклицание («*Ааа...*») всем составом хора, выделяя таким образом кульминацию, которая тнесена к самому концу части.

Реприза основана на заключительной строфе стиха. Композитор за счет солирующих голосов (S, A) создает эффект толпы на фоне беспорядочного топота. Подобные приемы нередки у Шостаковича (к примеру, в «Катерине Измайловой» или «Казни Степана разина»). Дуэт женских солирующих голосов изображает насмешливый «вскрикивающий» мотив на бессмысленные слоги («*там, таруда, та...*»). Glissando в конце фраз перебивает общее хоровое звучание на длинных нотах, а топот, звучащий фоном, усиливает эффект спора толпы людей.

Пример 20. В.Харисов, кантата-элегия «Душа», №4 «Полюбил богатый – бедную», тт.44-49.

44

S. solo
там, та-ри-да, та...

A. solo
там, та - да - да...

S.
би бо-га-тый бед - ну - ю, не лю-би у-чѣ-ный глу - пу -

A.
би бо-га-тый бед - ну - ю, не лю-би у-чѣ-ный глу - пу -

T.
би бо-га-тый бед - ну - ю, не лю-би у-чѣ-ный глу - пу -

B.
би бо-га-тый бед - ну - ю, не лю-би у-чѣ-ный глу - пу -

R. f. (step)
L. f. (step)

Солирующий женский голос рисует образ легкомысленной девушки, под сапожками которой оказался крест серебряный. Этот образ – метафора новой власти, для которой религия, высокие идеалы и человеческие ценности ничего не стоят.

Стихотворная основа пятой части – «Вот опять окно» - взята из цикла «Бессонница» (1916). В период написания стихотворений из цикла «Бессонница» М. Цветаева испытывала тяжелые переживания, связанные с личной жизнью. Когда человека мучает бессонница, в голову «лезут» разные мысли, эмоции и переживания, терзающие душу, которые не дают покоя.

Вот опять окно,
Где опять не спят.
Может – пьют вино,
Может – так сидят.

Или просто – рук
 Не разнимут двое.
 В каждом доме, друг,
 Есть окно такое.

Крик разлук и встреч –
 Ты, окно в ночи!
 Может – сотни свеч,
 Может – три свечи...
 Нет и нет уму
 Моему – покоя.
 И в моем дому
 Завелось такое.

Помолись, дружок, за бессонный дом,
 За окно с огнём!

Содержание стихотворения философично. С самого начала поэтесса обращает взор читателя к окну: *«Вот опять окно, где опять не спят...»*. Слово «опять» наталкивает на мысль, что бессонница сопровождает автора уже много ночей. Причиной ночи без сна может быть как радость, так и горе; крик души от разлук и встреч, огонь страстей (*«окно с огнем»*) и переживаний, терзания от расставаний и невозможности былых отношений (в период написания Цветаева вернулась к своему мужу).

Вероятность возникновения подобных ситуаций в жизни любого человека проглядывается во фразе *«в каждом доме, друг, есть окно такое»*. Обращение возможно к случайному прохожему как к «другу», дополненное фразой в конце *«Помолись, дружок...»*, говорит о желании найти чувство поддержки со стороны. Желание найти такого же тонко чувствующего и сопереживающего ей человека, надежда увидеть его, отображается через взгляд из окна. Но окно также

и бессонные глаза поэтессы. Зажигая «сотни свеч», она не спит не одну ночь. «Три свечи также символичны. Возможно, они являются символом надежды, веры и любви, а возможно, служат символом молитвы. У христиан существует обряд, когда ставят три свечи в трех церквях и заказывают Сорокоусты для исцеления от тяжких недугов. Отношение к религии у Цветаевой было особым, к ней она обращалась только в самые тяжелые моменты жизни, но в стихах религиозная символика встречается нередко» [13].

Предпоследняя часть кантаты обнаруживает жанровые признаки молитвы, бардовской песни, хорала, лирической хоровой песни. Тональность ми бемоль минор, как и в предыдущем номере, служит связкой 4-й и 5-й частей и создаёт печальный колорит.

Начальные такты в хоральной фактуре, в динамике *pp*, с закрытым ртом звучат как молитва. Накладывающаяся на хоровую звучность солирующая партия сопрано (во второй строфе – у баса) в речитативной манере контрастирует с подголосочной фактурой хора.

Пример 21. В. Харисов кантата-элегия «Душа», №5 «Вот опять окно», тт. 1-6.

The image shows a musical score for Example 21, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Вот о-пять ок-но,". The second staff is a soprano solo line. The third, fourth, and fifth staves represent the choral accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score includes a trumpet part marked *tr* at the beginning. The lyrics "М..." are written below the choral parts.

Три раздела составляют куплеты повторного строения: 1 и 2 куплеты по 16 тактов, третий куплет несколько сокращен (4т вст. + 16т (1 куплет) + 16т (2 куплет) + [4т + 8т] (3 куплет)). Кроме того, второй и третий куплеты связаны между собой небольшой связкой-вокализом. Форма, мелодическая основа, гомофонно-гармоническая фактура смешанная с подголосочной, плагальная гармония создают образ лирической хоровой песни.

Шестая часть носит символическое название «*Душа*». В стихотворении «*Душа*» (1923) чувствуется эмоциональный накал, непримиримость и противостояние двух начал — тонко чувствующей природы поэта и окружающего мира. Это ощущается в многочисленных тире и восклицательных знаках, в эпитетах и сравнениях, которые являются антитезами. Кроме того, в стихотворении сталкиваются слова, имеющие разную языковую принадлежность — литературную и разговорно-бытовую.

Выше! Выше! Лови — летчицу!
 Не спросившись лозы — отческой
 Нереидою по-лощется,
 Нереидою в ла-зурь!

Лира! Лира! Хвалынь — синяя!
 Польшание крыл — в скинии!
 Над мотыгами — и — спинами
 Польшание двух бурь!

Муза! Муза! Да как — смеешь ты?
 Только узел фаты — веющей!
 Или ветер страниц — шелестом
 О страницы — и смыв, взмыл...

И покамест — счета — кипами,
 И покамест — сердца — хрипами,
 Закипание — до — кипени
 Двух вспененных — крепись — крыл.

Так, над вашей игрой — крупной,
 (Между трупами — и — куклами!)

Не общупана, не куплена,
Полыхая и пля-ша —

Шестикрылая, ра-душная,
Между мнимыми — ниц! — сущая,
Не задушена вашими тушами
Ду-ша!

Цветаева неоднократно упоминает слово *Душа* в своих сочинениях. В данном стихотворении бунтарство ее души («летчица», «не спросившись лозы – отческой», «полыхание двух бурь») соединяется с такими характеристиками, как: возвышенность, святость («полыхание крыл», «скиния»), легкость и непринужденность («полощется»), мифологичность («Нереиды», «муза», «лира»), неуловимость («ветер», «веющей», «шелест»). Частое присутствие в словах шипящих согласных создает определенную звукоизобразительность – впечатление ветра, ощущение его неуловимости.

Несомненно, что здесь автор повествует о своей душе. Имя Марина в переводе с латинского означает «морская». Слово «вспененных» в этом смысле также указывает на неё. В другом стихотворении она писала: «Я – бренная пена морская». Тема моря и того, что связано с ним, проникает во многие ее сочинения.

Средством визуализации и осязаемости («сущая») образа Души в данном стихотворении являются эпитеты: «Летчица», «Нереиды» - морские божества, нимфы; «лазурь» - как цвет моря и ясного неба, в данном случае небо («выше», «полыхание крыл») и море («Хвалынь») соединяются в единой субстанции, душа взмывает над всеми и «полощется» в вышине.

Восклицания, относящиеся к характеристикам цветаевской Души, характеризуют ее устремленность ввысь («Выше! Выше!», «Лови – Летчицу!», «Полыхание крыл — в скинии!», «только узел фаты веющей»), источник ее вдохновения («Муза! Муза!»), сущность самого поэта («Лири! Лири!»).

«В стихотворении соединяются не только просторечие и литературный слог, в нем возникают понятия из разных эпох, античности и современности. Неслучайно упоминается Хвалынское море (древнерусское название Каспийского моря), находящееся на стыке Европы и Азии – еще одна пара противопоставлений. Но Душа поэта вне времени и пространства, она чиста, свята, как ангел, приближенный Богу («шестикрылый»). Именно поэтому ей нужны силы («крепись»), чтобы противостоять грубому («лови!», «полыхание двух бурь», «как смеешь ты»), притворному («между мнимыми – ниц», «игрою крупною») обществу, состоящему из «трупов», «туш» и «кукол». Грубо и жестко Цветаева обозначает современный ей мир продажных людей («обшупана», «куплена»). Она старается оставаться настоящей, трепетной, как чистая Душа» [13].

После завершения предыдущего номера в спокойном темпе в ми бемоль миноре и аккордовой фактуре, следующая часть в тональности си бемоль минор звучит резким контрастом. Шесть куплетов составляют куплетно-вариационную форму (8+8+8+8+17+10). Синкопированная двухголосная мелодия переходит из голоса в голос: начинают басы (1,2 строфа); затем тенора (3 строфа); следом наложение партий сопрано и басов (4 строфа); в 5 строфе тема проходит стретто во всех голосах; 6 строфа звучит тутти по нарастающей к кульминации всего произведения – последним двум аккордам («Ду-ша!»). Атака звука твердая, но при этом остается вибрация и обертона.

Синкопированный ритм, быстрый темп, короткие ноты и резкие штрихи в аккомпанирующих партиях, нарастание хоровой фактуры (от басового двухголосия до хорового восьмиголосия), расширение диапазона придают танцевальный характер музыке (у Цветаевой обозначено «полыхая и пляша»).

Пример 22. В.Харисов кантата-элегия «Душа», №6 «Душа», тт.20-25.

20

A.
T.
B.

- ве - ю - шей! И - ли ве - тер стра ниц - ше - лес - том о стра - ни цы - и смыв, взмыл...

«Кипы счетов», «закипание – до кипени» проявляется в музыке через многочисленные акценты на слабую долю, вскрикивания в высокой тесситуре. Накапливая звуковую энергию по нарастающей, в пятом куплете композитор укрупняет длительности, тем самым расширяя границы формы в два раза («игрой крупной»). Часто одни голоса сразу вторят другим – «не куплена», «не куплена», подчеркивая тесную и тонкую связь между словом и музыкой.

Диапазон этого номера самый широкий во всей кантате – от си бемоль большой октавы в самом начале до си бемоль второй октавы (в последнем аккорде), словно к концу происходит вознесение и утверждение основной образной линии всего сочинения – души поэта.

Несмотря на то, что каждая часть кантаты имеет свое лирико-философское содержание, объединяющими элементами являются: тональное родство всех номеров, особая гармония с секундовыми сопряжениями голосов, преимущественно силлабическое строение мелодики, ее речитативный характер, использование подголосочной полифонии, стреттных приемов изложения. Но главное – это общая атмосфера печали и связь каждого номера с душевными состояниями поэтессы.

Поэтесса не верила в существование Бога и загробной жизни, о чем писала В. Розанову в своем письме от 7 марта 1914 года. Она обращается к религиозным мотивам, как к богатому источнику тем и образов. В стихах Цветаевой соединяются мифология, библейские мотивы и тексты, образы фольклора. Однако, Цветаева с большим уважением относилась к верующим людям

и признавала необходимость людей, посвятивших себя Богу. «У постели умирающего нужен не поэт, а священник» [157], говорила она.

Кантата «Душа» основывается на стихотворениях, написанных в разные годы одним поэтом. Проанализировав данное сочинение с точки зрения воплощения поэтического текста в музыке, можно утверждать, что композитором не случайно выбраны именно эти стихотворения поэтессы, повествующие о тонкой, нежной, в то же время сильной и страстной творческой душе поэта с трагической судьбой. Композитор своей кантатой утверждает идеалы и высшие ценности, которые являются частью истории народа. Он тонко прочувствовал лирику Цветаевой, это воплотилось в ярком, самобытном сочинении, продемонстрировавшем широкие возможности хора.

Духовная тематика в хоровом творчестве Виталия Харисова проявилась также в произведениях «На улице май» на стихи Вл.Бережкова (2012) и «Зимняя ночь» на стихи Б. Пастернака (прим.2005-2008) для смешанного хора а cappella. Стихотворения из известных песен, которые поют на российской эстраде, у композитора Харисова обретают совершенно новое прочтение. Выбрав исполнительский состав четырехголосного смешанного хора без сопровождения, автор раскрывает поэтический текст средствами вокально-хоровой звучности, используя некоторые композиционные приемы, которые были характерными в кантате «Душа», что говорит о единстве стиля композитора.

Взаимодействие хора и оркестра придает особую весомость сочинениям духовной тематики. К таким масштабным произведениям можно причислить «Сказание о Сергии Родонежском, князьях русских и о куликовском сражении» для хора и симфонического оркестра (2013) Н. Варламовой. Это многочастное масштабное произведение, проникнутое духом истории, пронизанное русской мелодикой, колокольностью, цитатами из древних старопечатных православных изданий молитв и тропарей. Это произведение – памятник сильному духом русскому народу, его великим вождям, которых оберегает Бог, посылая

праведников, укрепляя их веру. В этом сочинении главенствующая роль отводится вопросу веры в Бога и значению православных святых в истории Руси.

История культуры свидетельствует о том, что отношение человека верующего с Богом не ограничивается только церковным ритуалом или молитвой. Оно охватывает все сферы жизни. Церковь выступает в качестве хранителя веры, а деятели искусства помогают осмыслить ее основы в меняющемся мире. Это подтверждает обращенность духовной тематики к самым разным слоям общества и актуальность подобных сочинений, к каким бы жанрам они не принадлежали.

Духовная тематика нашла отражение в некоторых музыкально-сценических произведениях: балет «Сказание о Йусуфе» (Иосиф Прекрасный, 2001) Л. Любовского; балет «О, дети Адама» (2002) М. Шамсутдиновой; музыка к хореографическим спектаклям «Алиф» (2017), «Шамаиль» (2018), музыка к кукольному спектаклю «Адэмнар» (Люди) (2021) Э. Низамова¹.

Интересное решение получило музыкальное оформление Р.Салимовым спектакля-мистерии «Священные сады» (преьера 2016). Радик Салимов (р.1975) в своём творчестве обращается к различным жанрам академической и популярной музыки. Кроме того, он хорошо владеет многими специфическими инструментами, такими как курай, баян, бас-гитара, различные струнно-щипковые национальные (этнические) инструменты (к примеру, гусли). Музыкальные приоритеты композитора отражаются на его композиторском творчестве – в выборе жанров и индивидуальной стилистике письма. Салимов синтезирует национальное начало с современными веяниями в музыке. Этническое, национальное в его музыке предстаёт в преобразованном состоянии, в виде некоего образа, отсылающего слушателя к фольклору. Этими

¹ Спектакль повествует о страшном голоде в Поволжье 1921-1922 годов, об измененном сознании людей, оказавшихся в ситуации выживания в критических условиях. Музыка Э. Низамова к спектаклю включает инструментальные номера «Мольба», «Душа», «Агония», «Крик». Такие спектакли заставляют не просто задуматься о глобальных проблемах человечества, но и «перевернуть» душу на изнанку.

чертами отмечена музыка к спектаклю-мистерии «Священные сады», содержащая в себе различные восточные образы и символы¹.

Способы восприятия музыкально-сценических жанров «полифоничны». Художественный образ, заложенный в произведении, проявляется с разных сторон: в пластике, в мимике, в движении, вербальными средствами, техническими (свет, звук) и т.д. Тем самым происходит усиление слухового и визуального восприятия. «Движение визуализирует музыкальный образ, позволяя глубже осмыслить его образность» [100].

Раскрытие духовной тематики в музыкально-сценических жанрах (опера, балет, вокально-хореографический спектакль) происходит не только на слушательском уровне восприятия, но и на визуальном. В этом плане интересна совместная постановка несколькими композиторами музыкально-эпических картин «О мудрости и чудесах Февронии», в которую вошли «Оперные сцены о жизни и судьбе святых Петра и Февронии» (2016) Н. Варламовой. Заступники Русской земли и благоверные супруги Петр и Феврония таким образом были увековечены музыкальным памятником, своего рода «оперой-фреской»².

«Оперные сцены о жизни и судьбе святых Петра и Февронии» по литературному произведению XVI в. Ермолая (Еразма) Прегрешного «Повесть о Петре и Февронии Муромских» композитора Н.Варламовой – это история о вере, истинной любви и человеческом достоинстве³. Позже данное сочинение стало частью музыкально-эпических картин (оперного действия) «О мудрости и чудесах Февронии», написанных совместно с молодыми композиторами,

¹ В основе сюжетной линии – старинная легенда о цветущих яблоневых садах, некогда окружавших город Булгар. Позже сады были уничтожены вместе с городом и для того, чтобы воссоздать эти сады, дочери Хана и её помощнику необходимо преодолеть много препятствий, самым главным из которых является восхождение на небеса и возвращение оттуда с живой веткой яблони. Многочисленные искушения, которому подвергается юноша-помощник ханской дочери на сложном пути (Шёлковый путь), помогает преодолеть голос муэдзина (провозглашающий с минарета призыв к молитве у мусульман), олицетворяющий мысли юноши о родном крае (режиссёр Г.Ковтун о спектакле в интервью).

² Спектакль впервые был поставлен в День семьи, любви и верности – 8 июля 2016 г. на сцене Эрмитажного театра в Санкт-Петербурге.

³ Эта проблематика раскрыта нами в статье [14].

принимавшими участие в III Международном конкурсе композиторов духовной музыки «Роман Сладкопевец»: Франческо Пеллегрини (Италия), Александром Видлишки (Болгария), Алиной Шипиловой (Россия, Воронеж), Никитой Сайковичем (Россия, Москва). Кроме того, в музыку спектакля также вошли фрагменты сочинения известного российского композитора, музыковеда и философа Владимира Мартынова «Исайя, ликуй!», в основу которого положены тексты старинных духовных стихов и православного таинства венчания.

«Поэтическим текстом послужили древнерусские литературные источники: эпический рассказ гуслира Дмитрия Парамонова (исполнявшего роль сказителя в день премьеры), либретто Людмилы Разумовской, либретто Наталии Варламовой, духовные стихи и тексты православных тропарей. В спектакле синтезируются разные жанры: оперные сцены, с участием солистов, хора и симфонического оркестра; сценическая речь, диалоги главных героев; элементы танца; фрагменты исполнения хором а cappella, объединенные появлениями рассказчика, аккомпанирующего себе на старинном инструменте – гусях. Кроме того, на сцене используются элементы видеодекораций в сочетании с костюмами и остальными декорациями, выполненными в стилистике русских икон XIII-XV вв. « [14].

Произведение содержит жанровые черты классической европейской оперы – наличие хора, солистов, оркестра, соответствующих костюмов и декораций, сюжетная линия имеет завязку, развитие и развязку. Это история жизни праведных возлюбленных, летопись истинной любви от Бога. Сюжетная линия выстроена от экспозиции образа князя и его государства, а также первопричины встречи двух главных героев до их вознесения на небо (умирают в один день). Однако, музыка оперы не включает острых конфликтов и резких контрастов.

Опера «Сказание о Петре и Февронии Муромских» — это новый вид оперы повествовательно-поучительной христианской направленности. В ней воплощены идеи святости, предопределенности и принятия от Бога всех жизненных испытаний, мудрости, сдержанности и скромности. Музыка и само

действие, происходящее на сцене, не содержит сильных эмоций, резких контрастов. Произведение можно назвать музыкальной летописью, взглядом на историю через иконы. Об этом также свидетельствуют некоторые мизансценические приемы: часто скрещенные на груди руки поющих или выставленная правая ладонь вперед (руки являются выразительным средством и самой подвижной частью тела участвующих в сценическом действии), наличие связующего элемента – гусяра, статика и медлительность сценодвижений. Перед глазами слушателей предстают ожившие иконы, рассказывающие историю через старинные духовные стихи, эпические повествования гусяра, драматические мизансцены. Зрительское восприятие акцентируется на определенных сценических деталях, музыка служит максимальному раскрытию текста и ощущению реалистичности происходящего.

В трактовке жанра заключена новизна произведения. В опере поднимаются вопросы веры, любви, надежды, доверия, мудрости Божественного промысла. «В повествовании, вобравшем в себя множество фольклорных сюжетов и мотивов, сливаются воедино Христианская идея обожения ума и прославление святости, сказочность, идущая от устного предания, и метафорический язык, близкий к притчам» [236].

2.2. Особенности претворения духовной тематики в инструментальной музыке

В истории музыки немало примеров инструментальных произведений, связанных с духовной тематикой: 17 церковных сонат В. А. Моцарта для исполнения во время богослужения между Посланием и Евангелием, симфония № 3 «Литургическая» А. Онеггера, Симфония-реквием Б. Бриттена. Интересные образцы находим в русской инструментальной музыке, к примеру, увертюра «Светлый праздник» Н.А. Римского-Корсакова, тематизм которой основан на мелодиях из «Обихода», 1 симфония С. Рахманинова с включением тем

знаменного распева или «Симфония псалмов» И. Стравинского, в которой используются тексты трех псалмов (38, 39, 150). Кшиштоф Пендерецкий также синтезирует жанры симфонии и оратории в Симфонии №7 под названием «Семь врат Иерусалима». Религиозной тематикой пронизано инструментальное творчество О. Мессиана.

Сочинения, в которых так или иначе проявились религиозные символы, образуют особую область претворения духовной тематики, ее «другое пространство»¹. В эту категорию мы включаем нетрадиционные жанры инструментальной и вокально-инструментальной музыки, в которой современным композиторским музыкальным языком запечатлены образы и символы религиозной направленности. О духовной тематике в этих произведениях могут говорить разные «приметы»: цитаты духовных песнопений, особый метроритм, характерная интонационно-ладовая основа, канонический текст, использованный в названиях частей или вписанный непосредственно в партитуру; тембровые комбинации, воспроизводящие звучание органа или церковного хора.

Музыка подобного плана в символах и образах религиозного характера несет в себе философскую глубину, связанную с высокими образами, идеями мироздания, человеческими страданиями и поиском путей их преодоления. Справедлива мысль композитора Э. Денисова, который говорил: «Я вообще считаю, что нет грани между духовной музыкой инструментальной и духовной музыкой вокальной. Совершенно неправильно считать, что духовная музыка – это только та музыка, которая связана со словом» [89. С. 39].

Инструментальные сочинения на духовную тематику также широко представлены у композиторов Татарстана. Это оркестровые произведения

¹ «Другое пространство» - название Международного фестиваля актуальной музыки, проходящего в Москве (худ. рук. В. Юровский). Фестиваль открывает миру новые имена и новые горизонты звучащей музыки, в том числе и духовной. В рамках фестиваля проходит конкурс для молодых композиторов. К примеру, победителями 2018 года были названы «De profundis» А. Ретинского и «Agnus Dei» Е. Бриль. В сезоне 2021/2022 г. состоялась российская премьера сочинения С. Губайдулиной «Der Zorn Gottes» («Гнев Божий», 2019) для оркестра.

крупной формы А. Луппова (Шестая симфония «По прочтении Корана»), В. Харисова (Симфония-реквием), симфонические поэмы и одночастные программные произведения М. Шамсутдиновой («Дервиш») и З. Рауповой («Золотой Храм»), Л. Любовского (Lacrimosa «Памяти Сахарова» для большого симфонического оркестра с органом, Passionmusik для трубы, тромбона, органа и ударных). Сакральные темы нашли глубокое претворение в камерно-инструментальной музыке Н. Варламовой («Eleison» для квартета струнных и баяна, «Притча» для 2х скрипок), А. Луппова (струнный квартет № 3 «Confession» («Исповедь»)), Л. Любовского (Триптих Босха для четырех тромбонов, фортепиано и ударных), Л. Тагировой (струнное трио «Менэжэт»), Е. Анисимовой («Маленький реквием»), Э. Низамова («Литания» для органа). Число произведений такого плана продолжает пополняться.

Содержательная направленность многих сочинений обозначена в программном названии, однако некоторые произведения, на первый взгляд не содержащие духовной тематики, тем не менее обнаруживают сакральные символы. Например, в камерной симфонии для струнных С. Беликова (1995) мелодическая линия построена на цитате знаменного распева «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя». Подобные приемы служат для расширения музыкального и смыслового пространства сочинения.

«Притча» для двух скрипок (2008) Н. Варламовой обнаруживает ряд особенностей, позволяющих причислить данное произведение к сочинениям духовной тематики. Тематизм, ориентированный поначалу на натуральный ля минор, неравномерный метроритм, монотембровый колорит (диалог двух скрипок), гибкое неторопливое развитие мелодики и нюансировки, удержанные ноты второй скрипки на фоне льющейся выразительной мелодии у первой, – все это придает архаичность, присущую жанру притчи. В интонациях мелодии, которая постепенно хроматизируется, угадываются черты еврейской музыки. Возникают ассоциации с образами пустыни и блуждающего по ней народа.

Начальный и завершающий разделы «Притчи» медитативны (темповые и агогические указания автора: Andante, Rubato, спокойно, отрешенно, очень

проникновенно). Основной способ развития материала – вариантный, тематизм складывается из последовательности цельных, замкнутых ячеек, образующих единую композицию. Эти качества свойственны древним распевам.

Динамичная середина (*Allegretto*) строится на иных основах. Тематизм краткий, афористичный, новые «вопрошающие» интонации второй скрипки (движение мелодии вниз, затем вверх с остановкой на удержанном звуке) олицетворяют испытания на пути странствующих людей. Мотивное развитие организовано по принципу сонатной разработки (тезис – антитезис – синтез), однако активно включаются и имитации, образуя музыкальный «диалог», разговор двух скрипок, в котором проникновенную мелодию первой скрипки подхватывает и «договаривает» вторая.

Автор в инструментальной композиции передает собственные размышления в иносказательной форме, ведь притча всегда несет в себе поучение, содержащее религиозный и моральный смысл, выраженный аллегориями или метафорами. Этим продиктованы особенности данного сочинения: соединение принципов изложения, характерных для духовных песнопений, и способы их развития, свойственные светским инструментальным жанрам. Решение проблемы композитор находит в использовании коротких тематических сегментов, которые сохраняют целостность, в то время как происходит расширение модального звукоряда (от натурального минора до полного хроматического звукоряда), усложнение гармонизации, расширение звукового диапазона. При этом важно отметить, что несмотря на архаичный характер главной темы «Притчи», развитие её строится по законам программной музыки.

Другое камерно-инструментальное произведение Н. Варламовой «Один день во дворах Твоих лучше тысячи» (2009 г.) для гитары, кларнета, виолончели, фортепиано и тарелочки отражает смысл 83 Псалма [41: Пс. 83:11], повествующего о любви и приверженности к дому Божию, о том, что один день пребывания во дворе дома Божия гораздо важнее, чем тысяча дней, проведенных в домах грешных людей, без Бога. Фортепиано здесь трактуется как струнный

плекторный инструмент, подобный псалтерию (от греч. перебираю струны) – древнему многострунному щипковому инструменту¹.

К сочинению «Eleison» (с лат. «помилуй») для квартета струнных и баяна (2007)² композитор прилагает содержательное предисловие, разъясняющее глубокий замысел, заложенный в нем. Эпиграфом Н. Варламова выбрала фразу из 17-го Псалма: «Просвещаеши тьму мою...». Полный текст: «Яко Ты просвещаеши светильник мой, Господи Боже мой, просвещаеши тьму мою» [41: Пс.17:29]. Авторский замысел связан с вечной темой борьбы света и тьмы, как в человеческой душе, так и в более широком смысле — в мире.

«Светильник человека — это его ум, Бог же просвещает его неведение и заблуждения», — пишет композитор в своем предисловии к сочинению. Автор противопоставляет божественному Свету (там, где есть Бог) Тьму, ассоциируя её с состоянием греха, неведения, а также местом обитания темных сил.

Наряду с характерными для Варламовой чертами русской духовной музыки, в квинтете ощущается восточный колорит. Композитор подтверждает: «В то время, когда сочиняла Eleison, я увлекалась этнической музыкой. Я слышу родство между звучанием армянского дудука, пением муэдзина и знаменным распевом с его мелизматикой и не темперированным строем»³.

«Eleison» - произведение одночастное, внутренне цельное, состоящее из трех разделов: *Andante*, *Agitato con fuoco*, *Adagio Largando*. Раздел *Andante* раскрывает образы одиночества, изгнания, бесприютности. Музыка начинается словно из тишины (*ppp*): в прозрачной фактуре, на выдержанном основном тоне

¹ Примечание композитора

² В последующие годы появились подобные произведения с аналогичным составом инструментов у других композиторов России: к примеру, «Kyrie eleison» памяти Кисунько В.Г. (2010) композитора Николая Попова, а также «Dixi» для струнного квартета и баяна Эльмира Низамова (2010).

³ Подробнее см.: Композитор Наталия Варламова: «Надо идти своим путем, несмотря ни на что...» [Электронный ресурс] / Культурно-просветительская газета Казанские истории. – 2022. – 4 октября. – URL: <https://history-kazan.ru/v-kurse-sobytij/interesnyj-sobesednik/18109-kompozitor-nataliya-varlamova-nado-idti-svoim-putem-nesmotrya-ni-na-cto?ysclid=1lev8d4szh957158029> (дата обращения: 15.08.2023)

(соль) в партиях баяна и альты звучит одинокая мелодия виолончели. Композитор выделяет этот характерный тембр, поручая ему главную тему:

Пример 23. Н.Варламова, «Eleison» для квартета струнных и баяна, тт.1-8.

The musical score consists of five staves. The Bandoneon staff (top) has a treble clef and a key signature of one flat, with a *ppp* dynamic marking. The Violin I and Violin II staves have treble clefs and are mostly silent. The Viola staff has an alto clef and a *ppp* dynamic marking. The Violoncello staff (bottom) has a bass clef and a *pppp* dynamic marking, with a *sombre* marking and a triplet of eighth notes in the third measure.

В монологе виолончели символически запечатлелись образы темницы – места пленения иудейского народа на египетской земле во времена Моисея, мотивы отчужденности окружающего мира, тоски изгнанничества. Ряд деталей указывают на связь с музыкальными традициями еврейского народа: волнообразное симметричное строение мелодии, соответствующее каббалистическому понятию «ratso vashov» (удаляется и возвращается)¹, прихотливый, подчеркнуто акцентированный ритм, эпизодические *glissando*, характерные ладовые обороты фригийского и дорийского минора, а также тембр солирующего инструмента.

После проведения темы в партии виолончели мелодическая линия продолжает дублироваться в партии баяна (как тень-отзвук партии Violoncello²), остальные инструменты создают фон – на *pppp* струнные достаточно свободно

¹ Каббалистическое понятие «ratso vashov» (удаляется и возвращается) отражает взаимное, «встречное» движение души и высших божественных сфер [об этом см.: Хадзан, Е.В. Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры: на материале общины "ХаБаД Любавич": дисс ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Евгения Владимировна Хадзан. – СПб, 2008. – 202 с.].

² Указания автора.

(авторская ремарка *libero*) играют секстоли восьмыми и четвертями. Особую краску придают ладовые колебания, раскрывающие хроматический потенциал первоначальной диатоники. Для создания эффекта эха, как шлейф за Violoncello (ремарка *effetto delesco*) композитор использует имитацию основной темы виолончели у альты (ц.3, т. 56 и далее). «Напряжение сгущается, и подобно тому, как духота рождает электрический разряд молнии, раздается отчаянный крик, который рассыпается эхом по горам»¹:

Пример 24. Н.Варламова, «Eleison» для квартета струнных и баяна, первый раздел, мт.74-77.

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Bnd. (Bassoon), starting at measure 74 with a 4-measure rest, then playing a melodic line with dynamics 'strong ff' and 'ff', and tempo markings 'accel.', 'largo maestoso', and 'a tempo'. The string quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) also starts at measure 74 with dynamics 'strong ff' and 'ff', and tempo markings 'accel.', 'detache', and 'a tempo'. The Vc. (Violoncello) has a long, sustained note at the end of the section, marked with 'f'.

Программность здесь может быть раскрыта словами из священной книги Псалтыри: «рыках от воздыхания сердца моего» [41, Пс.37:9]; «Господи, помилуй мя, исцели душу мою, яко согреших Ти» [41, Пс.40:5]; «слез моих не премолчиши; яко пресельник аз от Тебе и пришелец, яко же вси отцы мои» [41, Пс.38:13]. Душа стонет и кричит, молит Господа об исцелении и прощении, будучи странником на этой земле, предчувствуя скорый уход, отдаваясь воле Всевышнего.

¹ Из предисловия композитора.

Второй раздел *Agitato con fuoco* несет в себе образ пленённой души, внутреннего ощущения человеческого падения. Композитором приведены строки из Священного Писания [41, Пс.37, 38], содержащие мысли о смерти, об осознании ужаса грехопадения.

Размер *alla breve* первого раздела сменяется на 3/8. На первый план выходит партия баяна, сдержанный монолог которого (ремарка *recitativo*) постепенно становится все более страстным. На протяжении 62-х тактов усиливается растущая динамика (*poco a poco crescendo*), фактура насыщается энергичным хроматическим движением мелких длительностей у струнных на фоне терпких аккордов в тесном расположении у баяна и *arpeggiate* виолончели.

Пример 25. Н.Варламова, «Eleison» для квартета струнных и баяна, второй раздел, тт.86-89.

The image shows a musical score for four instruments: Bassoon (Bnd.), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is for measures 86 to 148. Above the staves, the dynamic marking *poco a poco crescendo* is written in Russian: *р о с о а р о с о с р е с с е н д о*. Below the staves, there are performance instructions: *portare la voce* for the strings, *simile* for the cello, and *tr* (trill) for the cello. The text *на всем протяжении раздела до такта №148* is repeated for each instrument part.

Из-за сдвигов в партии второй скрипки (отставание или ускорение на одну 32-ю длительность) между двумя партиями образуется микроканон, который развивается вплоть до тремоло, ведущего к патетической кульминации (*ff*, *sffz*, *fff*) в темпе *Adagio*. После кульминационный спад через имитацию коротких нисходящих мотивов подводит к завершающему разделу.

Третий раздел *Adagio Largando* олицетворяет выход иудеев в пустыню и предстоящие испытания – 40 лет скитаний. Композитор отсылает слушателя к текстам 120 и 19 Псалмов: «Возведох очи мои в горы, отнюдуже придет

помощь моя от Господа, сотворшаго небо и землю» [41, Пс.120:1], а также: «Услышит тя Господь в день печали... Даст ти Господь по сердцу твоему» [41, Пс.19:1 и 19:4]. Душе открывается путь, который может её освободить. В завершении автор приводит Псалом 17, указанный в эпитафии к сочинению, тем самым акцентируя внимание на главной мысли произведения – идеи просветления и очищения души через земные испытания.

Фактура третьего раздела полифоническая, основанная на молитвенной теме *Kyrie Eleison*, интонационно близкой к греческому распеву русской православной церкви, в числе характерных примет которого использование коротких форшлагов для украшения мелодии. Текст молитвы выписан построчно в каждой партии квартета струнных и даже в партии баяна, имитируя хоровую фактуру в полифоническом изложении:

Пример 26. Н.Варламова «Eleison» для квартета струнных и баяна, третий раздел, тт.174-177.

The image shows a musical score for measures 174-177. It consists of four staves: Bnd. (Bassoon), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The Bnd. staff has a melodic line with lyrics 'Ky - - - ri -' and a dynamic marking 'p'. The Vln. II staff has a melodic line with lyrics 'le - - - son'. The Vla. staff has a melodic line with lyrics 'ri - e'. The Vc. staff has a melodic line with lyrics 'e - - - le - - - i -'. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Автор дает указание «очень мягко, отдаленно, почти беззвучно, с сурдиной». Особый колорит мелодии в условиях тихой динамики и натурального ля минора придают короткие форшлагы и морденты. В мелодической линии баяна (т.201) появляется первая ремарка *luce* (свет), символизирующая приближение финала. Просветленный характер приобретают и остальные партии инструментов. Фактура к концу произведения становится

прозрачнее, расширяется диапазон расположения инструментов, укрупняются длительности. Движение мелодии *Kyrie* вверх рождает ощущение замирания, остановки времени и статики пространства – символы Вечности. Таким образом, три раздела сочинения олицетворяют состояния души: от ужаса и отчаяния через стремление к свободе к обретению ею покоя и просветлению.

Произведение «*Eleison*» является ярким примером того, как средствами тембровых красок, определенным сочетанием инструментов, использованием характерных интонаций, гармонии, фактуры, динамики, штрихов и других средств выразительности достигается высокодуховная содержательность, образность, несущая в себе глубокий философский смысл.

Индивидуальными решениями отмечены нетрадиционные жанры в инструментальном творчестве композитора Леонида Любовского (1937-2021)¹. Композитор неоднократно высказывал свои мысли о духовном в искусстве, подчеркивая, что «настоящая, большая музыка всегда духовна <...> Серьезная музыка – жанр высокий и духовный»², а композитор — «создатель идеального духовного мира, выраженного в звуках <...> Можно ли провести резкую грань между духовностью светской и духовностью религиозной? Музыка – моя религия» [187, с.7].

На духовную тематику Любовским написаны такие инструментальные сочинения, как: «*Passionmusik*» для трубы, тромбона, органа и ударных; «Триптих Босха» для четырех тромбонов, фортепиано и ударных; «*Lacrimosa*» (памяти А. Д. Сахарова) для большого симфонического оркестра с органом; пьеса-молитва «*Litania*» для струнного оркестра; балет «Сказание о Йусуфе» (по поэме Кул Гали «Кыйссаи Йусуф»); Концерт-симфония для альта

¹ Подробному рассмотрению сочинений Л.Любовского автор диссертации посвятила статью [12].

² Леонид Любовский: «Нужно время, чтобы увидеть величие произведения» [Электронный ресурс] / Л. Любовский. – URL: <https://tatcenter.ru/rubrics/lyudi-nashej-respubliki/leonid-lyubovskij-quot-nuzhno-vremya-chtoby-uvidet-velichie-proizvedeniya-quot/> (дата обращения: 12.09.2023)

и симфонического оркестра. Во всех этих произведениях проявляется индивидуальная трактовка канонических текстов и жанров церковной музыки.

В ряде произведений инструменты звучат подобно человеческим голосам, а мелодика репрезентирует текстовые образы. Кроме того, в Первой и Пятой симфонии композитор использует цитату средневековой секвенции *Dies Irae*.

Совершенно по-новому в камерно-инструментальной музыке Любовского представлен традиционный жанр страстей, ставший жанровым прототипом «Passionmusik» для трубы, тромбона, органа и ударных (1988). Это сочинение «о пленении, страданиях, распятии и воскрешении Христа» [187, с.20].

В отличие от вокально-инструментальной версии жанра выбор состава исполнителей «Passionmusik» крайне необычен. Медные духовые и ударные инструменты в сочетании с органом обладают широкими тембровыми и динамическими возможностями, что позволяет передать сильные чувства и эмоции. Тембры инструментов здесь являются воплощением определенных образов. Медные духовые – излюбленные инструменты композитора. В них он ощущает особый колорит. Труба в данном сочинении символизирует «голос плененного Иисуса, восходящего на Голгофу» [там же], Евангелиста озвучивает тромбон. Орган и ударные олицетворяют недоуменную и растерянную толпу простых людей, видевших происходящие события (пример 27).

Пять частей «Passionmusik» — это пять этапов последних часов земной жизни Христа. 1. Восхождение; 2. Бичевание. Голгофа (Распятие); 3. Положение в гроб (Снятие с креста); 4. Презрение толпы; 5. Аллилуйя. Апофеоз (Вознесение).

Пример 27. Л.Любовский «Passionmusik», ч.1. «Восхождение», тт.4-7.

The image displays a musical score for Example 27, consisting of five staves. The top staff is for Tromba in B, the second for Trombone, the third for Cassa, the fourth for Tam-tam, and the bottom two staves are for Organo. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *con sord.* and *pp*. The organ part features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and slurs.

У композитора, являющегося горячим поклонником и исследователем творчества И.С.Баха закономерно возникают аллюзии на грандиозный цикл баховских «Страстей по Матфею». В соответствии с этим в 1 части «Восхождение» возникает близкий по смыслу и по звучанию к первому хору Баха «мотив шага» - шествия на Голгофу. Выделяются также другие символы, связанные с воплощением трагического замысла произведения: тема креста – предстает в начале произведения в партии органа, образ Иисуса персонифицирован в тембре трубы с сурдиной, тромбон, связанный с образом евангелиста, выступает как своеобразный двойник Иисуса, поскольку его партия звучит в постоянной связи с партией трубы.

Во второй части сосредоточены драматические эмоции. Её функция сопоставима с ролью сонатной формы в сонатно-симфоническом цикле. Напряженность, с которой разворачиваются «события» выплескивается в постоянных резких сменах фактуры, ритма, в сопряжении разных тематических элементов. Острота звучания достигается применением элементов серийной техники.

Пример 28. Л. Любовский «Passionmusik», ч.2. Бичевание. Голгофа, тт.64-66.

The musical score consists of five staves. The top staff is for Tromba (trumpet), the second for Trombone, the third for Tamburo (drum), and the bottom two for Org. (organ). The Tromba and Trombone parts are in the upper register, while the Tamburo and Org. parts are in the lower register. The Org. part features a prominent chromatic movement in the lower register.

В этой части ведущая роль принадлежит темам трубы и тромбона, которые сокращаются до отдельных вопросительных мотивов. Символично завершение части внезапной остановкой (*Lento*) и строгим звучанием хорала у органа. Композитор добивается почти речевого в партии трубы, приобретающей сходство с интонациями арий *lamento*. В постепенно исчезающих, словно растворяющихся звуках трубы словно запечатлен момент смерти Иисуса. Невозвратимость произошедшего утверждается темой, образующей арку с началом части.

Трагическая картина распятия контрастирует с началом третьей части «Положение в гроб». Торжественный, строгий характер погребального обряда передается бесстрастным хоралом (*pp*) органа. Однако, композитор отступает от традиционного решения подобного сюжета и дает интенсивное развитие основным темам. Главное место принадлежит тромбону и трубе, их диалог строится на противопоставлении прерывистого речитатива тромбона в низком регистре и стремительных патетических взлетах в верхний регистр у трубы в стремительном хроматическом движении.

Пример 29. Л. Любовский «Passionmusik», ч.3. «Положение во гроб», тт.27-28.

The image shows a musical score for a Trombone (Tr-ba) and piano accompaniment. The Tr-ba part is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a series of eighth notes, followed by a quintuplet (5) and a dynamic marking of *ff*. The tempo and mood markings include *accel.*, *Meno mosso espressivo stretto*, and *stretto*. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings of *sf* and *secco*.

Четвертая и пятая части построены как противопоставление коллективного и индивидуального начал. Если четвертая часть «Прозрение толпы» – это еще довольно беспорядочное развитие и преобразование ранее звучавших тем (тема толпы из второй части), то завершающая цикл «Аллилуйя. Апофеоз» – своеобразный итог развития «сольных» характеристик. Неслучайно использование фугато, начало которого трубе, а ответ – тромбону в интервал ноны. Полифоническая форма способствует концентрации тематизма и его единству, подводя к заключительному апофеозу на *fff*. Торжественное завершение произведения вновь отсылает к баховским образам, связанным с риторическими фигурами ликования. Трагедия завершается гимном надежде, вере и всепобеждающей любви (пример 30).

В сочинении «Триптих Босха» (конец 1980-х) для четырех тромбонов, фортепиано и ударных Леонид Любовский вновь обращается к библейским образам, претворенным в живописных изображениях Иеронима Босха¹ – сатирико-нравоучительной аллегории «Воз сена» (1510–1516), послужившей программной основой для цикла. И. Босх запечатлел человеческие пороки на центральном изображении, акт грехопадения и изгнания из Рая на левой части

¹ В 1994 г. к картинам Босха обращается также А. Шнитке. Он пишет «Пять фрагментов на сюжеты картин Иеронимуса Босха» с необычным составом инструментов, и тембр тромбона также занимает в этом произведении особое место.

триптиха и картину Ада на правой. Это «рассказ о человеческих слабостях и заблуждениях» [187, с.13].

Пример 30. Л. Любровский «Passionmusik», ч.5. «Аллилуйя. Апофеоз», тт.26-27.

The image shows a musical score for five instruments: Tromba, Trombone, Campana, Triangolo, and Organo. The score is divided into two systems. The first system includes a 'rit.' marking and dynamic markings of 'ff' and 'fff'. The second system includes 'improvvisata' markings for the Campana and Organo parts. The Tromba and Trombone parts have a melodic line with some grace notes. The Campana part has a rhythmic pattern. The Triangolo part has a few notes with a 'ff' dynamic. The Organo part has a complex, multi-voiced texture with 'improvvisata' markings.

Выбор инструментов – 4 тромбона, приготовленное фортепиано и ударные – позволил композитору наиболее точно отразить особенности творческого почерка великого художника, в котором соединились гротеск и сложная символика, аллегория и демонизм. Живопись Босха оказалась близкой Любровскому не только по тематике, но и по технике письма: и художник, и композитор склонны к полифоническому письму, которое у художника связано с многофигурностью и причудливым сочетанием фантастики и реальности, а у композитора с полифоническими формами.

Распределение сюжета у Босха определило характер частей триптиха, но Любровский изменил соотношение частей, представив в 1 части («Токката») низвержение восставших ангелов с небес, сотворение Евы, грехопадение и изгнание из Рая.

Темп и характер первой части – *andante robusto*. С первых тактов острый пунктирный ритм (восьмая с точкой и тридцать вторая), характерный для токкаты, динамика *forte* и постоянная смена метра у солирующего тромбона создают ощущение тревожности, беспокойства. Фактура строится на имитациях у всех инструментов в постоянном пунктирном ритме. Полиметрия, штрих *marcatissimo* и динамика *fortissimo* усиливают общее нарастание, резко прерывающееся *subito piano*, возникшее у солирующей партии фортепиано.

Пример 31. Л. Любовский «Триптих Босха», ч.1.Токката, мт.21-25.

The image shows a musical score for four trombones (Tbn. I, II, III, IV) from the first part of the 'Triptych of Bosch' by Lyubovskiy. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent meter changes. The dynamics range from *f* (forte) to *Fr.* (fortissimo). A circled number '3' is visible above the first staff.

Во втором разделе первой части (*Robusto*) утверждается трехдольный метр. *Pianissimo* в сочетании с *marcatissimo* в едином ритмическом рисунке всех инструментов придает звучанию жесткость. Эту часть также характеризуют контрастная динамика (*pp* – *fff*), чередование тембра медных духовых и фортепиано, *sforzando* на слабые доли в завершении раздела. Все это придает музыке звукоизобразительность, вызывает у слушателей различные образные картины, связанные с актом грехопадения и изгнания из Рая. Чистая октава в пунктирном ритме – особый символ для композитора, символ небесной чистоты. Если в «*Passionmusik*» подобная интонация в пунктирном ритме преобразовывалась из малой сексты в октаву, олицетворяя образ Иисуса, от его мучений до восхождения на небеса, то в «Триптихе Босха» подобная интонация несет образ самих небес (Рая). Таким образом, символика картины Босха отразилась в некой символической музыке Любовского. Завершается первая часть

«смирненными» тихими аккордами *Largo* медных духовых, чередующимися с обрывистыми октавами партии фортепиано.

Вторая часть «Хорал» повествует об алчности современного мира. Название части парадоксальным образом контрастирует с ее последующим содержанием. Мелодическая линия ведущих инструментов – тромбонов – ломаная, разбросанная по регистрам, что передает общий характер хаотичности происходящего. Каждая фраза создает визуализацию образа огромной телеги и многочисленных персонажей, размещенных на разных рельефных пластах картины художника. Остинатная линия партии фортепиано с постепенным усилением динамики создает картину повозки с сеном. Разорванные мелодические линии у тромбонов, чередующиеся друг с другом, ассоциируются с изображением алчных людей, делящих сено. Более укрупненный ритмический рисунок на *staccato* изображают духовенство и правителей, скачущих на лошадях в картине Босха. Хоральная фактура у тромбонов, сочетающаяся с ритмическими фигурациями шестнадцатых в верхнем регистре партии фортепиано, ассоциируются с изображением ангелов на повозке. Люди не замечают, как повозка с сеном увлекает их в пропасть.

Название третьей части – «Гимн» - также входит в противоречие с жанровой природой музыки. Однако такой подход полностью соответствует характеру живописи Босха, для которого был очень характерен гротеск как метод отражения жизненных явлений. Композитор уточняет: музыка повествует о нечисти, которая «тащит телегу с сеном прямо в ад» [187, с.13]. Указание *elevato* (возвышенно, приподнято) композитор предпосылает жестким, диссонантным звучаниям. Инструменты наслаиваются в имитационно-полифонической фактуре, в секундовых соотношениях. Острые короткие штрихи, гротескное *glissando*, метущиеся хроматические пассажи в верхнем регистре в партии фортепиано создают впечатление хаотического движения (пример 32).

Единственный эпизод, где гимн приобретает свойственные ему черты – небольшой фрагмент в заключительном разделе части (*Grandioso*)

в колокольной фактуре. В воображении рождается картина приближающегося «судного дня», когда каждый ответит за свои прегрешения. В своих мемуарах композитор акцентирует внимание в этом произведении на образах музыканта и поэта, познавших истину и обретших защиту высших сил. «Их Бог – бесконечная природа, приносящая радость земного существования», – пишет автор [187, с.13] (пример 32).

В 1990 году Любовский пишет сочинение под названием «Lacrimosa» для большого симфонического оркестра с органом, посвященное памяти академика А.Д. Сахарова. Для композитора «Lacrimosa» не просто оплакивание, а «день гнева и слез»: «...не слезы должны появиться у слушателя этой моей музыки, но только крепче должны сжаться кулаки», у слушателя возникает «духовное ощущение трагического момента» [там же, с.22].

Пример 32. Л. Любовский «Триптих Босха», ч.3. «Гимн», тт.42-43.

The image shows a page of a musical score for Example 32. It features several staves: Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III, Tbn. IV, Timp., B. D., and (Cemb.). The score includes dynamics such as *ppp*, *p*, and *poco a poco crescendo*. There are also performance instructions like *gliss* and *improvizato *)*. A footnote at the bottom right explains the asterisk: **) improvizato - все более расширяя диапазон импровизации и не меняя темпа*.

Традиционно «Lacrimosa» является одной из частей заупокойной мессы (реквиема), которая служит лирическим центром всего произведения (В. Моцарт, Дж. Верди и др.). В переводе с латинского, «Lacrimosa dies illa Qua

resurget ex favilla Judicandus homo reus» означает: «День полон слез настанет, когда человек восстанет из праха, чтобы быть осужденным». Любовский выделяет из реквиема только одну часть, акцентируя внимание на трагическом моменте ухода из жизни и прощания. Кроме того, в данном произведении проявляется классическая связь тембра органа с католическими церковными обрядами.

Еще одно инструментальное произведение Любовского, содержащее религиозный аспект, – это пьеса-молитва «Litania» для струнного оркестра. Дирижер Аркадий Берин в одном из интервью так высказался об этом сочинении: «Гармония, кантилена, страсть, контрасты, высокие взлеты и падения – все это свойственно этому произведению».

В «Litania» композитор воссоздает черты жанра христианской молитвы. Традиционно обращенная к Христу, Деве Марии или святым, «Litania» Любовского стала молитвой, обращенной ко всем близким композитору людям, ушедшим из жизни. Католическая молитва предстает в сочетании параллельных тональностей C-dur и a-moll, выразительнейшей мелодии в партии скрипок в верхнем регистре, гибкой агогике, спокойном темпе и тихой динамике. Мелодическая линия развивается в свободной метрике, близкой речи (пример 33).

Духовная тематика находит продолжение и новое воплощение в ряде произведений иных жанров. Молитвой об ушедших друзьях композитора стала вторая часть «Трио» для скрипки, виолончели и фортепиано, посвященная памяти артиста (в широком смысле слова), а в начале нового тысячелетия композитор создал балет «Сказание о Йусуфе» (Иосиф Прекрасный) по поэме Кул Гали «Кыйссаи Йусуф» (2001).

Пример 33. Л. Любовский «Litania», тт.1-6.

Andante

The musical score consists of six staves. The top staff is for Celesta, which has rests in all measures. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) play a melodic line. The time signatures are 3/4, 4/4, 3/4, and 4/4. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) with hairpins indicating a crescendo and decrescendo.

В период создания балета (этот промежуток занял пять лет) автор последовательно изучал Тору, Библию и Коран, пытаясь как можно глубже постичь характер главного героя – Иосифа (Йусуфа) и образ мыслей того времени. «По музыкальной стилистике этот широко симфонизированный балет подхватывает в сегодняшней музыкальной жизни богатую линию красочности русского Востока XIX века» [320, с.88].

Композитор переосмыслил притчу об Иосифе, что отразилось в сюжетной линии либретто. «Герой уходит из этого мира трижды преданным, разочарованным, непонятым. Нет ему места на земле» [187, с.45]. Однако в финале балета утверждается мысль о том, что перед Господом все равны, а значит нужно с достоинством принимать все происходящее и уметь прощать. Балет стал музыкальной философской притчей, раскрывающей вопросы нравственно-эстетических ценностей.

Концерт-симфония для альта и симфонического оркестра (2015), написанная в продолжение тематики балета «Сказание о Йусуфе», явилась как бы его завершением. Три его части повествуют о дальнейшей судьбе и духовном пути главного героя: первая часть – «Восхождение»; вторая часть – «Покаяние»,

молитва за тех, кто остался на земле; третья часть – «Апофеоз», безудержное стремление к свету.

Произведения Л. Любовского убеждают в большой значимости духовной тематики в его творчестве. Наряду с традиционными жанрами духовной музыки, композитор активно развивает концертные жанры. Заметим, что композитор отказывается от цитирования или воспроизведения интонационно-ритмических особенностей знаменного распева или григорианского хорала, как это делали другие композиторы. Используя канонические тексты в качестве программных подзаголовков произведения или его частей, Любовский привносит свое видение в воплощение образов и символов религиозного характера. В каждом произведении через индивидуальный выбор состава исполнителей, жанра, композиционных приемов и средств музыкальной выразительности композитор раскрывает духовную тематику в полной мере, давая возможность слушателю представить образы и картины, связанные с духовной тематикой, исходя из своего личного опыта. Отсутствие привязки к тексту рождает многовариантность трактовки произведений при каждом прикосновении к этой музыке.

Среди сочинений крупной формы выделяется Симфония-реквием (2010) для симфонического оркестра композитора Виталия Харисова. Она явилась одним из значительных сочинений духовной тематики композитора. Произведение объединяет два жанра: симфонию (по структуре, исполнительскому составу) и реквием (программность, траурность, интонационные и тембровые краски).

Жанр симфонии-реквиема нечасто встречается у композиторов, так как симфония и реквием — это самостоятельные жанры, кардинально отличающиеся друг от друга составом исполнителей, формой и содержанием. Однако, в истории мировой музыкальной культуры можно найти примеры подобного синтеза.

Еще в 1772 году Йозеф Гайдн пишет свою «Прощальную симфонию». В 1840 году Гектор Берлиоз – последнюю «Траурно-триумфальную» симфонию для духового оркестра, позднее (в 1842 г.) добавив в нее струнные инструменты

и хор. В 1940 году Бенджамин Бриттен пишет Симфонию-реквием (ор. 20) по заказу правительства Японии. Артур Онеггер в 1946 году создает свою Третью симфонию, которую композитор называет «Литургической», беря названия частей из реквиема. В 1981 году грузинский композитор Гурам Бзванели пишет симфонию-реквием для струнного оркестра, арфы и литавр. В 1995 году краснодарский композитор Владимир Магдалиц создает симфонию-реквием «Последние свидетели», посвященную 50-летию окончания Второй мировой войны. Казанский композитор Виталий Харисов также посвящает свою Симфонию-реквием памяти жертв Второй мировой войны.

Траур и скорбь, присущие жанру реквиема, философская составляющая жанра воплощаются в этих сочинениях выразительными средствами оркестра.

С точки зрения жанра и музыкальной формы, большинство подобных сочинений представляет трехчастную симфонию (Бриттен, Берлиоз, Онеггер, Харисов). У композитора Виталия Харисова по форме это произведение представляет собой трехчастный сонатно-симфонический цикл с быстрой средней частью и медленными крайними частями. Однако, вторая часть состоит из двух крупных разделов, что делает общую структуру четырехчастной.

Первая часть «Largo» ($\text{♩}=80$) носит скорбный характер, подчеркнутый ровной поступью в четырехдольном размере, сохраняющейся на протяжении всей части. Паузы, вначале прерывающие движение музыки, остигатная ритмическая фигура укрупненной синкопы ($\text{♩} - \text{♩} - \text{♩}$) олицетворяют неровный усталый шаг. Кроме этого, в музыке преобладают многочисленные интонации *lamento* и хроматическое движение отдельных оркестровых групп. Тревожный характер придают добавление меди – как устрашающей силы, подкрепляющейся включением литавр и тарелки в кульминационных моментах, а также постоянная смена пульсации (дуольной и триольной).

Первый тон в симфонии нота до, как символ чистого начального звука, выстраиваясь в большую секунду с нотой ре, идет в разрез с мелодией. Отсюда

возникают секундовые соотношения аккордов и ладовые перекрещивания в музыке.

Основная тема складывается из кратких мотивов терцово-секундового строения, разделенных паузами (пример 34). В условиях свободного метроритма мелодия приобретает характер затрудненного, мучительного высказывания.

Пример 34. В.Харисов, Симфония-реквием, «Largo», тт.28-35.



Ладовой основой становится минорная пентатоника разных видов: es–ges–as–b–des у солиста, в струнной группе b–c–es–f–g (пример 35).

Пример 35. В.Харисов, Симфония-реквием, «Largo», тт.35-41.



Наслаивающиеся на общее звучание медные духовые инструменты, ударная группа, четко «взвешенные» четверти и половинные ноты придают тяжеловесность музыке. Основная тема проходит у разных инструментов, но особое значение приобретает деревянная духовая группа оркестра, так как проведение темы у альтовой флейты и фагота сопровождается «прозрачной» оркестровой фактурой и звучит в начале и в завершении части. В кульминационных моментах тема проходит практически у всех инструментов.

Особую краску придает включение в общую звучность тембра фортепиано в нижнем регистре (контроктава):

Пример 36. В.Харисов, Симфония-реквием, «Largo»



Вторая часть «Presto» ($\text{♩}=200$) резко контрастирует Largo. По характеру музыки это «злое скерцо», в стремительном беге которого взволнованность переходит в ощущение страха, ужаса, и одновременно растет внутреннее сопротивление. Композитор применяет средства, ставшие характерными для передачи подобного плана образности: активная роль ударной группы инструментов, «треск» мелких нот, воспроизводящих звук пулемета, постоянное смещение акцентов (синкопы, паузы), создающее впечатление беспорядочности движения, использование коротких штрихов, твердой атаки у духовых.

«Presto» отличается многотемностью. Разнообразие тематизма дает возможность использования многократных комбинаций и вариантных преобразований тем. Но и внутритематическое развитие в скерцо очень интенсивно.

Начальная тема (далее T1, пример 37) создает зловещую атмосферу тревоги и беспорядка. Однообразно-неумолимый характер движения этой темы близок знаменитой Токкате из 8 симфонии Д. Шостаковича.

Пример 37. В.Харисов, Симфония-реквием, «Presto», тема 1.



Вторая тема (T2) продолжает цепь ассоциаций с музыкой Шостаковича. Ее основа – нисходящая интонация малой терции (соль-ми), срывающаяся на «выкрике» *ff* короткими *staccato*. Развитие мелодии идет по линии постепенного динамического нарастания за счет уплотнения оркестровой фактуры, но сама тема прерывается паузами, неожиданными акцентами, придающими ей характер патетической декламации (пример 38).

Пример 38. В.Харисов, Симфония-реквием, «Presto», тема 2.

Музыка второй части, в соответствии с программой, пронизана контрастными образами агрессии и борьбы с фашистскими захватчиками. Исходя из этого следующую тему (Т3) можно назвать темой «борьбы», которая звучит tutti у всего оркестра (пример 39). Логика развития музыкального материала позволяет говорить об интенсивной мотивной разработке в условиях свободно трактованной сонатной формы.

Пример 39. В.Харисов, Симфония-реквием, «Presto», тема 3.

Начальная тема (Т1), возвращаясь, противопоставляется новому материалу, в котором композитор ставит указание dolce (Т4, пример 40). Пентатоническая мелодия звучит мягко и печально, однако она также обнаруживает внутреннюю напряженность: акценты на слабую долю придают теме характер взволнованной сбивчивой речи. В этой теме, так же как и в других, интонационной основой является терцово-секундовый мотив плача.

Пример 40. В.Харисов, Симфония-реквием, «Presto», тема 4.

Все четыре темы интерсивно развиваются, отдельные мотивы обособляются, укрупняются ритмически и противопоставляются у разных инструментов. Разработочные приемы дополняются имитационно-полифоническим развитием.

Пятая тема (Т5, пример 41) звучит у деревянных духовых инструментов на фоне оstinатного движения восьмыми в струнной группе и утяжеляющих синкопированных аккордов медной группы, а также включения тембров малого барабана, тарелок и клавиесов.

Пример 41. В.Харисов, Симфония-реквием, «Presto», тема 5.

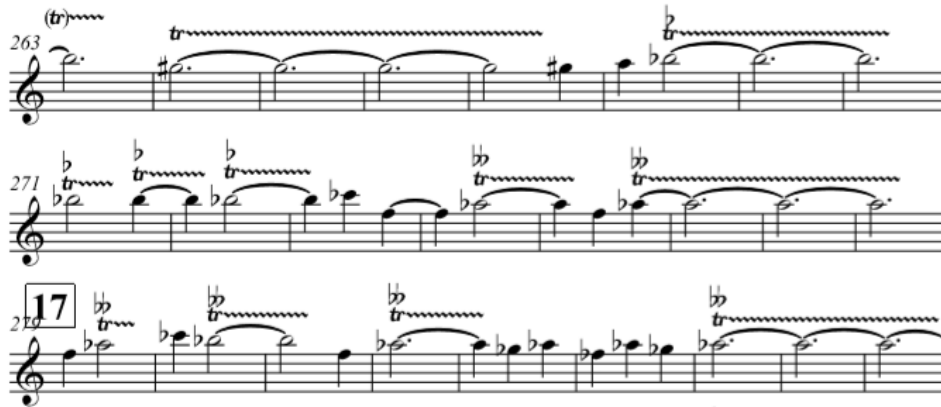
В 11 цифре метро-ритмическая организация (полиритмия, мелкие длительности, короткие паузы, триоли, чередующиеся с дуолями) в быстром темпе, разбросанность мелодического движения, синкопированные акценты в ударных инструментах создают слуховое ощущение скачек. Новая тема (Т6) переплетается с прерывистой Т2. Обозначим ее как «тема скачек»:

Пример 42. В.Харисов, Симфония-реквием, «Presto», тема 6.



Тема вырастает в целый раздел с развитием, ведущий к оборванной кульминации:

Пример 43. В.Харисов, Симфония-реквием, «Presto»



327 тактов нарастания общего звучания прерывается резким контрастом – появлением лирической мелодии у солирующей скрипки, плавно переходящей в новую тему у флейты *riccio* (Т7).

Пример 44. В.Харисов, Симфония-реквием, «Presto», тема 7.



Меняется темп (*sostenuto*, $\text{♩} = 100$), в оркестре, в котором остаются лишь группа струнных и валторн возникает аккордовая фактура. Мелодия построена на пентатонике, в основе которой фа минор. Валторны проигрывают остинатную ритмо-мелодическую формулу – чередование четырех нот (a–b–a–g).

Характер спокойствия и умиротворения прерывает видоизмененная ворвавшаяся Т2, неся общее состояние страха и хаоса.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что вторая часть содержит несколько образных сфер, при этом положительная сторона олицетворяется в применении композитором пентатоники, выделении тембра деревянно-духовых инструментов, плавной мелодической линии, а отрицательная сторона характеризуется применением отличительных ударных инструментов, синкопированного ритма, использованием хроматизма, перекрещивания, полиритмии и полиметрии, олицетворяющие хаос.

Третья часть «Grave» (метроном $\text{♩}=80$). При ключе 4/4, однако ритмическая организация синкопированными оstinатными фигурами, а также триоли в мелодии создают ощущение полиметрии.

Аккордовая фактура в динамике *mp* и ритмическая организация передают характер поступи в траурном марше:

Пример 45. В.Харисов, Симфония-реквием, «Grave»

Основная мелодия интонационно выразительна за счет ритмического разнообразия, *tenuto* и *legato* в штрихе.

Пример 46. В.Харисов, Симфония-реквием, «Grave»

Композитор снова включает тембр фортепиано, а также оркестровые колокола (Campane) и челесту для придания колокольности звучанию.

Нагнетание скорби и трагедии достигается насыщением гармонии, тембровым наполнением, олицетворяющими звучание органа, которое резко

прерывается в своей кульминации на *fff* и сменяется на *spp*. В звучании оркестра остаются струнные и солирующий гобой, проигрывающий последние три свои нисходящие интонации плача. Его заменяют фагот и медно-духовые инструменты. Завершается все истаивающим траурным маршем, на фоне которого альтовая флейта в последний раз проигрывает тему.

Жанр заупокойной мессы в этом сочинении удивительным образом связывается с симфонией, благодаря чему произведение обретает особую значимость и духовность.

Интересным примером, в котором соединяются религиозные традиции разных народов, является пьеса для фортепиано «У стены плача» (2011) Э. Низамова. Пьеса повествует о величайшей святыне еврейского народа, являющейся символом веры, местом паломничества много веков. Существует также оркестровая версия этого сочинения (транскрипция для струнного оркестра). Струнные тембры, варьирование мелодии, опирающейся на дважды гармонический мажор (еврейский лад) в сочетании с колокольностью, имитирующей траурный шаг, придают особый национальный колорит этой музыке в исполнении оркестра.

Пример 47. Э.Низамов, «У стены плача», партия фортепиано, тт.1-5.

ГЛАВА III

Произведения духовной тематики в современной концертной практике

В восприятии слушателем того или иного сочинения огромную роль играет исполнитель, при этом важны не только его технические возможности, но и мышление, эмоциональная чуткость, опыт. Референтность¹ исполнительской интерпретации должна быть обоснована большой предварительной интеллектуальной работой как хормейстера, дирижера, так и отдельных исполнителей. Вдвойне сложной оказывается работа над вокальными и вокально-инструментальными произведениями, поскольку в них взаимодействуют характерные черты поэзии и музыки. В таких произведениях тесно взаимодействуют конструктивные и деструктивные элементы. Неслучайно в вокальных (и вокально-инструментальных) опусах сложились как самые простые (куплетные), так и самые сложные и необычные смешанные и свободные музыкальные композиции. Тщательный образно-структурный анализ музыкального материала и словесного текста, характер их взаимодействия (согласованность или рассогласованность) оказывает влияние на формирование представлений исполнителя не только об авторском замысле в целом, но и о важных деталях, способных подчас изменить всю исполнительскую концепцию.

В работе над хоровыми и вокально-инструментальными сочинениями первоочередной задачей дирижера является тщательный анализ словесного текста, и лишь затем погружение в нотный текст, изучение деталей формы, ладотональной организации, интонационно-ритмических структур, агогики и т.д. В сочинении для хора также необходимо уделить внимание выявлению и изучению возможных исполнительских трудностей в партитуре, связанных с особенностями метроритмического, динамического, тембрового, агогического,

¹ В данном случае имеется в виду особая значимость, эталонное исполнение, выражающее истинную идею сочинения, способное оказывать влияние на слушателя.

дикционно-орфоэпического, штрихового ансамбля. Исходя из выявленных особенностей партитуры, а также исполнительских возможностей коллектива, выстраивается план репетиционной работы. В процессе изучения нотного текста дирижеру необходимо найти те исполнительские и художественно-выразительные средства, которые будут способствовать наиболее тонкому раскрытию художественного образа, заложенного в сочинение, и более точной передачи основной идеи произведения. В исполнении произведений, так или иначе связанных с духовной тематикой, встает дополнительная сложность: для адекватной трактовки подобных произведений необходимо учитывать условия формирования жанров, связанных с религиозными ритуалами, их этический и моральный смысл, традиции исполнения в богослужебной практике.

Сочинения духовной тематики композиторов Татарстана уникальны разнообразием текстов, жанров, композиций. Разноплановость сочинений выражается не только в выборе первоисточника, но и в обращении к разным жанрам, способам формообразования произведения (циклическое сочинение, единое развернутое музыкальное полотно, либо миниатюра), выбору тембрального и количественного состава исполнителей. В условиях полиэтничности для авторов нет самоограничений, все культурное наследие живущих вместе народов становится источников идей для творчества. В результате возникают жанры нового типа, с новыми семантическими функциями. Поэтому в каждом из них обнаруживаются свои исполнительские особенности.

3.1. Вопросы интерпретации произведений малой формы. Р. Калимуллин «Перед Господом мы в ответе»

В современной концертной практике широко распространено исполнение отдельных духовно-музыкальных сочинений. Небольшие по объему, такие произведения требуют от исполнителей тонкого детализированного прочтения.

Каждое средство выразительности, интонирование, фразировка должно быть выверено с особой тщательностью и обосновано. В особенности этого требуют сочинения для хора а cappella.

Интересным примером духовно-концертной музыки представляется сочинение Р. Калимуллина «*Ходай каршында без сынаулы*» (1995) на сл. Н. Тарземанова для хора а cappella¹. В жанре хоровой миниатюры композитор раскрывает особенности мусульманской монодийной традиции, обрамляя ее хоровой полифонией.

Хор открывает молитва-истиаза: «*Әгузү билләһи минәш-шәйтән ирражым. Бисмилләһир-рахмәһир-рахим*» (Прибегаю к защите Аллаха от проклятого шайтана. Во имя Аллаха Милостивого и Милосердного). С этой фразы мусульмане начинают читать Коран и совершать любое свое деяние. Это мольба к Всевышнему о покровительстве и защите. Монодийность традиционного мусульманского обращения к Всевышнему композитор сохранил в солирующем альтовом голосе, который методом псалмодирования распевает эту молитву. Мелодике присуща характерная для богослужебной молитвы орнаментальность и наличие остановок на выдержанном звуке. Остальные голоса в начальном разделе создают подголосочную полифонию на вокализе, тем самым выделяя главную линию солирующего голоса.

Фактура отсылает к респонсорному пению, где свободная фраза солиста чередуется с короткими ответами-вокализмами в женском хоре, а также с элементами имитационной полифонии. Солирующая мелодия в альтовом голосе должна быть главенствующей, она возвышается над общей звучностью как-бы «прорезая» фактуру.

¹ Существуют варианты для женского и смешанного хора а cappella.

Пример 48. Р. Калимуллин «Перед Господом мы в ответе» на сл. Н.Тарземанова для хора *a cappella*, тт.5-7.

Примечателен состав исполнителей: однородный женский хор и два солирующих женских голоса¹. В процессе тематического развития к альтовому соло присоединяется солирующий голос сопрано, имеющий самостоятельное мелодическое развитие, что способствует особому восприятию коллективной молитвы.

Произведение состоит из трех разделов. При этом арабский текст сохраняется в альтовом соло в начальном разделе, переходя в средний раздел также единожды звучит в соло сопрано. Затем в хоровых голосах появляется литературный текст на татарском языке, сменяя общую текстовую основу. С добавлением в общую фактуру второго солирующего голоса, истиаза переходит в другую форму обращения к Богу, воплощенную в жанре мунаджата на татарском языке.

В исламе женщинам принято совершать намаз дома уединенно, а не коллективно в мечети, в отличие от мужчин, чья совместная молитва во многом превосходит индивидуальную. Композитор в данном произведении при помощи композиционных средств создает некую театральность восприятия сочинения. Более низкий голос может олицетворять женщину старшего поколения, которая поучает молодых женщин бояться Господа, совершать только благие дела, так как каждый будет нести ответ перед Всевышним. Здесь воплощена мысль и о предопределенности судьбы каждого человека.

¹ В репертуаре хора Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, Государственного камерного хора республики Татарстан существует также вариант для смешанного хора и солирующих голосов.

Композитор не ставит указания метра произведения, ритмические фигуры импровизационного характера содержат дуольную и триольную пульсацию, что характерно для мусульманской традиции. Развитие достигается волнообразными движением мелодии, сопоставлением солирующих голосов, напоминающим антифонное пение, добавлением к общей фактуре терпких аккордов в хоровой звучности, имитациями темы в солирующих голосах и партии первых сопрано в хоре.

Пример 49. Р.Калимуллин «Перед Господом мы в ответе» на сл. Н.Тарзманова для хора а cappella, тт.29-31.

В конце второго раздела появляется указание метра, оправданное сменой общей фактуры на гомофонно-гармонический склад. Появление размера предвосхищает кратковременное слияние в унисон двух солирующих линий, тогда как в хоре возникают ответные реплики в партии сопрано. В завершающем разделе слово проникает во всю звучащую фактуру в едином ритме, что создает ощущение единства всех хоровых и солирующих партий в завершении произведения.

Пример 50. Р.Калимуллин «Перед Господом мы в ответе» на сл. Н.Тарземанова для хора а cappella, тт.29-31.

The image shows a musical score for three vocal parts (Soprano, Alto, and Bass/Tenor) with lyrics in Russian. The lyrics are: "hэм о - ныт-мыйк шу - ны һич кай-чан - да һич кай - чан -". The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are written below the notes on each staff.

Реплики альтового голоса, переходящие в хоровой унисон, создают арку с начальной молитвой.

В партитуре не выставлены знаки при ключе, они выписаны возле самих нот, в традициях нотной записи партесного пения. Ладовой основой начала сочинения является натуральный до минор, однако встречаются звуки гармонического минора и фригийского лада. Ясно прослушивается также пентатоника минорного наклонения в диалоге солирующих партий с редкими вкраплениями II и VI ступени в ми бемоль миноре. Последний раздел звучит в параллельно-переменном ладу (чередуются соль минор и си бемоль мажор), завершающая восходящая мелодия в партии первых альтов останавливается на квинте (ноте ре в соль миноре). Эта остановка – знак: каждый человек всегда должен помнить о том, что ему придется отвечать за свои поступки перед Всевышним.

Сочинение пронизано интонациями и микро-мотивами разного характера, подобные интонациям человеческой речи: хроматические ходы; интонации, основанные на пентатонике; мотивы построенные на трихорде и тетрахорде; скачкообразное движение; опевания. Каждый из них может служить для передачи определенной эмоции или состояния – предопределенность

(нисходящий трихорд в тонику, основанный на пентатонике), заострение внимания (нисходящая секунда с остановкой на фермате) и т.п. Выбор верных штрихов и нюансировки в исполнении этих интонаций-мотивов позволят грамотно выстроить фразировку сочинения.

Можно утверждать, что в музыке композитора, в особенности в хоровых сочинениях, проявляются «символические формы национальной традиции». «С творчеством Калимуллина связано открытие новых художественных образов татарской композиторской музыки, расширение эстетико-философской основы творчества национальных композиторов, активное включение татарской профессиональной музыки в систему международных культурных связей» [97, с.74].

Анализируя составные элементы структуры сочинения, можно заметить сходство со структурой чтения азана (призыва к молитве) [см. таблица 3].

Таблица 3.

	<i>Алгоритм азана состоит из семи формул:</i>	<i>Форма произведения Р.Калимуллина «Ходай каршында без сынаулы» (анализ основной тематической линии, текст по-фразно)</i>
1	«Алла́ху А́кбар» «Алла́ху А́кбар» } неразрывно за 1 и 2 разом «Алла́ху А́кбар» «Алла́ху А́кбар» } неразрывно за 3 и 4 разом	Әгузү билләхи минәшәйтән ирраҗим Әгузү билләхи минәшәйтән ирраҗим Бисмилләһи ррахмәни ррахим Әгузү билләхи минәшәйтән ирраҗим Әгузү билләхи минәшәйтән ирраҗим
2	«Ашхаду аль-ля иляха илля Ллах» «Ашхаду аль-ля иляха илля Ллах»	Бисмилләһи ррахмәни ррахим Бисмилләһи ррахмәни ррахим
3	«Ашхәду анна Мухаммадан Расулю-Лләх» «Ашхәду анна Мухаммадан Расулю-Лләх»	Ходай безгә... Ходай безгә шундый гомер биргән
4	«Хаййа ‘аля с-сәлях» «Хаййа ‘аля с-сәлях»	Һәр минуты, һәр минуты Һәр минуты алдан санаулы
5	«Хаййа ‘аля ль-фәлях» «Хаййа ‘аля ль-фәлях»	Санаулы Санаулы <i>Алдан санаулы (связующий элемент)</i>

6	<p>«Алла́ху А́кбар» «Алла́ху А́кбар»</p> <p>Вариант для женщин¹ (икамат – второй призыв): «<i>Кад кааматис-саляату кад кааматис-саляя. Аллааху акбарул-лааху акбар</i>»</p>	<p>Һәм онытмыйк шуны һич кайчанда (единогласно у солирующих голосов + имитации һәм онытмыйк, һәм онытмыйк, һич кайчанда, һич кайчанда) Һәм онытмыйк шуны һич кайчанда, һич кайчанда онытмыйк.</p>
7	<p>Завершает азан произнесение один раз слов «<i>Ля иляха илля Лля́х</i>»</p>	<p>Ходай, ходай каршында без сынаулы. Сынаулы.</p>

Ступенчатое нарастание динамики в солирующем голосе за каждым произнесением остигатного запева позволит объединить форму в единое целое, добавить некую театрализацию и визуализацию образов, схожих по воздействию с призывом к молитве. Постепенное «наслаивание» хоровой фактуры также целесообразно укрепить динамическим нарастанием при исполнении, добавлением штриха *non legato* в начальных хоровых мотивах. Очень важно услышать люфт-паузу непосредственно перед переходом к следующей фразе. Усиление и ослабление звука в момент задержания последнего звука на фермате (*crescendo* и *diminuendo* на последнем звуке коротких мотивов-реплик в хоровых партиях) создаст эффект эхо, способствующий донесению высказанной мысли до слушателя.

В начальных (1 – 10) тактах музыки на первом плане находится солирующий голос, как бы призывающий к молитве. Поэтому каждая его фраза останавливается на целой ноте с добавлением ферматы. Ритмическая основа мелодической линии соответствует нормам таджвида, поэтому вполне возможно исполнение соло *ad libitum*, с подчеркиванием на *tenuto* слогов, соответствующих растягиванию по правилам чтения Корана нараспев, распределяя длину дыхания, набирая темп и динамику на протяжении всей фразы и истаивая лишь в самом

¹ «Для женского коллектива **не желательно** читать азан, но желательно прочитать икамат одной из женщин не громким голосом» [40].

конце. Точное следование композитора за каноническим текстом способствует логичному выстраиванию фразы и формы в целом.

Начиная с 11 такта с нарастанием имитационной полифонии целесообразно добавить движения и динамики в исполнение, таким образом произойдет усиление эффекта наслаивания голосов, непрерывной мысли и даже некоего перебивания действующих лиц. Следуя такому принципу, произойдет логический подход к кульминации всего сочинения. С 21 такта основой движения становятся крупные длительности, но замедления не происходит, несмотря на постепенное учащение пульсации восьмыми в отдельных голосах. Здесь важно сохранить четкость метра, не допуская суетливости. Это придаст целостность всей фактуре, несмотря на подголосочный склад изложения, позволит выровнять частые изменения музыкальной ткани и вывести звучание к общей кульминации в 29-32 тактах.

Аккорд, исполненный на *crescendo*, в предвосхищающем кульминацию такте и последующая за ним люфт-пауза позволит исполнителям сделать полноценный вдох и озвучить мягкую, не крикливую, но сильную по слуховому воздействию кульминацию. Исполнение на *ad libitum* в последней солирующей реплике позволит выстроить цельную форму произведения.

Принцип построения формы напоминает зикр, когда один запекает, остальные повторяют, набирая темп, пока все присутствующие не приходят к единому ритму, погружаясь в медитативное состояние. Исполнителям важно понимать эти особенности для точной передачи композиторской идеи.

3.2. Оратория М. Шамсутдиновой «Трагедия сыновей земли»:

исполнительские задачи

Среди масштабных сочинений татарских композиторов сложностью творческого замысла выделяется «Трагедия сыновей земли» М. Шамсутдиновой для солистов, чтеца мунаджатов, хора и симфонического оркестра (по прочтении

Хади Такташа, Корана и Торы) на собственное либретто. Оратория создана в традициях жанра античной трагедии. Воплощение глубокого философского смысла литературного текста в музыкальном сочинении с помощью органичного соединения традиционных и современных средств музыкального языка позволяет причислить это сочинение к числу самых значительных в творчестве композитора.

В музыке оратории проявляются контрастные сочетания различных стилей и жанров: интонации молитвы-плача и танцевальные ритмы востока, стилизация григорианского хорала и европейская классическая гармония, вокальная монодия и многокрасочность оркестровых тембров. Столь же разнообразна текстовая основа, объединяющая кораническую речитацию, поэтический текст Х. Такташа, сюжеты и образы из священных писаний, а также импровизационные вставки, напоминающие скэт в джазе. Кроме того, в процессе работы композитор обращалась к поэмам Мильтона «Потерянный рай», Байрона «Каин», религиозным текстам. Многосоставность внутреннего действия отсылает к суфийскому ритуалу *Самá* – особой литургии (медитативного плана) суфийской исламской традиции, включающего молитву, литании, пение, игру на музыкальных инструментах, чтение стихов, иногда танца [355, с.1].

В основу сочинения положена одноименная трагедия татарского поэта Хади Такташа (1901-1931), созданная в 1921 году. В творческом наследии поэта она является одним из самых значительных сочинений. Наваянная драматической поэмой Байрона «Каин», трагедия Такташа в своих истоках восходит к Ветхому Завету, Корану и мусульманским мифам [294, с.270].

Содержание литературной поэмы отмечено глубиной и смысловой многозначностью. Шамсутдинова осуществляет свою художественную интерпретацию поэтического текста, раскрывая средствами музыки философские подтексты литературного сочинения. Композитор говорит: «По-настоящему произведение могло бы называться “По мотивам трагедии Такташа”. Я рассматривала ее в традиции суфизма, как у татар – сабыр тебе алтын, язмыштан узмыш юк... («У терпения дно золотое, от судьбы не уйдешь,

все предопределено»). О Каине спорят до сих пор. Для меня это произведение – о тщетности всех вопросов к Богу»¹. Эта мысль автора о предопределенности судьбы человека становится главной идеей произведения, и в этом оратория Шамсутдиновой перекликается с сочинением Р. Калимуллина «Перед Господом мы в ответе».

Сложность философского замысла обусловила обращение к масштабной композиции и привлечение значительных исполнительских средств: оратория состоит из 15 частей (притчей), 12 из которых хоровые. Состав исполнителей включает смешанный хор, однородный женский хор, однородный мужской хор, детский хор, солисты, оркестр и чтец². У каждого хора своя роль в оратории. Они олицетворяют небесный хор, земной хор и хор детей. Этот композиционный прием также придает трагедии масштабность и значимость.

Трагедийная основа сочинения определяется наличием предметно-смыслового комплекса мотивов «акта творения и грехопадения», «жертвы и преступления». В основу сюжетной линии легла 5 сура Корана, повествующая о двух сыновьях Адама (Коран, 5:27). Зерном трагедийного действия становится осуществленный героем преступный выбор. Эпический масштаб трагедийной ситуации достигается за счет введения в сюжетное действие хора, который выступает в качестве редуцированного многолюдного персонажа, весьма активного в своих ценностных ориентациях [294, с.271].

Драматургия произведения отличается многоплановостью, а приемы письма, используемые композитором, служат средством раскрытия как слова, так и характера описываемой ситуации. Музыкальный язык отличается звукоизобразительностью во всех партиях: в оркестровой, в хоровой фактуре и даже в партии солистов. Музыка рождает визуальную картину того, о чем

¹Из личной беседы авторов статьи с композитором; г. Казань, апрель 2012.

² Действующими лицами являются: Тавыш (Голос), Тэкьдир (Судьба), Адэм (Адам), Хава (Ева), Кабил (Каин), Аклима, Иблис (Дьявол), Газраил (Ангел Смерти), Монах, Голос неродившегося ребенка, дети Адама и Евы, ангелы.

повествуется в каждой притче. Хоровая фактура очень разнообразна — от хоровой педали до полифонических структур.

Огромную роль в оратории играет оркестр. Она обозначена с самого начала, в №1 «Прелюдия – Вначале была музыка», где оркестровое вступление возвышенного характера передает «звон Вселенной» необычным тембровым ансамблем с участием маракасов, колокольчиков и высокого там-тама. На этом фоне (Судьба), обращаясь к Всевышнему, произносит мунаджат на старотатарском языке об отпущении грехов и прощении «места под тенью Сада» (в Раю¹).

Важная роль отведена чтецу мунаджатов и связующих текстов между номерами. Он должен владеть не только правильным произношением литературного татарского языка, но также пониманием особенностей аутентичного исполнения и знаниями интонационно-ладовой основы напевов книг Мухаммадии, Бэдэвам, народного творчества. Шамсутдинова изучала фольклор из первых уст, поэтому интонационная основа ее сочинений близка к древним татарским напевам.

В традициях татарской культуры особое значение всегда имело слово. Ему принадлежит главная роль и в трагедии Шамсутдиновой, поэтому исполнителям очень важно выстроить музыкальную логику в соответствии со словом. В этом процессе многое определяется метроритмом в тесной координации с темпами и агогикой.

В оратории ударение в слове не всегда совпадает с сильной долей в такте, поэтому исполнителю необходимо уделить внимание выравниванию динамики

¹ Тэкъдир: «Аллаһы кәрим сән, рәхим сән, рәхмәтләрең илә кылган гөнаһларымны ярлыкагайсан, сөйгән колларың илә сөйгәйсән, сөймәгән колларыңнан ерак кыйлгайсан, эчемне-тышымны мэхәббәтең илә тугыргайсан. И Ходаем, рәхмәтең белән кыйлган гөнаһларымны жуйгайсан...». Подробнее см.: Шамсутдинова М. Трагедия сыновей земли [Электронный ресурс] / М.Шамсутдинова. Официальный сайт композитора. – URL: <http://sub.tatars.com/articles/RUS/201/> (дата обращения: 17.04.2019). Текст этой молитвы (обращения к Всевышнему) также был применен М. Шамсутдиновой в сочинении «Мәулид ән-Нәби» перед частью «Асма уль-Хусна», подготавливая завершение мистерии. Здесь же эта молитва служит вступлением к трагедии и звучит сразу после увертюры.

и редуцированию окончаний. При этом отдельные слова, приходящиеся на слабые долю, следует все же выделить (йоклаган ай да буген).

Ярким примером в отношении особой роли артикуляции является номер 5 «Ул ачулы» («Он в гневе») – это искушение души Кабила. Диалог Газазила и Кабила происходит на фоне звучания смешанного хора. Утрирование шипящих звуков и некоторых согласных «Ул аЧулы, канлы яШьлэРеңне күРми...» в сочетании с волнообразной мелодикой, построенной на хроматических интонациях, создает образ змея-искусителя, а переход мелодии из партии в партию визуализирует обвивание змеи вокруг жертвы. Насыщенная хоровая фактура имитационного склада не только схожа (повторяет) с тематизмом партии Иблиса, но и служит передачей его слов в утрированном виде: «Он в гневе! Он не видит твоих кровавых глаз, наполненных слезами. Он мстит тебе, бросая в скорбные муки, он зло играет с твоей судьбой, несчастный сын земли. Душа трепещет, духи плачут, земля содрогается от того, что тебе уготовано». Таким образом, усугубляется воздействие дьявольской силы на Кабила.

Раскрытие смысла партии Кабила продолжают последующие слова чтеца на фоне женского вокализа, олицетворяющего голос неродившегося ребенка (позже появится): «Я родился чужим для этого Мира. Родная мать не поцеловала меня, не выразила радость моего рождения. Отбросив в сторону, не вытерла мои слезы, навечно остались кровавые слезы на моих глазах».

Самым необычным в оратории, в том числе и в отношении роли слова, является четвертый номер – «Сотворение Шепота Изумрудного Оленя Танцующего на Крыше Мира». Он символизирует идею создания мира Богом. Название части вдохновлено природой города Сиэтл, в котором Шамсутдинова проживает. Вот что она говорит о своем городе: «Я очень люблю этот город, который называют Изумрудным. Я даже назвала часть своей оратории «Трагедия Сыновей Земли» <...> «Сотворение Шепота Изумрудного Оленя, который танцует на Крыше Мира». Природа в городе цветет круглогодично, меня это потрясает. <...> Из моего окна открывается вид на вулкан Рейниер, который

касается неба, причем вулкан может шарахнуть в любую секунду, и мне нравится это чувство постоянного экстрима» [271].

В этом номере партия хора является продолжением оркестрового звучания. Опора на согласные звуки, речитативное произношение слогов на мелких длительностях (практически не пропевая – ту, ку, тум) и акценты на более крупных (четверти – тум, па) приближают звучание к перкуссии. Сложные для вокального исполнения слоги, такие как «тн-та», приходящиеся на мелкие длительности в быстром темпе, облегчит утрированное произношение первой согласной с активной работой дыхания и артикуляционного аппарата. Появление слогов «уау», «хей», позволяют добиться более яркой кульминации в этом номере и передать характер восторга от всего сотворенного Всевышним.

В целом исполнительские приемы данного номера отсылают к распространенному в современной, особенно западной популярной музыке – *beatbox*.

Пример 51. М.Шамсутдинова «Трагедия сыновей Земли», № 4 «Сотворение Шепота Изумрудного Оленя Танцующего на Крыше Мира», тт.10-14.

The musical score consists of six staves, each representing a different vocal part: Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), Bass 1 (B1), and Bass 2 (B2). The music is written in a common time signature (C) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes, showing a call-and-response or layered vocal structure. The lyrics for each part are as follows:

- S:** па - ту ку - ту - тум - па - ту - ту - тум__ па
- A:** па - ту ку - ту - тум - па - ту - ту - тум__ па
- T1:** ту - ку ту тум__ па ту - ку ту тум__ па ту - ку
- T2:** па ту - ку ту тум па__ ту ку ту тум па
- B1:** ту - тум - па ту - ку - ту - тум - па ту - ку - ту - тум
- B2:** па - ту ту - ку - тум__ па ту ку - тум__

3

S. ту ку-ту - па ту ту-ку тум па

A. ту ку-ту - па ту ту-ку тум па

T. ту тум_ па ту-ку ту тум_ па ту-ку ту та ка та ка та ка

T. ту-ку-ту тум па ту ку - тум па ту та ка та ка та ка

B. па ту-ку-тк-тум па ту-ку-ту-тум па та ка та ка та ка

B. па ту-ку тум_ п ту ку тум_ па

Подобные части требуют высокого уровня исполнительского мастерства. Для облегчения задач исполнителям следует обозначить группы, из которых собирается вся хоровая фактура. Главной задачей дирижера здесь является удержание темпа и метра музыки при помощи жеста «тактирование» и показа точных афтактов каждой партии. Контрастные динамические решения позволят еще больше разнообразить фактурное звучание. Следует также обозначить опорные ноты каждой серии и выделить их акцентировкой. На протяжении всего номера следует применять обостренный штрих и четкое утрированное произношение согласных, близкое расположение звука, головное резонирование, что придаст яркость, звонкость и полетность звучанию.

Дирижеру/хормейстеру также важно донести до певцов в хоре особенности орфоэпии языка. В данном произведении значительную проблему представляет произношение татарского текста. Она особенно остро стоит в коллективах, где преобладающее количество певцов не являются носителями татарского языка.

Орфоэпические особенности татарского языка включают в себя более близкое и дальнее произношение гласных (например, “а” – произносится довольно глубоко, “э” – близкое, более открытое произношение). В №7 («Зажжение ада») произношение всех гласных следует унифицировать

к единому округлому и глубокому звучанию, используя в вокальном исполнении прикрытую академическую манеру исполнения. Укрупнение слова и объем звука придадут таинственность характеру звучания музыки. Несмотря на динамику *piano* и *mf* в начальных словах Господа, хоровой унисон и крупные длительности в небесном хоре придают тяжеловесность фактуре. Штрихи *legato*, *tenuto* позволят еще более утяжелить звучность, в соответствии с замыслом этого номера.

В восьмом номере «Ник яраттың?» («Зачем Ты сотворил любовь?») хор олицетворяет ангелов, поэтому исполнителям следует обратить внимание не только на слово, но и на высокую певческую позицию, светлый характер звука, опору на изящный ритмический рисунок.

Голоса детского хора ангелов в сочетании с нежной мелодией флейты создают образ небесной выси. На фоне ярких контрастов в оратории тембры детских голосов позволяют придать звучанию особую возвышенность и чистоту. Ангелы в этом номере обращаются к Богу с вопросом и мольбой: «Зачем Ты сотворил Любовь и сбросил Человека в нее как огонь в полымя? Открой пути любви, заberi страдания, потуши пламя ада».

С исполнительской точки зрения данный номер предполагает использование различных возможностей детского хора: широкий диапазон (соль малой - си бемоль второй октавы), владение точным метроритмическим ансамблем (партитура содержит различные ритмические фигурации, смену метра), *divisi* на 6 голосов, тональную устойчивость в условиях частых альтераций), развитый гармонический слух и др.

Применение композитором респонсорной техники в сочетании с пунктирным и синкопированным ритмом, а также аккордовым складом в хоровой фактуре напоминают по звучанию жанр госпел.

Такое же светлое звучание потребуется и в 12-м номере – «*Sanctus*».

Выразительные возможности тембров инструментов и голосов автор применяет для создания определенных образов, обрисовке событий, а также для передачи эмоций и чувств: чистое светлое звучание среднего и верхнего регистра

сопрано для создания образа «голоса неродившегося ребёнка» (в 10-й части), одновременное звучание двух смешанных хоров для демонстрации силы и мощи высших сил (в 3, 7, 9 номерах).

Композитор использует разное сочетание тембров хора – детский хор, смешанный хор, женский хор, мужской хор, два хора, с оркестром *tutti*, с отдельными инструментами, с солистами и без, хор без сопровождения. Это придает некую театрализацию действию, адресность, кроме того, у разных составов различные выразительные возможности. Выбор композиционных средств помогает визуализировать картину происходящего.

Влияние тембра хора на общее впечатление слушателя проявляется уже со второго номера оратории. Второй номер «*Төн — йоклыи Жүһан*» (Ночь – Вселенная спит) олицетворяет сон Вселенной. Для передачи образа композитор избирает определенный состав исполнителей: смешанный хор (хор ангелов) и оркестр. Начиная с этого номера и до последнего, определяющее значение приобретает хоровая фактура, которая постепенно уплотняется, разрастается. От еле слышной хоровой педали она расщепляется до кластера, вслед за которым хор предстает уже как мощный оркестровый тембр. Композитор использует элементы подголосочной полифонии, хоровые педали, расщепление диатоники в кластер, форшлаги, гибкую динамику. Ведущий композиционный прием – звукоизобразительность.

Хорошо зная вокальную природу голосов, Шамсутдинова неслучайно выставляет многочисленные восьмые паузы между тактами. Кроме звукоизобразительного эффекта, которого можно добиться точно соблюдая указания композитора, паузы служат подсказкой исполнителю: в какой момент нужно взять дыхание, как необходимо выстраивать фразировку. Короткие паузы позволяют удлинить мысль, не обрывая ее в конце каждой фразы. Неравномерный ритм, переходы мелодии из партии в партию, «подвисание» на длинных нотах с последующим ритмическим ускорением создают образ покачивающейся колыбели Земли. Для усиления этого образа потребуется гибкая динамика в волнообразной мелодии. С исполнительской точки зрения

штрих tenuto в аккордовой фактуре на восьмых длительностях послужит сохранением целостности общей линии. С добавлением шестнадцатых возможно обострение штриха с целью более точного исполнения распевов в нисходящем движении, в момент появления перемежающихся с белым дымом огоньков, низвергающихся из вулканов. Это придаст большую звукоизобразительность фактуре. Сразу после музыкального номера чтец (Судьба) рассказывает 27 аят 5 суры Корана о зарождении ревности и злости у Кабиля, непринятии Всевышнем его жертвоприношения.

Третий номер «Чү» (“Тише”) (Обольщение Кабиля) является экспозицией одного из главных персонажей оратории. В образе змея-искусителя предстает Иблис (Газазил). В клавире он обозначается как «Идея». Его партия (тенор) построена на гибкой мелодике с большим количеством хроматизмов. Сопровождает партию Иблиса звучание женского хора, с четко выписанной мелодической линией по восходящему и нисходящему хроматическому звукоряду.

Широкое расположение голосов, разбросанность партий женского и мужского хора усиливают разноплановость двух героев в данном номере трагедии. Равномерный ритм четвертями в четырехдольном размере в хоровых партиях следует утяжелить при помощи tenuto на каждую долю, при этом не увеличивая динамику. Это позволит резче подать литературный текст и выделить виртуозные партии солистов.

Контраст с последующей частью сглаживает чтец мунаджата, в котором повествуется об основателе суфизма Увейс аль-Карани (тат. Вэйс эл-Карани)¹.

В четвертом номере – «Сотворение Шепота Изумрудного Оленя Танцующего на Крыше Мира», для воплощения своего замысла композитор избирает хор и несколько инструментов (две флейты и перкуссия) и создает музыкальное полотно, используя смену нескольких фактурных приемов:

¹ С одним из вариантов этого мунаджата можно ознакомиться в методическом пособии «Кейләп укырга өйрәнәбез» [372, б.78], а также на сайте композитора.

гетерофонии, аккордики, полифонии. Здесь проявляется современный подход к технике хорового письма. Шесть самостоятельных партий «сплетаются» в хоровой полифонии, в сочетании различных мелодических и ритмических фигур, с постоянной сменой метрики. Насыщенность фактуры, быстрый темп, хоровое многоголосие, наполненность сонористическими звуко-шумами позволяют передать процесс Сотворения мира (пример 51).

В пятом номере «Ул ачулы» («Он в гневе») средствами хора раскрывается внутренний мир главных персонажей. Так, в момент пения Иблиса в хоре звучат тетра хорды с хроматическими интонациями и оstinатными ритмическими фигурами (олицетворение змея-искусителя).

Партию Кабила сопровождает *lamento* мужского хора. Если в третьем номере вместе с соло Иблиса звучали женские голоса, как бы отдаляя его от главного героя оратории, то использование в данной части тембров исключительно мужских голосов служит для передачи приземленности, близости злой силы к главному персонажу.

После изложения темы (два такта) в виде волнообразной мелодии утрирование оstinатных восьмых придаст устрашающий характер гипнотической декламации демонической силы. Для придания большей звукоизобразительности образу змея-искусителя возможно утрированное произношение шипящих звуков и некоторых согласных в хоровой партии, олицетворяющей Иблиса: «Ул аЧулы, канлы яШьлэРеңне күРми...».

Подчеркивание *tenuto* или акцентами ударных слогов в оstinатном ритме, приходящихся на слабые доли, придаст большую выразительности слову на фоне предшествующей декламации: «елЫй, елЫй, жИр селкенӘ».

Классический вокальный дуэт Кабила и Аклимы о любви и верности, о самопожертвовании ради любимого представляет № 6 «Слезами я потушу пламя Ада». Характерные черты любовного дуэта создаются консонансным сочетанием двух кантиленных мелодий, сопровождающихся звучанием органа и оркестра.

Пример 52. М.Шамсутдинова «Трагедия сыновей Земли», № 6 «Слезамия потушу пламя Ада», тт.71-76.

71
Aklima мингый-бә-дәт ләр и-тәр - мен мәңге е-лап ял-варым, күз я - шем бе - лән ю-ар -
Kabil

74
Aklima сингый-бә-дәт ләр и-тәр - 3 сәң мәңге е-лап ял-варып, күз я - шем бе - лән ю-ар -
Kabil
мын мин го - наһ - ла - рың, як - ты а - ем, як ты ем ем
сың син го - наһ - ла - рым як - ты а - ем, як - ты а - ем,

Диалог Кабила и Аклимы демонстрирует человечность и способность главного героя к высокому чувству, несмотря на его поступок по отношению к брату. Это проникновенный и эмоционально наполненный дуэт как по музыкальному языку, так и по смыслу литературного текста является дуэтом согласия. Несмотря на то, что имя Бога здесь не упоминается, смысл текста и характер интонирования заставляет вспомнить о древней суфийской традиции: «Когда поэт-суфий пишет о пламенной любви к возлюбленному, о страданиях любви или разлуки, он тем самым выражает свое отношение в богу, если даже в сочинении нет ни единого слова о боге» [цит. по: 245, с.18]. Очевидна также монодическая природа интонаций дуэта с характерной орнаментальностью, подчеркнутой дроблением сильных долей, внутритактовыми синкопами, изменчивостью ритмического рисунка.

Следующую часть предваряет обращение чтеца, который вновь в жанре мунаджата рассказывает о страданиях матери, сравнивая её с деревом, с которого опадают листья, будто слезы, а обрезанные ветви символизируют детей. Так готовится появление Евы – матери Кабила и дальнейшее трагическое развитие событий.

Остродраматическая картина возникает в №7 «Зажжение Ада». В ней соединяются несколько групп персонажей: от имени Бога первый хор

(в либретто он обозначается как Голос) провозглашает (на татарском языке): «Я зажег все котлы Ада с сегодняшней ночи. Спалю Я Кабила в их вечном огне»; второй хор олицетворяет детей Адама и Евы, просящих помиловать Кабила; Монах (тенор) обращается с молитвой «Kyrie eleison»; напряженный вокализ Евы (сопрано) передает ее душевные переживания. Общее психологическое напряжение достигается насыщенностью музыкальной фактуры, широким звуковым диапазоном, частой сменой размера, пульсации. Мистический, устрашающий характер усиливается включением в оркестр звучания органа.

Орнаментальная мелодия молитвы Монаха противопоставлена статике земного хора, умоляющего помиловать Кабила (пример). С развитием этого номера два хора объединяют настойчивые слова Голоса, приобретающие значение приговора. Высокая тесситура, крупные длительности, скачки в мелодической линии демонстрируют масштабность разворачивающейся картины: дети Адама кричат о помощи, пытаясь донести свою мольбу до Всевышнего; властный голос Господа в завершении этого номера оглашает свое неизменное решение сжечь Кабила в пламени ада.

Пример 53. М.Шамсутдинова «Трагедия сыновей Земли», № 7 «Зажжение Ада», небесный хор и партия Монаха, тт.14-25.

The musical score consists of five staves. The top staff is for Hava, followed by Monk, and then a four-part choir (Soprano I, Alto I, Tenor I, Bass I). The Monk part has a melodic line with lyrics: 'ky - ri - e e - le - i - son ky - ri - e e - le - i - son'. The choir parts enter with the lyrics: 'Зур та муг - ла - рым - ны як - тым'. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and rehearsal marks 2 and 3.

Плавным переходом между контрастными седьмой и восьмой (хор ангелов) частями служит речь чтеца: «Ангел Судного Дня протрубит, Возлюбленный Богом, Восстань, пройди Мост Смерти. Нет, скажет, наш пророк,

не восстану, если не восстанут мои последователи. Нет, скажет, наш пророк, не пройду я Мост Смерти, пока мои последователи не пройдут. Помилуй, Господь, грешников, не тронув их»»).

В девятом номере «*Аллаху Акбар*» (Аллах Величайший) появляется Адам (бас). Вместе с Евой они обращаются к Богу (Тэнре) с просьбой помиловать их сына. Здесь снова включаются два хора, один из которых небесный – поет на арабском и латинском языках («Аллаху Акбар», «Alleluia»), второй земной, у которого звучит мольба к Всевышнему на татарском языке. В этом номере ярко проступает контраст «восточных» и «западных» черт в контрастном чередовании музыкальных фрагментов двух традиционных молитв. Ритмическая формула такбира («Аллаху Акбар») соответствует традиционно исполняемой и всегда узнаваема, даже если исполняется в оркестре встречается.

В связи с насыщенностью общей фактуры, наличия сложного несимметричного и переменного метра, главной задачей дирижера в данном номере является организация метра и вступления каждой партии (оркестровой, хоровой, солирующей вокальной).

Орфоэпические особенности арабского текста в пунктирном ритме способствуют утрированию второй доли в трехдольном размере, усиливая энергию движения, а остинатные ритмоформулы, нарастающие во всей звучащей фактуре, напоминают всеобщий зикр, в завершении которого в хоре снова звучит мольба о прощении грехов Кабилу.

Пример 54. М.Шамсутдинова «Трагедия сыновей Земли», № 9 «Аллаху Акбар», тт.12-14.

The musical score is written for four vocal parts: Nava (Soprano), Adam (Bass), S (Soprano), and A (Alto). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are as follows:

Nava: (Silent)

Adam: (Silent)

S: Чал са - ка - лым бе -
я а - ли - лу - я

A: Ал - ла - ху ак - бар Ал - ла - ху

Один из самых сдержанных по характеру номеров в трагедии – №10 «*Атма таң*» (*Не всходи, Заря*). Композитор выделяет сольную партию из небесного хора ангелов (сопрано), которой дает название «голос неродившегося ребенка», тем самым обостряя страх земного существования: «Вселенная навечно лишилась смысла, очень страшно на этой Земле». Музыкальное воплощение данного номера позволяет сравнить его с жанром мунаджата, интерпретированным современным языком. Мелодические линии хора и солиста построены на основе диссонансных интервалов, организованных в синкопированном ритме.

Исполнение на legato, светлым, но объемным звуком, сглаживая неравномерный ритмический рисунок, придаст этому номеру воздушность, легкость, и приблизит звучание к более возвышенному, создавая образ ангелов. Утрируя слово «куркыныч» (страшно), обострив штрих, можно добиться наиболее верного смыслового фразировочного акцента.

Одиннадцатый номер «*Газраил*» (*Клятва Ангела Смерти*) является самым устрашающим по характеру музыки и литературному тексту. Здесь 8-ми голосный хор от имени Ангела Смерти (Газраила) декламирует, провозглашая: «С сегодняшней ночи на коленях я поклялся Богу, что буду брать души, проливая кровь». Новаторским композиторским решением является сложная фактурная организация музыкальной звучности, создающая театральность восприятия на основе тембро-фонических контрастов, что убедительно позволяет передать кульминационный момент в оратории (пример 55).

Движение восьмыми длительностями в быстром темпе, резко обрывающееся междутактовыми восьмыми паузами, придает “разорванность” фактуре и создает звукообраз кинжала Газраила, волнообразное движение мелодической линии прибавляет взволнованности характеру звучания музыки. Укорачивание последней восьмой длительности перед паузой усилят этот стереофонический эффект.

В № 12 «*Sanctus*» в теноровой партии композитор использует интонации григорианского хора. Исполнение смешанного хора *a cappella*, латинский текст «*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*», линейное голосоведение отсылают нас к традиционным западным образцам культовой музыки, которые сочетаются с выразительной кантиленой и некоторой танцевальностью.

Пример 56. М. Шамсутдинова «Трагедия сыновей Земли», № 12 «Sanctus», mm. 1-10.

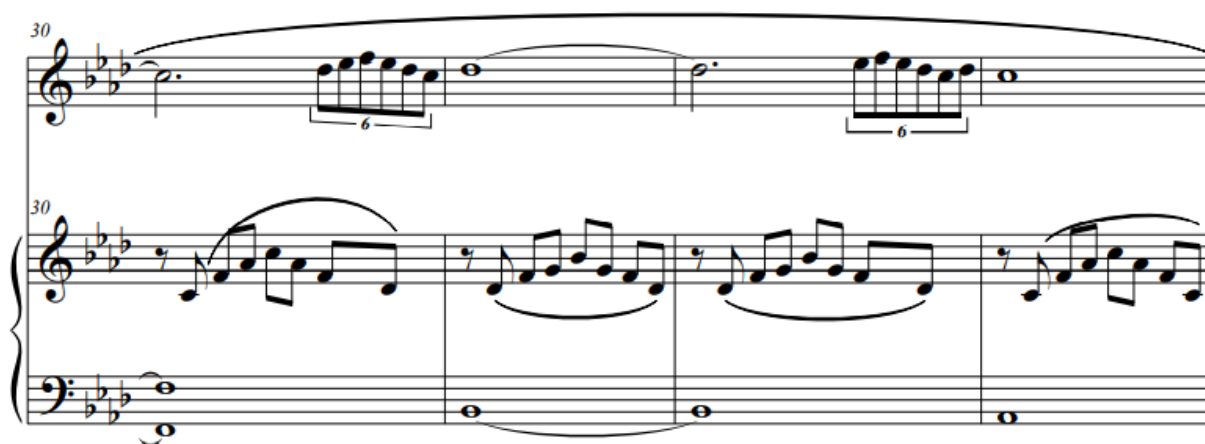
Данный номер один из самых светлых по звучанию. Его необходимо исполнять в спокойном темпе, но с внутренним движением, с четким осознанием пульсации восьмыми. Кантиленная мелодия предполагает штрих *legato*, с переменным *non legato* в скачкообразном движении мелодии. Полифоническое изложение позволяет выделить нюансировкой начальные вступления имитационных линий. “Живая” полифоническая фактура чередуется с гомофонно-гармонической. Особое внимание следует уделить динамике и частой смене метра. Укрупнение метра дирижером путем объединения нескольких тактов, будет способствовать выстраиванию формы этого номера при наличии мелких деталей.

Интересным решением сольного номера стал № 13 «*Ламенто*» – плач Акклимы. Печальный вокализ звучит в сопровождении органа, что усиливает его значительность в смысловом контексте оратории.

Крупные длительности, чередующиеся с секстолями и другими мелкими группировками, отсылают к татарским «озын кёй» (протяжным песням), однако

ладоинтонационная основа здесь европейская. Заполнение длинных нот звучанием на *crescendo* и легкое исполнение восьмых длительностей придаст большую гибкость вокальной партии.

Пример 57. М.Шамсутдинова «Трагедия сыновей Земли», №13 «Lamento», тт.31-33.



Контрастом выступает следующая часть «Асма уль Хусна»¹ – хвалебная хоровая молитва исполняется на арабском языке. Номер начинается с оркестрового вступления, подводящего к хору *tutti*, в динамике *forte* провозглашающего слова «Әсмә өл Хәснә» (в переводе с арабского означает «Прекрасные имена Аллаха»). Кварто-квинтовое соотношение голосов в гармонической фактуре создает имитацию призывной интонации медных инструментов.

В хоре звучат начальные слова 22 аята суры аль Хашр: «Һуаллаһуль ләзи лә иляһы илляә һу». Перевод аята целиком звучит следующим образом: «Он — Аллах, и нет божества, кроме Него, Ведающего сокровенное и явное. Он — Милостивый, Милосердный» (перевод Эльмира Кулиева). Так хор и оркестр задают прославляющий и величественный характер этого номера.

¹ Часть «Асма уль Хусна» также была взята из мистерии «Мәулид ән-Нәби», но в несколько измененном виде. В отличие от мистерии здесь видоизменяется форма за счет расширения или сужения повторных элементов, пустые такты в хоровой фактуре заполняются вокализмом, меняется расположение тематических звеньев за счет передачи из мужского хора в женский либо из оркестровой фактуры в хоровую, в 86-11 тт. темы накладываются друг на друга (в мистерии каждое звено было представлено отдельно), тем самым фактура становится полифоничной.

После суры аль Хашр наступает раздел, где хор произносит все 99 имени Аллаха. Пунктирный ритм на каждую вторую долю в двухдольном размере, периодически появляющийся синкопированный ритм на сильную долю, постепенно расширяющаяся фактура придают танцевальный характер музыке, напоминающий нарастающее движение молящихся в зикре, вхождение в транс.

Этот номер ярко демонстрирует традицию исполнения зикра. Многократное произнесение молитво-формул в сочетании с остинатными ритмами, движением параллельными квинтами, октавами, нарастанием динамики, сменой метроритма, традиционный тембр бубна – все это многообразие завершается постепенным ослаблением динамики с мягкого *forte* до *pianissimo*, прояснением фактуры и переходом к заключительному номеру трагедии. Финал этого номера ассоциируется с погребением.

Завершает ораторию № 15 «Колыбельная Дочерей Земли» – космическая песнь, звучащая на трех языках (татарский, русский, арабский). Женские голоса исполняют простую диатоническую мелодию, повествуя о круговороте всех вещей: женщины рожают новых Сыновей Земли, и все начинается заново.

Женское начало воплощается здесь через тесситурные особенности, гибкую мелодику, терцовое соотношение голосов, выразительные «баюкающие» интонации и длинную фразировку. Кантиленная мелодия может исполняться с небольшой долей *portamento*. Слова Чтеца о предопределенности судьбы звучат как философский итог: «Жәннәтләрдә кошлар сайрый, исемнәре аның Назмый, Ләүхел мәхфүз каләмнәре тәкдирне ике төрле язмый» (птицы поют в раю о том, что судьба не пишется дважды). Тихие звуки колыбельной угасают в пространстве Вечности.

Ладовой основой музыки всей оратории становится пентатоника, характерная для татарского фольклора. Выразительные интонации, тщательно продуманное голосоведение, умелое использование хоровой фактуры и тембровых комбинаций передают яркую образность литературного содержания. Грамотное выстраивание динамики, внимание к артикуляции,

точный выбор штрихов придаст звучанию большую звукоизобразительность, что будет способствовать более чуткому восприятию оратории слушателем.

Композитором найдены точные композиционные приемы: контраст-сопоставление хора и солистов, хора и чтеца, двух разных хоров, эффектно воплощающие образы главных персонажей, дополняющие эту характеристику хоровые звучности и оригинальное оркестровое звучание.

В оратории широко представлены различные жанры: речитативы, хоралы, дуэты, *lamento*, *Alleluia*¹. Шамсутдинова стремится сохранить традиции хорового искусства, синтезируя их со своими авторскими приемами, со своей стилистикой и современным музыкальным языком. В противовес авангардистским поискам композиторов XX и XXI веков, стремящихся в своей музыке отказаться от устоявшихся музыкальных средств, таких как гармония, мелодия, тональность и т.д., Шамсутдинова сохраняет музыкальные традиции, синтезируя их с современным музыкальным языком. Этим определяется ценность осуществленного замысла, по масштабности и глубине стоящего в одном ряду с самыми значительными хоровыми произведениями современности.

Сегодня в музыкальном искусстве заметно общее стремление к синтезу разных культурных традиций. Идеи единения всех людей, обращение к Всевышнему, раскаяния человека в своих прегрешениях и гуманизация общества – всё это актуальные темы для композиторов. Примером может служить духовная музыка К. Дженкинса, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Д. Лигети, Такемицу Тору. Произведение М. Шамсутдиновой «Трагедия сыновей земли» на текст Х. Такташа можно причислить к сочинениям данного направления.

Индивидуальный музыкальный стиль Масгуды Шамсутдиновой определяет сочетание черт западной и восточной культур. Она «балансирует» между двумя принципами композиторского мышления, что проявляется

¹ Интересно, что вместе со словами мусульманской молитвы «Аллаһу эkbәр» (Господь Величайший) в партии сопрано звучит *Alleluia* на латыни.

в выборе европейских жанров, применении классических законов композиции, фактурных форм, гармонических приемов (современная аккордика, модальность, полипластовость) и интонационного словаря татарского музыкального искусства (пентатоника, монодия, характерная тембрика и др.). Свои идеи она воплощает современными музыкальными средствами, сочетая традиции этнической музыки с конструктивными законами западноевропейского искусства.

Обращение к национальным татарским и общеевропейским музыкальным традициям, поиск новых композиционных решений, объединенных глубинной художественных идей – это те условия, при которых создается уникальное музыкальное произведение. Композиторский язык Масгуды Шамсутдиновой можно характеризовать как «общечеловеческий», с помощью которого она обращается к широкому кругу слушателей. При этом композитор включает свою национальную культуру в пространство мировой цивилизации.

Заключение

Конец XX века открыл новые грани в создании сочинений на духовную тематику. Тенденция возрождения духовности и религиозного сознания в обществе, интерес исполнителей к духовной музыке, а также арсенал новых музыкально-стилистических средств, привнесенных композиторами XX века, способствовали активным поискам различных эстетико-стилевых и композиционных решений и созданию уникальных стилистически индивидуальных сочинений на духовную тематику.

Историческая обусловленность возрождения жанров духовной музыки и распространение духовной тематики обосновывается всем предшествующим периодом развития музыкальной культуры России. Процессы обновления обусловили повышенный интерес к тем пластам культуры, которые длительное время подверглись запретам. Особенностью периода конца XX - начала XXI века стало то, что многие веками сложившиеся традиции, казавшиеся полностью утраченными, как например, профессиональное чтение Корана, стали возобновляться, существенно видоизменяясь. Исполнительские традиции русского церковного пения, сохранявшиеся в отдельных приходах, в особенности в старообрядческих кругах, также стали активно распространяться. Новые социальные условия объясняют существенные отличия современной исполнительской практики и ее «реставрационный» характер, а также преобладание духовно-концертных жанров в творчестве современных композиторов. Изменилась сама «звуковая среда», обрядовая сторона религиозного культа стала для многих частью развлечения, в то время как для подлинно глубокого исполнения и восприятия духовной музыки необходима определенная «настроенность» слуха и прежде всего, знание и понимание смысла священного Слова, сосредоточенности и отрешенности от эмоций и страстей.

Отсутствие соответствующих условий определило обращение к духовно-концертным жанрам в области духовной музыки и преобладание концертных

форм преподнесения произведений. Разумеется, музыка для богослужений (в православной церкви) не остается без внимания композиторов, но ее сочинение – дело рук в основном регентов и тех авторов, которые, придерживаясь строгих канонических норм, работают в области переложений и обработок традиционных распевов.

Существенные изменения коснулись и музыкальных жанров татаро-мусульманской культуры, которая долгое время существовала на нелегальном положении. «Закрытость» этой области духовной жизни народа обусловила повышенный интерес современных авторов к тем жанрам, которые стали символами национальной идентичности. С этим связано широкое обращение к историко-легендарным темам и непереносимое включение в произведения подобной тематики мунаджатов, баитов, коранической речитации, книжного пения.

Эти тенденции актуализировали проблему взаимодействия в произведениях духовной тематики традиционного с индивидуальной стилистикой авторов. Духовная музыка обогатилась целым рядом новых нетрадиционных для этой области творчества жанров, открывались новые возможности для творчества, обновился музыкальный язык, активно разрабатывались концертные формы. Начиная с последних десятилетий прошлого века композиторам не приходилось больше вуалировать связи с религиозными традициями прошлого. Творческая свобода стимулировала творческую активность авторов.

Обращаясь к религиозным источникам, современные композиторы по-своему переосмысливают их, создавая произведения высокого искусства, направленные на широкого слушателя вне зависимости от национальной принадлежности, возраста, пола, мировоззрения.

В поле зрения композиторов Татарстана попали такие жанры как: хоровой концерт, кантата, триптих, мистерия, оратория, хоровой цикл, хоровая поэма. Композиторы посвящают духовной тематике камерно-вокальные и камерно-

инструментальные сочинения, сакральная образность в произведениях для оркестра.

Приводимые в таблице Приложения сведения наглядно показывают рост числа произведений, относящихся к духовно-концертной музыке и нетрадиционным жанрам духовной музыки. При этом самый обширный раздел составляют вокально-хоровые, вокально-инструментальные, инструментальные, музыкально-сценические произведения и музыка к кинофильмам. Эти сочинения отличает свободная трактовка канонического текста, гибкий выбор жанров и форм, а также оригинальные средств выразительности. Использование композиторами разнородных литературных первоисточников позволило существенно расширить образно-смысловое содержание духовных сочинений. Средства раскрытия главной идеи в современном духовном сочинении практически безграничны – свободно варьируются составы исполнителей, техники исполнения.

На процесс создания новой духовной музыки и стилистику сочинений духовной тематики существенно повлиял тот факт, что большинству современных композиторов мало знакомы особенности церковного стиля. Поэтому традиционную богослужебную музыку в Татарстане пишут авторы, тесно соприкасающиеся с христианской традицией. В основном это регенты – хоровые дирижеры, хорошо знающие особенности хоровой фактуры и церковный устав, но не всегда являющиеся профессиональными композиторами. В этом плане среди композиторов Татарстана выделяется творчество Наталии Варламовой, получившей дирижерско-хоровое образование на начальном этапе своего творческого пути и имеющей большой исполнительский опыт во время богослужений. Композитор является глубоко верующим человеком, поэтому ее хоровые сочинения наиболее близки традициям и исполняются в некоторых храмах. Несмотря на разножанровость ее произведений, основным мотивом ее творчества является христианская тематика.

В плане претворения мусульманских традиций среди татарских композиторов ярко выделяется творчество Масгуды Шамсутдиновой. Её мировоззрение и знание национальных татаро-мусульманских традиций позволило создать целый пласт сочинений духовной тематики.

Опираясь в своих опусах на устойчивые характеристики избираемого жанра, композиторы смело интерпретируют их, привнося новаторские черты в произведения духовной тематики. Эти тенденции отражаются и на выборе первоисточников для сочинений, среди которых: сюжеты и тексты из священных книг (Библия, Тора, Коран); поэтическая лирика поэтов-символистов XX века; тексты русских, татарских, болгарских и зарубежных поэтов; духовные православные стихи; мелодико-поэтический текст мунаджатов. На основе священных книг написаны также инструментальные сочинения с соответствующей программой, характерным тематизмом, с использованием цитат. В них раскрываются различные образы и символы: созерцание возвышенного, образ Души, молитвы, образы из священных писаний, философские рассуждения, мотивы религиозных праздников, образы икон. В таких произведениях также происходит активное взаимодействие традиционного и современного авторского начала.

Исследование произведений духовной тематики выявило серьезную проблему: произведения подобного плана композиторов Татарстана мало исполняются. Причин тому несколько: нежелание молодых исполнителей браться за подобную музыку; технические сложности произведений, требующих высокого мастерства от исполнителей; отсутствие необходимого состава исполнителей (к примеру, хор+солисты+оркестр); отсутствие нотного материала в широком доступе; незнание о существовании данных сочинений (большинство сочинений написано для конкретного события или исполнителя). Одно из самых важных условий включения в репертуар произведений духовной тематики кроется в самом её характере, который точно охарактеризовала Наталья Варламова: «Канонические тексты и традиционная хоровая стилистика в идеале требуют от исполнителей христианского духовного «проживания изнутри».

Если этот цикл исполнять отстраненно, только как музыку, это будет не то»¹. Настоящая работа – один их шагов к решению этой проблемы.

Исполнительский аспект играет важную роль в формировании эстетического вкуса слушателя и его слушательских потребностей, поэтому также важно качество исполнения современной духовной музыки. Исполнитель является проводником между композитором и слушателем. Поэтому, транслируя произведения духовной тематики, музыканту важно заинтересовать слушателя и сохранять этот интерес в процессе исполнения. Примером может служить традиция мусульманского исполнительства, опирающаяся на критерий “красивого исполнения” аятов Корана, с правильной интонацией, соответствующей правилам таджвида. Такое завораживающее чтение дает возможность слушателю проникнуться в смысл священного Слова душой и разумом, нередко вызывая трепет и слезы.

В ходе практических исследований в процессе хормейстерской работы выявились трудности, с которыми сталкивается исполнитель современных духовных произведений. Например, в работе над произведением М. Шамсутдиновой «Трагедия сыновей Земли» главной особенностью явился национальный элемент. Сочинение содержит татарский и арабский текст, а также интонационную основу, являющуюся чуждой большинству певцов в хоре. Исполнитель сталкивается с непониманием особенностей интонирования и произношения подобных текстов. Автор данного исследования в процессе работы с хором над этим произведением опирался на свой предшествующий опыт: национальные традиции, опыт исполнения католической (западноевропейской) и русской музыки в составе хора консерватории и музыкального училища, опыт исполнения джазовых композиций в составе вокально-джазового ансамбля, опыт исполнения национальных песенных образцов в составе татарского вокального ансамбля, а также опыт работы

¹ Полный текст интервью находится по адресу: URL: <http://history-kazan.ru/v-kurse-sobytij/interesnyj-sobesednik/18109-kompozitor-nataliya-varlamova-nado-idti-svoim-putem-nesmotrya-ni-na-chto>

с различными вокально-хоровыми коллективами. Кроме того, тесное сотрудничество с самим композитором в процессе разучивания произведения стало большим подспорьем в понимании философского содержания и основной идеи произведения. Анализ оркестровых репетиций позволил услышать общую картину тембровых красок и формы данного сочинения.

Одной из исполнительских трудностей для дирижера в подобных полистилистических сочинениях на духовную тематику является создание единой формы и формирование собственной интерпретации. Видение единой концепции, главной кульминации, грамотное ее выстраивание, понимание основной идеи сочинения, формообразующих элементов – все это поможет собрать воедино самостоятельные и сложные по музыкальному языку номера. Наличие элементов, подводящих к последующим частям (в случае с ораторией «Трагедия сыновей земли» это чтение мунаджатов, в «Оперных сценах о жизни и судьбе святых Петра и Февронии» Варламовой это гусляр), также может быть вспомогательным звеном в выстраивании единой идейной линии.

В сочинениях духовной тематики, как правило, преобладает единство содержания и формы, сдержанность, сосредоточенность, часто строгость, исполнение без вычурности и лишних эмоций. На примере «Трагедии сыновей земли» Шамсутдиновой можно наблюдать совершенно противоположные исполнительские особенности. Насыщенная полистилистика проявляется во всем – от выбора жанра-основы отдельно взятого номера (зикр, мунаджат, часть католической мессы, увертюра, госпел на татарском языке и др.) и композиционных приемов до манеры исполнения, исполнительская свобода некоторых номеров контрастирует со сдержанностью и строгостью в других.

В связи с этим можно сделать вывод о наличии определенных сложностей в процессе изучения подобной многосоставной духовной музыки современных авторов. Поэтому, до начала репетиций следует долгий процесс изучения особенностей музыкальной ткани и содержания литературного источника. К тому же при выборе репертуара необходимо объективно оценивать исполнительские возможности коллектива.

Татаро-мусульманский аспект, предполагающий соблюдение определенных традиций, не позволяет композиторам писать музыку для храма, в богослужении мусульман не используется авторская музыка. Поэтому композиторы привносят религиозные элементы в концертную музыку. Отсюда возникают совершенно разные сочетания жанров и стилей, при этом музыка усиливает воздействие священного Слова (в особенности на верующего), а смысловое зерно, заложенное в произведении, демонстрируется в многократном увеличении: радость праздника – коллективная, трагедия – масштабная, мировая, и т.д. Личное общение с Всевышним становится массовым.

Духовные опусы современных композиторов Татарстана относятся к самостоятельным сочинениям концертного плана, при этом абсолютное большинство сочинений духовной тематики существует в «другом пространстве», которое несет в себе многообразие и яркие средства выразительности, в целом противоречащие строгости и аскетичности храмовой музыки. Отличительной особенностью произведений композиторов Татарстана, связанных с духовной тематикой, является то, что они создаются в условиях свободного существования различных национальных культур. «Сейчас другое время – время синтеза, время осознания единства человечества, разных традиций и их переосмысления» - говорит Варламова.

Безусловно, процесс изучения сочинений современных композиторов на духовную тематику не может быть ограничен одной работой, так как в рамках одного исследования не может быть охвачен весь спектр стилистических, интерпретационных (исполнительских) особенностей всех произведений духовной тематики. Для изучения музыки различных жанров и стилей для разных составов исполнителей требуются разные подходы и более глубокий анализ каждого сочинения. Результаты данной работы могут активизировать интерес специалистов к таким узконаправленным исследованиям. Материалы диссертации могут стать основой для дальнейших научных исследований

в области духовной музыки композиторов Татарстана и расширить проблематику.

Духовная музыка – сокровищница человечества. Современная духовная музыка способна возвысить человека, ориентировать его на высокие нравственные ценности и идеалы, она является действенным средством воспитания высоконравственной эстетической личности, бережно относящейся ко всему окружающему, почитающей историю и традиции своего народа.

Профессионально используя композиторские приемы, средства музыкальной выразительности и особенности формообразования, современные композиторы преподносят современному обществу духовные идеалы в новой возможно наиболее близкой для понимания форме.

Каждое произведение композитора – это своего рода исповедь. Автор «проживает» свое сочинение изнутри и через музыкальные звуки повествует о высоких идеях, мыслях, жизни. Чем больше создается и исполняется произведений духовной тематики, тем больше людей будут соприкасаться с возвышенным и духовным. В этом заключается особая миссия подобных сочинений.

Список литературы

1. *Абрамов, Ю. Ф.* Картина мира и информация / Ю. Ф. Абрамов. — Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-т, 1988. — 192 с.
2. *Абрамов, Ю. Ф., Косолапов Р. А., Куйбарь В. И.* Феномен духовности в глобализирующемся обществе / Ю.Ф. Абрамов, Р.А. Косолапов, В.И. Куйбарь // Известия Иркутского государственного университета. Серия «Политология. Религиоведение». — 2015. — Т. 11. — С. 169–181.
3. *Абрамов, Ю. Ф., Штумпф, С. П.* Природа духовности: общее и особенное в религиозном и светском видении / Ю. Ф. Абрамов, С. П. Штумпф // Известия ИГУ, 2013. — Сер.: Философские науки. — № 2 (8). — С. 76–83.
4. *Абросимов, Б. Н.* Духовность личности в контексте русской идеи XX века [Электронный ресурс] / Б. Н. Абросимов. — URL: http://journal.seun.ru/j2000_2r/phil/AbrosimovBN.htm (дата обращения: 12.03.2021).
5. *Абульханова Г. Ш.* Шамиль Шарифуллин: Рассказ о мунаджатах с интермедиями / Г. Ш. Абульханова // Медина аль-Ислам. — Ноябрь-Декабрь 2015. — № 9-10. — С. 167–168. — URL: <https://idmedina.ru/medina/?6650> (дата обращения: 26.08.2023).
6. *Агеева, Л. В., Любовский, Л.* Музыка как исповедь: [беседа с засл. деятелем искусств РФ и РТ, лауреатом Гос. премии России, композитором] / Л. Любовский; [беседовала] Л. Агеева // Республика Татарстан. – 2012. – 1 марта (№ 39-40). — С.16.
7. *Агеева, Л. В.* Музыка, которую можно увидеть: [о творчестве заслуженного деятеля искусств РФ и РТ, профессора Казанской консерватории Л. Любовского] / Л. Агеева // Республика Татарстан. — 2002. — 22 нояб. — С.5.
8. *Адорно, Теодор В.* Эстетическая теория // Т. В. Адорно. — М.: Республика, 2001. — 526 с.

9. *Азан*. Библиотека первой исламской онлайн-академии. [Электронный ресурс]. — URL: <https://medinaschool.org/library/creed/namaz/azan> (дата обращения: 20.08.2023).

10. *Азбука веры*. Православная энциклопедия [Электронный ресурс]. — URL: <http://azbyka.ru/> (дата обращения: 20.08.2023).

11. *Акбарова, Г. Н.* Выдающаяся личность XX века: Назиб Жиганов (К 110-летию со дня рождения) / Г. Н. Акбарова // *Tatarica*. — 2021. — № 16. — С. 179–187.

12. *Акбарова, Г. Н.* Духовная тематика в инструментальном творчестве Л. Любовского / Г. Н. Акбарова // *Музыка. Искусство, наука, практика*. — 2021. — № 1 (33). — С. 39–47.

13. *Акбарова, Г. Н.* Духовная тематика в творчестве Виталия Харисова / Г. Н. Акбарова // *Музыка. Искусство, наука, практика*. — 2020. — №2 (30). — С. 42–52.

14. *Акбарова, Г. Н.* Духовная тематика в творчестве композитора Наталии Варламовой / Г. Н. Акбарова // *Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы VII Международной научно-практической конференции (Казань, 12 октября 2018 г.) / под ред. З.М. Явгильдиной*. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. — С. 82–86.

15. *Акбарова, Г. Н.* Духовные произведения композиторов Татарстана: новая жизнь традиции / Г. Н. Акбарова // *Музыка. Искусство, наука, практика*. — 2022. — № 1 (37). — С. 66–75.

16. *Акбарова, Г. Н.* Предпосылки и тенденции возрождения духовности в Татарстане на рубеже XX-XXI веков / Г. Н. Акбарова // *Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы X Международной научно-практической конференции (Казань, 22 октября 2021 г.) / под ред. Г.И. Батыршиной*. — Казань: Издательство Казанского университета. — 2021. — С. 393–403.

17. *Акбарова, Г. Н.* Современные духовные сочинения композиторов Татарстана как отражение духовной культуры татарского народа / Г. Н. Акбарова // *Культура в евразийском пространстве: традиции и новации.* — 2022. — № 1 (6) — С. 5-9.
18. *Акопян, Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. — М.: Практика, 1995. — 256 с.
19. *Албакова, Ф. Ю.* Роль символов в национально-этническом сознании: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.11 / Албакова Фатима Юсуповна. — М., 2000. — 38 с.
20. *Алексеев, П. В.* Философская концепция С. Л. Франка / П. В. Алексеев // Франк С. Л. Духовные основы общества. — М.: Республика, 1992. — С.5–12.
21. *Алмазова, Т. А.* Проблема европеизации татарской музыки на страницах периодических изданий 1920-х годов / Т. А. Алмазова // *Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: Материалы Всерос. науч.-практич. конф. (Казань, 17-18 ноября 2009 г.).* — Казань: КГК, 2010. — С. 136–141.
22. *Алмазова, Т. А.* Тенденция синтеза жанров в современной татарской музыке (1960-1980-е гг.) / Т. А. Алмазова // *Проблемы музыкального стиля композиторов Среднего Поволжья : Сборник научных трудов.* – Казань : Казанская государственная консерватория (академия) им. Н.Г. Жиганова, 1990. — С. 90–110.
23. *Анисимов, А. И., Кудрин, А. А., Шатровой, О. В.* Психолого-педагогическое обеспечение формирования духовности личности [Электронный ресурс] / А. И. Анисимов, А. А. Кудрин, О. В. Шатровой // *Педагогика высшей школы.* – 2015. – №3.1. — С.10–13. — URL: <https://moluch.ru/th/3/archive/14/423/> (дата обращения: 12.03.2021)
24. *Анисимов, С. Ф.* О первоценности морали в структуре человеческой духовности / С. Ф. Анисимов // *Вестник МГУ. Сер. Философия.* 2001. — № 1. — С. 26–36.

25. *Анискин, А. Л.* Принцип соборного единства в истории философской мысли: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.03 / Анискин Андрей Леонидович. — Екатеринбург, 2011. — 42 с.
26. *Арановский, М. Г.* Симфонические искания. Исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Л. Ленинградское отд. «Советский композитор». — 1979. — 287 с.
27. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая / Б. В. Асафьев. — Л., Музыка, 1971. — 376 с.
28. *Астафьев, П. Е.* Философия нации и единство мировоззрения / П. Е. Астафьев. — М.: «Москва», 2000. — 544 с.
29. *Ахунова, Р. Т.* Жизнь и творчество Баки Урманче и его роль в татарском изобразительном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Ахунова Рушания Тагировна. — М., 2012. — 25 с.
30. *Бабинцев, С. М.* Мирозерцание И.А. Ильина / С.М. Бабинцев. — М.: Прометей, 1997. — 170 с.
31. *Бабич, И. А.* Смысловые акценты "Сказание о Йусуфе" поэмы Кул Гали и балета Л.З. Любовского: о поэме Кул Гали и балете Л. Любовского "Сказания о Йусуфе" (автор либретто Р. Харис) / И. А. Бабич // Вестник КГУКИ. — 2007. — Спец. выпуск. — С.14–18.
32. *Баранов, С. Т.* Духовность, культура и гуманность: история и современность [Электронный ресурс] / С. Т. Баранов. — Ставрополь: изд-во СКФУ. — 2017. — 176 с. — URL: <https://lib.rucont.ru/efd/642413> (дата обращения: 10.08.2021)
33. *Баскова, М. Н.* Социально-философские аспекты исследования духовности: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Баскова Маргарита Николаевна. — Кострома, 2006. — 22 с.
34. *Бердяев, Н. А.* Дух и реальность: основы богочеловеческой духовности / Н. А. Бердяев. — Минск: Издательство Белорусского Экзархата, 2011. — 512 с.

35. *Бердяев, Н. А.* Русская идея: [сборник] / Николай Бердяев; [сост. А. Лактионов; вступ. ст. И. Евлампиев]. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005 (ГУП ИПК Ульян. Дом печати). — 829 с.
36. *Бердяев, Н. А.* Русская религиозная психология и коммунистический атеизм / Н. А. Бердяев. — Париж, YMCA PRESS, 1931. — 49 с.
37. *Береговский, М.* Еврейский музыкальный фольклор. Собрание сочинений. Том 3. Еврейская народная инструментальная музыка [Электронный ресурс] / М. Березовский. — URL: https://issuu.com/judaicacenter/docs/beregovsky_ros/89 (дата обращения: 12.03.2021).
38. *Бернштейн, Б. М.* Традиция и канон: два парадокса / Б. М. Бернштейн // Советское искусствознание '80. Вып. 2. — М.: Сов. художник, 1981. — С. 112–153.
39. Библейская энциклопедия: в 2 т. — М.: Центурион, АПС. — 1991. — Т. 2.
40. *Библиотека первой исламской онлайн-академии.* [Электронный ресурс]. — URL: <https://medinaschool.org/library/creed/namaz/azan> (дата обращения: 13.07.2020).
41. *Библия.* Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — М.: Издат. Совет Рус. православ. церкви, 2008. — 1376 с.
42. *Бирюкова, Э. А.* Духовно-нравственное оздоровление человека: анализ сущности и виртуально-образных форм: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.05 / Бирюкова Элеонора Алексеевна. — Тула, 2010. — 50 с.
43. *Блинов, Л. И., Князев, А. Н., Пермяков В. И.* ТРЮЛЬ. Стихи о музыке и музыкантах. — СПб.: РБИЦ «БЛИЦ», 2011. — 260 с.
44. *Божкова, Г. Н.* Функции музыки в поэзии А. А. Блока / Г. Н. Божкова // Современные подходы к изучению и преподаванию русской литературы и журналистики XX-XXI в; Материалы к XVII Шешуковских чтений — М.: МГПУ — Прометей, 2012. — 220 с.

45. *Бокачев, И. А.* Духовность в контексте социально-философского анализа: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.11 / Бокачев Иван Афанасьевич. — Ставрополь, 2000. — 42 с.

46. *Бонфельд, М. Ш.* Семантика музыкальной речи / М. Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — М.: Либроком, 2009. — 240 с.

47. *Бородовская, Л. З.* Исламские символы в современной татарской музыке (На примере кантаты «Дети Адама» М. Шамсутдиновой) / Л. З. Бородовская // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран. Страницы истории. Казань, 2003. — С. 33–42.

48. *Бородовская, Л. З.* Традиции суфизма в татарской музыке: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бородовская Лилия Зелимхановна. — Казань, 2004. — 173 с.

49. *Бородовская Л. З.* Масгуда Шамсутдинова: «Я слышу свет, я вижу звук» / Л.З. Бородовская. — Казань: Изд-во КГУКИ, 2011. — 140 с.

50. *Буева, Л. П.* Духовность и проблемы нравственной культуры / Л. П. Буева // Вопросы философии. 1996. — № 2. — С. 5–14.

51. *Булавинцева, Ю. В.* Церковная музыкальная традиция: обновление vs канон / Ю. В. Булавинцева // Музыка искусство, наука, практика. Духовно-певческая культура, история, современность. — Казань, 2021. — № 3(35). — С. 75–81.

52. *Булгаков, В. Д.* Хоровая музыка татарских композиторов: этапы развития, жанровый обзор, проблемы роста / В. Д. Булгаков // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. Казань, 2012. — С. 206–210.

53. *Булгакова, С. Н.* Духовная музыка в творчестве русских и зарубежных композиторов: учебное пособие [Электронный ресурс] / С. Н. Булгакова. — Челябинск: ЧГИК, 2007. — 161 с. Текст: электронный // Лань:

электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/177655>
(дата обращения: 28.08.2021).

54. *Бурцева, Е. А.* Проблема духовного бытия: экзистенциально-феноменологический подход: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Бурцева Екатерина Александровна. — Иваново, 2007. — 22 с.

55. *Бычков, В. В.* О духовности в искусстве / В. В. Бычков // Вопросы философии. — 2018. № 5. — С. 76–87.

56. *Бычков, В. В.* Форма-содержание в искусстве как основа художественности / В. В. Бычков // Вопросы философии. — 2016. — № 5. — С. 68–79.

57. *Бычков, В. В.* Художественность как сущностный принцип искусства / В. В. Бычков // Вопросы философии. — 2015. — № 3. — С. 3–13.

58. *Вейнгольд, Ю. Ю.* Духовность, социальное и воля / Ю. Ю. Вейнгольд // Духовное возрождение. — 2002. - Вып. 11-12. — С. 42–61.

59. *Владышевская, Т. Ф.* Болгарский распев у старообрядцев // / Т. Ф. Владышевская // Българско музикознание. — Т. 1. — София, 1982. — С. 23–26.

60. *Владышевская, Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. — М.: Знак, 2006. – 472 с.

61. *Владышевская, Т. Ф.* Русская церковная музыка XI-XVII веков: автореф. дис. ...докт. искусствоведения: 17.00.02 / Владышевская Татьяна Феодосьевна. — М., 1993. — 47 с.

62. *Власова, Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика — XXI век, 2010. — 456 с.

63. *Власова, Т. И.* Теоретико-методологические основы и практика воспитания духовности современных школьников: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.06 / Власова Татьяна Ивановна. — Ростов н/Д., 1999. — 374 с.

64. *Волкова, В. О.* Духовно-практическая компетенция как принцип субъектности человека: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01 / Волкова Вера Олеговна. — М., 2006. — 44 с.

65. *Гайденко, П. П.* Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П. П. Гайденко. — М.: Республика, 1997. — 494 с.
66. *Галимова, Э. М.* Традиционная музыкальная культура пермских татар / Э. М. Галимова. — 2-е изд. — Казань: ИЯЛИ, 2021. — 328 с.
67. *Галиуллин Т. Н.* Татарские байты как исторический источник / Т. Н. Галиуллин // Гасырлар авазы – Эхо веков. — 2020. — №3. С.122–128.
68. *Галкин, Л. Г.* О духовности как о факторе возрождения России / Л. Г. Галкин // Экономика. Общество. Человек. 2002. — Вып. 3. — С. 205–208.
69. *Гарднер, И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви: Сущность. Система. История / И. А. Гарднер. — в 2 т. — Т. 1: Сергиев Посад: Моск. духов. акад., 1998. — 592 с.; Т. 2. — 638 с.
70. *Гарднер, И. А.* Об инструментальной музыке и о хоровом полифоническом пении в православном богослужении / И. А. Гарднер // Регентское дело. — 2004. — № 1 (11). — С. 12–21.
71. *Гарднер, И. А.* Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении / И. А. Гарднер // О церковном пении: Сб. статей. — М., «Талан», 1997. — С. 92–96.
72. *Гарипова, З. Г.* Культурно-просветительная работа в Татарии в годы первой пятилетки (1928-1932 гг.) / З. Г. Гарипова. — Казань: Татарское книжное издательство, 1985. — 160 с.
73. *Герич, А. А.* Некоторые аспекты влияние ислама на культуру татар Поволжья: традиции и современность / А. А. Герич, Е. А. Павлова // Научный аспект. — 2015. — № 3-1. — С. 130–135.
74. *Гершунский, Б. С.* Философия образования для XXI века / Б. С. Гершунский // М.: Педагогическое общество России, 2002. — 342 с.
75. *Голубева, А. Р.* Проблемы веры и культуры в творчестве И.А. Ильина, Н.А. Бердяева, С.Л. Франка / А.Р. Голубева // Народное образование. 2001. — № 1–2. — С. 190–192.

76. *Горшкова, Н. Д.* Основы духовно-нравственной культуры народов России. Дидактический материал [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Л. М. Оробец, Н. Д. Горшкова. — Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. — 76 с. — URL: <https://lib.rucont.ru/efd/246657> (дата обращения: 20.08.2021).

77. *Губайдуллина, Г.* В ритмах Монасыпова / Г. Губайдуллина // Газета Республика Татарстан. — Выпуск №12. — 2001. — 19 января.

78. *Гуляницкая, Н. С.* Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм / Н. С. Гуляницкая // История, теория, практика. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 368 с.

79. *Гуляницкая, Н. С.* О духовной музыке начала XX века: переложение, гармонизация, обработка древнего напева [Текст] / Н. С. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. — М.: Композитор, 2004. — Вып. 2. — С. 208–231.

80. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 450 с.

81. *Гумерова, О. А.* Духовный стих «о расставании души с телом» и секвенция «Dies irae» в рецепции Н. Я. Мясковского / О. А. Гумерова // Вестник ЧГАКИ. — 2017. — №4 (52). [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnyy-stih-o-rasstavanii-dushi-s-telom-i-sekventsiiya-dies-irae-v-retseptsi-n-ya-myaskovskogo> (дата обращения: 21.02.2021).

82. *Дабаева, И. П.* Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокального произведения: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Дабаева Ирина Прокопьевна. — М., 1985. — 17 с.

83. *Дабаева, И. П.* Богослужбно-певческая культура русской православной церкви: традиции и современность / И. П. Дабаева // Православие в исторических судьбах юга России: Сб. ст. — Южнороссийское обозрение

ЦСРИиП ИППК при РГУ и ИСПИ РАН, вып. 16. / Отв. ред В. В. Черноус. — Ростов н/Д: изд-во СКНЦ ВШ, 2003. — С. 77–88.

84. *Дабаева, И. П.* Жанровые модели русского духовного концерта на рубеже XIX-XX веков / И.П. Дабаева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. — С. 33–37.

85. *Дабаева, И. П.* Музыка современного церковного быта / И. П. Дабаева // Бытовая музыкальная культура: история и современность. / Тезисы докладов научной конференции/ Ред. кол. И. П. Дабаева и др. — Ростов н/Д, изд-во РГПУ, 1995. — С. 77–80.

86. *Дабаева, И. П.* Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX – XX века: автореферат дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Дабаева Ирина Прокопьевна. — Ростов-на-Дону, 2017. — 38 с.

87. *Давыдова, Н. А.* Традиции православного пения в русской духовной музыке последней четверти XIX - начала XX веков: автореферат дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Давыдова Наталья Алексеевна. — Ярославль, 2009. — 22 с.

88. *Даутова, Р.* Попса — музыкальный бандитизм [Электронный ресурс] / Р. Даутова // Восточный Экспресс. — 2002. — №4 (63). — 1 февраля. — URL: <http://tatarica.narod.ru/cult/miras/music/popsa100904.htm> (дата обращения: 13.04.2020)

89. *Денисов, Э. В.* Настоящая музыка всегда духовна / Э. В. Денисов // Музыкальная академия. — 1997. — № 2. — С. 37–42.

90. *Джани-Заде, Т. М.* Вербальное — невербальное в музыкальной культуре исламской цивилизации / Т. М. Джани-Заде [Электронный ресурс]. — URL: <http://persia.ru/culture/music> (дата обращения: 20.07.2023).

91. *Джани-Заде, Т. М.* Исламская музыка / Т. М. Джани-Заде // Энциклопедия кругосвет [Электронный ресурс]. — URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/ISLAMSKAYA_MUZ_IKA.html (дата обращения: 20.07.2023).

92. *Джани-Заде, Т. М.* Музыка Исламской цивилизации / Т. М. Джани-Заде // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. — М., 2003. — № 1(30). — С. 156–169.

93. *Диалог религий Татарстана: культура сотрудничества и стратегии этноконфессионального взаимодействия: Сборник материалов грантового проекта / Редакторы: Гуськова А.О., Костылев П.Н.* — М.: Московская областная общественная организация содействия формированию здорового образа жизни «Здоровое поколение», 2018. — с.32.

94. *Доброштан, В. М.* Искусство и мировоззрение: монография / В. М. Доброштан. — СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2018. — 83 с.

95. *Дулат-Алеев, В. Р.* Парадигма исламской культуры в татарской музыке советского периода / В. Р. Дулат-Алеев // Культура и цивилизация. — 2017. — Т. 7. — № 5А. — С. 396–406.

96. *Дулат-Алеев, В. Р.* Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке / В. Р. Дулат-Алеев. — Казанская гос. консерватория. — Казань, 1999. — 228 с.

97. *Дулат-Алеев, В. Р.* Творчество Рашида Калимуллина в аспекте сохранения национальной традиции и развития межкультурной коммуникации на рубеже XX-XXI веков / В. Р. Дулат-Алеев // Вестник КазГУКИ. — 2017. — №3. — С. 74–77.

98. *Духовное управление мусульман Республики Татарстан.* [Электронный ресурс] // Официальный сайт. — URL: www.dumrt.ru (дата обращения: 13.07.2020).

99. *Дятлов, Д. А.* Три аспекта музыкально-исполнительской аналитики / Д. А. Дятлов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. — 2018. — №1 (58) [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tri-aspekta-muzykalno-ispolnitelskoj-analitiki> (дата обращения: 03.02.2022).

100. *Есина, Л. В.* Пластическое интонирование музыкального образа как способ развития детского воображения [Электронный ресурс] / Л. В. Есина. — URL: <https://docviewer.yandex.ru> (дата обращения 30.03.2020)

101. *Живов, В. Л.* Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов. — М.: Музыка, 1987. — 95 с.

102. *Жукова, Т. В.* Система анализа в работе над музыкальным произведением [Электронный ресурс] / Т. В. Жукова. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2013. — № 5 (52). — С. 825–828. — URL: <https://moluch.ru/archive/52/6913/> (дата обращения: 02.03.2022).

103. *Загидуллин, И. К.* Мусульманская община в Санкт-Петербурге. XVIII - начало XX вв. / И. К. Загидуллина. — Казань: Изд-во Казанского университета, 2003. — 179 с.

104. *Загидуллин, И. К.* Мусульманское богослужение в учреждениях Российской империи (Европейская часть России и Сибирь) / И. К. Загидуллина. — Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2006. — 452 с.

105. *Закиров, Р. З.* Формирование этнической и культурной идентичности татар в XX веке: автореф. дис. ... д-ра исторических наук: 07.00.02 / Закиров Ринат Зинурович. — Казань, 2007. — 48 с.

106. *Заппарова, А. И.* Жанры татарской хоровой музыки / А. И. Заппарова // Музыка и педагогика. Сборник статей, посвященный 125-летию КГПУ и 40-летию музыкального факультета. — Казанский гос. пед. ун-т. — Казань, 2000. — С.105–110

107. *Зернов, Н.* Русское религиозное возрождение XX века / Н. Зернов // Юность. 1993. — № 1. — С. 4–12.

108. *Зинков, Е. Г.* Культурное пространство российской духовности: автореф. дис. ... д-ра филос. наук / Зинков Евгений Геннадьевич. — Ростов н/Д, 2006. — 42 с.

109. *Знаков, В. В.* Духовность человека в зеркале психологического знания и религиозной веры / В. В. Знаков // Вопросы психологии. 1998. — № 3. — С. 104–114.
110. *Золотухина-Аболина, Е. В.* Рассуждение о понятии "духовность" / Е. В. Золотухина-Аболина // Философия науки. — 2004. — №1. — С. 20.
111. *Иванов, В.* О границах искусства // Иванов В. // Собрание сочинений. — Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1974. Т. 2. — С. 627–651.
112. *Иванов, С. Г.* Мировоззренческие предпосылки культуры сталинизма / С. Г. Иванов // Вопросы культурологии. 2009. № 3. — С. 67–71.
113. *Иванов, С. Г.* Проблема бытия в Советском искусстве 1920-1950-х гг. / С.Г. Иванов // Научные исследования и инновационная деятельность. Материалы науч.-практ. конференции 18-20 июня 2007 г. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та 2007. — С. 584–588.
114. *Иванов, С. Г.* Религиозные предпосылки культуры / С. Г. Иванов // Вопросы культурологии. 2014. № 9. — С. 39–43.
115. *Иванов, С. Г.* Средневековая теология и формирование научной парадигмы Нового времени / С. Г. Иванов // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный журнал. — 2011. — № 143. — С. 61–70.
116. *Иванов, С. Г.* Томизм и духовность эпохи Возрождения / С. Г. Иванов // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный журнал. — 2013. — № 156. — С. 40-48.
117. *Изместьева, Н. Н.* Русская духовность как социально-философская проблема: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Изместьева Надежда Николаевна. — Пермь, 2005. — 23 с.
118. *Илларионова, А. А.* Русская хоровая миниатюра а саррелла рубежа XIX-XX веков как феномен позднеромантического искусства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Илларионова Анна Александровна. — Тамбов, 2018. — 224 с.

119. *Ильин, И. А.* Философия как духовное делание / И. А. Ильин // Русская философия. Конец XIX — начало XX века: антология. — 1993. — СПб., РХГИ — С.467.
120. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры / В. П. Ильин. — М.: Сов. композитор, 1985. — 232 с.
121. *Ильичева, И. М.* Психология духовности: автореф. дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.01 / Ильичева Ирина Михайловна. — СПб., 2003. — 51 с.
122. *Имамутдинова З. А.* Традиция чтения Корана урало-поволжских мусульман (татар и башкир) в атеистическую эпоху / З. А. Имамутдинова // Музыковедение. — 2021. — № 8. — С. 41–50.
123. *Инновации в системе исламского религиозного образования в России* // Материалы Всероссийской научно-практической конференции (г. Казань, 14 ноября 2006 г.) / Отв. ред. и сост. И.К. Загидуллин. — Казань: Институт истории АН РТ, 2007. — 56 с.
124. *Исхаков, Д.М.* Проблемы становления и трансформации татарской нации / Д. М. Исхаков. — Казань: Издательство «Мастер Лайн», 1997. — 248 с.
125. *Исхакова, Э. Т., Божкова, Г. Н.* Музыкальные ассоциации в поэтическом наследии А. А. Фета / Э. Т. Исхакова, Г. Н. Божкова // Материалы X международной заочной научно-практической конференции. Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — М, 2013. — С.77–81.
126. *Исхакова-Вамба, Р. А.* Татарская кантата и оратория / Р. А. Исхакова-Вамба // Музыка и педагогика. Сборник статей, посвященный 125-летию КГПУ и 40-летию музыкального факультета. — Казанский гос. пед. ун-т. — Казань, 2000. — С.110–118.
127. *Исхакова-Вамба, Р. А.* Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор) / Р. А. Исхакова-Вамба. — Казань: Татар. книж. изд-во, 1997. — 264 с.

128. *Калимуллин, Р., Алмазова, Т.* Нашей музыке — достойное существование // Музыкальная академия. — 1999. № 3. — С. 38–43.

129. *Кальченко, Е. В.* Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: диссертация ... кандидата: 17.00.02 / Кальченко Елена Викторовна. — Ростов-на-Дону, 2016.

130. *Канапацкий, А. Я.* Духовность как онтологическая компонента истинности человека / А. Я. Канапацкий // Социально-гуманитарные знания. — 2004. № 2. — С. 201–211.

131. *Канапацкий, Н. А.* Философский анализ истинности человеческой духовности (онтологический аспект): автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Канапацкий Никита Александрович. — Уфа, 2009. — 19 с.

132. *Кандинский, А. И.* Всенощное бдение Рахманинова и русское искусство рубежа веков / А. И. Кандинский. — Сов. музыка. 1991. — № 5. — С.4–10; № 7. — С. 92–97.

133. *Кандинский, А. И.* История русской музыки / А. И. Кандинский. — Т. 2: Вторая половина XIX века: Кн. 2: Н. А. Римский-Корсаков. — М., 1984. — 310 с.

134. *Кандинский, А. И.* Хоровые циклы Рахманинова / А. И. Кандинский // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей, исследований, интервью / Ред. сост. Ю. Паисов. — М.: Композитор, 1999. — С. 66–116.

135. *Кандинский, В. В.* О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. — Изд-во Эксмо-Пресс. М., 2016. — 160 с.

136. *Кандинский–Рыбников, А. А.* Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова / А. А. Кандинский–Рыбников // С. В. Рахманинов. К 125-летию со дня рождения. — М., МГК, 1995. — С. 90–109.

137. *Карпов, Ю. С.* Жанр концерта в репертуаре церковного хора / Ю. С. Карпов // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства:

История и современность. — Вып. 1: Материалы науч.-практич. конф. (Казань, 2 апреля 2008 г.). — Казань: КГК, 2008. — С. 78–83.

138. *Карпов, Ю. С.* Поликонфессиональность церковных хоров в Казани / Ю. С. Карпов // Русская музыка в полиэтническом культурном контексте: Материалы Междунар. науч.-практич. конф. (Казань, 27–28 октября 2011 г.). — Казань: КГК, 2012. — С. 271–276.

139. *Карпов, Ю. С.* Современная регентская практика: хормейстерский аспект : дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Карпов Юрий Семенович. — Казань, 2006. — 196 с.

140. *Карпов, Ю. С.* Церковно-певческая практика в системе духовного просвещения / Ю. С. Карпов // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2016. — № 1. — С. 52–58.

141. *Касьянова, А. А.* Сонорика в произведениях Ш.Шарифуллина / А. А. Касьянова // Музыка. Искусство, наука, практика. №3(7). — Казань, 2014. — С.84–93.

142. *Катунина, Н. С.* Природа духовности человека (гносеологический аспект): автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01 / Катунина Надежда Сергеевна. — М., 2005. — 38 с.

143. *Кильдебаки, Хади.* Музыка и Ислам (пер. Л. Бородовской, В. Дулат-Алеева) / Х. Кильдебаки // Из истории татарской музыкальной культуры: Науч. труды Казанской консерватории. Вып. 2. — Казань: КГК, 2010. — С. 100–125.

144. *Ковалев, А. Б.* Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX – начала XXI века: жанровая типология: диссертация ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Ковалев Андрей Борисович. — М., 2018. — 473 с.

145. *Ковалев, А. Б.* Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII-XX веков: Специфика жанра и организация цикла: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ковалев Андрей Борисович. — М., 2004. — 295 с.

146. *Ковалев, А. Б.* Нетрадиционные жанры русской духовной музыки в композиторском творчестве на рубеже XX-XXI вв. / А. Б. Ковалев // Вестник ПСТГУ. Вып. 28. 2017. — С. 159–169.

147. *Ковалев, А. Б.* Особенности воплощения богослужебно-певческой структуры песнопений в композиторском творчестве на рубеже XX-XXI вв. (на примере 103 псалма «Благослови, душе моя, Господа») / А. Б. Ковалев // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2017. — № 11(85) — С. 85–89.

148. *Ковалев, А. Б.* Современная духовная музыка: вопросы терминологии / А. Б. Ковалев // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2019. Вып. 36. — С. 196–204.

149. *Ковалева, Г. П.* Представления о духовности в философии Платона / Г. П. Ковалева // Вестник Томского государственного университета. — 2009. — № 328. — С. 46–51.

150. *Коврикова, Е. В.* Возрождение духовных традиций и ценностей России: состояние, проблемы и перспективы / Е. В. Коврикова // Материалы междун. семинара по проблемам социального и духовного кризиса современной цивилизации (NDU, Джуни (Ливан) 29.04-01.05.2009). " Lebanon: Ed. Lebanese Center for Societal Research, Un-tNDU, 2010. " — 180 с. — С. 95-104 (на арабском яз.); — С.105–112 (на русском яз.)

151. *Коврикова, Е.В.* Диалог культур: татарские исламские мотивы и мировые музыкальные традиции (тезис) / Е. В. Коврикова // Форумы российских мусульман: Материалы междун. науч.-практ. конф. (Н.Новгород, 3-4 ноября 2008г.). — Ежег. аналит. бюлл. №4. — Н. Новгород: ИД Медина, 2009. — 250 с. — С.169–172.

152. *Коврикова, Е. В.* Исламские музыкально-культурные традиции в творчестве Ш. Шарифуллина (статья) / Е. В. Коврикова // Профессиональное музыкальное искусство Поволжья: история, проблемы, перспективы. К 90-летию В.А. Ходяшева: Сборник материалов межрег. конф. (Чебоксары, 2.12.08-3.12.08). — Чебоксары: ЧГПУ, 2008. — С.35–39.

153. *Коврикова, Е. В.* Старинные татарские напевы и европейские музыкальные традиции в ракурсе диалога культур и конфессий (на примере

творчества композитора Шамиля Шарифуллина) / Е. В. Коврикова // Минбар. Исламские исследования. — Том 1. №2. — 2008. — С.143–148.

154. *Коврикова, Е.В., Нургаянова Н.Х.* Творчество современных татарских композиторов на основе этномузыкальных традиций народов Поволжья [Электронный ресурс] / Е. В. Коврикова, Н. Х. Нургаянова // Культура и искусство. — 2017. — № 11. — С. 56–64. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24798 (дата обращения: 23.11.2019)

155. *Коврикова, Е. В., Шириева, Н. В.* Духовные традиции музыкального искусства: сущность и интерпретация / Е. В. Коврикова, Н. В. Шириева // Искусство и образование. — 2018. — №1. — С. 54–62.

156. *Козлова, М. В.* Духовность общества в условиях глобализации: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Козлова Мария Владимировна. — Красноярск, 2012. — 22 с.

157. *Козловская, Г. Л.* Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание. [Электронный ресурс] / Г. Л. Козловская. — Издательство: АСТ, серия: Мемуары - XX век, 2015. — 555 с. — URL: <https://biography.wikireading.ru/253943> (дата обращения: 12.04.2020).

158. *Компанейский, Н.* О стиле церковных песнопений / Н. О. Компанейский // Русская музыкальная газета. — 1901. — № 37, стлб. 852-856; № 38, стлб. 886-891; № 39, стлб. 925-930; № 40, стлб. 1283-1288.

159. *Компанейский, Н. И.* Старообрядческий духовный концерт / Н. И. Компанейский // Русская музыкальная газета. — 1908. — №17. — Стб. 108.

160. *Композиторы и музыковеды Советского Татарстана: [Очерки] /* Сост.-ред. М. Нигмедзянов. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. — 205 с.

161. *Кон, Ю.* К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. М., 1967. — С. 93–104.

162. *Коневских, Л. А.* Духовность как предмет философско-культурологического анализа: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Коневских Любовь Анатольевна. — Екатеринбург, 2008. — 22 с.

163. *Корольков, А.* Русская духовная философия / А. Корольков. — СПб.: Изд-во Рус. христианского гуманитар. ун-та, 1998. — 575 с.

164. *Косолапов, Р. А., Косолапова, Т. В.* Воспитание духовности как онтологическая проблема / Р. А. Косолапов, Т. В. Косолапова // Вестник Красноярского Государственного педагогического Университета им. В.П. Астафьева. — Издательство: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева (Красноярск). — 2016. — С.15–19.

165. *Косолапов, Р. А., Куйбарь, В. И., Старцев, Е. Н., Штумпф, С. П.* К вопросу о духовности в культурно-исторической концепции славянофилов / Р. А. Косолапов, В. И. Куйбарь, Е. Н. Старцев, С. П. Штумпф // Известия ИГУ. — Сер.: Политология. Религиоведение. — 2015. — Т. 14. — С. 158–166.

166. *Кошмина, И. В.* Русская духовная музыка: Пособие для студ. муз.-педучилищ и вузов: В 2 кн. / И. В. Кошмина. — М.: Гуманит.изд.центр ВЛАДОС, 2001. — Кн. 1: История. Стилль. Жанры. — 224 с.

167. *Кравченко, Е. А.* Исполнительский анализ духовной музыки как способ познания национальных традиций в хоровом искусстве рубежа XX – XXI веков / Е. А. Кравченко // Музыкальное искусство и образование. — 2015. — С. 111–122.

168. *Крымский, С. П.* Контуры духовности: новые контексты идентификации / С. П. Крымский // Вопросы философии, № 12. — 1992. — с.21-28.

169. *Кураев, В. И.* И.А. Ильин: Философия духовного опыта / В.И. Кураев // История русской философии. 2001. — № 3. — С. 497–509.

170. *Куреляк, А. А.* Религиозная символика в инструментальной музыке Ю. Буцко: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Куреляк Анна Александровна. — М., 2006. — 28 с.

171. *Лаврикова, Ю. К.* "Неизвестный" Ц. А. Кюи: о духовной тематике в хоровом творчестве композитора / Ю. К. Лаврикова // Вестник ПСТГУ. — Вып. 3 (23). — 2016. — С. 159–164.

172. *Лапенко, А. В.* «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова: жанровая мобильность и проблемы исполнения: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лапенко Анна Владимировна. — Ростов-на-Дону, 2009. — 173 с.

173. *Лебедева-Емелина, А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765-1825): каталог произведений / А. В. Лебедева-Емелина. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 656 с.

174. *Левандо, П. П.* Анализ хоровой партитуры: Метод. пособие для студентов дирижерско-хорового отделения / П. П. Левандо. — М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. Кафедра хороведения. — Л.: [б. и.], 1971. — 102 с.

175. *Левашев, Е. Корабельникова, Л.* История русской музыки: в 10 томах. Т. 10Б. 1890-1917 годы / Е. Левашев, Л. Корабельникова. — Гос. институт искусствознания. — М.: Музыка, 2004. — 1071 с.

176. *Левашев, Е. М.* Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова / Е. М. Левашев // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. ст., исслед., интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 1999. — Вып. 1. — С. 6–41.

177. *Лесков, Л. В.* Возрождение России: синергетический подход / Л. В. Лесков // Россия и современный мир. — 1996. — № 4 (13). — С. 43–58.

178. *Лесовиченко, А. М.* Европейские музыкально-культурные каноны: монография / А. М. Лесовиченко. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2020. — 223 с. — (Актуальные монографии). — Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. — URL: <https://urait.ru/bcode/447441> (дата обращения: 29.08.2021).

179. *Лесовиченко, А. М.* Каноны в музыкальной культуре Нового времени: Монография / А. М. Лесовиченко. — Новосибирск, 2002. — 116 с.

180. *Летягова, Т. В.* Понятия духовной сферы: краткий словарь / Т. В. Летягова. — М.: Наука, 2006. — 160 с.

181. *Лобзакова, Е. Э.* Взаимодействие светской и религиозной традиций в «Воскресной увертюре» Н. Римского-Корсакова: семиотический подход [Электронный ресурс] / Е. Э. Лобзакова. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-svetskoj-i-religioznoj-traditsiy-v-voskresnoy-uvertyure-n-rimskogo-korsakova-semioticheskiy-podhod/viewer> (дата обращения: 12.03.2022).

182. *Лобзакова, Е. Э.* Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лобзакова Елена Эдуардовна. — Ростов-на-Дону, 2007. — 26 с.

183. *Лозинская, В. П.* Русская духовная классическая музыка [Электронный ресурс]: монография / В. П. Лозинская. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. — 239 с.: ил. — Библиогр.: с. 212–223. — URL: <https://lib.rucont.ru/efd/664596> (дата обращения: 12.04.2020).

184. *Лозовая, И. Е.* Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад / И. Е. Лозовая // Материалы Международной научной конференции (к 2000-летию от Рождества Христова) 15 – 19 мая 2000 года. — Московская консерватория; сост. И. Е. Лозовая. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 423 с.

185. *Лоренс Блинов.* Композитор. Поэт. Философ. Страницы жизни и творчества: Сборник статей и материалов // Сост. Р. Г. Усеинова, С. П. Файзулаева; общая ред. М. П. Файзулаевой. — Казань: Издательство «Астор и Я», 2019. — 268 с.

186. *Лосев, А. Ф.* О понятии художественного канона / А. Ф. Лосев // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. — С. 6–15.

187. *Любовский, Л.* Возвращение к празднику. Книга-эссе о творческой работе композитора / Л. Любовский. — «Издательские решения», 2020. — 64 с.

188. *Магомадов, М. А.* Социально-философский анализ взаимосвязи личности и духовной жизни общества: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Магомадов Мухмад-Арби Абубакарович. — Пятигорск, 2007. — 27 с.

189. *Макаров, Г. М.* Ислам и некоторые аспекты изучения татарской музыкально-инструментальной культуры / Г. М. Макаров // Исламо-христианское пограничье. Итоги и перспективы изучения. — Казань, 1994. — С. 186–196.

190. *Макаров, Г. М.* Музыка старотатарской письменной поэзии как составная часть средневековой элитарной культуры Волго-Камского региона / Г. М. Макаров // Музыка. Искусство, наука, практика. - Казань: Издательство Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиганова, 2016. — № 1 (13). — С. 29–40.

191. *Макарова, К. В.* Духовный фактор в деятельности и творческих способностях [Электронный ресурс]: монография / К.В. Макарова. — М.: Издательство Прометей, 2012. — 188 с. — URL: <https://lib.rucont.ru/efd/315759> (дата обращения 12.04.2020).

192. *Маклыгин, А. Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Маклыгин Александр Львович. — М., 2001. — 356 с.

193. *Маклыгин, А. Л.* Фактурные формы сонорной музыки / А. Л. Маклыгин // *Laudamus*. — М.: Композитор, 1992. — С.129–138.

194. *Маклыгин, А. Л.* «Я словно жемчуга ловец...» / А. Л. Маклыгин // Музыкальная академия, 1992. — № 2. — С.88–91.

195. *Малахальцев, А.* Ожившая легенда: [о премьеры Татарского академического театра им. М. Джалиля – балете композитора Л. Любовского на либретто Р.Хариса "Сказание о Йусуфе"] / А. Малахальцев // Республика Татарстан. — 2001. — 28 июня — С.14.

196. *Мартыненко, А. В.* Исламское возрождение в Поволжье в конце XX - начале XXI в. (на материалах Татарстана, Мордовии, Чувашии, Марий Эл) / А.

В. Мартыненко // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. — 2015. — № 3 (35). — С. 62–70.

197. *Мартыненко, А. В.* Салафиты в постсоветской России: история распространения, деструктивный потенциал / А. В. Мартыненко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 4 (30), ч. 3. — С. 112–114.

198. *Мартынов, В. И.* История богослужебного пения: Учебное пособие / В. И. Мартынов. — М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. — с. 240.

199. *Матвеева, С. Е.* Создание системы исламского профессионального образования в рамках кластерной идеологии Республики Татарстан [Электронный ресурс] / С. Е. Матвеева. — КПЖ, 2008. — №4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozdanie-sistemy-islamskogo-professionalnogo-obrazovaniya-v-ramkah-klasternoy-ideologii-respubliki-tatarstan> (дата обращения: 02.012.2023).

200. *Махмутов, М. И.* Мир Ислама: прошлое и настоящее / М. И. Махмутов. — Казань: Центр инновационных технологий, 2006. — 623 с.

201. *Медушевский, В. В.* Духовный анализ музыки. Уч.пособие в 2-х частях / В. В. Медушевский. — 2-е изд. — М.: Композитор, 2016. — 630 с.

202. *Медушевский, В. В.* Русская музыка: духовные истоки своеобразия / В. В. Медушевский // Сергиевские чтения I: О русской музыке / Редактор-составитель Ю. Н. Холопов. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 4. — М., 1993. — С. 14-21.

203. *Медушевский, В. В.* Отношения церковной и светской музыки как ключ к истории музыкальной культуры. Век Палестрины / В. В. Медушевский // Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. — М., «Святитель Киприан». 2000. — С. 246–255.

204. *Медушевский, В. В.* Отражение молитвенного опыта в шедеврах светской музыки / В. В. Медушевский // Образовательный портал «Слово»

[Электронный ресурс]. — URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/36056.php> (дата обращения: 12.03.2022).

205. *Меньчиков, Г. П.* Духовная реальность человека (анализ философско-онтологических основ): автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01 / Меньчиков Геннадий Павлович. — Казань, 1999. — 15 с.

206. *Мечети в духовной культуре татарского народа (XVIII в.- 1917 г.)* // Материалы Всероссийской научно-практической конференции (25 апреля 2006 г., г. Казань). — Казань: Институт истории АН РТ, 2006. — 312 с.

207. *Мещерякова, И. А.* Библейские мотивы в поэзии М. Цветаевой: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Мещерякова Ирина Анатольевна. — М., 2000. — 228 с.

208. *Митрошенков, О. А.* Пространство российской духовной культуры: испытание переменами / О. А. Митрошенков // Социологические исследования. — 2005. — № 11. — С. 37–46.

209. *Мифтахов, Ф. Ф.* Национально-культурная и конфессиональная политика и тенденции реформирования ислама на рубеже XX-XXI вв. в Татарстане / Ф. Ф. Мифтахов / Вестник КАЗГУКИ. — № 4. — 2016. — С. 93–99.

210. *Михалева, А. В.* История ислама в Пермской губернии, области, крае / А. В. Михалева. — Пермь, 2009. — 108 с.

211. *Мохонько, А. П.* Археограф русской духовной музыки / А. П. Мохонько // Вестник ТГУ. — Вып.4 (120). — 2013. — С.312–316.

212. *Музыкальная энциклопедия.* — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. — 1973–1982. — Т.2. — 480 с.

213. *Музыкальный мир Марины Цветаевой* // Искусство ("ПС"). — 2001. — № 14.

214. *Мусина, Р.* Ислам и мусульмане в современном Татарстане / Р. Мусина // Ислам в татарском мире: история и современность: материалы международного симпозиума, Казань, 29 апреля – 1 мая 1996 г. (специальный выпуск) // Панорама-Форум. Казань, 1997. №12. — С. 211–218.

215. *Мухаметшин, Р. М.* Официальные институты мусульман и общественно-политические организации и движения в Татарстане в 1990-е годы / Р. М. Мухаметшин // Ислам в татарском мире: история и современность: материалы международного симпозиума, Казань, 29 апреля-1 мая 1996 г. (специальный выпуск) // Панорама-Форум. Казань, 1997. — №12. — С. 251–265.

216. *Набиев, Р. А., Госман-хазрат Исхаков, Хабутдинов, А. Ю.* Ислам в Татарстане: Опыт толерантности и культура сосуществования / Р. А. Набиев, Г. Исхаков, А. Ю. Хабутдинов. — Казань: Мастер-Лайн, 2002 (на русском и английском языках) — 102 с.

217. *Набиев, Р. А.* Ислам и государство: культурно-историческая эволюция мусульманской религии на Европейском Востоке Р. А. Набиев. — Казань: Изд-во Казанского университета, 2002. — 244 с.

218. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений / Е. В. Назайкинский. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

219. *Нигмедзянов, М. Н.* Татарские народные песни / М. Н. Нигмедзянов. — Казань: Татарское книжное издательство, 1984. — 240 с.

220. *Нигмедзянов, М. Н.* Татарская народная музыка / М. Н. Нигмедзянов. — Казань: Магариф, 2003. — 255 с.

221. *Никитенко, С. Н.* Категория духовности в педагогике / С. Н. Никитенко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2009. — №1. — С.15–19.

222. *Новая философская энциклопедия* / Научно.-ред. совет: В. С. Стёпин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, А. П. Огурцов. 2-е изд., испр. И допол. — М.: Мысль, 2010. — Т. 1–4. — 2816 с.

223. *Нургаянова, Н. Х.* Современные формы бытования этномузыкальных традиций сибирских татар / Н. Х. Нургаянова // Вестник музыкальной науки. — 2020. — Т. 8. — № 2. — С. 66–75.

224. *Обидина, Ю. С.* Эволюция представлений о природе души в древнегреческом сознании / Ю. С. Обидина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2008. – № 6. — С. 328–332.

225. *Опарина, Ю. М.* Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов / Ю. М. Опарина // Аналитика культурологи. 2015. — С. 47–58.

226. *Павлова, П. А.* Ритмические особенности малого знаменного распева в певческой практике старообрядцев: на материале казанской традиции: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Павлова Полина Анатольевна. — Казань, 2009. — 22 с.

227. *Панарин, А. С.* Православная цивилизация в глобальном мире / А. С. Панарин. — М.: Алгоритм, 2002.

228. *Парфентьев, Н. П.* Особенности проведения реформы музыкального искусства в контексте изменений в духовной культуре России 1650—1670-Х гг. / Н. П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2013. — №2. — С. 94–101.

229. *Петрова, И. А.* Древнерусская икона как символ русской национальной культуры: монография / И. А. Петрова. — Волгоград: ВолгГМУ, 2020. — 112 с. // Лань: электронно-библиотечная система. [Электронный ресурс]. — URL: <https://e.lanbook.com/book/179544> (дата обращения: 28.08.2021).

230. *Платонов, Г. В., Косичев, А. Д.* Проблема духовности личности (состав, типы, назначение) / Г. В. Платонов, А. Д. Косичев // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7, Философия. 1998. № 3. — С. 16–33.

231. *Полозова, И. В.* Признаки архаизации в певческой практике старообрядцев как проявление охранительного механизма / И. В. Полозова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 3. — С. 19–31.

232. *Попова, Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм»: конец XX – начало XXI вв.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Попова Елена Викторовна. — М., 2011. — 205 с.

233. *Порошина, Р. А.* Духовность и ее развитие в свете синтеза науки, философии и религии / Р. А. Порошина // Пути развития цивилизации. Взгляд из XXI века: сборник научных статей / Р. А. Порошина. — Красноярск: Поликор, 2003. — 251 с.

234. *Постнов, А. В.* Нетрадиционные течения в мусульманском сообществе (умме) Российской Федерации 1990-х – начала 2000-х гг.: историко-политический анализ: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Постнов Алексей Викторович. — Саранск, 2011. — 22 с.

235. *Православие и мир.* Электронная библиотека [Электронный ресурс]. — URL: <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/2599> (дата обращения: 12.05.2020).

236. Премьера оперы «Сказание о Петре и Февронии Муромских» состоится в Петербурге [Электронный ресурс] // Музыкальный Клондайк. 01.07.2019. — URL: <https://www.muzklondike.ru/news/4142> (дата обращения: 10.08.2020).

237. *Ray, E. P.* Пассионы: история и черты жанрового архетипа / Е. Р. Рау // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2013. — С.87–91.

238. *Рахманова, М. П.* Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.4. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания. Казань. Москва. Петербург / М. П. Рахманова. — ГЦММК им. М. Глинки; подг. текста и коммент. М.И.Кабанова, научн. ред. М.П. Рахманова. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 688 с.

239. *Рахманова, М., Борисовец, Е.* Русская духовная музыка в документах и материалах. Том 7. Книга 1: Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности (1906). Дневник С. В. Смоленского. Письма. Материалы / М. Рахманова, Е. Борисовец. — Изд-во Litres, 2017. — 833 с.

240. *Руденко, В. А.* Образование и духовность в современном российском обществе: факторы и вектор диспозиции в процессе системных реформ: автореф. д-ра социол. наук / В. А. Руденко. — Ростов н/Д., 2007. — 303 с.

241. *Рыбаков, С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта / С. Г. Рыбаков // Записки Императорской Академии наук по историко-филологическому отделению. — СПб., 1897. Т. 2. — 330 с.

242. *Саакянц, А. А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А. А. Саакянц. — М.: Эллис Лак. 1999. — Стр. 68–79.

243. *Саакянц, А. А.* Разговор с божеством. Марина Цветаева об Александре Блоке / А. А. Саакянц // Наше наследие. — 2017. — N 122. — С.68–75.

244. *Саввина, Л. В.* Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Саввина Людмила Владимировна. Саратов, 2009. — 43 с.

245. *Сайдашева, З. Н.* Песенная культура татар Волго-Камья: Эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории / З. Н. Сайдашева. — Казань: Матбугат йорты, 2002. — 170 с.

246. *Сайдашева, З. Н.* Татарская музыкальная этнография / З. Н. Сайдашева // Международный журнал экспериментального образования. Казань, 2010. — №12. — С.16–18.

247. *Сайфуллина, Г. Р.* Ислам и музыка. Взгляды татарских богословов: учебное пособие / Г.Р. Сайфуллина. — Казань: Казан. ун-т, 2013. — 208 с.

248. *Сайфуллина, Г. Р.* Категории татарской традиционной музыкальной культуры: аннотированный словарь / Г. Р. Сайфуллина, Г. Х. Сагеева; под общ. ред. Г. Р. Сайфуллиной; авт. предисл. Г. Р. Сайфуллина. Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. — 176 с.

249. *Сайфуллина, Г. Р.* Музыка священного слова: Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре / Г. Р. Сайфуллина. — Казань: Татполиграф, 1999. — 230 с.

250. Сайфуллина, Г. Р. От зикра к мунаджату. Элементы суфийского ритуала в татарском музыкально-поэтическом фольклоре / Г. Р. Сайфуллина // Традиционная культура народов Поволжья : Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Казань, 13–15 февраля 2018 года. — Казань: Ихлас, 2018. — С. 352–362.

251. Сайфуллина, Г. Р. Татарский мунаджат: трансформация жанра / Г. Р. Сайфуллина // Музыка народов мира. Проблемы изучения. — Вып. 2. — М.: Московская консерватория, 2017. — С. 219–234.

252. Сайфуллина, Г. Р. Чтение корана в традиционной татаро-мусульманской культуре: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сайфуллина Гузель Рустемовна. — Казань, 1997. — 27 с.

253. Салихов, Р. Р. Если бы не Баруди, татары вряд ли бы стали одним из передовых народов России [Электронный ресурс] / Р. Р. Салихов. — URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/532711> (дата обращения 27.05.2023)

254. Салихова, А. Р. Особенности формирования и развития татарского сценического искусства / А.Р. Салихова. — Казань: ИЯЛИ, 2016. — 360 с.

255. Сафиуллина Л. Г. Казанский композитор Сергей Беликов: штрихи к портрету / Л. Г. Сафиуллина // Восток и Запад: глобализация и культурная идентичность: Материалы Международного конгресса, посвященного 1000-летию г. Казани. — Казань: КГУКИ, 2005. — С.110–113.

256. Сафиуллина Л. Г. Молодые – молодым (О музыке Светланы Зорюковой) / Л. Г. Сафиуллина // Музыка и педагогика: Материалы III Международной научно-практической конференции "Музыка и педагогика: проблемы профессиональной подготовки педагога-музыканта". — Казань: ТГГПУ, 2005. — С. 402–406.

257. Священный коран. Коран онлайн [Электронный ресурс]. — URL: <https://quran-online.ru> (дата обращения: 05.08.2023).

258. Селицкий А. Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы: Учебное пособие. — 2-е изд., стер. / А. Я. Селицкий. — СПб.: Издательство «Лань», 2019. — 80 с.

259. *Семенова, О. А.* Гносеология духовного: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Семенова Ольга Александровна. — Иваново, 1996. — 29 с.
260. *Силуянова, И. В.* Духовность как способ жизнедеятельности человека / И. В. Силуянова // *Философские науки*, № 12, 1990. — С.101.
261. *Симоношвили, Е. Н.* Феномен духовности в русской философии / Е. Н. Симоношвили // *Вестник Мурманского государственного технического университета*. — 2008. — Т.11. № 1. — С. 132.
262. *Симоношвили, Е. Н.* Концепция духовности в философском наследии И.А. Ильина: дис. ... канд. философских наук: 09.00.03 / Симоношвили Елена Николаевна. — Мурманск, 2010. — 182 с.
263. *Смелова, Н.* Духовность и религиозность // *Философия и религия*. — 2002. — № 5. — С. 118-120.
264. *Смирнова, Е.М.* Татарская традиция кәйләп уку: ритмические формы интонирования «сказываемой» поэзии : учебное пособие по курсу «теоретические проблемы современной фольклористики»: для студентов теоретико-композиторского факультета (профиль подготовки «этномузыкология») / Смирнова Е. М. — Казань : КГК им. Жиганова, 2015. — 220 с.
265. *Смирнова, Л. Н.* Феномен духовности: социально-философский аспект анализа: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Смирнова Лариса Николаевна. — М., 1997. — 23 с.
266. *Соловцова, И. А.* Духовное воспитание школьников. Проблемы, перспективы, технологии / И. А. Соловцева. — Волгоград, 2004. — 159 с.
267. *Софийская, А. Б.* Музыкальные аспекты религиозных праздников татар-мусульман Поволжья: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Софийская Айгуль Борисовна. — Казань, 2007. — 23 с.
268. *Софийская, А. Б.* Музыкальные и танцевальные традиции татар. / Сост. А.Б. Софийской. — Казань: ИЯЛИ, 2021. — 120 с.

269. *Стеблева И. В.* О стабильности некоторых ритмических структур в тюркоязычной поэзии / И. В. Стеблева // Тюркологический сборник 1972. — М.: Наука, 1973. — С.218–231.

270. *Сулейманова, Г. К.* Обзор классификаций мунаджатов татар Поволжья в историческом контексте / Г. К. Сулейманова // Вестник культуры и искусств. — 2022. — № 1 (69). — С. 87–93.

271. *Султан, А.* Масгуда Шамсутдинова: «На принципах держится жизнь» / А. Султан // Электронный журнал “Элита Татарстана” [Электронный ресурс]. — 2012. — 6 февраля. — URL: <https://kazan.bezformata.com/listnews/masguda-shamsutdinova-na-printcipah-derzhitsya/2775587/?ysclid=llt607yqrs430485744> (дата обращения: 12.05.2021).

272. *Султанова, Р. Р.* История татарского театра в плакатном искусстве: [альбом-каталог] / Р. Р. Султанова ; АН РТ, Ин-т яз., лит. И искусства. — Казань : "Казанская недвижимость", 2017. — 348 с.

273. *Тараева, Г. Р.* Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф... дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Тараева Галина Рубеновна. — Ростов-на-Дону, 2013. — 42 с.

274. *Тарасова, М. Р.* Эстетика Гегеля как методологический источник эстетики И.А. Ильина / М. Р. Тарасова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — Владивосток: ДГТУ, 2009. — № 1 (5). — С. 46–48.

275. *Татарские мусульманские приходы в Российской империи.* — Казань: Институт истории АН РТ, 2006. — 308 с.

276. *Татарский энциклопедический словарь.* — Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 1999. — 703 с.

277. *Творческие портреты композиторов.* Популярный справочник. Ред. Гусева О. — М.: Музыка, 1990. — 444с.

278. *Труханова, А. Г.* Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века. Опыт типологического исследования: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Труханова Александра Геннадиевна. — Саратов, 2006. — 212 с.

279. *Труханова, А. Г.* Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века: (опыт типологического исследования): монография / А. Г. Труханова. — Саратов: ФГБОУ ВО "Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова", 2015. — 119 с.

280. *Труханова, А. Г.* Особенности прочтения апокалиптической тематики в музыкальном творчестве отечественных композиторов / А. Г. Труханова // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки: сб. ст. по матер. XXII междунар. науч.-практ. конф. № 5(17). — Новосибирск: СибАК, 2019. — С. 16–20.

281. *Урванцева, О. А.* Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки рубежа XIX–XX вв.: На прим. творчества С. В. Рахманинова, 1997: дис. ... канд. искусствования: 17.00.02 / Урванцева Ольга Александровна. — Екатеринбург, 1997. — 219 с.

282. *Урванцева, О. А.* Два вектора развития русской духовно-концертной музыки XX–XXI вв. / О. А. Урванцева // Проблемы музыкальной науки № 2. — 2012. — С. 28–32.

283. *Урванцева, О. А.* Жанровая модель в духовно-концертной музыке (на примере Херувимской) / О. А. Урванцева // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. — 2010. — Вып. 48. — № 32 (213). — С. 176–182.

284. *Урванцева, О. А.* Канон и стиль в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века / О. А. Урванцева // Проблемы музыкальной науки. — Уфа, 2010. — Вып. 2 (7). — С. 143–147.

285. *Урванцева, О. А.* О преемственности традиций исполнения духовно-концертной музыки в хоровом искусстве / О. А. Урванцева // Художественное образование и наука. — 2017. — №. 2. — С. 85–96.

286. *Урванцева, О. А.* Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века. Монография / О. А. Урванцева. — Магнитогорск, 2010. — 272 с.

287. *Урванцева, О. А.* Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Урванцева Ольга Александровна. — Магнитогорск, 2011. — 39 с.

288. *Урванцева, О. А.* Типология исполнительских моделей в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XXI веков / О. А. Урванцева // Проблемы музыкальной науки. — 2013. — Вып. 2 (13). — С. 88–93.

289. *Успенский, В.* Духовный аспект в музыке Н. Я. Мясковского и других советских композиторов [Электронный ресурс] / В. Успенский. — URL: <https://cloud.mail.ru/public/5UEX/bqkEbsxcq> (дата обращения: 20.03.2023).

290. *Файзуллаева, М.* Древние мотивы на новый лад [Электронный ресурс] / М. Файзуллаева // Музыкальная академия. — 1979. — №12. — URL: <https://mus.academy/articles/drevnie-motivy-na-novyi-lad-dinamika-evolyutsii-zhanra> (дата обращения: 12.04.2022).

291. *Файнер, В. М.* Полифония как язык духовного мышления / В. М. Файнер // Регентское дело. — 2007. — № 4. — С. 4–7.

292. *Франк, С. Л.* Духовные основы общества: [Сборник / С. Л. Франк; Сост. и авт. вступ. ст. П. В. Алексеев] / С. Л. Франк. — М.: Республика, 1992. — 510 с.

293. *Франкл, В.* Человек в поисках смысла / В. Франкл. — М.: Прогресс, 1990. — 366 с.

294. *Хабутдинова, М. М.* Новаторство Х. Такташа в «Трагедии сынов земли» / М. М. Хабутдинова // Филология и культура. — 2015. — №2 (40). — С.270–274.

295. *Хадеева, Е. Н.* Духовная тематика в произведениях композиторов Татарстана / Е. Н. Хадеева // Восток и Запад: история, общество, культура: Материалы I Междунар. заоч. науч.-практич. конф. (Красноярск, 15 октября 2012 г.). — Красноярск: Краснояр. краев. науч.-учеб. центр кадров культуры, 2012. — URL: http://educentre.ru/files/west_east.pdf (дата обращения: 10.03.2020).

296. *Хадеева, Е. Н.* Духовные произведения композиторов Татарстана: новая жизнь традиции / Е. Н. Хадеева // Чтения памяти С.В. Смоленского: Хоровое искусство в XIX–XXI вв.: Тенденции и перспективы: Материалы Междунар. науч. конф. (Казань, 23-25 октября 2012 г.). — Казань: КГК, 2013. — С. 109–114.

297. *Хадеева, Е. Н.* Колокольная образность в русском искусстве XIX – начала XX века / автореф. дис. ... канд. искусствования: 17.00.02 / Елена Николаевна Хадеева. — Казань, 2004. — 24 с.

298. *Хадеева, Е. Н.* "Мировая музыка" Карла Дженкинса: к вопросу о полистилистике в *Stabat mater* / Е. Н. Хадеева // *Philharmonica. International Music Journal*. — 2017. — № 3. — С. 29–39.

299. *Хадеева, Е. Н.* Русские композиторы в полиэтническом культурном пространстве Татарстана / Е. Н. Хадеева // *Русская музыка в полиэтническом культурном контексте: Материалы Междунар. науч.-практич. конф.* (Казань, 27–28 октября 2011 г.). — Казань: КГК, 2012. — С. 6–17.

300. *Хадеева, Е. Н.* Традиции русской духовной музыки в произведениях композиторов Татарстана / Е. Н. Хадеева // *Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: Материалы Междунар. науч.-практич. конф.* — Казань: Изд-во К(П)ФУ, 2013.

301. *Хакимов, Р. С.* Перспективы федерализации России: взгляд из Татарстана / Р. С. Хакимов // *Ислам в татарском мире: история и современность: Материалы международного симпозиума, Казань 29 апреля-1 мая 1996 г. (специальный выпуск) // Панорама-Форум.* — Казань, 1997. — №12. — С. 325–337.

302. *Халит, Н. Х.* Полемика вокруг реконструкции мечети Кул-Шариф в Казанском Кремле: политические аспекты защиты татарского архитектурного наследия / Н. Х. Халит // *Ислам в татарском мире: история и современность: Материалы международного симпозиума, Казань 29 апреля-1 мая 1996 г.) // Панорама-Форум.* — Казань, 1997. — №12. — С. 233–250.

303. *Хасанова, А. Н.* С. Габяши и традиция чтения молитв в музыке композиторов Татарстана / А. Н. Хасанова // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2019. — № 2 (26). — С. 42–53.

304. *Хачатурян, А. И.* О национальном и интернациональном в советском искусстве // Тигранов Г. Г. Арам Ильич Хачатурян. — М.: Музыка, 1987. — С. 147–157.

305. *Хватова, С. И.* Внутрицерковная дискуссия начала XXI века и современное состояние церковно-певческого искусства / С. И. Хватова // Церковь и искусство : материалы XII Международных научно-образовательных Знаменских чтений, Курск, 29–30 марта 2016 года / Курская Епархия РПЦ Московского патриархата; Курский государственный университет. — Курск: Курский государственный университет, 2016. — С. 20–31.

306. *Хватова, С. И.* Духовные искания современных композиторов: основные образные мотивы произведений / С. И. Хватова // Регентское дело. — 2009. — № 5 (65). — С. 29–43.

307. *Хватова, С. И.* Знаменный распев и творчество современных композиторов [Электронный ресурс] / С. И. Хватова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2007. — №1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znamenny-rospev-i-tvorchestvo-sovremennyh-kompozitorov> (дата обращения: 30.06.2023).

308. *Хватова, С. И.* О жанровых разновидностях современной православной концертной музыки / С. И. Хватова // Актуальные вопросы художественного образования и музыковедения в полиэтническом регионе: Материалы международной конференции 12-14 ноября 2008 года. — Майкоп, 2009. — С. 222–233.

309. *Хватова, С. И.* О сходстве поэтики молитвенных песнопений исламской и православной традиций / С. И. Хватова // Славяно-адыгские культурные связи: история и современность. Материалы Пярых научных чтений, посвященных Дню славянской письменности и культуры и Году российской истории. — Майкоп: Изд-во Магарин О.Г. — 2012. — С. 192–199.

310. *Хватова, С. И.* Предпосылки возрождения религиозной жизни в СССР / С. И. Хватова // Регентское дело. — 2012. — № 3 (99) — С. 12–29.

311. *Хватова, С. И.* Расширение арсенала вокальных выразительных средств песнопений на канонические православные тексты. / С. И. Хватова // Вестник Адыгейского государственного университета. — 2015. — Вып. 1 (152). — С. 241–247.

312. *Хватова, С. И.* Современное православное композиторское творчество: к расширению традиционной поэтики богослужебных песнопений / С. И. Хватова // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 45-летию Астраханской государственной консерватории – Астрахань: ГАОУ ДПО "Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки", 2014. — С. 155–163.

313. *Хватова, С. И.* Современный богослужебный репертуар / С. И. Хватова // Чтения памяти С.В. Смоленского. Хоровое искусство в XIX-XXI вв. Тенденции и перспективы. / Материалы Международной научной конференции. Казань, 23-25 октября 2012 года. — С.66–77.

314. *Хватова, С. И.* Современный русский духовный концерт: монография. / С. И. Хватова. — Майкоп: Изд-во Магарин О. Г. — 2009. — 252 с.

315. *Хватова, С. И.* Театральное, инструментальное, звукоизобразительное начало в духовных песнопениях современного богослужения Русской Православной церкви / С. И. Хватова // Регентское дело 2009. — № 9 (69). — С. 37–41.

316. *Хисамутдинов, И.* Современные формы коранической речитации у мусульман Поволжья и Урала / И. Хисамутдинов // Отечественная культура XX века и духовная музыка. — Ростов-на-Дону, 1990. — С. 106–108.

317. *Холопов, Ю. Н.* Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. — М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — 432 с., нот.

318. *Холопова, В. Н.* Канон и эвристика в музыке / В. Н. Холопова // Музыка как вид искусства. — СПб., Лань, 2000. — С. 78–112.

319. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства. Учебное пособие / В. Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2002. — 319 с.
320. *Холопова, В. Н.* Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили) / В. Н. Холопова. — М.: Музыка, 2015. — 227 с.
321. *Холопова, В. Н.* Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм / В. Н. Холопова. — СПб. Лань. 2002. — 368 с.
322. *Холопова, В. Н.* Фактура / В. Н. Холопова М. Музыка 1979. — 88 с.
323. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. / В. Н. Холопова. — СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
324. *Хомутцов, С. В.* Духовность, ее подобию и антиподы в культуре: автореф. дис. ... д-ра филос. наук / Хомутцов Сергей Васильевич. — Барнаул, 2009. — 45 с.
325. *Христианская культура: прошлое и настоящее* (К 2000-ю Рождества Христова) / Сб. статей по материалам научных конференций / сост., вст. ст. Н.С. Гуляницкой. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. — 143с.
326. *Хуснуллин, К.М.* Мунаджаты и байты / Хуснуллин К.М. — Казань: «Раннур», 2001 г. — 724 с.
327. *Червякова, И. М.* Духовные песнопения Александра Блинова / И. М. Червякова // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. — Майкоп, 17–21 сентября 2018 года / Редактор-составитель С. И. Хватова. Том 2. — Майкоп: Издательство "Магарин Олег Григорьевич", 2018. — С. 752–768.
328. *Чигарева, Е. И.* Эскиз двойного портрета: композитор Леонид Любовский и музыковед Оксана Леонтьева / Е. Чигарева // Музыкальная академия: Ежекварт. научн.-теорет. и критико-публицист. журн. — 2017. — № 3. — С. 5–10.
329. *Чижев, П. Г.* Интернациональное и национальное в духовности человека и общества / П. Г. Чижев // Общечеловеческое и национальное

в философии / Кантовские чтения в КРСУ (22 апреля 2004 г.); II международная научно-практическая конференция КРСУ (27-28 мая 2004 г.). Материалы выступлений / Под общ.ред. И.И. Ивановой Бишкек, 2004.— С.308–312.

330. *Шак, Т. Ф.* Симфония-реквием Владимира Магдалица «Последние свидетели»: к проблеме полижанровости / Т. Ф. Шак // Культурная жизнь Юга России. — 2016. — № 3 (62) — С. 32–35.

331. *Шамсутдинова, М. И.* Исламофония в акустическом пространстве татарской культуры [Электронный ресурс] / М. И. Шамсутдинова // Международный научный симпозиум Экология музыки и звуковые ландшафты: храм, монастырь, город. Сизтл, США. (28.04-29.04.2014) — URL: <http://sub.tatars.com/articles/RUS/320/> (дата обращения: 12.03.2020).

332. *Шамсутдинова, М. И.* Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.13 / Шамсутдинова Масгуда Исламовна. — Казань, 2001. — 286 с.

333. *Шамсутов, Р. И.* Слово и образ в татарском шамаиле от прошлого до настоящего / Р. И. Шамсутов. — Казань, Татар. кн. изд-во, 2003. — 199 с.

334. *Шарипова, Р. М., Бражник, Л. В.* Татарская хоровая культура XX век: Монография / Р. М. Шарипова, Л. В. Бражник. — Набережные Челны: ФГБОУ ВПО «Набережночелнинский институт социально-педагогических технологий и ресурсов», 2013. — 263 с.

335. *Шарипова, Р.М.* Кантатно-ораториальное творчество татарских композиторов (60-80-е годы XX века) / Р. М. Шарипова // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. — 2011. — Т. 17, № 2. — С. 98–102.

336. *Шарипова, Р.М.* Татарская хоровая культура XX века: история развития, композиторское творчество: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Шарипова Розалия Мугтасимовна. — Казань, 2011. — 22 с.

337. *Шарифуллин Ш. К.* Комментарии [к нотному изданию] // Шарифуллин Ш. К. Хоровые концерты: Мунаджаты. Деревенские напевы. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2003. — С. 93–95.

338. *Шаяхметова, А. К.* Музыкальный аспект культовой практики ислама : на примере джума-намаза : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шаяхметова Альфия Камельевна. — Красноярск, 2012. — 198 с.

339. *Шелудякова, О. Е.* Методология анализа духовной музыки XX столетия (на примере православной традиции) / О. Е. Шелудякова // Проблемы музыкальной науки. — 2010. — № 1 (6). — С. 6–11.

340. *Штумпф, С. П.* Духовность: к этимологии понятия / С. П. Штумпф // Человек. Культура. Общество: сб. ст. III Международной научно-практической конференции. — Пенза: Приволжский Дом знаний, 2011. — С. 45–48.

341. *Штумпф, С. П.* Категория «духовность» в понимании современных исследователей: философско-аналитический обзор [Электронный ресурс] / С. П. Штумпф // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 6. — URL: <http://www.science-education.ru/113-11487> (дата обращения: 20.12.2021).

342. *Штумпф, С. П.* Религиозный и светский подходы к пониманию феномена духовности / С. П. Штумпф // Человек, культура и общество в изменяющемся мире: сборник научных трудов международной научной конференции: в 2 ч. / науч. ред. Д. Ш. Цырендоржиева. — Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2011. — Ч. 2. — С. 207–210.

343. *Штумпф, С. П.* Становление понятия «духовность» в контексте социально-философского знания [Электронный ресурс] // Известия Иркутской государственной экономической академии (Байкальский государственный университет экономики и права). — 2014. — № 2. — URL: <http://eizvestia.isea.ru/reader/article.aspx?id=19042> (дата обращения: 20.12.2021).

344. *Akbarova, G., Dyganova, E., Khadeeva, E., Valeeva, P.* The Word of the Poet in the Music of V. Harisov's Cantata-Elegion Soul to the Poems by M. Tsvetaeva / G. Akbarova, E. Dyganova, E. Khadeeva, P. Valeeva // Applied Linguistics Research Journal. — 2020. — Vol.4, Is.9. — pp: 47–51.

345. *Akbarova, G., Dyganova, E., Khadeeva, E.* Musical embodiment of the Tragedy of earth's sons by Hadi Taktash in the work of Masguda Shamsutdinova / G. Akbarova, E. Dyganova, E. Khadeeva // *Turismo-estudos e praticas.* — 2019. — Vol.2. — pp: 1–6.

346. *Borodovscaya, L.* Islamic-Sufi influence on the traditional music of the Tatars / L. Borodovscaya // *Islamovedenie.* — 2017. — Vol. 8. № 1. — pp: 82–88.

347. *Bozhkova G., Shabalina N., Frolova G.* The forms and functions of masks in poetic heritage of M. I. Tsvetayeva / G. Bozhkova, N. Shabalina, G. Frolova // *Journal of Language and Literature.* — 2015. — Vol.6, Is.3. — pp: 133–136.

348. *Ivanov, S.* Problem of the universal concepts and myth about totalitarianism / S. Ivanov // Pre-congress conference “Philosophy Emerging from Culture” // The Council for Research in Values and Philosophy. Seoul, Korea. — July 27–29, 2008. — pp: 37.

349. *Greene, D.* The Spirituality of Mozart’s Mass in C Minor, Bach’s Mass in B Minor, and Messiaen’s “Quartet for the End of Time”: When Hearing Sacred Music is Relating to God / D. Greene. — Lewiston, N.Y: Edwin Mellen Press, 2012.

350. *Hasty, O. P.* Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word / O. Hasty // Northwestern University Press. — 1996. — 267 p.

351. *Karkina, S., Nurgayanova, N., Kaur, M.* Dialect features of the siberiantatars song culture. Características del dialecto de la cultura de la canción de lostártarossiberianos / S. Karkina, N. Nurgayanova, M. Kaur // *Utopia y Praxis Latinoamericana.* — 2020. — Vol. 25 (Extra 7). — pp: 296–303.

352. *Khvatova, S.* Orthodox singing tradition of the Early XXI century / S. Khvatova // *Texts: Art and Literature Scientific and Analytical Journal.* Bruxelles. — 2013. № 1. — pp: 86–91.

353. *Kovrikova, E., Nurgayanova, N.* Spiritual musical and cultural traditions of the tatars in the music of Shamil Sharifullin / E. Kovrikova, N. Nurgayanova // *SGEM 2016, BK 4: Arts, performing arts, architecture and design conference proceedings, Vol III.* — 2016. — pp: 63–70.

354. *Krasnoperova, V.N., Nurgayanova, N.K., Galimova, E.M., Utegalieva, S.I.* The methods of teach the spiritual songs in the traditional culture of the tatars of the volgo-ural region | Los métodos de enseñanza de las canciones espirituales en la cultura tradicional de los tatars de la región volgo-ural / V. Krasnoperova, N. Nurgayanova, E. Galimova, S. Utegalieva // *Universidad y Sociedad*. — 2020. — Vol. 12, Is. 6. — pp: 78–81.

355. *Lewisohn, L.* The sacred music of Islam: *Samā* in the Persian Sufi tradition / Lewisohn, L. // *British Journal of Ethnomusicology*. — 1997. — Vol. 6. — pp: 1–33.

356. *Lochhead, J.* Reconceiving structure in contemporary music: New tools in music theory and analysis / Lochhead, J. // Music Department, Stony Brook University. — 2015. — pp: 179.

357. *Martynova, Y., Nurgayanova N., Halitov R., Utegalieva S.* Keeping ethnomusical traditions of tatar-chats in modern conditions / Y. Martynova, N. Nurgayanova, R. Halitov, S. Utegalieva // *Revista San Gregorio*. — 2018. — №28. — pp: 15–21.

358. *Neary, F.* Symbolic structure in the music of Gubaidulina / F. Neary // Ohio State University, Columbus, USA. – 1999. — p: 196.

359. *Nurgayanova, N., Kovrikova, E.* The embodiment of ethnomusic traditions in the creative work of young composers of Tatarstan / N. Nurgayanova, E. Kovrikova // 5th International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts SGEM: Conference Proceedings. — Volume 5. Science and Art. ISSU 6.2. — 2018. — pp: 253–260.

360. *Nurgayanova, N.K., Batyrshina, G.I, Ahmetova, L.A.* Intercultural interaction of the Volga region nations in the context of ethnomusical traditions / N. Nurgayanova, G. Batyrshina, L. Ahmetova // *Biosciences Biotechnology Research Asia*. — 2015. — Vol.12, Is.3. — pp: 2795–2801.

361. *Nurgayanova, N., Karkina, S., Gluzman, A.* Turkic traditions in musical culture of Mordovian-Karatai ethnic group / N. Nurgayanova, S. Karkina, A. Gluzman, // *Astra Salvensis*. — 2017. — Vol.5, Is.10. — pp: 205–211.

362. *Schoenberg, A.* Composition with Twelve Tones. Style and Idea / A. Schoenberg // New York: Philosophical Library. — 1950. — 113 p.

363. *Shirieva, N., Dyganova, E.* East-West Dialogue in Sophia Gubaidulina's Work “Tatar Folklore Inspirations”: on the Problem of Artistic Bilingualism / N. Shirieva, E. Dyganova // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. — 2017. — Vol. IX. — №2. — pp: 273–281.

364. *Shirieva, N., Dyganova, E.* Ontology of Meaningful Sounds in S. Gubaidulina's Works (based on the choral cycle “Dedication to Marina Tsvetaeva”) / N. Shirieva, E. Dyganova // Opción, Año 34. — 2018. — №85. — pp: 1029–1038.

365. *Stumpf, S.* Westen – Osten: der Geistige Kontext der Weltanschauung / S. Stumpf // European Science and Technology: materials of the III international research and practice conference. Munich, 2012. — Vol. II, — October 30–31 / publishing office Vela Verlag, — Waldkraiburg; Munich; Germany, 2012. — pp: 85–90.

366. *Бакиров, М. Х.* Мөнәжәтләр / М. Х. Бакиров // Мирас. — 2003. — № 11. — Б. 59–77.

367. *Гайнетдинов, А. М.* Язма һәм музыкаль мирас үзәгендә сакланучы афишалар / А. Гайнетдинов. — Казан : ТР ФА Ш. Мәржәни исем. Тарих институты, 2016. — 40 б.

368. *Макаров, Г. М.* Дәрвишләрнең сөхбәтендә: [Ноты] : бәетләр һәм мөнәжәтләр / Г. М. Макаров. — Казан : Татарстан китап нәшрияты, 2011. — 158, [1] с. : цв. портр., ил.; 25 см.

369. *Рухи мирас: эзләнүләр һәм табышлар.* Солтан Габәши: материаллар һәм документлар = Духовное наследие: поиски и открытия. Султан Габәши: материалы и документы / төз. һәм жав. мөх. А.Б. Софийская. — Казан: ТӘҺСИ, 2021. — 11 нче чыг. — 300 б.

370. *Сәлахова, Р. Р.* Сәнгать өлкәсендә татар теле: Югары уку йортлары өчен укыту кулланмасы (2 кисәк) / Р. Р. Сәлахова. — Казан, 2017. — 56 б.

371. *Хаким, Р. С.* Кайда безнен кыйбла? / Где наша Мекка? // Казан утлары, 2004. №6-7. — 193 б. (на татар. языке).

372. *Жиһаншина, Л.Х., Сафиуллина Р.Р., Сәрвәрова Л.И.* Көйләп укырга өйрәнәбез. Татар рухи мирасы эсәрләрен башкаручыларга методик эсбаб / төз. Л. Х. Жиһаншина, Р. Р. Сафиуллина, Л. И. Сәрвәрова — Казан: Россия ислам институты, 2022. — 97 б.

373. *Ягъфаров, Р. Ф.* Мөнәжәтләр // Татар халык ижаты: Бәетләр / Р. Ф. Ягъфаров. — Казан, 1983. — Б. 20–22.

Нотные издания

1. Антология татарской хоровой музыки. Выпуск I. Хоровая обработка татарской народной песни / Составитель А. И. Заппарова. Казань, 2004. — 158 с.

2. Антология татарской хоровой музыки. Выпуск II. Хоровая миниатюра / Составитель А.И. Заппарова. Казань, 2006. — 133 с.

3. «Духовные песнопения». Хоровой концерт на церковно-канонические тексты в 10 частях. Изд.: Блинов Л. Десять духовных песнопений на церковно-канонические тексты для мужского хора. — М.: Композитор, 2002.

4. Коврикова Е. В., Чернова О. Р. Духовные сокровища: Сборник пьес Шамиля Шарифуллина «Старинные народные напевы» / Учебное пособие по практическому курсу «Основной музыкальный инструмент» для студентов музыкальных факультетов педагогических вузов. — Казань: ТГГПУ, 2010. — 28 с.

5. Любовский Л. Триптих Босха: для 4 тромбонов, фортепиано и ударных : ор. 50 / Леонид Любовский. — М.: Композитор, 2006. — 1 партит., 5 парт.; 29 с.

6. Любовский Л. Passionmusik. Для трубы, тромбона, органа и ударных. Партитура и голоса. М.: Композитор, 2002.

7. Сборник хоровых произведений композиторов Татарстана / сост. и авт. вступ. сл. А. А. Тарханова. — Казань, 2020. — 203 с., ил.

8. Хоровая музыка композиторов Татарстана на стихи Габдуллы Тукая [Ноты] : [для смешанного, женского и детского хора а cappella и в сопровождении фортепиано] / сост. и муз. ред. А. И. Запарова ; Казанская гос. консерватория (Академия) им. Н. Г. Жиганова. — Казань : [б. и.], 2011. — 104 с.
9. Шәрифүллин Шамил. Хор өчен концертлар: Мөнәҗәтләр, Авыл көйләре. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. — 96 б.

Рукописные нотные источники:

1. Анисимова Е. «Litania» для смешанного хора а cappella. Рукопись. Библиотека Союза композиторов РТ.
2. Анисимова Е. «маленький РЕКВИЕМ» для струнного оркестра. Рукопись. Библиотека Союза композиторов РТ.
3. Блинов Л. 10 духовных песнопений на церковно-канонические тексты. Хоровая партитура. Рукопись. Личный архив композитора.
4. Блинов Л. Рождественская кантата. Хоровая партитура. Рукопись. Личный архив композитора.
5. Варламова Н. «Тебе, Господи». Песни Литургии и Всенощной. Рукопись. Личный архив композитора.
6. Варламова Н. «Песни земли». Вокальный цикл на стихи русских поэтов. Рукопись. Личный архив композитора.
7. Варламова Н. «Странники мира». Вокальный цикл на стихи английских поэтов. Рукопись. Личный архив композитора.
8. Варламова Н. «Eleison» для квартета струнных и баяна. Рукопись. Личный архив композитора.
9. Варламова Н. «Притча» для 2х скрипок. Рукопись. Личный архив композитора.

10. Варламова Н. «Один день во дворах Твоих лучше тысячи» для гитары, кларнета, виолончели, фортепиано и тарелочки. Рукопись. Личный архив композитора.

11. Варламова Н. «Сказание о Сергие Радонежском, князьях русских и о куликовском сражении» для хора и симфонического оркестра. Рукопись. Личный архив композитора.

12. Варламова Н. «Оперные сцены о жизни и судьбе святых Петра и Февронии». Рукопись. Личный архив композитора.

13. Зорюкова С. Ана бэйрэме. Хоровая партитура. Рукопись. Библиотека Союза композиторов РТ.

14. Калимуллин Р. «Ходай каршында без сынаулы». Хоровая партитура. Личная библиотека автора диссертации.

15. Луппов А. Бессмертная душа. Духовный триптих для женского хора а саррелла. Партитура. Рукопись, 2002. Библиотека Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

16. Луппов А. Женщине вся земля. Кантата для женского хора и камерного оркестра на стихи М.Цветаевой. Клавир, 1999. Библиотека Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

17. Луппов А. Пять новелл для хора а саррелла. Партитура. Рукопись. Библиотека Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

18. Луппов А. По прочтении Корана. Партитура. Рукопись, 1993. Библиотека Союза композиторов РТ.

19. Любовский Л. Четыре хора (хоровые сцены) из оперы «Праздник Святого Иоргена». Рукопись. Библиотека Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

20. Любовский Л. З. Всенощное бдение. Отдельные партитуры. Личная библиотека автора диссертации.

21. Низамов Э. Молитва. Хоровая партитура. Рукопись. Личный архив композитора.

22. Низамов Э. Три хора на слова И. Бродского. Хоровая партитура. Рукопись. Личный архив композитора.
23. Низамов Э. Песни «Изгелек нуры», «Изге жаннар». Рукопись. Личный архив композитора.
24. Тагирова Л. Трио для скрипки, альты и виолончели «Мөнәжәт». Рукопись. Личный архив композитора.
25. Харисов В. «Зимняя ночь» на стихи Б.Пастернака для смешанного хора а саррелла. Рукопись. Личный архив композитора.
26. Харисов В. Кантата-элегия «Душа» на стихи М. Цветаевой. Рукопись. Личный архив композитора.
27. Харисов В. «На улице май» на ст. В.Бережкова для смешанного хора а саррелла. Рукопись. Личный архив композитора.
28. Харисов В. Симфония-реквием. Рукопись. Личный архив композитора.
29. Шамсутдинова М. Оратория «Трагедия сыновей Земли». Партитура. Рукопись. Личный архив композитора.

Приложение 1

Таблица 1. Классификация жанров духовной музыки

типология	ТРАДИЦИОННЫЕ ЖАНРЫ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ	ЖАНРЫ СМЕШАННОГО ТИПА (ДУХОВНО- КОНЦЕРТНАЯ МУЗЫКА)	НЕТРАДИЦИОННЫЕ ЖАНРЫ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ (ДРУГОЕ ПРОСТРАНСТВО)
текст	церковно-канонический текст	церковно-канонический текст + поэтический текст	свободная трактовка канонического текста, поэтический текст, отсутствие текста
жанры	хоры а cappella	вокально-хоровые вокально-инструментальные	вокально-хоровые вокально-инструментальные инструментальные музыкально-сценические музыка к кинофильмам
	хоровой концерт «Духовные песнопения» на канонические православные тексты (2002) Л.Блинова; «Всенощное бдение» (2005) Л.Любовского; отдельные хоры Н.Варламовой, объединенные в цикл «Тебе Господи» (2012)	«Кичке азан» для хора а cappella (1905) Габяши; «Alleluia» для женского хора и симфонического оркестра (1996) композитора С.Беликова; духовный триптих для женского хора «Бессмертная душа» на стихи С.Семенова (2004) А.Луппова; «Ходай каршында без сынаулы» (Перед Господом мы в ответе) для хора а cappella (1995) на слова Н.Тарземанова, «Элвидаг» для хора а cappella (1996) Р.Калимуллина; хоровой концерт «Мунаджаты» Ш.Шарифуллина (1975), баит «Кыйссаи Сөөмбикэ» (1991), кантата «Дети Адама» (1993), мистерии «Корбан бэйрэм» (1992) и «Мәулид ан-нәби»	музыка к драматическим спектаклям (1916-1928) Габяши; кантата «Женщине вся земля» для женского хора и камерного оркестра на стихи М.Цветаевой (1999) А.Луппова; рождественская кантата «Ангел прилетел» на стихи Александра Князева (2010) Л.Блинова; фолк-рок-сюита (фолк-рок-опера) «Магди» (1989) М.Шамсутдиновой; «Сказание о Сергии Радонежском, князьях русских и о куликовском сражении» для хора и симфонического оркестра» (2013), «Оперные сцены о жизни и судьбе святых Петра и Февронии» (2016) Н.Варламовой; «Зимняя ночь» на стихи Б.Пастернака для смешанного хора а cappella (прим.2005-2008), кантата-элегия «Душа» на стихи М.Цветаевой (2008), «На улице май» на ст. В.Бережкова для смешанного хора а cappella (2012) В.Хариса; «Ялвару» (Мольба) для хора, флейты, альтовой флейты, подготовленного рояля и ударных (2004), «Азгынга – гадел хокем» (Безнравственному – справедливый приговор) для солистов, хора и инструментального квинтета (2003), «Молитва» из вокального цикла на ст.поэтов Востока для сопрано, флейты альты и фортепиано (1996) С.Зорюковой; «Рождественская звезда» хор из цикла «Три хора на стихи И.Бродского» (2008), «Молитва» для смешанного хора а cappella (2017) Э.Низамова; вокальные циклы на стихи русских поэтов «Песни земли» (2002) и «Странники мира» на стихи английских поэтов (2004) Н.Варламовой. Вторая симфония-поэма «Муса Джалиль» (1968), Четвертая симфония «Дастан» (1978), вокально-симфоническая поэма «Тукай аһәңнәре» («В ритмах Тукая») (1975); сюита для ансамбля

		<p>(«Рождение пророка Мухаммеда») (2005), оратория-балет «Кадер кич» («Рамазан») (2000), оратория «Трагедия сыновей Земли» (2011) М.Шамсутдиновой; обработка мунажата «Укы Коръэн илэ намаз» для хора а саррелла Л.Тагировой (1996); хоровая поэма «Йэ, расулем» (О, мой пророк) в 2 частях для меццо-сопрано и смешанного хора а саррелла (1997) Р.Зарипова; драматическая поэма «Ана бэйрэме» для меццо-сопрано, баритона и фортепиано по поэме М.Джалиля (2004) С.Зорюковой</p>	<p>фольклорной музыки «Чал Болгардан килгэн аһәң-хикмия» («Предания Древнего Булгара») (2002), вокализ «Ave Maria» на клавирную прелюдию И.С. Баха А.Монасыпова; «Легенда» для органа (1985), цикл из 10 пьес для скрипки, виолончели и фортепиано на темы старинных татарских мелодий «Борынгы булгар моннары» (1987), фортепианный цикл «Старинные народные напевы» (1988) Ш.Шарифуллина; Шестая симфония «По прочтении Корана» (1993), струнный квартет № 3 «Confession» («Исповедь») (2001), «Три вопроса Заратустры» для фортепиано (2001) А.Луппова; Lacrimosa (памяти Сахарова) для большого симфонического оркестра с органом (1990) Л.Любовского; симфония №2 «Ибн Фадлан» (2001), симфоническая поэма «Дервиш» (2005) М.Шамсутдиновой; «Eleison» для квартета струнных и баяна (2007), «Притча» для 2х скрипок (2008), «Один день во дворах Твоих лучше тысячи» (2009) для гитары, кларнета, виолончели, фортепиано и тарелочки Н.Варламовой; Passionmusik для трубы, тромбона, органа и ударных (1988), триптих Босха для четырех тромбонов, фортепиано и ударных (конец 1980-х), пьеса-молитва Litania для струнного оркестра (2000), концерт-симфония для альты и симфонического оркестра (2015) Л.Любовского; Фантазия №1 для органа «Забытая молитва» (1992), Пьеса для фортепиано «Кул Шариф» из цикла «Казань любимая» (2012), «Риваят» (Легенда) поэма для голоса, двух флейт, виолончели и фортепиано (2008) Р.Калимуллина; Симфония-реквием (2010) В.Хариса; Камерная симфонии для струнных (1995), Скрипичный концерт (2001), «Танец ангела» для гобоя и фортепиано (2000) С.Беликова; струнное трио «Мөнәжәт» (1995) Л.Тагировой; «Литания» для органа (2022) Э.Низамова; Балет-спектакль «Небесный код» (2014), «Ангел» для струнного оркестра и электроники (2016) Ю.Бекбулатовой.</p>
--	--	--	--

Приложение 2

Таблица 2. Произведения духовной тематики композиторов Татарстана

ФИО композитора	До 1991	1992-1995	1996-2000	2001-2005	2006-2010	2011-2015	2016-2022
Габяши (Габяшев) Султан-Ахмет Хасангатович (1891-1942)	«Кичке азан» (Вечерний азан) для хора а саррела (1905), музыка к драматическим спектаклям (1916-1928)						
Монасыпов Алмаз Закирович (1925-2008)	Вторая симфония-поэма «Муса Джалиль» (1968), Четвертая симфония «Дастан» (1978), вокально-симфоническая поэма «Тукай аһәңнәре» («В ритмах Тукая») (1975)			сюита для ансамбля фольклорной музыки «Чал Болгардан килгән аһәң-хикмия» («Предания Древнего Булгара») (2002), «Ave Maria» на клавирную прелюдию И.С. Баха			

Шарифуллин Шамиль Камильевич (1949–2007)	Хоровой концерт №1 «Мунаджаты» на народные тексты (1975), «Легенда» для органа (1985), цикл из 10 пьес для скрипки, виолончели и фортепиано на темы старинных татарских мелодий «Борынгы булгар моннары» (1987), фортепианный цикл «Старинные народные напевы» (1988)						
Луппов Анатолий Борисович (1929-2022)		Шестая симфония «По прочтении Корана» (1993)	«Женщине вся земля»: Кантата для женского хора и камерного оркестра на стихи М.Цветаевой (1999)	«Три вопроса Заратустры» для фортепиано (2001); «Confession» («Исповедь») струнный квартет № 3 (2001); «Бессмертная душа»: Духовный триптих для женского хора (2002)		Духовная кантата «Благослови, душа мая, Господа» для хора и оркестра (2013)	
Лоренс Иванович Блинов (1936 г.р.)				Хоровой концерт «Духовные песнопения» (2002)	Рождественская кантата «Ангел прилетел» на стихи		

					Александра Князева (2010).		
Любовский Леонид Зиновьевич (1937 г.р.)	«Lacrimosa» (памяти Сахарова) для большого симфоническог о оркестра с органом (1990); «Passionmusik» для трубы, тромбона, органа и ударных (1988) «Триптих Босха» для четырех тромбонов, фортепиано и ударных (конец 1980-х)		Пьеса-молитва «Litania» для струнного оркестра (2000)	Балет «Сказание о Йусуфе» (по поэме Кул Гали «Кыйссаи Йусуф», 2001) (Иосиф Прекрасный); «Всенощное бдение» (2005)		Концерт- симфония для альта и симфоническог о оркестра (2015)	
Ренат Ахметович Еникеев (1937- 2020)		Вокальный цикл «Свет души» на стихи Р.Файзуллина (1992)?					
Калимуллин Рашид Фагимович (1957 г.р.)		Фантазия №1 для органа «Забытая молитва» (1992); «Ходай каршында без сынаулы» (Перед Господом мы в ответе) для хора a cappella (1995)	«Элвидаг» для хора a cappella (1996)	Пьеса для фортепиано «Кул Шариф» из цикла «Казань любимая» (2012); «Сказание о Казани» («Казанны сагыну») концерт-поэма для смешанного хора и симфонического оркестра (2004) на стихи Хасана Туфана	«Риваят» (Легенда) поэма для голоса, двух флейт, виолончели и фортепиано (2008)		

		на слова Н.Тарземанова					
Шамсутдинов а Масгуда Исламовна (1955 г.р.)	«Магди» - фолк-рок- сюита (1989); баит «Кыйссаи Сөембикә» (1991)	Мистерия (оратория) «Корбан бэйрәм» (1992); «Дети Адама» - кантата (1993)	Оратория-балет «Кадер кич» («Рамазан») (1998)	Симфония №2 «Ибн Фадлан» (2001); Мистерия «Мәулид ан- наби» («Рождение пророка Мухаммеда») (2005); Балет «О, дети Адама» (2002); симфоническая поэма «Дервиш» (2005);		Оратория «Трагедия сыновей Земли» (2011)	
Варламова Наталья Геннадьевна (1973 г.р.)			Хоры под общим названием «Тебе, Господи» (песни Литургии и Всенощной) (2002-2005гг.)	«Песни земли», вокальный цикл на стихи русских поэтов (2002); «Странники мира» вокальный цикл на стихи английских поэтов (2004)	«Eleison» для квартета струнных и баяна (2007); «Притча» для 2х скрипок (2008); «Один день во дворах Твоих лучше тысячи» (2009) для гитары, кларнета, виолончели, фортепиано и тарелочки	«Сказание о Сергие Радонежском, князьях русских и о куликовском сражении» для хора и симфоническог о оркестра» (2013)	«Оперные сцены о жизни и судьбе святых Петра и Февронии» (2016)
Зарипов Рустам Фаритович (1955 г.р.)			«Йә, расулем» (О, мой пророк) Хоровая поэма в 2 частях для меццо-сопрано и смешанного хора а cappella (1997)				

Харисов Виталий Вакифович (1962 г.р.)		Музыка к художественному фильму «Долгий путь к пророку». Реж. Д. Чубаров (1992)		«Зимняя ночь» на стихи Б.Пастернака для смешанного хора a cappella (прим. 2005-2008)	кантата-элегия «Душа» на стихи М.Цветаевой (2008); Симфония-реквием (2010)	«На улице май» на ст. В.Бережкова для смешанного хора a cappella (2012)	Песня «Пробуждение дождя (Аллилуйя)» на стихи А.Гомазкова
Зорюкова Светлана Владимировна (1971 г.р.)			«Молитва» из вокального цикла на ст.поэтов Востока для сопрано, флейты альты и фортепиано (1996)	«Азгынга – гадел хокем» (Безнравственному – справедливый приговор) для солистов, хора и инструментального квинтета (2003); «Январу» (Мольба) для хора, флейты, альтовой флейты, подготовленного рояля и ударных (2004); драматическая поэма «Ана бэйрэме» для меццо-сопрано, баритона и фортепиано по поэме М.Джалиля (2004)			
Тагирова Лилия Ромелевна (1973 г.р.)		струнное трио «Мөнәжәт» (1995);	Обработка мунажата «Укы Корьән ил э намаз» для хора a cappella (1996); балетная сюита «Сак-Сок» (2000)				
Беликов Сергей Александрович (1968 г.р.)		Камерная симфония для струнных (1995)	«Alleluia» для женского хора и симфонического оркестра (1996); «Танец ангела» для гобоя и	Скрипичный концерт (2001)			

			фортепиано (2000)				
Юлия Гусмановна Бекбулатова (1973 г.р.)						Балет- спектакль «Небесный код» (2014)	«Ангел» для струнного оркестра и электроники (2016)
Раупова Зульфия Ильнуровна (1976 г.р.)				«Поклонение идолу» для ударных (2003)	«Бир, Ходаем, мина сабырлык» (Дай, Господь, мне терпения) для вокального ансамбля, флейты, гобоя, фортепиано и ударных на стихи Ахтяма Фатхи (2007); Симфоническая поэма «Золотой Храм» (по роману Юкио Мисимы, 2008)		
Р.Салимов (1975 г.р.)							Спектакль «Изге бакча» («Священные сады») (2017)
Анисимова Елена Валерьевна (1981 г.р.)						«Маленький Реквием» для струнного оркестра; «Litania» для хора a cappella (2013)	

<p>Низамов Эльмир Джавдедович (1986 г.р.)</p>					<p>«Рождественская звезда» – хор из цикла «Три хора на стихи И. Бродского» (2008)</p>	<p>Пьеса для фортепиано «У стены плача» (2011)</p>	<p>«Молитва» для смешанного хора а cappella (2017); песни «Изгелек нуры» и «Изге жаннар»; «Литания» для органа (2022); музыка к спектаклям «Алиф» (2017), «Шамаиль» (2018), «Адәмнәр» (2021)</p>
--	--	--	--	--	---	--	--

Приложение 3

Тексты мунаджатов из орагии М. Шамсутдиновой
«Жир уллары трагедиясе» («Трагедия сыновей земли»)

1. «Аллаһы кәрим сән, рәхим сән, рәхмәтләрең илә кылган гөнаһларымны ярлыкагайсан, сөйгән колларың илә сөйгәйсән, сөймәгән колларыңнан ерак кыйлгайсан, эчемне-тышымны мэхәббәтең илә тутыргайсан. И Ходеем, рәхмәтең белән кыйлган гөнаһларымны жуйгайсан...»
2. Коръән, Тәфсир, бишенче сурә, 27нче аят:
«Кабил белән бер карында яткан Әкълимә, Хабилгә тиешле иде. Әммә Кабил Әкълимәне үзем алам дигәч, Аллаһ икесенә дә корбан чалырга боерды. Ике егет Корбан чалдылар, берсенекә ягъни Хабилнеке кабул булды, икенчесе – Кабилнеке кабул булмады. Кабилнең көнчелеге артты һәм әйтте: “Ий Хабил, мин сине үтерәчәкмен”. Хабил әйтте : “Әлбәттә, Аллаһу Тәгалә тәкьва кешеләрнекен кабул итәдер”, - дип».
3. Вәйс әл-Карани (өзек)
«Һәр сәхәр вакытында калкып гизәр иде,
Сәфәр я чүле сәйран идәр иде,
Ямән илләрендә Вәйс әл Карани,
Ямән чүлләрендә Вәйс әл Солтани».
4. «Чыгып киттем мин сәхрәгә йөрәгем чыдамаганга
Башкаемны кайгы басты, сабыр бирче Тәгаләлла.
Ки чыктым мин сәхрәләргә һәм күрдем бер ялгыз агач
Агач төбенә утырдым, сөаль кыйлдым, берәз торгач.
Дидем агач яшең күпме, түгелгән яфрагың күпме
Минем тик моңарың күпме дәйүб сордым берәз торгач.
Диде агач Яшем күп шул, түгелгән яфрагым күп шул

Синең тик моңнарым күп шул дэйүб эйтте бераз торгач.
 Нинди сэхрэләрдә үстең, нинди чишмәләрдән эчтең,
 Ботакларыңны кем кисте дэйүб сордым бераз торгач.
 Сафалы сэхрәдә үстем, шифалы чишмәдән эчтем,
 Ботакларны язмыш кисте дэйүб эйтте бераз торгач.
 Диде агач алма пешә, үсеп житкәч өзелеп төшә,
 Минем түккән күз яшьләрдән сэхрәләрдә үлән үсә.

Иляһи рәхмәтең киңдер үзем кереп йөзәр идем
 Кыямәттә әжер бирсәң бу дөнъяга түзәр идем».

5. «Исрафил сурын өргәй, йә Хәбибем, тор дигәй,
 Лә Иляһи тормаймын өммәтләрем тормыйча,
 Китергәннәр корбан мал, йә хәбибем мен дигәй,
 Ля Иляһы, менмәймен, өммәтләрем менмичә.
 Китергәннәр сиратка йә хәбибем кич дигәй,
 Ля Иляһы кичмәймен өммәтләрем кичмичә.
 Китергәйләр жәннәткә, йә хәбибем кер дигәй
 Ля иляһы кермимен өммәтләрем кермичә.
 Гөнахлы өммәтләрем ярлыкагыл тимичә”.

6. «Чү, Адәм жәннәтә керде, Южә дәүләтләрдә йөрде,
 Каму әйләкләрен күрде, Идәр ди шөкер лә ихлас.
 Бакуб күрде аны Иблис, Хөсед кылды идүб тәлбис,
 Аны белмәс иде Адәм, Идәр ди зикер лә ихлас
 Чу керде жәннәтә шайтан, Күрер кем Адәм вә Хауа,
 Сафалар эчрә мөстәгърәкъ, Идәр ди дәвер лә ихлас».

7. Бәдавам Китабыннан:
 «Исрафил сурын өрер һәйбәттән жир күк тетрәр
 Барча жанлылар үләр, Аллаһ дигел бәдавам.

Күктән бер болыт чыгар шәһвәт тик ягмур явар
 Жир йөзе диңгез тулар, Алаһ дигел бәдавам.
 Исафил сурын өрер жан берлән жир күк тулыр
 Барча жан тәнгә кере, Аллаһ дигед бәдавам.
 Күк кызыл кан тик булыр йолдызлар жиргә төшәр
 Таулар һавага очар, Аллаһ дигел бәдавам.
 Ни кадәр еллар кичәр жиде кат күк ярылыр
 Фәрештәләр жиргә төшәр, Аллаһ дигел бәдавам.
 Жиде кат жир өстеннән чыгар жәһәннәм аннан
 Һава тулыр төтеннән, Аллаһ дигел бәдавам.

Кара тау тик очкыннар тәмауг эченнән чәчрәсләр
 Имансызларга төшәрләр, Аллаһ дигел бәдавам».

8. «Яраттың да, Тәңрем, син Адәмне, жир йөзенә аны баш иттең, киң жиһаның алтын йөзек булса Адәмне син аңа каш иттең. Син яраттың инсаныңны, сине белем сине танырга, кушмадың бит көч һәм кылыч белән бербереңнен жанын алырга».
9. «Жәннәтләрдә кошлар сайрый, исемнәре аның Назмый, Ләүхел мәхфүз (күктә саклана торган тәкъдир язуы) каләмнәре тәкъдирне ике төрле язмый».

Приложение 4

ХОДАЙ КАРШЫНДА БЕЗ СЫНАУЛЫ

Н. ТАРЗЕМАНОВ сүзләре

Р. КАЛИМУЛЛИН музыкасы

SOLO 2

ALTO

SOLO 2

ALTO

SOLO 2

ALTO

SOLO 2

ALTO

S.

A.

Ә - гү - зү бил - лә - һи ми - нәш шәй - тан ир - ра - жим.

Ә - гү - зү бил - лә - һи ми - нәш шәй - тан ир - ра - жим.

Бис - мил - ләһ - ир - рах - мә - нир - ра - хим.

Ә - гү - зү бил - лә - һи ми - нәш шәй - тан ир - ра - жим.

Ә - гү - зү бил - лә - һи ми - нәш шәй - тан ир - ра -

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Ходай Каршында Без Сынаулы'. It features four vocal parts: SOLO 2, ALTO, S. (Soprano), and A. (Alto). The lyrics are in Tatar. The SOLO 2 and ALTO parts have a melodic line with triplets and a sustained note. The S. and A. parts have a more rhythmic line with triplets. The lyrics are: 'Ә - гү - зү бил - лә - һи ми - нәш шәй - тан ир - ра - жим.' (repeated), 'Бис - мил - ләһ - ир - рах - мә - нир - ра - хим.', and 'Ә - гү - зү бил - лә - һи ми - нәш шәй - тан ир - ра -'. The score includes musical notation for notes, rests, and triplets, as well as performance instructions like 'O(y)...'.

1. Бис - мил-ләһ ир-рах-мән - ир-ра - хим.

2. жим. Бис-мил-лә - һир-рах-мә - һир-ра -

S.

A.

Хо-дай без-гә шун-дый го - мер бир - гән

хим. һәр

Хо - дай без - гә

һәр ми - ну - ты ал - дан са - нау - лы

ми - ну - ты

Һәр ми-ну - ты

са - нау - лы ал - дан

һәр ми - ну - ты са - нау - лы

The first system consists of two vocal staves and two piano staves. The vocal lines are in a 4/4 time signature. The piano accompaniment features long, flowing lines in both the right and left hands, with some triplets in the right hand.

са - нау - лы һәм о-ныт - мыйк шу - ны һич кай - чан -

һәм о-ныт - мыйк шу - ны һич кай - чан -

һәм о-ныт - мыйк

The second system continues the musical piece. It features two vocal staves and two piano staves. The time signature changes to 5/4. The vocal lines are more melodic, and the piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

да һич кай - чан - да

да һәм о - ныт - мыйк һич кай-чан-да

The third system concludes the musical piece. It features two vocal staves and two piano staves. The time signature changes to 4/4. The vocal lines end with a final phrase, and the piano accompaniment provides a concluding harmonic structure.

һәм о - ныт - мыйк шу - ны һич кай - чан - да һич кай - чан -
 һәм о - ныт - мыйк шу - ны һич кай - чан - да һич кай - чан -
 һәм о - ныт - мыйк шу - ны һич кай - чан - да һич кай - чан -

да о - ныт - мыйк.
 да о - ныт - мыйк. Хо - дай, хо - дай кар -
 да о - ныт - мыйк.

без сы - нау - лы.
 шын - да без сы - нау - лы.
 без сы - нау - лы. сы - нау - лы.
 без сы - нау - лы.