**Федеральное агентство по культуре и кинематографии**

**Кемеровский государственный университет культуры и искусств**

**Православная духовная музыка в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века**

**Дипломный реферат**

**Кемерово, 2010**

**Федеральное агентство по культуре и кинематографии**

**Кемеровский государственный университет культуры и искусств**

**Факультет музыкального искусства**

**Кафедра дирижирования академическим хором**

**Православная духовная музыка в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века**

**Дипломный реферат**

Исполнитель:

**Черткова П. В.**

студентка группы ДАХ-051

Научный руководитель:

**Горжевская М. А.**

Зав. кафедрой:

**Шорохова И. В., доцент**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

 «\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2010

**Кемерово**

**2010**

**Оглавление.**

**Введение ………………………………………………………………………..3**

**Глава I. Православная духовная музыка………………………………….6**

 **1.1.Особенности православной духовной музыки. Традиционные**

 **жанры…………………………………………………………………….6**

 **1.2. Православная духовная музыка в XX веке. Новые**

 **жанры……………………………………………………………………20**

**Глава II. Духовное творчество отечественных композиторов II**

 **половины XX века…………………………………………………32**

 **2.1. Традиционные жанры православной духовной музыки в**

 **творчестве композиторов XX века…………………………………32**

 **2.2. Новые жанры духовной музыки в творчестве композиторов**

 **XX века………………………………………………………………….42**

**Заключение…………………………………………………………………….60**

**Список использованных источников……………………………………...61**

**Введение**

Период конца XX – начала XXI вв. ознаменован возрождением одного из древнейших пластов русской культуры – духовной музыки. В России на протяжении последних десятилетий XX века складывалась особая обстановка, новый психологический климат, когда в поисках общечеловеческих ценностей наблюдался бурный рост общественного интереса к религиозной вере, к духовным идеалам и ценностям, которые ей присущи. С середины 80-х годов было положено начало процессу изменений в отношениях государства и церкви, который особенно интенсивно стал развиваться в связи с празднованием 1000-летия Крещения Руси. Для одних интерес к церкви связан с возможностью приобщиться к культурно-историческим традициям, для других - с возникшим стремлением духовного обогащения, а в чём-то и с желанием снятия эмоционально-психологического напряжения. Речь идет о реальном духовном переломе, который можно обозначить как «религиозное возрождение России».

 Со II половины ХХ века многие композиторы обратились к жанрам духовной музыки. Характерное для ХХ века полистилистическое мышление не могло не отразиться на подобных сочинениях. Следует отметить, что произведения создаются не только на богослужебные тексты для непосредственного исполнения за богослужением, но гораздо больше произведений именно концертных, не предназначенных для богослужения ни по тексту, ни по стилю. Очень распространены светские циклические произведения (симфонии, концерты) с использованием текстов Священного Писания – как Ветхого, так и Нового заветов. Кроме того, композиторы обращаются не только к православным, но и к католическим текстам, а иногда и соединяют их в своих произведениях. Это всё зависит от личного восприятия веры композитором: для кого-то – просто материал, оригинальный материал для работы, для кого-то – образ мышления.

В связи с возрождением духовной музыки возрождается и исследовательский интерес к истории этого жанра. Во второй половине и, особенно, в последней четверти XX века появилось значительное количество исследований, отражающих новые научные подходы к теории и истории русской духовно-музыкальной культуры. Здесь следует назвать имена В. Протопопова, А. Кандинского, Т. Владышевской, М. Рахмановой, Н. Герасимовой-Персидской, Н. Заболотной, Н. Гуляницкой, Н. Серегиной, С. Зверевой, И. Лозовой, Н. Денисова, А. Тевосяна, Ю. Паисова, Н.В. Парфентьевой, Н.П. Парфентьева, Ю. Евдокимовой, Г. Пожидаевой, А. Кручининой, Н. Плотниковой, и многих других. В 2000 и 2001 гг. вышли в свет два фундаментальных библиографических указателя по русскому церковному пению с единым хронологическим охватом с XVI по XX вв. Однако, современные исследования касаются, в основном, дореволюционного периода и наиболее значительных композиторов этого периода, работавших в жанре духовной музыки. О современных духовных композиторах материалов гораздо меньше. Этим и определяется **актуальность** нашего исследования.

**Целью** данного исследования поставлено дать обзор наиболее значительных композиторов II половины ХХ века, работавших в жанрах духовной музыки, выявить особенности их творчества.

**Задачи** исследования состоят в том, чтобы:

1. рассмотреть основные жанры православной духовной музыки – Всенощное бдение, Божественную Литургию, духовный концерт;

2. рассмотреть новые жанры духовной музыки, возникшие во II половине ХХ века, в том числе и жанры паралитургические (внебогослужебные);

3. проанализировать творчество композиторов II половины ХХ века, работавших в жанрах духовной музыки.

**Объектом** исследования является православная духовная музыка.

**Предметом**  исследования является творчество композиторов II половины ХХ века.

**Структура:** работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников.

В первой главе мы рассмотрели особенности православной духовной музыки, её основные жанры – традиционные и новые, появившиеся во II половине ХХ века.

Во второй главе мы дали обзор наиболее значительных композиторов ХХ века, работавших в жанрах духовной музыки, как богослужебных, так и концертных, отметили особенности их мировоззрения и восприятия духовного искусства.

**Глава I. Православная духовная музыка.**

* 1. **Особенности православной духовной музыки. Традиционные жанры.**

 Духовная хоровая музыка является относительно традиционной и стабильной формой творчества в отношении к генетическим истокам жанра, одним из которых является обязательное использование звучания a cappella. Привязанность к слову, неразрывное с ним существование музыкальных форм было характерно для культового искусства. Отказ от инструментов в церковном православном ритуале имеет глубокий символический смысл. Пение как одно из природных качеств человека является самым естественным способом его самовыражения, в отличие от «искусственности» инструментов.

Представляется необходимым упомянуть взаи­мосвязь, существующую между церковным пением и иконой. Вот что читаем мы в «оросе» II Никейского собора (787), важнейшего для православных: икона «сообразна... евангельской проповеди». Она «полезна, дабы уверовали, что воплощение Слова Божия действительно и неложно». «Евангелие и иконы имеют... одинаковое значение» (7).

 Нетрудно прочесть между строк: имеются и виду все виды искусства, задействованные в бого­служении: архитектура или искусство интерьера; жесты или определенная пластика богослужения, очень точное слово, поскольку говорится о «пропо­веди Евангелия», следовательно, поэзия и, совершен­но естественно, то, что идет бок о бок с поэзией, - музыка. Иначе: любой вид искусства, используемый в рамках богослужения, должен сообразовываться с Евангелием, должен со­действовать возвещению этой Благой вести. Следо­вательно, всякая форма искусства во время богослу­жения участвует в проповеди.

Евангельское послание — это, прежде всего, слово. Но это слово может быть лишь «ссылкой» на более существенное слово — Слово, Воплощен­ное Слово. «Литургическое» слово — проповедь, гимнография, которая в сиро-византийской традиции всегда носит проповеднический характер, — не тер­пит «тщетных слов», не прошедших семикратного очищения огнем. Музыка призвана служить именно этому очищенному слову, связывающему со Словом Божиим.

 Говоря более точно, это слово и музыка долж­ны быть едины. (Выражение «музыка служит сло­ву» может быть истолковано как умаление роли музыки, отход её на второй план, что абсолютно противоречило бы литургическому характеру музы­ки.) Слово и музыка должны быть слиты воедино, чтобы можно было сказать, что слово поёт, а музыка возвещает. Наконец, следует упомянуть о том, что можно было бы назвать «молчаливым» характером слова и музыкального сопровождения во время богослужения. Это не отсутствие звука. Речь идет о том качестве «отступления» слова и музыки (пения), которое даёт им постоянную возможность в стремлении установить связь со Словом, что, в свою очередь, позволяет войти в Божественную жизнь, в жизнь Святой Троицы посредством Святого Духа во Христе, Который приводит нас к Отцу Небесному. Цель Литургии именно в этом и состоит. Таким образом, всё, имеющее отношение к Литургии, должно служить исключительно этой цели.

 Музыка конкретно никогда не должна служить неким подобием экрана для слова, заслонять его. Так полифония, как, впрочем, и монодия, могут легко стать таковыми, отвлекая всё внимание, с одной стороны, на гармонию, с другой – на певца. Но и полифония, и монодия могут обе прекрасно послужить единству слова и мелодии.

 Таким образом, духовная музыка, как и прочее церковное искусство - иконы, архитектура или убранство православных храмов, - своим исполне­нием должна вызывать благоговейные чувства у молящихся. Она должна способствовать обузданию страстей, душевному успокоению и искренней сердечной молитве. В отличие от светского пения, она должна быть лишена какой-либо эффектности, действующей эмо­ционально на молящихся, рассеивающей их внимание и отвлекаю­щей ум от молитвы.

 Выдающийся церковный композитор А. Д. Кастальский писал: «Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услыхать, которая так же отличалась бы от светской музыки, как богослужебные одежды от светских костюмов» («Моя музыкаль­ная карьера», в журнале «Музыкальный современник», Петроград, 1915 г.)(11).

 Происходя от греко-византийской культуры, славянская духов­ная музыка слилась с музыкой народной и родила уникальный по своей самобытности и силе выражения синтез. В этой музыке отра­зились и национальный характер славян, и их миросозерцание, их человеческие отношения и природа, нелегкая судьба народа и его удивительно поэтичная душа. Может быть, поэтому в этой музыке иной, чем в музыке католической, характер движения. Это скорее движение внутреннее, чем внешнее, как бы динамика внутри ста­тики. Кстати, тем же она отличается и от музыки светской, кото­рая, как известно, имеет свои специфические особенности, свои аспекты — фабульный, идейный и эмоциональный. И главное в свет­ской музыке — это красота, это прекрасное, без которых не мыс­лится настоящее искусство. Но это состояние, или красота выража­ется в ней через воплощенный музыкальный чувственный образ в каких-либо душевных состояниях, переживаниях, но не в духовном состоянии, как происходит в музыке духовной.

 Русская духовная музыка является своеобразным нравственным кодексом, формирующим духовные, возвышенные стремления чело­века. Она призывает его к высшему идеалу — преодолению нравст­венной слабости, борьбе и противостоянию искушениям жизни, воз­никающим на страдном пути к высокой цели.

Православная духовная музыка — пласт рус­ской певческой культуры, который мы сейчас от­крываем заново после десятилетий вынужденно­го забвения. Этот пласт, колоссальный по объе­му и чрезвычайно разнообразный по стилю, охватывает почти десять веков. С X по XVI век в русском церковном пении господствовал зна­менный распев — древнейшая форма русского духовного пения. Знаменное пение, возникшее на Руси как богослужебное, существовало на протяжении всего пути развития духовной му­зыки и продолжает существовать в наши дни.

Знаменный распев строго одноголосен, его мелодика основана на поступенном движении звуков в сравнительно небольшом диапазоне. В процессе развития знаменного распева возник­ло несколько его разно-видностей — путевой, демественный и большой знаменный, позже — гре­ческий, киевский и болгарский.

К XVI веку появляется строчное пение, или «русское согласие», как его называли в проти­воположность западному многоголосию. Строч­ное многоголосие — это исконно русское пение, интонационной основой которого остаются зна­менный и демественный распевы. К сожалению, эта самобытнейшая страница в русском церков­ном пении осталась «недописанной», поскольку на Россию лавиной обрушилось партесное пение, базирующееся на качественно новых принципах западного гармонического мышления и мелоди­ке неканонического типа. Партесное пение изме­нило стиль русской духовной музыки, вытеснив русские интонационно-певческие традиции.

Партесные партитуры представляли собой либо гармоническое переложение обиходного распева в трёх-четырёхголосном изложении, либо многоголосные, многохорные композиции, на основе которых сложился стиль русского хо­рового концерта, окончательно сформировав­шийся под влиянием итальянских композито­ров, работавших тогда в России.

Дальнейшее развитие духовной музыки в XIX веке ознаменовалось движением к возрождению русских традиций церковного пения и осво­бождению его от западных влияний. Теорети­ческие труды и практические шаги хоровых де­ятелей России привели к тому, что знаменный распев был возвращен в русскую духовную му­зыку. Процесс возрождения русских певческих традиций стал причиной появления двух церковно-певческих направлений — Московского и Пе­тербургского (конец XIX — начало XX века). От­ражением этих двух направлений в исполнитель­стве были главные церковные хоры России: Синодальный в Москве и Придворный в Петер­бурге. Московская певческая школа (Новая Мос­ковская школа) отличалась приверженностью древнерусским певческим традициям, что при­вело ксозданию русского национального стиляцерковного пения, Петербургская же школа фор­мировалась в большей мере под воздействием западной духовной музыки.

В XIX веке получили широкую известность мо­настырские распевы, основанные на местных ин­терпретациях обиходного распева и существую­щие в настоящее время. Это — распевы крупных монастырей, таких, как Валаамский, Соловецкий, Киево-Печерский, Троице-Сергиевой лавры.

Богослужебная духовная музыка, кроме свойств общерелигиозных, имеет ещё особое церковное значение, связанное с определением мо­ментов таинства богослужения. Песнопения бо­гослужебного чина всегда неизменны и постоян­ны, так же как неизменно и постоянно чинопоследование самого богослужения. Именно структура богослужения определяет различные приёмы их исполнения, темп, силу звука в зави­симости от момента службы и текста.

Для православного церковного пения харак­терны наличие гласов и церковно-славянский язык. Введение в богослужебное пение гласов свя­зано с именем византийского гимнотворца Иоан­на Дамаскина. Всего гласов восемь, потому гласовая система называется «осмогласием». Простота легко запоминающихся мелодий гласов позволяет молящимся сосредоточи­вать свое внимание на содержании слов молит­вы, чтобы само по себе пение «не уводило душу от Бога».

Особенностью пения на церковно-славянском языке является добуквенное произношение слов безредуцирования фонем.

В богослужебной практике одни и те же мо­литвы могут исполняться на тот или иной гласовый напев либо на мелодию, сочинённую авто­ром. Многие композиторы сочиняли мелодии на текст молитв, однако основой церковного пения остается пение гласовое.

Далее мы кратко рассмотрим важнейшие богослужения Православной Церкви, являющиеся основами крупных музыкальных жанров, – Всенощное бдение и Божественную Литургию, а также запричастный концерт – более молодой, но не менее распространённый жанр в композиторской практике.

**Всенощным бдением** называется богослужение, которое совершается вечером накануне воскресных и праздничных дней. Оно было установлено в IV веке святителем Иоанном Златоустом, архиепископом Константинопольским. Впоследствии, в VIII и IX веках, Всенощное бдение было значительно дополнено гимнотворцами Иоанном Дамаскиным, Феодором Студитом и другими, и приняло тот торжественный вид, в котором доныне совершается в Православной Церкви.

Поскольку песнь Богу есть выражение молитвенных чувств и стремлений духа человеческого, каждое таинство, каждое молитвословие сопровождается в Православной Церкви песнопением. Во время богослужения хвалебные, благо­дарственные или покаянные песнопения чередуются с молитвенными прошениями, которые именуются ектениями.

В переводе с греческого «ектения» означает «прилежный, ревностный, напряжённый, беспрестанный». Это протяжное, усердное моление, в котором соеди­нено несколько молитв, обнимающих все существенные потребности христианской жизни. Ектения встречается в древнейших чинах Божественной Литургии, в сочинениях многих учителей и святых отцов Церкви. Современное богослужение знает несколько видов ектений: великую, малую, сугубую, заупокойную, просительную. Они различаются и характером прошений, и ответами хора («Господи, помилуй» или «Подай, Господи»).

В греческих последованиях службы великая ектения называется еще великим соединением*,* потому что в ней соединяются молитвенные прошения как о благоденствии всей Церкви, так и о нуждах и потребностях всех её членов. Другое название ектении — мирная, потому что молиться в церкви повелевается в мирном устроении, в тишине и спокойствии духа, с чистой совестью, свободным от дурных страстей и земных забот, с единодушной и взаимной любовью друг ко другу. В древней христианской Церкви не принимали и даров «от сущих во вражде»,по определению Карфагенского Собора (правило 93).

Всенощное бдение в целом делится на два больших раздела - Великая вечерня и Утреня. Каждый из разделов имеет, согласно библейско-историческому контексту, свои кульминации, свои драматургические вершины. Первое песнопение Великой вечерни – 103 псалом «Благослови, душе моя, Господа», в котором изображается сотворение мира и блаженная жизнь первых людей в раю. Затем следует великая, или мирная ектения, и песнопение «Блажен муж», где стихи псалмов перемежаются пением «Аллилуиа» (др.- евр. «Хвалите Бога»). Далее поются стихи «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя» - на определенный глас. После каждого стиха поются стихиры – песнопения, посвящённые данному празднику или событию.

Следующее песнопение «Свете тихий» поётся после совершения вечернего входа, символизирующего сошествие Сына Божия с неба на землю для спасения людей. Затем следуют две ектении – сугубая, то есть усиленная, где слова «Господи, помилуй» поются трижды, и просительная. Далее, после соответствующих празднику стихир, поётся песнь праведного Симеона Богоприимца – «Ныне отпущаеши».

На воскресном Всенощном бдении затем поётся «Богородице Дево, радуйся», трижды, а в праздники – тропарь, то есть краткое песнопение, отражающее главный смысл праздника. Так заканчивается первая часть Всенощного бдения – Великая вечерня, и начинается вторая – Утреня.

На этой части вспоминаются преимущественно новозаветные события. Недаром Утреня начинается Ангельским славословием «Слава в вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение», которое воспели Ангелы при рождении Спасителя. Затем, после великой ектении поются соответствующие тропари, читаются отрывки из Псалтири - кафизмы.

 Одной из главных кульминаций, как Утрени, так и Всенощного бдения в целом, является песнопение «Хвалите имя Господне», которое является в свою очередь частью крупного раздела службы, носящего название «Полиелей», что в переводе с греческого означает дословно – «много масла» (раньше светильники в храме в большинстве своём, были масляные), «много милости». В данный момент службы всё священство торжественно шествует из алтаря, зажигаются все светильники и свечи храма. Это песнопение в драматургическом контексте данного раздела службы как нельзя лучше оповещает весь Божий мир о рождении и приходе в наш греховный и суетный мир Спасителя - Иисуса Христа, Сына Божьего.

Далее следует чтение Евангелия, после чего оно выносится на середину храма для поклонения и целования. На воскресной Утрени поётся, иногда всеми молящимися, иногда хором, песнопение «Воскресение Христово видевше».

Затем начинается чтение праздничного канона. Канон состоит из 9 песней, составленных по образцам 9 ветхозаветных песней. В нём наиболее полно раскрываются события и смысл праздника. Начальные песнопения каждой песни – ирмосы – обычно поются на глас. Исключение составляет лишь песнь Пресвятой Богородицы – «Величит душа Моя Господа».

После канона поются «стихиры на хвалитех» - название произошло от того, что в предшествующих им стихах псалмов постоянно повторяются слова «Хвалите Господа». После стихир священник возглашает: «Слава Тебе, показавшему нам свет!» В первохристианские времена богослужение продолжалось всю ночь, и эти слова произносились с наступлением рассвета. В некоторых монастырях, особенно на Востоке, эта традиция сохранилась до сих пор.

Далее поётся «Великое славословие». Оно называется «великим» в отличие от «малого», которое поётся в начале Утрени. «Малое» состоит только из слов Ангельского гимна, воспетого при рождении Спасителя, а «Великое» содержит многие другие слова, прославляющие Господа. Завершается оно другой Ангельской песнью – «Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас!»

После «Великого славословия» произносятся две ектении – сугубая и просительная, и отпуст – заключительная молитва священника, благословляющая всех молящихся и означающая окончание богослужения. В самом конце Всенощного бдения поётся хвалебное песнопение в честь Божией Матери – «Взбранной Воеводе победительная».

**Божественная Литургия** - главное богослужение Православной Церкви, на котором совершается Таинство святого Причащения и приносится Господу Богу бескровная жертва за живых и умерших людей. Вся Литургия есть изображение жизни Иисуса Христа, от Крещения до Вознесения на небо.

Две Литургии, существующие в Православии, носят имена святых - Иоанна Златоуста и Василия Великого. Скорее всего, они не были написаны именно так, как мы их служим сейчас, но их евхаристические молитвы были составлены в IV-V веках, в периоды жизни этих святых. А свою нынешнюю форму они приобрели после IX века. Литургия Василия Великого служится всего 10 раз в году, в основном, Великим постом. Чаще служится Литургия Иоанна Златоуста, на основе которой композиторы и создавали свои произведения.

Литургия делится на три части: Проскомидия, Литургия оглашенных и Литургия верных. На Литургию оглашенных допускаются все желающие, а на Литургии верных присутствуют только те, кто через крещение и миропомазание в Церкви «обручен» Христу.

Первая, подготовительная часть Литургии - проскомидия, на которой приготовляется вещество для совершения Таинства. Для проскомидии употребляются пять просфор. Песнопений эта часть Литургии не имеет.

Вторая часть – Литургия оглашенных – начинается великой ектенией. После ектении следует пение стихов из псалмов, исполняемых двумя хорами антифонно (поочерёдно), отчего они и стали называться антифонами; их три в честь святой Троицы. Первый антифон – псалом 102 «Благослови, душе моя, Господа», второй – псалом 145 «Хвали, душе моя, Господа». После второго антифона поётся «Единородный Сыне» - песнь веры в божественность Иисуса Христа и Его воплощение, распятие и воскресение ради нашего спасения. Этот гимн был сложен императором Юстинианом. Третий антифон составляют заповеди Блаженства, которые взяты из Нагорной проповеди Иисуса Христа. «Блаженны» («Во Царствии Твоем») - это стихи о путях, ведущих к блаженству.

Во время пения третьего антифона совершается Малый вход -торжественная процессия священнослужителей, несущих Евангелие в алтарь. После возгласа «Премудрость! Прости!» священники входят через Царские врата в алтарь под пение: «Приидите, поклонимся и припадем ко Христу». В древней Церкви малый вход и был входом в храм всей процессии христиан. Теперь эта процессия происходит в стенах храма, однако, смысл её остаётся тем же: вхождение в Царство Божье, следуя Евангелию.

Когда священнослужители входят в алтарь, хор поёт тропарь и кондак дня (краткие песнопения, посвящённые какому-либо празднику или святому; кондак, в отличие от тропаря, излагает основные события праздника). Тексты тропарей и кондаков были составлены в V веке Романом Сладкопевцем. Затем следует пение «Трисвятого», соединяемое с тайной (про себя) молитвой священника в алтаре.

За Трисвятым, после прокимна - стиха из псалма - следует чтение отрывка из апостольских посланий. Затем торжественно поётся несколько раз «Аллилуия», и потом читается отрывок из Евангелия. Провозглашение Евангелия - это особая форма приобщения человека к Богу. Это часть литургического Таинства, в котором и через которое Бог объединяется со Своими людьми.

Литургия оглашенных завершается Сугубой ектениёй, где на каждый возглас следует троекратное «Господи, помилуй». После чего следует ектения и молитва об оглашенных, которых призывают выйти из храма («елицы оглашении, изыдите…»). В ранней Церкви не только некрещеные, но и все, кающиеся в своих грехах и воздерживающиеся от причастия тоже выходили в этот момент из храма. В настоящее время призыв этот сделался символическим, но евхаристическая часть службы по-прежнему называется Литургией верных. На этой части Литургии Святые Дары, приготовленные заранее на Проскомидии, освящаются в Тело и Кровь Христа, а потом преподаются для вкушения верным.

После двух кратких ектений открываются Царские врата, и поётся «Херувимская песнь». Это песнопение состоит из двух частей, обычно разнохарактерных: первая – медленная, вторая – более подвижная. Среди Херувимской совершается Великий вход, или перенесение приготовленных Святых Даров с жертвенника на престол. Великий вход напоминает христианину шествие Иисуса Христа на вольные страдания и смерть за грешный род человеческий.

После Херувимской песни произносится просительная ектения, и затем все молящиеся поют «Символ веры». Так каждый верующий сознательно подтверждает и признаёт своё крещение и принадлежность к Церкви.

Далее следует Евхаристический канон или Анафора, что значит «возношение». Теперь Дары возносятся Богу Отцу и освящаются Святым Духом, приходящим, чтобы превратить их в истинное Тело и Кровь Христовы. Здесь поётся песнопение «Милость мира», чередующееся с возгласами священника. После пения «Тебе поем» - важнейшей молитвы, во время которой и совершается таинственное пресуществление Святых Даров – следует прославление Божией Матери в песнопении «Достойно есть». В завершении Анафоры священник благословляет людей, призывая на них Божию милость.

Далее, после просительной ектении следует общехрамовая молитва «Отче наш», и священник провозглашает: «Святая святым!» - только очистившиеся от всяких грехов достойны принятия Святых Таин.

Приготовление верующих к причащению окончено.
Приготавливаются Святые Дары к употреблению. Все это действо происходит в алтаре при закрытых вратах. Сначала причащается духовенство (в алтаре), затем причащаются миряне. Во время причащения священнослужителей поётся «киноник», то есть причастен, или причастный стих. Он составляется или из слов Священного Писания, или из других церковных песней, и протяжно поётся, чтобы в продолжение всего времени прихожане продолжали благоговейно размышлять о священных событиях, имеющих непосредственное отношение к тому дню, когда совершается Литургия. Иногда одного причастного стиха мало для заполнения этого действа, поэтому хору приходится петь любые песнопения в соответствии со службой, либо заполнять паузу так называемыми запричастными концертами.

Затем следует причащение верующих. Во время причащения хор поёт: «Тело Христово приимите, Источника Безсмертнаго вкусите». Далее священник благословляет народ словами: «Спаси, Боже, люди Твоя...», певчие в ответ поют: «Видехом Свет истинный» и «Да исполнятся уста наша хваления Твоего, Господи». Далее следует отпуст. Это - конечный итог всего движения Литургии. В отпусте народ призывается нести в мир свидетельство о Царстве Божием, подобно апостолам Христа.

Относительно жанра **запричастного концерта** можно сказать следующее. Как было сказано выше, во время причащения священства, достаточно протяжённого по времени, могут исполняться любые песнопения, ориентирующиеся лишь на тематическое соответствие службе. Согласно церковному уставу, в это время должен исполняться Причастный стих (киноник). Напев Причастного стиха выражен единственной мелодией, общей для всех текстов. Он - вне гласа, вне каких-либо неизменяемых песнопений.

Однако в XVIII - XIX веках «итальянская» композиторская школа включила в чин Божественной Литургии своеобразную музыкальную паузу, избрав для этого время пение Причастна. Киноник утратил распев, его стали пропевать поскору, на читке, а во время причащения духовенства стал исполняться свободный музыкальный концертный номер. С тех пор и до нашего времени жанр запричастного концерта является полноправным эпизодом Литургии.

К жанру запричастного концерта относятся развернутые песно­пения, посвященные различным праздникам: Господским, Богородичным, в честь какого-либо святого или библейского события. В качестве таких песнопений могут быть использованы стихиры праздника, распеваемые на соответствующий глас, или различные сочинения композиторов, подходящие по тематике для данного праздника.

Запричастные концерты более всего подходят для исполнения вне богослужения — на концертной эстраде. Духовные концерты замечательных отечественных композиторов прошлых эпох и современности представляют собой величайшую культурную ценность русского народа.

Говоря о духовной музыке, следует четко разграничить богослужебные литургические пес­нопения и музыку, написанную на церковные тексты, но предназначенную более для концертного исполнения. Внелитургическая музы- ка — это многочисленные хоровые концерты, духовные стихи, псалмы и др. Также многие богослужебные литургические песнопения часто исполняются на концертной эстраде. Однако в Право­славной Церкви существует канонический зап­рет на внелитургическое концертное исполне­ние таких песнопений, как «Херувимская» и «Милость мира», хотя не все хоры подчиняются этому запрету.

Проникнуть и познать сущность исполни­тельского стиля церковных песнопений помогут нам высказывания известных религиозных мыс­лителей.

Святитель Иоанн Златоуст призывал к тому, чтобы хри­стианское пение звучало в сердце, а не в одних устах, и каждый звук был бы звуком сердца, выражением мысли, отзывом желаний. Бес­смысленное пение недостойно христианина, каждое слово которогодолжно быть разумным, поучал он.

Правило 104 Карфагенского Собора гласит: «Верь и принимай сердцем то, что поёшь уста­ми, и что принимаешь верою, оправдывай дела­ми». А правило 756 Вселенского Собора вы­ражает пожелание, «чтобы приходящие в цер­ковь для пения не употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика и не вводили ничего несообразного и не­свойственного церкви, но с великим вниманием и умилением приносили псалмопение Богу, назирающему сокровенное».

Торжественно и радостно восклицает царь Давид в своем псалме: «Пойте Богу нашему пойте: пойте Цареви нашему, пойте: яко Царь всея земли Бог, пойте разумно» (псалом 46) Слово «разумно» означает, что петь надо с по- ниманием смысла песнопения и того, что духовное пение угодно Богу (11).

 А. Лосев пытался объяснить особенности молитвенного состояния следующим образом: «Это не риторика, но это какая-то мистическая музыка, где уже не слышно отдельных слов, но только слышен прибой и отбой некоего необъятного моря трансцендентности. Во-первых, тут перед нами не столько богословие, сколько гимны, воспевание. Во-вторых, несомненно, это воспевание относится только к Личности – правда абсолютно-трансцендентной и ни с чем не сравнимой, но обязательно личности. Вся эта необычайно напряженная мистика гимнов возможна лишь перед Ликом, который может быть увиден глазами и почувствован сердцем, который может быть предметом человеческого общения и который может коснуться человеческой личности своим интимным и жгучим прикосновением. Вся эта апофатическая музыка есть как бы упоение благодатью»(5).

Взгляд исследователя извне – Э. Уилсона-Диксона – подтверждает исключительные особенности образного строя православной духовной музыки: «Искусство православных церквей - это не только драгоценное окно в прошлые эпохи, но одновременно и неотъемлемая часть современного богослужения Восточной церкви. В нём нет того беспокойства и тех проблем, что окружали искусство (особенно музыку) христианского богослужения на Западе».

* 1. **Православная духовная музыка в ХХ веке. Новые жанры.**

Духовная музыка - прародительница всего русского музыкального творчества. Во все времена она являлась сферой приложения творческих сил выдающихся русских композиторов.

 Современная духовная музыка – это произведения, написанные на церковно-канонические тексты, а также на тексты литературных сочинений, которые трактуют тему веры в Творца, мотивы христианской любви и христианских заповедей. Существуют два основных направления современной духовной музыки: как храмовое творчество, включая и канонический ритуал, и как светская музыка для концертного исполнения.

Мотивы, по которым композиторы обращались к духовным жанрам, были различны – от внутренних религиозных установок до эстетических предпочтений. Музыка Русской Православной церкви является истоком музыкальной классики вплоть до наших дней. Она находит своё естественное преломление в творчестве композиторов, работающих в жанрах духовно-музыкальных сочинений. Но в силу своей глубокой почвенности, этот музыкальный план, воспринимаемый часто как фольклор, включается композиторами и в произведения светских музыкальных жанров.

Русские композиторы принесли в мировую культуру оригинальные, присущие лишь России приёмы музыкального письма. В основу их художественного метода положены древние церковные жанры, обогащённые интонациями русского фольклора и достижения профессионального композиторского творчества. Эти традиции продолжены современными отечественными композиторами.

В современном духовном творчестве в связи с новейшими стилевыми тенденциями, с широким спектром возможностей и эстетических позиций достаточно активно привлекаются и инструментальные средства. Выбор нетрадиционного тембрового состава исполнителей в духовно-концертных сочинениях, который может быть не только хоровым, но также с привлечением различного инструментария, становится показателем примет современного мышления в осознании духовной тематики.

Как уже было сказано выше, первая треть ХХ века ознаменовались для церковно-композиторской деятельности настоящим хаосом. Однако огромный пласт русской культуры - церковное пение – не был предан забвению. Отчасти этому способствовала активная исследовательская деятельность советских медиевистов - М. Бражникова, Н. Успенского - на территории России и И. Гарднера - за её пределами.

Для богослужебной музыки начинается новый период, и дать ему устойчивую характеристику очень сложно. Но есть одна из несомненно характерных черт этого периода - эклектика. В богослужебной исполнительской практике используются стили, начиная от канта и заканчивая сочинениями современных композиторов. Церковная музыка живёт сейчас огромным наследием прошлого. В этом отношении можно согласиться с И. Гарднером, говорящем о том, что процесс поиска «русского стиля» ещё не завершён. Творческая деятельность одних композиторов уходит от православной традиции. Другая творческая линия - подражательная; ориентир на стиль прошедших периодов, на их представителей.

 Возрождение религиозности в России конца XX века связано с возрастающей сложностью жизни, с поисками психологической устойчивости перед лицом тех проблем, которые порождает современный этап общественного развития: отчуждение от природы, утрата связи с традицией и т.д. Серьёзные изменения в общественно-политической сфере общества с середины 80-х годов XX века, а именно отмена запретов на ряд явлений, особенно связанных с религией, послужили мощным толчком к возрождению духовной музыки. Русское церковное песнотворчество бесспорно является высоким искусством и памятником русской культуры в целом.

Первая треть XX века была самым тяжелым периодом для русской духовной культуры: отделение церкви от государства, которое повлекло за собой разгром множества духовно-просветительских и издательских центров; кампания национализации церковного и монастырского имущества; антирелигиозная пропаганда; вывоз из страны или просто уничтожение книг и нот (сожжение на рубеже 1920-1930-х годов большой части архива Придворной певческой капеллы в Петербурге, гибель нотной библиотеки Синодального хора в Москве), закрытие многих храмовых библиотек.

Насильственное разрушение после 1917 г. церковно-певческой культуры привело к кризису церковной музыки и связанного с ней направления в музыкознании. Часть русских композиторов продолжала писать церковные сочинения за рубежом (Гречанинов, Шведов, Л. Г. Чесноков), в эмиграции сохранялось направление, связанное с обработкой древних обиходных мелодий (отец и сын Кедровы, Ковалевские, Осоргины, И. фон Гарднер и др.). Не прекратилась работа в области церковной композиции оставшихся в России П. Г. Чеснокова, Н. С. Голованова, имевшая нелегальный характер.

Советский период жизни России на долгие годы закрыл тему церковной музыки: в эфире и концертах она не звучала, в музыковедческих исследованиях и монографиях практически не упоминалась, в печати она не появлялась. В библиотеках издания духовной музыки были недоступны для широкого круга пользователей, даже информация о наличии духовной музыки в каталогах отсутствовала.

В 1980-х годах началось возрождение церковного пения, свидетельством чему стали новые открытия ученых-музыковедов в области расшифровки древнерусских напевов, всестороннее изучение духовно-музыкального наследия композиторов-классиков, фестивали духовной музыки, улучшение ситуации с изданием и библиотечным комплектованием православной книги в целом, включая и нотные издания.

Новый интерес к древнему пению, с одной стороны, определил задачу раскрытия богатейшего пласта русской музыкальной культуры, с другой, вызвал потребность в научном изучении церковно-певческого наследия.

 Духовно-музыкальное творчество советского периода представлено тремя основными направлениями: сочинения регентов и преимущественно церковных композиторов (гармонизации троицкого напева архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона С. Трубачева, «Литургия» и «Всенощное бдение» протоиерея Н. Ведерникова); сочинения на канонические литургические тексты композиторов, больше работавших в области светской музыки (Г. В. Свиридова, Е. К. Голубева, Н. Н. Сидельникова, В. И. Мартынова, В. В. Рябова и др.); духовная музыка, не предназначенная для исполнения в церкви.

Современная теория и эстетика, связанная с проблемами музыкальной христианской культуры конца XX века, только начинает формироваться и утверждаться. Следует отметить, что возрождение ни одного другого жанра не сопровождалось разнообразием подходов, а самое главное — напряжёнными дискуссиями и спорами, где в центре внимания оказались не только внутримузыкальные проблемы, но неизбежно вовлекались проблемы собственно религиозные, богословские.

 На первом месте в сфере духовной музыки прикладного характера в последней трети XX века, как и ранее, находятся переложения, гармонизации, обработки древних распевов. Сердцевина церковной музыки – знаменный распев. Другие, более поздние распевы – греческий, киевский, болгарский, местные монастырские, - также оказываются учтенными композиторами, пишущими различного рода церковную музыку. В клиросных жанрах пробуют себя В. Калистратов, А. Киселев, Н. Лебедев, В. Пьянков, В. Рябов. При этом каждый из них индивидуально осваивает духовно-художественный смыслы древних знаменных распевов.

Очевидным показателем духовного ренессанса явилось обращение композиторов к религиозной тематике, сопровождавшееся постановкой сложнейших мировоззренческих вопросов. Тяга в 60-80-х годах к религии в полной мере обозначила остроту общественного кризиса, заставившего в христианском вероучении искать утерянную жизненную опору. Развитие этой линии в творчестве проходило под знаком самого яростного сопротивления властей, и поэтому долгое время истинное содержание произведений тщательно маскировалось. Еще в 1985 году одно из наиболее глубоких сочинений Губайдулиной «Семь слов Христа Спасителя» было опубликовано под безликим названием «Партита». Вся православная линия творчества Свиридова подавалась критикой как «фольклорная», отражающая «исконно-национальные» черты духовности русского народа, но отнюдь не как религиозная.

Исторически раньше всего - в 60-е годы - тяга к концепциям отчетливо христианского толка проявлялась в творчестве таких композиторов, как Галина Уствольская и Алемдар Караманов. В 70-80-е годы уже большая часть крупных композиторов России начинает обращаться к религиозной тематике. Приход к ней объясняется разными причинами. Одними художниками движет долго скрываемое религиозное мировоззрение, получившее, наконец, возможность выразить себя в творчестве (Шнитке, Губайдулина). Других притягивает сила религиозных идей в борьбе с бездуховностью - т.е. нравственный императив, при котором собственно вероисповедание, конфессионально определённое, не является обязательным (Шостакович, Щедрин). У третьей группы художников происходит внутреннее перерождение атеистического сознания в религиозное (Кнайфель, Каретников).

В музыкальном творчестве по отношению к религиозной тематике Л.Н. Раабеном усматриваются две противоположные тенденции. Одна проявляется в утверждении нравственных, этических законов, самих духовных ценностей христианства в их общечеловеческом - универсалистском - предназначении. Философское средостение симфонизма Альфреда Шнитке приобретает особую форму общечеловеческого духовного универсума через экуменическую, по сути, идею единства христианских конфессий - католицизма, лютеранства, православия, армянской григорианской церкви. В этом к Шнитке близко творчество Юрия Фалика. Объединение человечества в христианском универсуме утверждает и творчество Софии Губайдулиной. Ее музыка - это глубочайшее погружение в духовный мир евангельского учения, переживаемый и осмысливаемый художником с позиций православного вероисповедания.

Другая тенденция - в том, что разрабатываемые христианские мотивы в произведениях органически связаны с темами «Русь, Россия» и направлены на раскрытие глубинных свойств самой духовности русского православия, как духовности всего народа. Таково творчество Георгия Свиридова, Романа Леденева, Николая Сидельникова и Владимира Рябова, который писал музыку для церковного обихода.

   Возрождение одного из древнейших жанров хоровой музыки в современном композиторском творчестве - это жанр хорового концерта (светского и духовного) – «Концерт памяти Юрлова» и «Пушкинский венок» Г. Свиридова, Хоровой концерт А. Шнитке на стихи Г. Нарекаци; жанр духовного стиха – «Любовь святая» Г. Свиридова. Жанр многочастного цикла – Литургии – нашёл отражение в творчестве современных русских композиторов: Литургия В. Мартынова, А. Эшпая, Л. Сидельникова, К. Кикты; Всенощная Г. Дмитриева, Л. Леденева и др. Отражение национального стиля – в творчестве Г. Свиридова «Неизреченное чудо» (1992), «Песнопения и молитвы» (1993) – примеры идеальных клиросных распевов, в которых соединяются элементы канонического и собственно свиридовского стиля (антифонность, псалмодирование, выдержанные хоровые аккорды и органные пункты).

Официально признание значения религии в возрождении духовности нации связано с празднованием тысячелетия Крещения Руси (1988). Это нашло отражение в хоровом произведении Р. Щедрина «Запечатленный ангел» по Н. Лескову. Трактовка религиозной тематики в творчестве современных композиторов отличается исключительным разнообразием и индивидуальностью подходов. Это может быть гармонизация, обработка древних напевов или сочинение песнопений в канонических жанрах (например, «Песнопения и молитвы» Г. Свиридова). Чаще – это более опосредованная связь собственного авторского почерка с религиозно-молитвенной образностью («Стихи покаянные» А. Шнитке).

Современные духовные концерты, сохранив традиционные молитвенные состояния, характерные для жанра в предшествующие эпохи, обогатились новыми оттенками, свойственные мироощущению верующего человека конца ХХ столетия: покаяние, духовно-нравственное преображение, состояние мольбы, смирения, поиска защиты и покровительства, радость обретения веры, эйфорическое переживание праздника, эсхатологические мотивы, любовь святая.

На три ведущих мотива – святости, покаяния и христианской любви – указывал еще Ю. Паисов в 1999 году, но сведение всей тематики духовно-концертной музыки к трём ведущим магистральным линиям несколько обедняет трактовку образности клиросного концерта и совсем упускает из виду духовную музыку для детей. По мнению же С. Кожаевой, главенствующее состояние, воссоздаваемое богослужебным пением – это созерцание и благоговение. Она считает, что «театральность и субъективная чувственность осознанно пресекаются, согласуясь с постановлением VI Вселенского Собора, запретившего бесчинные вопли, неестественный крик, всё несообразное духу церкви». При этом нельзя не учитывать и то, что, по мнению А. Меня «…христианство прекрасно знает и глубоко переживает Непостижимость Бога».

Учитывая сложность и неоднозначность содержательного аспекта духовно-концертной музыки, попытаемся разграничить её основные образные сферы с учетом вышеописанных мнений:

**-  Покаяние**. Данную тему, как одну из магистральных, отмечает Ю. Паисов. Он считает, что «исповедальные мотивы еще в 60–70-е годы стали входить в образный строй отечественного искусства», прослеживая возникновение темы задолго до воплощения в композиторском творчестве, появление данного мотива в общественной жизни, публицистике, кино («Покаяние» Т. Абуладзе), романах («Плаха» Ч. Айтматова). Но если в других видах искусства тема представлена как нравственно-философская, то в комплексе с изначальным религиозно-философским видением темы она проявила себя именно в музыке. На канонический текст «Покаяния отверзи ми двери» ранее написаны были произведения А. Веделя, Д. Соловьева, Д. Григорьева, П. Чеснокова. Теперь же, помимо указываемых Ю. Паисовым II и IV частей Духовного концерта Н. Сидельникова, I и VII части оратории Ю. Фалика «Литургические песнопения», «Мистерии» К. Волкова (№2 «К Богородице прилежно»), А. Шнитке «Стихи покаянные», предназначенных скорее для концертного исполнения, чем для церковной службы, появляются канонически стилизованные «8 духовных песнопений» Н. Каретникова, посвященные отчаянным попыткам найти спасение через отречение от мира (№ 1 «На постриг»), покаяния в страхе перед Судией (№ 2 «Из пророка Софонии»), «Моление о спасении» (№ 3), песнопение А. Третьякова «Седе Адам», «Странен и пришелец есмь» и «Ныне приступих аз грешный» А. Бараева, «Душе моя» композиторов С. Толстокулакова, о. Матфея (Мормыля), С. Рябченко, «Покаянный псалм св. Дмитрия Ростовского» В. Кикты.

-  С мотивами покаяния тесно связана тема духовно-нравственного **преображения**, например, «Боже, очисти грехи моя…», «Воззвала душа», «Молитва Богородице» В. Калистратова, «Не рыдай Мене, Мати» А. Рындина, «Странен и пришелец есмь» А. Бараева, «Утоли моя печали» А. Мурова.

-  Тема **мольбы, смирения**, поиска защиты и покровительства, например I Часть концерта «Из Триоди постной» В. Довганя, «Песнь Пресвятой Богородице» В. Кикты, «Ныне силы небесныя» П. Миролюбова, «Под Твою милость» С. Толстокулакова, «Утоли моя печали» А. Мурова, многие концерты И. Денисовой, А. Гринченко, С. Рябова, С. Трубачёва.

-  **Радость обретения веры**, переживание светлой эйфории религиозного праздника, например, духовные сочинения для детей Л. Новоселовой, М. Почаевской, А. Рындина, «Богородице Дево, радуйся» В. Довганя, А. Киселева, «Воспойте Господеви песнь нову» и «Пасхальный концерт» (детский) А.Рындина, «Приспе день светлого торжества» П. Миролюбова, Н. Каретников № 5 «С нами Бог» и № 7 «Хвалите имя Господне» из «8 духовных песнопений памяти Б. Пастернака», «Стихира русским святым» А. Третьякова, «Странен и пришелец есмь» А. Бараева.

-  **Трагические, безысходные, даже эсхатологические настроения**, свойственные многим сочинениям ХХ века, например, «Господи, Иисусе Христе…» В. Калистратова, «От Матфея» («Оставьте их, они слепы») из «8 духовных песнопений памяти Пастернака» Н. Каретникова, «4 духовных песнопения» А. Рындина.

-  Стоит обратить внимание на рассматриваемую Ю. Паисовым тему **святой любви**, которую исследователь справедливо считает самостоятельным, центральным образом в русском духовном искусстве. Она действительно **рассредоточена** практически во всех сочинениях на религиозную тему, иначе эта музыка не относилась бы к православной, однако по времени впервые тема появилась в театральной музыке Г. Свиридова к трагедии «Царь Фёдор Иоаннович». Затем автор в данной классификации перечисляет гимны Богородице, Литургию Н. Сидельникова. Но всё же следует подчеркнуть присутствие данного мотива практически во всех духовных концертах. Эта любовь имеет множество оттенков: от восторженно-упоённого поклонения, благоговейного молитвенного смирения до экстатически-торжественного воспевания, а иногда богобоязненного («со страхом Божиим») скорбно-трагического ожидания (9).

Следует обратить внимание также и на мнение В. Мартынова о том, что «Богослужебное пение – это, прежде всего, **аскетическая** дисциплина. Оно призвано вызывать определенное состояние души». Произведение может быть замечательным для концертного зала, но «не приспособленным для молитвенного процесса, не учитывает его особенности и, стало быть, не может достигнуть поставленной цели». В подобной «пригодности» он, вслед за административными деятелями св. Синода отказывает музыке П. Чайковского и С. Рахманинова. Поэтому, при воплощении подобных мотивов композитор всегда находится «на острие бритвы», когда от излишней чувственности и эмоциональности один шаг до выхолощенности и отрешённости от высказываемого (8).

Образно-эмоциональное состояние современной духовной музыки, и, в частности, запричастного пения глубоко волнует как исполнителей, так и исследующих творчество подобных авторов музыковедов.

Интересно сопоставление на сайте Московской семинарии двух контрастных рецензий на клиросные концерты минского композитора И. Денисовой. В одной из них Л. Густова отмечает, что ценность творчества автора – в том, что песнопения просты, доступны для осознания современным регентом и для исполнения более или менее обученным хором, а «для современного человека, часто не имеющего духовного опыта, не следующего церковным традициям, музыка И. Денисовой становится настоящим открытием и первым шагом к познанию духовного мира». Л. Густова уверена, что песнопения могут быть использованы как в клиросной, так и в светской исполнительской практике, а также будут уместны в фестивальных и концертных программах, более того, она считает, что такие издания выполняют миссионерскую и просветительскую функцию.

Противоположная рецензия, подписанная авторами сайта, отмечает противоречивое впечатление от сборника. С одной стороны, вдохновляет продолжающееся духовно-композиторское творчество, радует бережное отношение к слову, простота и выразительность. Но авторам сайта семинарии непонятно настроениемногих произведений, которое нужно понимать как умиленность и молитвенность. С точки зрения православной аскетики это не одно и то же состояние, ведь молитвенность это не «грустные взывания, скорбные всхлипы и мечтательные воздыхания, которые свойственны больше романсу и жанру духовных внебогослужебных кантов, а не православному богослужению». Затем авторы излагают уже известную нам богословскую позицию, которая состоит в том, что «так, как переживает молитву и умиление один человек, не переживает другой. И все древние роспевы, все лучшие их переложения и авторские сочинения прошлых веков дышат именно сдержанностью и «универсальностью» в смысле религиозного чувства. Они звучат, а чувства рождаются в людях, и у каждого своё. А закладывать «усредненное» формульное чувство в саму музыку – значит навязывать всем молящимся именно своё молитвенное состояние, и это в корне неправильно».

Ведущие сайта Московской регентской семинарии предлагают композиторам «изображать в музыке то, что позволено изображать в богослужебных текстах», а именно, какие-то видимые явления: небо, огонь, воду, свет вечерний и т. п., но не чувства. Сознательно приводя здесь столь подробно точку зрения ведущих сайта Духовной семинарии, хотелось бы обратить внимание на то, что она – не исключение из правил, а лишь одна из многих, только в наиболее открытой форме провозглашающая формирующуюся в начале XXI столетия концепцию роли автора (композитора) в православной музыкальной культуре. Тогда что есть музыка вообще, если ей отказано в роли выражать чувства?

На этот вопрос частично ответил В. Кутузов в статье «Об истинно церковном пении», где он утверждает, что церковное искусство, в частности, музыка, в своих высших проявлениях призвано изображать мир сверхчувственный, невидимый. И, естественно, для этого нужен иной язык, нежели для изображения видимой физической реальности. И как изобразительные средства древней иконописи отличаются от изобразительных средств светской живописи, так и язык церковной музыки должен быть иным, нежели музыки светской.

Естественно, воцерковленные композиторы, изучающие теорию богослужебного пения, не могут не обращать внимания на интенсивную критику отдельных технических приемов, и, шире – применения крайне полярных образных сфер, аффектов в музыке. Поэтому, за редким исключением, в современном храмовом концерте практически отсутствуют резко контрастные сопоставления, столкновения. Всё чаще запричастный стих посвящен раскрытию одного молитвенного состояния, с конкретизацией его в процессе развития (С. Толстокулаков «Под Твою милость»), нередко – с просветлением в конце произведения, связанного с молитвенным умиротворением, особенно, когда концерт написан на текст из молитвослова.

Погружение в молитвенное состояние порой со всё большим углублением, преображением приводит к использованию «внутренних резервов» скромной четырехголосной партитуры. И здесь не только выразительность мелодики, сдержанная красочность гармонии, приглушенная динамика способствуют переключению внимания на смысл Слова, но и особая исполнительская стилистика.

Если традиционные запричастные концерты звучали светло и торжественно, приободряя молящихся, то современные опусы в том же жанре отражают разнонаправленные композиторские искания и имеют различные образно- содержательные наклонения. По типу образности новые духовные концерты подразделяются в основном на две группы: покаянные (Шнитке, Сидельников, Волков) и хвалитные (Беляев, Королёв — Первый концерт).

Концерты на православные тексты сочиняли москвичи В.Рубин и К.Волков, Н.Лебедев и В.Довгань, петербуржцы А.Королев, Ю.Фалик и Д.Смирнов, воронежцы В.Беляев и М.Цайгер. В то же время некоторыми регентами (например, С. Трубачёвым, В. Ковальджи) сочиняются и предназначенные для богослужения запричастные концерты, хотя и мало ценные в художественном отношении, но естественно продолжающие традицию дореволюционных церковных песнопений.

Владимир Ковальджи в предисловии к составленному им сборнику духовных концертов объясняет необходимость данной публикации трудностью большинства произведений для исполнения малым хором. «Простых же запричастных концертов, особенно соответствующих будним дням, — по его мнению, — явно не хватает. Помещенные в сборник песнопения легко исполняются квартетом... Некоторые песнопения вполне можно спеть и втроём, причем все партии... тесситурно удобны и интонационно просты, а все темпы... медленны или умеренны»(6).

Если в 80-е и в первой половине 90-х гг. духовные концерты сочинялись эпизодически, то во второй половине последнего десятилетия века они «полились» из-под пера отечественных композиторов, как из рога изобилия. Такой всплеск активности авторов в данном хоровом жанре подчеркивает ведущую роль концертно-духовной музыки среди современных (сочиняемых в последние годы) православных песнопений. Характерно, что по форме, стилю и самому выбору литературной основы новые хоровые концерты предназначены, в первую очередь, именно для исполнения в зале, а не за богослужением.

**Глава II. Духовное творчество отечественных композиторов II половины XX века.**

**2.1. Традиционные жанры православной духовной музыки в творчестве композиторов XX века.**

В настоящее время появляются новые церковные песнопения. Авторы их - большей частью регенты церковных хоров или музыканты-певчие. Прежде всего, появляются различные переложения, музыкальные аранжировки известных авторских или обиходных песнопений, новые различные гармонизации гласовых мелодий, сделанные для конкретного хора, конкретного певческого состава. Новые же композиции пишутся на основе мелодического материала знаменного и других распевов, а также на основе русской классической хоровой традиции.

Проводится работа по возвращению знаменного распева в его исконном звучании в богослужебное пение Русской Православной Церкви. Такие попытки делались в Москве в храме Воскресения Словущего, когда в определённые дни недели службы пелись полностью знаменным распевом. Опыты возвращения знаменного распева в богослужебную практику делаются и в других городах, в монастырских и приходских храмах. Хотя, надо отметить, что овладение древним распевом идёт уже через западное музыкальное мышление, через нотную запись, что, несомненно, приводит к искажению как самого распева, так и его восприятия.

Так как идеографическая музыкально-теоретическая система древних распевов - знаменного, путевого, демественного - в силу определённых современных культурно-исторических условий не может быть возрождена в чистом виде «один к одному» (при этом условии композиторам бы пришлось именно мыслить, прежде всего, крюками или знамёнами, за которыми были закреплены целые интонационные обороты, да ещё без жесткой метро­ритмической и звуковысотной иерархии звуков, что совершенно невозможно в наше время), то возврат к забытым певческим традициям, по мнению наибольшего круга музыкантов, реально может происходить обобщённо в трёх вариантах:

- в гармонизациях - к готовым расшифрованным мелодиям
присоединяются другие голоса;

- свободная обработка - композитором берётся фрагмент мелодии, мотив
или целая мелодия, на принципе мелодического варьирования этого
мотива строится, чаще всего, большое произведение;

- стилизация - композитор строит все мелодии своего песнопения на
интонациях той или иной эпохи.

Большой интерес представляют гармонизации обиходных песнопений, выполненные **архимандритом Матфеем (Мормылём)**. Известность получили его переложения воскресных ирмосов (4 и 8 гласы), ирмосы канона Пресвятой Богородице (8 глас), ирмосы на Сретение Господне (3 глас) и песнопений первой седмицы Великого поста (московского напева). В свете представлений о многоголосном звучании древних образцов обработки о. Матфея выполнены в духе аскетизма диатонической гармонии. Вместе с ассимметричным ритмом, текстомузыкальным формообразованием, строгостью фактуры и тембрового звучания в них воссоздаётся атмосфера старинного пения.

Примером подхода к песнопениям не столько исполнительско-регентского, сколько профессионально-композиторского могут служить произведения **диакона Сергия Трубачёва** (1915 – 1995). Его обработки выполнены в духе стилистики, предопределённой А. Кастальским. Так, обрабатывая «Задостойники и припевы на 9 песни канона», ирмосы Пасхи и многие другие песнопения, композитор добивается их сдержанного и величавого звучания. Он отходит от тональной системы и делает поворот к модальному решению многоголосия. Согласованное взаимодействие канонического текста и музыкальной формы, свободный несимметричный ритм без тактового и метрического деления, а также ограничение звучания рамками церковного обиходного звукоряда. Для стиля композитора характерны сосредоточенность и выразительность, возникающие как результат вдумчивого отбора средств, сочетающих каноническое и авторско-индивидуальное.

Среди культовых произведений Трубачёва, частью создававшихся с начала 1980-х гг. для хора Троице-Сергиевой лавры под управлением архимандрита Матфея (Мормыля), есть и переложения-обработки древних распевов, и оригинальные сочинения на молитвенные тексты, которые композитор называл «концертными». Его духовно-музыкальное наследие включает малые формы, иногда дополняющие и расширяющие репертуар богослужебного пения – тропари, кондаки, антифоны, величания, стихиры, светильны, причастны. Эти формы, сплоченные общим эмоциональным настроением и характером музыкально-выразительных средств, образуют своеобразные жанровые циклы.

Примером восстановления традиций может служить и творчество **протоиерея Н. Ведерникова**, автора духовных и светских произведений (в том числе не только хоровых, но и инструментальных, симфонических), одного и немногих современных композиторов, чья религиозная музыка исполняется в храме. Продолжая дело А. Кастальского и С. Рахманинова, он создаёт и оригинальные сочинения для церковной службы, и обработки старинных распевов в традициях русской духовной музыки. В 1946-48гг. композитор написал свою первую 9-частную «Всенощную» в строго церковном стиле. Четыре её раздела уже в то время постоянно исполнял хор московской церкви Всех Святых под управлением выдающегося регента Н. Данилина. В 1970 г. была создана «Литургия», а в 1972-73 гг. – «Всенощное бдение» на старинные распевы. Ведерников придерживался канонической модели, выработанной Новым направлением. В его композициях преобладает диатоника. При обработке старинных церковных распевов, почерпнутых из Обихода, изданного Синодальной типографией в 1892 г., Ведерников предпочитает полифонизацию музыкальной ткани. Его музыка светла по колориту, возвышена по звучанию. Во «Всенощной», фактура которой наиболее сложна, обработаны подлинные валаамские распевы. Включает композитор и оригинальный материал, написанный в духе старинных канонических распевов.

**Сергей Борисович Толстокулаков** родился в 1955 году в городе Омске. Свое призвание к музыке он осознал довольно поздно. Только в 1977 году в возрасте 22-х лет С. Б. Толстокулаков начал путь музыканта, поступив в Омское музыкальное училище им. В. Я. Шебалина в класс хорового дирижирования преподавателя В. Н. Поповой (Перелыгиной), заслуженного работника культуры РСФСР. Композицией в училище он занимался с И. М. Хейфецем.

После успешного окончания училища в 1981 году Сергей Борисович поступил в Новосибирскую Государственную консерваторию им. М. И. Глинки на факультет хорового дирижирования в класс доцента Ю. А. Брагинского, заслуженного работника культуры РСФСР. Среди других его педагогов в консерватории были Г. А. Пыстин (фортепиано), Б. С. Певзнер и Я. Н. Чапкайло (хоровой класс). Во время обучения в консерватории С. Б. Толстокулаков посещал уроки композиции в классе профессора Г. Н. Иванова.

Окончив консерваторию в 1986 году, Сергей Борисович работал руководителем самодеятельного академического хора областного Дома учителя города Омска, преподавал в Омском музыкально-педагогическом училище и в Омском институте культуры. В это время композитор написал много детских песен для хоров омских музыкальных школ и детских хоровых студий, в том числе кантату (триптих) для детского хора «У обелиска».

Начало периоду церковного творчества композитора положило пение в архиерейском хоре кафедрального собора г. Омска. Там же он познакомился со своей будущей супругой — Ангелиной Пивоваровой. Вместе с ней Сергей Борисович последующую жизнь посвятил Церкви. Они уехали в Тобольск, где были первыми и основными преподавателями в регентском классе при Тобольской Духовной семинарии. В Тобольске Сергей Борисович создал много православной богослужебной музыки. Кроме того, сотрудничая с профессиональным ансамблем русской народной песни «Круг», он сочинил хоровую кантату «Тобольские песни» для хора и солистов в сопровождении фортепиано и ударных инструментов, состоящую из 8-ми хоров, на темы народных песен Тобольского края.

В г. Новокузнецке Толстокулаковы находятся с сентября 1994 года, со дня основания Новокузнецкого Православного Духовного училища (ныне Духовной семинарии), где Сергей Борисович ведет курсы гармонии, хоровой аранжировки, курсы истории церковного пения и хорового дирижирования. Ангелина Александровна Толстокулакова является завучем и преподавателем регентского отделения, а с 2005 года — и. о. проректора по учебной работе.

В 2003 году в Новокузнецке С. Б. Толстокулаковым была написана семичастная кантата для смешанного хора, солистов, фортепиано и ударных инструментов «Казачьи песни», которая вошла в репертуар Новокузнецкого камерного хора под управлением Заслуженного деятеля искусств РФ С. А. Липового. Кроме хоровой музыки, С. Б. Толстокулаковым написаны пьесы для фортепиано и оркестра духовых инструментов, романсы и песни.

В своих духовных произведениях он пытается продолжить линию А. Кастальского, С. Смоленского, основателей так называемой «московской школы», которая на рубеже XIX - XX вв. отстаивала, в противовес «школе петербургской», способы развития музыкального материала, идущие из народного песенного творчества. А. Кастальский считал, что знаменный распев - «колыбель» всей нашей сегодняшней церковной музыки, - родился в результате органичнейшего сплава интонаций музыки церковной греческой и интонаций музыки русской народной.

Кроме композиторской деятельности, Сергей Борисович занимается музыковедческой деятельностью, а именно пытается в силу своих возможностей теоретически обосновать то, что он практически воплощает в своих духовных произведениях. Всю совокупность написанных им статей, докладов в Институте усовершенствования учителей, выступлений на региональной конференции в г. Кемерово 1996 г., объединяет одна и та же тематика, сводящаяся к такому простому, и в то же время, такому сложному вопросу, на который он пытается ответить, а именно: «какая музыка может считаться именно русской церковной, православной?; какое исполнение будет считаться именно церковным, православным, какое нет?»

Всего законченных православных произведений на сегодняшний день у Сергея Толстокулакова более пяти десятков. Анализировать каждое из них мы не имеем возможности, да и не нужно. Наиболее характерные для данного композитора принципы и приемы письма можно выявить на примере песнопения «Хвалите имя Господне» (соло баритон) из Всенощного бдения.

Сразу бросающимся в глаза элементом хоровой фактуры является организация музыкальных структур в жесткой зависимости от членения текста на фразы и предложения. Тактовые черты, как таковые, совершенно принципиально отсутствуют. Вертикальные черты служат «водоразделом» для фраз и предложений стихотворного текста. Этот приём записи в какой-то степени отражает зависимость музыки от слова, которую мы наблюдаем в церковно-православных «партитурах» XVI и XVII веков: «ноты» - т.е. знамена - писались над стихотворным текстом.

Принципиальным применением асимметричного ритма автор пытается убрать из сознания слушателя-прихожанина любые ассоциации с каким-то определенным жанровым началом.

Исследуя ладотональный план и сам тематизм, можно заметить его связь с так называемым «обиходным звукорядом XVII века» (разбивающимся на чистые кварты). Этой квартовостью пронизана вся музыкальная ткань в целом.

В своём «Хвалите имя Господне» автор явно пытается приемом пения «на закрытый рот» вызвать у слушателя чуть ли не прямые ассоциации с разного рода колокольным звоном. Созданию этого впечатления способствует также сам характер тематизма, как правило, с вращательным элементом в квартовом диапазоне и сопоставление крайних хоровых регистров, соответственно им тесситуры и хоровой динамики.

В русском фольклоре почти всегда используется прием удвоения верхних и нижних мужских и женских голосов - т.е. верхний, высокий (сопрано) удваивается верхним, высоким (тенором), а нижний женский (альт) удваивается соответственно низким мужским (басом). На данном принципе построено почти всё «Хвалите имя Господне» С. Толстокулакова.

В плане построения формы С. Толстокулаков пытается совместить простоту интонаций с интенсивнейшим развитием, оканчивающимся, как правило, очень динамичной кульминацией с небольшим спадом к концу. Поэтому многие его песнопения имеют вид монолита в переносном и прямом значении слова. Как сама мелодика, так и гармония, в большинстве своих случаев, диатоничны, очень редко используется, как в середине произведений, так и в кадансах, мажорная доминанта гармонического минора, заменяемая либо доминантой минорной, либо седьмой мажорной ступенью минора, либо минорным доминантовым септаккордом.

Главный формообразующий принцип для церковных произведений С. Толстокулакова стал принцип контраста. А именно, всегда в начальном разделе крупного произведения («Хвалите имя Господне», «Величит душа моя Господа», «Милость мира» № 2), как правило, есть два основных, контрастных друг другу, тематических образования, контраст которых вызывает всё развитие в дальнейшем. Иногда форма распадается на две контрастные части. Например, Малое славословие, в первой части которой варьированно развивается одна тема. Данная часть быстрая, динамичная, громкая по динамике. Вторая часть, напротив, написана очень большими длительностями, тихая в начале, вполне громогласная в конце. Данная вторая часть очень долго и органично развивает небольшой лаконичный мотив с постепеннейшим усилением динамики к самому концу.

Хотя, как правило, почти все произведения написаны в диатонике и используются самые простейшие гармонии, это не создает впечатления монотонности и однообразия форм, т. к. логичнейшее мелодико-интонационное развитие совмещается с очень свежими тональными планами его сочинений. Одна из его четырёх «Богородице Дево, радуйся» начинается в соль миноре, заканчивается в фа мажоре, другая начинается в до миноре, заканчивается в ре миноре, причем на созвучии «пустой квинты». Здесь возможны ассоциации в нашем сознании с техникой распевания мелодий в каждом из «согласий», которые были совершенно функционально равны между собой, и мелодия могла остановиться в любом из них (квартовый «обиходный звукоряд» XVII века). Именно свежее и интересное мелодическое развитие, наряду с динамичностью формы, отличает произведения С. Толстокулакова от многих, как и предшественников, так и современников.

Основой мировоззрения **Николая Сергеевича Лебедева** был патриотизм, он ощущал себя и свою музыку частью русской жизни. Патриотическая направленность творчества Лебедева выражалась, в частности, в обращении только к национальным сюжетам. Музыку он писал исключительно вокальную, так как считал, что наш национальный жанр — хоровое пение, как народное, так и церковное.

Интерес к православной музыке был присущ Лебедеву с юности. Он часто ходил в действующие храмы Ленинграда. Во время обучения музыке Николай Лебедев ездил в фольклорные экспедиции в русские деревни. Там ему открылся целый мир народной культуры и народного хорового пения.

Вот запись Лебедева в дневнике, относящаяся к 1970 году: «Все виды искусств, включая и светскую музыку, не обошли религиозную тему. Достаточно вспомнить монолог Сусанина «Чуют правду...» из оперы Глинки, написанный в форме молитвы. Пример этот не единичен…» И далее: «Для крестьянства характерен так называемый духовный стих, представляющий собой синтез церковного песнопения и народной песни».

В одном из своих интервью Лебедев назвал своими предшественниками и даже учителями церковных композиторов прошлого: «Как автор хоровой музыки, я, конечно, не мог не ощутить на себе влияния свиридовского творчества, а оно, в свою очередь, восходит к Рахманинову. Но самое непосредственное воздействие я испытал со стороны Павла Чеснокова, которого мог бы назвать даже одним из своих учителей. Его музыка очень выпукла, образна, драматургически точно выдержана».

Но Лебедев не был и рабом церковной традиции, он не считал, что чем ближе музыка к глубокой старине, тем лучше: «Для русской духовной музыки важна, конечно, и византийская традиция, прерванная в петровскую эпоху. Возрождение её произошло на рубеже XIX и XX веков. Однако ретроспекции к знаменному распеву мне не нужны. Они интересны как музейный документ, их полезно слушать, но если все начнут писать в стиле знаменного распева, это будет очень скучно. Я считаю необходимым исходить в своём творчестве из достижений нашей духовной музыки начала XX века, а не возвращаться к её средневековым истокам».

На замечание, что другие современные композиторы используют знаменный распев, Лебедев возражал: «Они дают старинные распевы в очень опосредо­ванном, переработанном, живом виде, а простое цитирование мне представ­ляется мертворождённым».

Вскоре после переезда в Москву Лебедев познакомился с хоровым дирижёром Валерием Максимовым. По просьбе Максимова Николай Сергеевич написал три номера из «Литургии святого Иоанна Златоуста». Максимов же и стал первым исполнителем духовных произведений Лебедева.

После этого духовная музыка стала основным жанром в творчестве компо­зитора до самой смерти. Им написаны «Литургия», «Всенощная», «Святые Страсти Господни» и ряд других сочинений, в том числе «Акафист преподобному Тихону Лусскому, всея России чудотворцу» в честь возрождения основанного им в 1498 году Свято-Николо-Тихонова монастыря. Работал он и над акафистом одному из величайших и наиболее почитаемых русских святых преподобному Серафиму Саровскому. Прекрасную музыку сочинил Лебедев на два стихотворения Георгия Поляченко («Ангел» и «Молитва»).

Произведения Лебедева неизменно исполняются на фестивалях православ­ной духовной музыки, на фестивалях «Московская осень» и в филармонических концертах в России и за рубежом, в Европе (во Франции, в Германии, в Польше, в Англии) и в Америке, вызывая восторженный приём у слушателей и положительные отзывы критики. Постоянно звучат они и на радио («Орфей» и др.). Отрывок «Верую» из «Литургии» Лебедева, как образец современной русской духовной музыки, включён графом П. П. Шереметевым, ректором Русской консерватории в Париже, в «Антологию русской духовной музыки», издающуюся во Франции.

Николай Сергеевич резко отрицательно отнесся к «Литургии оглашённых» композитора Рыбникова, в которой использованы тексты Евангелия, Будды, Магомета, западных философов. Свои размышления он закончил вопросом: «Далеко ли от таких опусов до идеи мирового правительства, до идеи мировой религии?»

1 мая 2000 года состоялся концерт в Большом зале Московской консерва­тории, где прозвучали произведения Лебедева. Это был первый концерт, на котором не было автора исполняемой музыки. Он скоропостижно скончался в ночь с 30 апреля на 1 мая.

Песнопения «Всенощной» и «Литургии» **Владимира Мартынова** характеризуются как каноничные. Показательным примером может стать песнопение «Ныне силы Небесныя» для трехголосного мужского хора a capella. В нём отмечаются наиболее яркие проявления канона: знаменная мелодия, по-старинному звучащая в среднем голосе, бестактовый ритм, церковный звукоряд, распетый в терцово-квартовых согласиях, стилизованная гармония, основанная на интервально-мелодическом, а не на трезвучном принципе. Основой формообразования и развития в композициях становится попевка. При этом преобладает тип развития, наблюдаемый в знаменном пении, то есть вариантность, изменяемость, непериодичность. Особенностью стиля становится некий «минимализм», строгость в отборе звуковысотных средств, что, в частности, проявляется в модальности, базирующейся на церковном обиходном звукоряде.

**2.2. Новые жанры духовной музыки в творчестве композиторов XX века.**

«Искусство – то, чем питаются духовно» – так определил назначение искусства **Георгий Васильевич Свиридов**. Следует при этом избежать двусмысленности, размытости в постижении духовности, столь распространившейся в мире нынешних растёкшихся в неопределенность ценностей жизни и культуры. Духовность в русской традиции означала стремление к идеалу и его утверждение в жизненных поступках, делах на путях православия. Народное и церковное искусство во все века держалось стержня духовности, но профессиональное искусство, особенно XIX-XX веков, часто становилось искусом и предавало забвению то, что сделало русскую культуру русской, своеобычной.
 Свиридов был русским интеллигентом, он четко и чутко чувствовал, что подлинное в культуре всегда национально, будь то хоровая народная музыка, сочинение профессионала-композитора, литература или живопись.
Модернизм, антитрадиция, презрение к преемственности в культуре – для Свиридова синоним разложения, агрессивной наглости, бездушия и бездуховности. У него были свои взгляды на то, что такое музыка в России и убеждения относительно её сущности и значения. Он считал, что музыка должна быть проникнута религиозным духом, но не в смысле её церковности, а в смысле несения человеку светоча добра и любви. Это Свиридов и называл религиозностью.

 В его музыке духовное, религиозное и народное почти тождественны. Композитор продолжил традиции школы Нового направления, творчески преломив их на новом художественном уровне. Свиридов не оставил таких канонических жанров, как Литургия или Всенощное бдение, но его хоровое акапельное творчество многими нитями связано с корневыми традициями русской духовной музыки. Так, например, рахманиновское начало проступает в самих формах изложения хоровой фактуры, в красочной антифонности и колокольности, в сплаве церковно-канонических, народно-песенных и кантово –панегирических начал.

Трагические размышления приводят Свиридова к вершинам в сфере духовности – хоровому концерту – вокализу «Памяти А. Юрлова» и трем хорам к трагедии А. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович».

Концерт «Памяти Юрлова» относится к духовной лирике концертного плана, не связанной с традиционными культовыми жанрами. Здесь слиты знаменность, «кантовость» и образ храмового гармонического пения a capella. Три части – «Плач», «Расставание», «Хорал» - это своеобразный реквием памяти друга. Такое соотнесение первой и финальной частей цикла характерно и для других хоровых произведений Свиридова. Свиридов воплощает в музыке победу духа, которая приходит через смирение и покаяние, через всечеловеческую христианскую любовь.

Кульминацией в возрождении древнерусской духовной традиции стали хоры к трагедии «Царь Фёдор Иоаннович» - «Молитва», «Любовь святая» и «Покаянный стих». В них Свиридов впервые обратился к подлинным гимнографическим текстам, к стилистике и жанрам церковного пения, и создал непревзойденные образцы духовной лирики в древних традициях православной хоровой музыки a capella, освятив их глубоким религиозным чувством. В хоре «Покаянный стих» композитор обратился к первоисточнику, частично заимствовав слова, а также распев из рукописи великого русского мастера XVI века Фёдора Крестьянина в расшифровке М. Бражникова. В хорах проступают такие черты знаменности, как строгая диатоничность, поступенность мелодического развития, свобода метроритма, звучание мелодии на фоне выдержанных хоровых педалей-исонов, попевочно-вариантный тип мелодического движения, внутрислоговая распевность. Три хора – это три лика святости: молитвенная строгость, чистая жертвенная любовь и покаянная лирика. В первом и третьем хорах доминируют черты канонического стиля как выражения соборности. Второй хор отличается большим своеобразием, большей индивидуализацией канона. Сердцевина цикла – духовный стих «Любовь святая». Поэтический текст хора – фольклорный памятник XIX века, духовный стих. Он отражает народное представление о христианской любви.

Драматургия цикла «Неизреченное чудо» - это восхождение в первых пяти хорах от тихой и кроткой молитвенности к торжеству света и радости. В начальном хоре «Господи, спаси благочестивыя» возгласы баритона (священнослужителя) и строгие аккордовые последовательности хора погружают в атмосферу храмового пения. В следующем песнопении – «Трисвятом» - молитва проводится пятикратно, каждый раз наполняясь новым музыкальным смыслом и приходя к кульминации при последнем проведении. Далее идёт «Достойно есть» (величание Богородице) и торжественное славление Христа в «Рождественской песни». Композитор отказывается от блестящего завершения в духе русских хоровых концертов. Цикл заканчивается хором «Неизреченное чудо» - финалом, неожиданным и удивительным по своему сакрально-мистическому значению. В гимнографическом тексте этого хора открывается потаённый смысл всего цикла.

Слиянность в русской хоровой культуре слова и мелодии, слова и музыки приобретает особый смысл, и высшие достижения хоровой музыки Свиридов связывает с высшей поэзией, будь то народная поэзия или поэзия, имеющая авторство.

 В последние годы Свиридов много писал на тексты из Псалтири, из Евангелия. Последнее сочинение Свиридова «Песнопения и молитвы», написанное в 1991-1997 годах, занимает особое место в русской культуре.  Это сочинение-итог, сочинение-завещание, высвечивающее главное в его творчестве, главное в его наследии.

«Песнопения и молитвы» являются законченным по форме и самостоятельным по смыслу фрагментом большого сочинения Свиридова. Это свободная семичастная циклическая композиция, в которую вошли поэтические тексты из различных церковных служб. Из Всенощного бдения представлены молитвы «Приидите, поклонимся» и «Господи, воззвах»; тропари «Заутра услыши глас мой», «Помилуй нас, Господи», «Объятия Отча отверсти ми потщися» и редко встречающиеся тексты тропаря «Апостоле, Христу Богу возлюбленне» и кондака «Странное Рождество видевше». Соединение этих текстов имеет музыкально-поэтическую логику, хотя автор изменяет отдельные слова или сокращает стихи. Основное содержание «Песнопений» - это в своем роде ектения. Другой важный мотив – мотив покаяния. Самое значительное и сильное по музыке песнопение «Покаяние блудного сына» (взято из богослужебной книги «Триодь Постная») является одной из смысловых и музыкальных кульминаций цикла. Третья ведущая тема – тема «жертвы вечерней», ключевая фраза из «Господи, воззвах» - звучит в последнем хоре. Мелодии редкостной красоты и интонационной выразительности – основа «Песнопений». Свиридов умеет использовать богатый интонационный фонд русской церковной музыки, жанровый исток его мелодий всегда узнаваем. Классическая гармония оснащена натурально-ладовыми оборотами, характерными для церковной музыки XIX- начала XX вв.; при этом композитор вносит какую-нибудь необычную ладовую деталь, и музыка сразу приобретает неповторимое звучание.

«Песнопения» отличаются виртуозным хоровым письмом, построенном на принципе «постоянного многоголосия» хорального типа; мелодической насыщенностью всех голосов, мастерским владением эффектами хоровой звучности. В свиридовской хоровой гармонии важна темброво-колористическая окраска. Хоровая фактура все время меняется: то хор поёт от одного лица (две стихиры для мужского хора), то изображает гул приближающейся толпы («Аллилуиа» - заключительный номер для двух самостоятельных хоров). Поражает игра тембров солирующих партий, например, теноров (хор «Помилуй нас, Господи», конец хора «Господи, воззвах» - шесть теноров, длительный распев соло басов в зачине хора «Заутра услыши глас мой»).

По словам А. Белоненко, «Песнопения» Г. Свиридова явились значительным событием в русской духовной культуре и ещё раз подтвердили способность композитора к творческому развитию традиции, к умению в старинных распевах воссоздавать вечное и современное».

Элементы «культовости» не являются новыми для Свиридова. В этих сочинениях происходит углубление лирико-философской образности, теперь соприкасающейся с этим архаичным пластом отечественной культуры, столь органичным для композитора. Свиридов приобщает слушателя к сфере образного мышления, которая обращена к самым сокровенным глубинам человеческого духа. На возросшую роль старинных жанров в хоровом творчестве Свиридова последних лет указывают исследователи А. С. Белоненко, Л. В. Полякова и др. А. Н. Кручинина называет композитора русским распевщиком XX века, имея в виду творческое переосмысление традиционных черт канта и хорового концерта, отдельных приемов знаменного пения. Причину этого автор справедливо усматривает в главной теме творчества Свиридова – раскрытии «духовной жизни русского народа» (1).

Задуманное как творение грандиозного масштаба (композитор до своей кончины успел написать примерно десятую часть), это произведение не имеет аналогов в истории культуры. Подобно самому Писанию, этот цикл как бы бесконечен по духу своему. Подобно молитве, эта музыка говорит обо всём самом важном, касающемся человека, мира. Это не скорбная музыка, однако, последнее «Аллилуия» звучит несколько трагично. На исходе жизни Георгий Свиридов глубоко переживал происходящее в России, воспринимая свою эпоху как время убыли национального духа, распада великой страны, как огромную народную трагедию.

«Когда я думаю о музыке, мне вспоминается, что она исполнялась в соборах и церквях... Мне хочется, чтобы к ней было такое же святое, такое же трепетное отношение, чтобы в ней искал, а главное — находил, ответы наш слушатель на самые важные, самые сокровенные вопросы своей жизни, своей судьбы… Для меня Россия – страна просторов, страна песни, страна печали, страна минора, страна Христа», — писал великий композитор.

#### Огромная **потребность в духовном созидании, очищении и обретении нравственных ценностей** также стала движущей силой во многих произведениях соотечественников. Воплощение Божественных вершин мира горнего перекликается с творчеством **Алемдара Сабитовича Караманова**, для которого образы **небесного рая занимают главное место в мировоззрении и творчестве художника.**

 А. Караманов принадлежит к поколению композиторов, имена которых теперь всемирно известны. Это А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Волконский и др. Однако особенности его жизненного и творческого пути закрепили за ним статус «аутсайдера советской музыки» Этому способствовали два обстоятельства. Во-первых, после окончания аспирантуры Московской консерватории в 1963 г. Караманов навсегда покидает Москву и поселяется в Симферополе, где живет практически в культурном «вакууме», вплоть до настоящего времени. Во-вторых, Караманов, по словам Ю.Н. Холопова, первым из отечественных композиторов еще в 60-е г. повернул против авангарда на путь религиозной музыки. Как говорит сам Алемдар Сабитович: «Религия и её писания стали постоянной программой всего моего творчества».

В течение 1965–66 гг. он создает макроцикл, включающий 4 симфонии (10 частей) под названием «Совершишася» по Евангелиям (последнее слово Христа на кресте; полное название цикла — «Совершишася во славу Богу во имя Господа Иисуса Христа»). В 1976–81 годах Караманов пишет новый цикл из шести симфоний «Бысть» по Апокалипсису. Понимание скрытой программы частей этих макроциклов дают комментарии автора, без которых музыка могла бы получать иную интерпретацию. Об этом свидетельствуют другие, светские названия библейских симфоний Караманова, которые он вынужден был давать своим сочинениям во времена запрета на свободу вероисповедания в нашей стране.

Обращение к сакральному миру Евангелия и Апокалипсиса вызвало появление риторических фигур в партитурах этих масштабных симфонических полотен. И хотя сам композитор считает свой музыкальный язык абсолютно самодостаточным и свободным от любых влияний, в нем прослеживается присутствие риторических приемов, берущих начало от барочной музыки.
Центральное в ряду художественных представлений Караманова — представление о «небесном рае», в оппозиции к нему — «силы тьмы». Эти категории определяют выбор и группировку риторических фигур в партитурах циклов.

 Содержание второй симфонии из цикла «Бысть», «Кровию Агнчею», соответстует тексту Апокалипсиса «И произошла на небе война. Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них» (Откр. 12, 7). Композитор разворачивает картину музыкальной баталии святого воинства и темных сил. При этом он прибегает к символике риторических фигур. Интонация кварты, сцепленной с восходящим поступенным мотивом, лежащая в основе «темы Архангела Михаила», в барочной риторике символизировала крепость веры, духовное восхождение. Ей противостоит «тема змея-дракона». Караманов применяет фигуру catabasis, которая здесь отвечает слову «земля» и становится символом смерти, зловещих дьявольских сил.
В третьей симфонии из цикла «Бысть», «Блажени мертвии», повествуется о пришествии нечистой силы и страданиях святых, гонимых сатаной. В финальном разделе симфонии, по словам композитора, возникает великий плач, который охватывает всех. В этот момент звучит тема «крови святых» — многократно повторенная фигура catabasis , символизирующая смерть, оплакивание. Заключение симфонии основано на риторической фигуре шага, рисующей удаляющиеся шаги тех, кто уносит тела растерзанных святых.
 В четвертой симфонии из этого же цикла, «Аз Иисус», доминирует не сюжетное развитие, а духовные символы. Картина адских мучений сменяется образом благовествующего ангела, летящего над землёй. Вся симфония построена на противополагании двух смысловых сфер: «благодати небесной» и «воспоминаний о смерти, страдании, грехах». Оппозиция их воздействует на развертывание сочинения. С первой образной сферой связаны риторические фигуры: anabasis (например, главная тема Иоанна — один из символов «прекрасной жизни в Новом городе»); circulatio — изображение «благодати небесной», благовествование Ангела и др. Образы смерти и воспоминаний о ней рисуют фигуры catabasis и passus duriusculus (они звучат в картине смерти Иоанна, его смерть изображается паузами во всех голосах — фигура aposiopesis).

Чередование комплекса тем, рисующих «благодать небесную» и образы «воспоминаний о смерти, страдании, грехах», в финале симфонии сменяется экстатическим утверждением духовного света, изображением Царствия Божьего, Нового Иерусалима. Заканчивается симфония фигурой вознесения — символом духовного вознесения.

По словам А.В. Михайлова, «мы должны привыкать к тому, что искусство существует в трудной усложнённой форме, и что смысл всякого произведения искусства в первую очередь закрыт, во вторую же очередь он начинает до какой-то степени перед нами приоткрываться. И вот уже начала этого приоткрывания достаточно для того, чтобы мы чувствовали, что некий изобильный поток смысла, красоты и полноты существования заливает нас». Эта мысль созвучна мысли самого композитора о том, что «жизнь во всей её красоте – именно в этом и есть главная религиозная заповедь».

Творческий путь **Юрия Александровича Фалика** (1936-2009) берет начало на рубеже 50-х – 60-х годов прошлого века, в пору хрущевской «оттепели», когда не только молодые композиторы, но и их старшие коллеги, наставники, учителя были увлечены поисками современных выразительных средств, захвачены открытием «новых земель», расширявших горизонты музыкального искусства. Юрия Фалика уже на студенческой скамье отличало сознательное, не по годам зрелое равновесие между артистическим темпераментом и властной организующей волей.

Поначалу, в 60-е годы композитор явно отдавал предпочтение инструментальным жанрам. Ленинградскую консерваторию имени Н.А. Римского-Корсакова Фалик закончил дважды. Сперва как виолончелист (по классу профессора А.Я. Штримера, аспирантуру у М.Л. Ростроповича); композиторское же образование завершал под руководством профессора Б.А. Арапова, уже будучи лауреатом Первой премии Международного конкурса виолончелистов в Хельсинки. Блестяще складывавшейся карьере виртуоза Фалик однако предпочёл трудную композиторскую стезю. В приверженности к инструментальной музыке нашла отражение склонность Юрия Фалика к логически выверенным стройным музыкальным формам, проявилось тяготение к интеллектуально насыщенной и в то же время сдержанной музыкальной речи. С годами, не утрачивая этих природных черт, композитор словно «раскрепощается». В вокальных, хоровых сочинениях композитора, занимавших в последние десятилетия центральное место в творчестве Фалика, преобладает эмоционально окрашенное лирическое начало.

Юрий Фалик – автор вокальных циклов и хоровых концертов на стихи русских и зарубежных поэтов. Огромную популярность у слушателей завоевала блистательная хоровая миниатюра «Незнакомка» на стихи А. Блока.

Сочинения Фалика входят в репертуар крупнейших оркестров, дирижеров и солистов по всему миру, звучат в музыкальных столицах и на престижных фестивалях. Композитор и сам становился за пульт многих оркестров в России и за рубежом, исполняя не только собственные произведения, но и классические партитуры, музыку современников.

Особое внимание композитор уделял духовной музыке, причем не только православной. «Литургические песнопения» на тексты «Молитвослова» воскрешают атмосферу православного богослужения, его истоки – знаменный и демественный распевы, «путевое» многоголосие, антифонное пение. Месса для солистов, хора и камерного оркестра, премьера которой под управлением автора состоялась в американском Янгстауне (штат Огайо), вдохновлена средневековыми григорианскими хоралами. Вторая симфония «Кадиш», написанная по заказу симфонического оркестра Мариинского театра и Валерия Гергиева (и ими же впервые исполненная), «выращена» из одного зерна – старинного напева еврейской заупокойной молитвы. Мелодические линии инструментальной «Панихиды по Игорю Стравинскому» главнейшим прообразом имеют и знаменный распев, и древнейшие пласты русского песенного фольклора, и григорианский хорал. Названия частей Concerto della passione для виолончели с оркестром, по словам Фалика, – «не просто начальные слова церковных песнопений. Это слова-знаки духовного бытия человека, символизирующие Веру и Отчаяние, Покаяние и Надежду».

 «Литургические песнопения» задумывались как сочинение единое, цельное, со своей драматургией и логикой музыкального развития, близкой ораториальному жанру. Произведение состоит из 15 частей. Композитор использовал тексты православных песнопений Божественной Литургии (Отче наш, Херувимская, Святый Боже, Блажени), Всенощного бдения (Господи, воззвах к Тебе, Песнь Пресвятой Богородицы, Ангельское славословие), великопостные «Не рыдай Мене, Мати» и «Душе моя». «Вчитываясь в тексты православных молитв, я как бы совершал путешествие во времени, переселяясь на несколько столетий назад, пытаясь постичь утраченную тайну звукосочетаний и манеру пения в церквях Древней Руси, не сковывая себя, однако, догмами и теориями, давая свободу художественному воображению, рождённому музыкальным опытом второй половины XX века. В то же время я старался сохранить в этом цикле строгую красоту и аскетичность знаменитого распева XII-XV веков, традиции более поздних церковных песнопений и, конечно, тот самобытный народно — песенный строй, которым так богаты древнерусские мелодии; их напевность, пластичность, интонационная свежесть и размах сродни величавой красоте монастырей и храмов, смелой живописной выразительности икон», - отмечал сам композитор.

Юрий Фалик чутко уловил главнейшую сегодня тенденцию в искусстве – стремление к обретению гармонии, к восстановлению поруганной красоты. За несколько дней до кончины Юрия Александровича прозвучала его «Молитва о России» на слова Александра Солженицына. Она оказалась символическим прощанием художника со своей страной, со своим временем, с любимым искусством.

**Владимир Мартынов** — одна из знаковых фигур современной культуры. Универсальны не только стилевые ориентиры его художественного языка, но и сплав духовных традиций Востока и Запада, искусства светского и религиозного, профессионального и фольклорного. В. Мартынов принадлежит к кругу композиторов, для которых характерно стремление видеть музыку в слиянии с внемузыкальным началом и которые тяготеют к тому, что можно было бы определить как новый синкретизм. Он начал как представитель авангарда, композитор с яркой индивидуальностью, с самостоятельными идеями и рафинированной техникой. Параллельно следовало увлечение фольклором, восточными культурами, музыкой средневековья, электроникой, рок-эстетикой, затем методом минимализма. На этом общем фундаменте он обрёл свой метод и стиль, определяющий его сегодняшний композиторский облик.

Там же созданы «Серафические видения Франциска Ассизского» (1978) — рок-опера для солистов, хора, рок-группы, струнного ансамбля; «Гимны» (1978) — цикл религиозных песен на стихи английских поэтов ХVII века для голоса, гитары соло, скрипки и рок-группы; стилистика «Гимнов» ориентирована на традиционную музыку Индии, Китая, английский Ренессанс. Позднее Мартынов создал свою рок-группу «Форпост» (1977-1978), с ней он исполнял «Гимны», оперу «Серафические видения Франциска Ассизского».

В 1978 году в творчестве Мартынова начинается период, который сам композитор вспоминает как уход из музыки. Его деятельность на протяжении нескольких лет целиком посвящена религиозному служению. Некоторое время он был певчим на клиросе, с 1979 по 1998 преподавал в регентской школе и Духовной академии Троице-Сергиевой лавры. Его слова «я перестал быть композитором» следует воспринимать под углом зрения различия между музыкой и богослужебным пением, композитором и распевщиком, художником и иконописцем. Мартынов окунулся в изучение православного богослужебного пения, его истории, памятников. Позже он опубликует ряд статей и монографию «История богослужебного пения», в которых он анализирует историю западно-христианского и восточно-христианского богослужебного пения и даёт ей богословское истолкование.Он работал в архивах различных монастырей с древнерусскими певческими рукописями, занимался реконструкцией. Им восстановлены знаменная литургия XVI века и строчная литургия XVII века. Обе они звучали в Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры во время богослужений.

О собственном творчестве этого периода В.Мартынов говорит немногословно: «Писал произведения, предназначенные для сугубо богослужебного использования». Не многие композиторы, чьи интересы в последние годы сместились к христианским литургическим жанрам, слышали свои сочинения не на концертной эстраде, а в храме во время службы. А тут создан весь корпус богослужебных песнопений, в том числе Всенощной и Литургии, с которыми совершались службы в Успенском соборе и в Покровском храме Троице-Сергиевой лавры, в храме Воскресения Словущего в Москве. Судя по некоторым образцам, которые звучали на фестивалях православной музыки 1990-1991 годов, идея анонимного — по духу и букве — творчества, следования канону была реализована Мартыновым уже в эти «некомпозиторские» годы.

В 1984 последовало возвращение. Оно было обогащено опытом шести лет молчания. В произведениях 80-х — 90-х годов многие грани творчества Мартынова соединились в некоем новом един­стве. Теперь спектр компонентов расширился: фольклор, арт-рок, церковное пение. Добавились и другие новые грани. Одна из них — литургические жанры, пришедшие на смену «музыкам» и «песням» 70-х годов: Stabat mater (1994), Магнификат (1993), Реквием (1995), — и жанры паралитургические: «Апокалипсис» (1991) и «Плач Иеремии» (1992), «Canticum fratris Solis»(1996).

Другая грань новизны — пополнение стилистического каталога: русская духовная музыка знаменного распева, троестрочия, партесного пения, духовных концертов, западноевропейская музыка эпохи Каролингов, органума, постренессанса, классицизма, романтизма XIX века в таких сочинениях, как «Opus post I» (1984), «Come in!» (1985), «Opus post II» (1993), Реквием, Магнификат, «Народный танец» (1997), тот же «Canticum fratris Solis».

Мартынов сказал однажды, что искусство — «это только средство передвижения, которое может вас доставить к истине. И когда мы приближаемся к истине, это средство может быть оставлено, на нём не надо акцентировать внимание». Выходит, пьеса была предварительным действом к чему-то, что последует уже за её пределами.

  Идея нового комментария становится ключевой и для творчества Мартынова.К комментирующей композиции относится музыка о музыке в «Come in!», опера об опере в «Упражнениях и танцах Гвидо» (1997), литургия о литургии в «Апокалипсисе».

В «Апокалипсисе» Мартынова каноном служит кантус фирмус в виде древнерусского знаменного распева и формы его обработки «всех времён и школ», тем самым композитор трактует метаисторическое сознание как новый канон XX века. Хотя понятие канона и в старом смысле — церковный канон — не теряет актуальности, но связывается также с концепцией Devotio moderna, «современного благочестия», «нового сакрального пространства» или «новой церковной культуры».

Свою идею «нового сакрального пространства» Мартынов объясняет как «соединение архаичных мелодических формул и структур с современными методиками постмодерна». Эта идея нашла яркое воплощение, в частности, в опусе «Canticum fratris Solis. Octo tonorum» («Гимн брату Солнцу, или Похвала творениям». В восьми тонах). «Гимн брату Солнцу» написан на поэтический текст молитвы св. Франциска Ассизского. В нём осуществлена попытка вернуться к литургии в её мелодических формах. Похвалы восьми творениям Божьим, к которым обращены слова св. Франциска, распеты в системе восьми архаических псалмовых тонов. Стилистический комплекс дополняют венецианские арабески в стиле Сан-Марко — в аутентичном исполнении английского тенора-аутентиста Марка Таккера позднеренессансные «Аллилуйи» Мартынова приблизились к монтевердиевским «Vesperae» — и ритуальный танец, несущий в своих интонациях гены средиземноморских этносов.

«Апокалипсис»(1991) представляет комментирующий метод Мартынова во всей полноте и последовательности его осуществления. Это грандиозное многочастное произведение для двух хоров и солистов a cappella (партии сопрано и альтов исполняют мальчики) первоначально называлось Missa rossica. Оно писалось по заказу города Майнца для хора Майнцского кафедрального собора.

Название и посвящение — русская духовная музыка для готической базилики — объясняют сложную и разветвленную генеалогию этого произведения. В «Апокалипсисе» объединились традиции богослужебного пения западного и восточного христианства. Это произведение паралитургическое, но в нем собраны канонические звуковые формы литургии Запада и Востока: унисонное (октавное) и многоголосное пение, псалмодия, респонсории и антифоны. Для Мартынова каждое произведение — итог прожитого этапа жизни. В этом смысле «Апокалипсис» приобретает значение особой вехи творческого пути: это первая крупная вещь после нескольких лет молчания, по сути — сосредоточенной внутренней работы. Она возникла после многолетнего изучения древнерусских певческих рукописей, открывших композитору свидетельства духовного величия прошлых веков.

Уникальность «Апокалипсиса» можно видеть, по меньшей мере, в двух вещах. Во-первых, произведение написано на кантус фирмус, чем определено возрождение традиционных для западной культовой музыки техник обработки кантуса от средневековья до XX века. Во-вторых, в качестве кантуса привлечена мелодия древнерусского знаменного распева, одна из самых архаичных — «Доме Евфрафов, граде святый», подобен второго гласа из Октоиха, и она привносит с собой ряд канонических для православ­ного пения форм обработки источника. Всё сочинение выросло из распева как современный комментарий к нему.

По словам композитора, «в нём нет ни одной свободной ноты». В самом деле, «Апокалипсис» обладает столь высоким структурным напряжением, что приведенные аналогии — больше, чем просто аналогии. В них видятся его реальные предтечи, ранние поколения единого древнего рода.

 Но есть и третье слагаемое, которое окрашивает всё произведение в остросовременные тона: воссоединение разных традиций осуществлено на фундаменте минимализма, в который легко вписываются идеи канонического творчества. Монодический знаменный распев соседствует с многоголосием, двухорностью, сверхмногоголосием a cappella, на нем же построенными; формульно-попевочное письмо соотнесено с техникой сегментирования.

Композитор выступает одновременно в трех ипостасях: наш современник-минималист, распевщик-аноним русских корней и контрапунктист, наследник нидерландской, английской, венецианской и немецкой школ. Соединившись в одном лице, древнерусский распевщик и средневековый западный контрапунктист внесли каждый свой вклад в создание общего духовного пространства: первый — экстатическое, исполненное энергетической силы молитвенное горение, второй — утонченно-ментальное конструирование как способ медитации и повествования.

Подход к тексту Откровения — певческо-богословский, а не чисто музыкальный — также каноничен. Текст Иоанна Богослова в нём читается (псалмодируется), поётся и комментируется. Однако всё это представляет собой не музыкальный опус, который был бы единственным итогом композиторской работы, а богословское прочтение, несущее в себе напряжённость и взволнованность, внушенные мистическими видениями Иоанна, — прочтение с помощью музыкальных средств.

Канонический метод проявляет себя и в опоре на символы, такие, как, например, сакральное число. В «Апокалипсисе» число играет большую роль. Мартынов трактует его как символ и структурный закон, диктуемый источником. Особое значение в сакральной символике Откровения Иоанна Богослова имеет число семь. Это, например, семь ступеней диатонической гаммы (для Мартынова это устойчивый символ молитвенной лестницы). Исходный объект упорядочивающего действия числа — это сама мелодия распева, то есть кантус фирмус, который делится на семь сегментов. Распеваемые последовательно от первого до седьмого они объединяют громадные по протяжённости построения в тексте Откровения, такие как «Обращение к семи церквам» в один цикл.

Число семь положено в основу части «Седьмая печать». Это самостоятельный крупный раздел, организованный в виде цикла из семи канонов с возрастающим интервалом вступления риспосты. Каноны в тексте обозначены: Canone all’ Unisono, Canone alla Seconda и так далее. Перед каждым из них — трубный глас ангела на словах Иоанна «Первый ангел вострубил», «Вторый ангел вострубил» и так далее до семи. Они обозначены формулой-сигналом с последовательно увеличивающимся объемом мелодии от унисона до септимы. Каждый из семи канонов завершается хоровой речитацией, описывающей одну из апокалиптических картин, с проведением в каждой речитации последовательно одного из семи сегментов православного кантуса в партии сопрано. Все семь эпизодов к тому же оканчиваются ектенией «Господи, помилуй». Итак, 7 ангелов, 7 трубных гласов, 7 канонов в 7 интервалов, 7 сегментов, 7 картин и 7 ектений. Так музыкальная конструкция становится продолжением сакральных структур текста Откровения.

«Апокалипсис» Мартынова был успешно исполнен в городе Майнце хором мальчиков и мужским хором Виктора Попова и хором кафедрального собора города. Missa rossica прозвучала в готической базилике не только Майнца, но и Страсбурга, Кёльна, Гамбурга, Берлина, Парижа.

Прямым продолжением идей «Апокалипсиса» явился «Плач Иеремии» (1992). В музыке «Плача» воссоздается атмосфера архаики в её эзотерическом, а отнюдь не экзотическом понимании. Ветхозаветный текст в нём даётся полностью и притом в церковно-славянском переводе, который сегодня уже и сам по себе есть текст эзотерический.

Относительно языка Мартынов категоричен:

«Церковно-славянский язык — это язык сакральный. … Литературный пушкинский язык не создан для передачи духовных истин. Это язык светский. Он очень хорошо описывает чувства, мысли, философские концепции, но для выражения богословских положений он мало приспособлен» (8).

Жанр этого сочинения синкретичен. «Книга «Плач Иеремии», положенная на пение» — значится на титульном листе буклета к театральному спектаклю режиссера Анатолия Васильева, поставленному в его театре «Школа драматического искусства»(1996). В авторском комментарии промелькнуло — «акция». Там же появилось авторское определение «паралитургия», то есть произведение внебогослужебное. А в глубине — изначальный плач. Итак: книга, паралитургия, плач, акция.

Положить книгу на пение, петь по книге — значит повторить её сакральный смысл через её структуру. Структура же ветхозаветного «Плача Иеремии» уникальна: его пять глав содержат 22 стиха — по числу букв еврейского алфавита, и каждый стих озаглавлен буквой-словом. Структурная идея — многократное круговращение акростиха, в который вписан алфавит, но с обновляющимися стихами. Алфавит как символ полноты мира переведён композитором в числовой эквивалент: в христианской символике это число 7. В каждой из пяти глав 22 стиха группируются в 3 цикла по 7 стихов плюс 1 (главы I, III) либо в 7 циклов по 3 стиха плюс 1 (главы II, IV, V). В звуковом эквиваленте символом полноты мира и числа 7 является семиступенная диатоническая гамма. Вся музыкальная ткань пронизана сакральной символикой чисел. Числа определяют интервал, диапазон мелодии, количество голосов, ступень гаммы.

 «Плач»мозаичен, он содержит элементы древнерусского распева, григорианской монодии, троестрочия, византийского осмогласия, болгарского, сербского богослужебного пения. В основе — семь диатонических ладов, как семь наречий, и восьмой лад микстовый, лидомиксолидийский (подгалянский) — главный для произведения. Распев строится из ладовых формул, кратких мелодических попевок, путем нанизывания их повторений и вариантов: ракоходов, инверсий, транспозиций, секвенцирования, ритмического варьирования, комбинирования их с другими попевками.

Менее всего «Иеремия» похож на произведение для концертной эстрады. Не концертное оно ни по масштабам, ни по авторским намерениям. В театре Анатолия Васильева его исполняют всего четырнадцать певчих хора «Сирин», а монументальность его сродни египетской пирамиде. Пение книги — ритуальное, оно не изображает и не выражает, как музыкальная пьеса, но приобщает к тому энергетическому потоку, который, по словам композитора, представляет собой древний пророческий плач.

«Рождественская музыка» - «Weinachtsmusik» (1996) Мартынова — явление совершенно иной природы. Она изначально ориентирована на исторические стили. Необычно обращение с историческим материалом. Он трактован не в традиции неоклассиков, то есть не в диалоге с авторским. Симбиоз разных стилей, мозаично сплетающихся между собой, вообще не обнаруживает явного присутствия авторского материала.

Одиннадцатичастный цикл (произведение длится чуть более часа) состоит из инструментальной и вокальной частей.

I часть - «Книга для инструментов» из трех прелюдий:

            1. Прелюдия для звезды и волхвов.

            2. Прелюдия для ангелов и пастухов.

 3. Прелюдия для детей.

II часть — «Книга песен» на тексты из издания 1912 года «Слово Жизни в духовных стихах для простого народа».

Состав: струнные с соло скрипки и виолончели; флейта, гобой, фаготы, орган, колокольчики, хор мальчиков с солистами. Авторское примечание «Обязательно детское исполнение» соотносится с комментарием в программке концерта, призывающим «сочетать в себе мудрость волхвов с простотою пастухов, а это сочетание даруется естественным образом каждому человеку, когда он находится в детском возрасте, почему и сказано: «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царствие Небесное».

**Заключение.**

Подводя итоги, можно отметить, что во II половине ХХ века произошло возрождение и переосмысление жанров православной духовной музыки. К ним обращались многие композиторы – более или менее талантливые, и это служит доказательством того, что некое возрождение исконно русских духовных традиций произошло и в душах деятелей искусства. Совершенно равнодушный или «чуть-чуть верующий» человек никогда не сможет написать по-настоящему **духовную** музыку.

Каждый современный композитор по-своему чувствует и переосмысляет даже традиционные, богослужебные жанры духовной музыки. Здесь уже нет столь явственного противопоставления «московской» и «петербургской» школ, каждый выбирает свой стиль, в котором ему удобнее раскрыть своё восприятие духовности. Те композиторы, которые являются ещё и руководителями церковных хоров, пишут, в основном, богослужебную музыку, другие более тяготеют к концертным жанрам. Широчайшее распространение получил духовный концерт, как относительно свободная форма духовного творчества.

Разумеется, в данном исследовании дана далеко не полная информация обо всех композиторах, работавших в жанрах духовной музыки во II половине ХХ века. Но эта тема остаётся и долго ещё будет оставаться актуальной.

В духовной музыке находит отражение идея живой связи времён, преемственности поколений, когда произведения глубокой старины, как прекрасные памятники национальной музыкальной культуры, гармонично сочетаются с сочинениями наших современников. Но дело не столько в её более чем тысячелетнем возрасте, сколько в высоком строе мыслей и чувств, в её открытости, в её направленности на единение людей.



**Список использованных источников:**

1. Белоненко, А. С. Метаморфоз традиций // Книга о Свиридове. [Текст] / А. Белоненко. - М., 1983

2. Ектении [Ноты] – СПб: Издательство «Диоптра», 2001. – 174 с.

3. Избранные духовные хоры для детей и юношества: руководителям хоровых коллективов [Ноты] : сост. Г. П. Стулова, Л. В. Шишкина. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. – 152 с.

4. История современной отечественной музыки: учебное пособие. [Текст]:Вып. 3/Ред. – сост. Е. Долинская. – М: Музыка, 2001. – 656 с.

5. Как научиться петь. [Текст] – М., Издательство «Благо», 2002.- 128с.

6. Ковальджи, В. Концерты [Ноты]: Сборник №4 / В. Ковальджи. – М.,1993

 7. Кошмина, И. В. Русская духовная музыка. [Текст] / И. Кошмина. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с.

 8. Мартынов, В. И. История богослужебного пения: учебное пособие. [Текст] / В. Мартынов.– М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.

 9. Паисов, Ю. И. Духовный концерт в современной музыке России. // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. [Текст] / Ю. Паисов. – М:Композитор, 2004. – 264 с.

10. Паисов, Ю. И. Хоры a capella Г. Свиридова // Георгий Свиридов. [Текст] / Ю. Паисов. - М., 1983

11. Трубин, Н. Г. Духовная музыка. [Текст] / Н. Трубин. – Смоленское областное книжное издательство «Смядынь», 2004. – 229 с.

12. Толстокулаков, С. Б. Духовные хоры. [Ноты] / С. Толстокулаков. – Новокузнецк, 1999. – 196 с.

13. Толстокулаков, С. Б. Избранные песнопения Православной Церкви [Ноты]: для хора без сопровождения / С. Толстокулаков. – Москва: Издательство «Живоносный Источник», 2007. – 194 с.

14. Хоровая литература: учебное пособие [Текст]: в 2 ч. Ч.1: Отечественная хоровая литература / Санкт-Петербургский гос. Университет культуры и искусств; автор-составитель О. П. Кеериг. – СПБ: СПбГУКИ, 2008. – 352 с.

Электронные ресурсы:

1. www. tonnel.ru/ ?/=gzl&uid=854&op=bio
2. www. sedmitsa.ru
3. www. zavtra.ru
4. www. rostkons.ru
5. www. mirrabot.com / work / work\_74353.html
6. www. karamanov.ru
7. www. irms.ru / ilarion01. html
8. www. irms.ru / martynov02. Html
9. www. nash sovremennik .ru
10. www. pravoslavie.ru / …/ garmonization htm
11. www. diplomnic.ru / rabota
12. www. rsl.ru /…/ files / folder\_119/aft\_semenuk.doc
13. elena@karamanov.ru
14. dyak-oko. mrezha. ru / article. php?id=losovaya
15. library. kemguki. ru
16. religion russ.ru
17. newmuz. narod.ru
18. www. classicmus.ru/Falik.html

|  |
| --- |
|  19. www. novayagazeta.spb.ru / 2009/06/7 |

#