

УДК 7.072.2

DOI: 10.17223/22220836/26/10

Е.Н. Опалей

ХОРЫ И.Ф. СТРАВИНСКОГО НА ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ: К ВОПРОСУ О РАБОТЕ ПО СЛУЖЕБНО-ПРАГМАТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ

В центре внимания данной статьи – литургические хоры И.Ф. Стравинского, представленные в двух редакциях: на тексты православного и католического богослужения. В наследии гениального композитора XX в. эти сочинения явились первым опытом, связанным с религиозной темой, и предопределили основное направление позднего периода творчества. Данные сочинения рассматриваются через призму творческого поиска композитора в области духовной музыки. Главный принцип авторского мышления заключён в сохранении культовой традиции и опоре на служебно-прагматическую модель канонического жанра.

Ключевые слова: И.Ф. Стравинский, духовные хоры, литургические песнопения, канонический текст, служебно-прагматическая модель.

Творчество Стравинского насчитывает около 150 произведений, среди которых духовные сочинения занимают особое место. Каждое из них представляет уникальный творческий опыт, в целом составляя своеобразную «духовную биографию» композитора. Несмотря на бесспорное первенство религиозной линии в поздних произведениях, связи с церковными ценностями и интерес композитора к старинным культовым формам обозначились в 20–30-е гг., когда были созданы литургические хоры на церковнославянский текст «Отче наш» (1926), «Верую» (1932), «Богородице Дево, радуйся» (1934). В 1949 г. духовные хоры получили новую редакцию с латинским текстом («Pater Noster», «Credo», «Ave Maria»).

В данной статье исследуются принципы композиторской работы в духовных хорах на литургические тексты – церковнославянские и латинские. Мы анализируем две редакции этих сочинений, так как каждая из них является результатом обращения автора к канонам разных христианских деноминаций. Особенности православной и католической традиций имеют во многом смежные и похожие черты, хотя и с индивидуальными акцентами. Идея метода компаративного анализа духовных песнопений на православный и католический текстовый первоисточник заключается в исследовании разных принципов работы по модели канонического искусства: отношение к выбору текста, исполнительского состава, музыкального воплощения авторского замысла.

При анализе работы с литургическими жанрами мы обращаемся к понятию служебно-прагматической жанровой модели. В широком смысле значение термина «модель» подразумевает «любой мысленный или знаковый образ, процесс или явление, используемый в качестве “заместителя”, “представителя”» [1]. По отношению к творчеству Стравинского мы используем определение М. Друскина «работа по модели» [2], которое, на наш

взгляд, является своеобразным ключом для расшифровки авторского замысла композитора. Кроме того, при анализе духовного наследия автора существенными являются понятие «канон» и комплекс традиционных факторов, связанных с каноническим искусством. Как отмечает А. Лесовиченко, канон в искусстве «представляет собой способ структурного самообеспечения художественной формы в рамках системы мышления традиционного типа, основанный на преломлении в художественную плоскость параметров, определяющих концепцию мировосприятия той или иной эпохи [3. С. 4]. Канон в культовой музыке связан, прежде всего, с устоявшейся текстовой моделью и традиционным исполнительским составом.

Появлению православных песнопений на церковнославянские тексты послужил «лингвистический фактор», ведь церковный славянский язык русской Литургии «всегда был языком молитв композитора» [4. С. 397]. И, несмотря на то, что композитор большую часть своей жизни прожил за границей, он всегда чувствовал себя русским человеком и православным христианином.

Мы можем предположить, что автор выбрал для литургических хоров тексты именно этих молитв не случайно. Будучи человеком верующим, истинным прихожанином Православной церкви, он почитал церковные традиции и особенности ритуалов и, возможно, знал молитвенные правила мирянам. В своё время Преподобным Серафимом Саровским было заповедано троекратное чтение молитв «Отче наш» и «Богородице Дево, радуйся» и один раз – «Символ веры». «Держась этого правила, – говорит о. Серафим, – можно достигнуть меры христианского совершенства, ибо означенные три молитвы – основания христианства: первая как молитва, данная Самим Господом, есть образец всех молитв; вторая принесена с неба Архангелом в приветствие Деве Марии, Матери Господа; Символ же вкратце содержит в себе все спасительные догматы христианской веры» [5].

Строгое соблюдение правил работы с каноническим словом и сохранение всей структуры текста проявилось и в первой, и во второй редакции литургических хоров. Особый интерес вызывает латинская версия, которая напрямую связана с увлечением композитора «мертвым» языком. Незадолго до этого в его творчестве уже появились *Месса* (1944) и духовная кантата «*Вавилон*» (1948), текстовой основой которых стала латынь. Сам композитор пишет о её значимости в своём творчестве: «Какая это радость сочинять музыку на условный [...] язык, верный своему высокому строю. Больше не чувствуешь над собою власти предложения, слова в его прямом смысле. Отлитые в неподвижные формы, которых достаточно, чтобы утвердить их выразительность, слова и их сочетания не требуют никаких комментариев. Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом» [6. С. 190].

Автор сохраняет в этих произведениях латинский текст почти без изменений и купюр, лишь в *Credo* пропущено начало пятой строки «*Deum de Deo*» («*Бога от Бога*»). Также все три хоровых опуса во второй редакции заканчиваются молебным возгласом *Amen*, тогда как в первоначальном варианте «*Отче наш*» и «*Богородице Дево, радуйся*» согласно православной традиции подобное окончание отсутствует.

Обращение в качестве первоисточника к каноническому тексту отсылает нас к многовековой традиции христианской музыки. В произведениях, рассчитанных на исполнение в церкви, текстовая модель христианской службы сохраняется неизменной. Поскольку духовные песнопения в первой редакции предназначались Стравинским именно для богослужения, церковнославянский текст трёх молитв он сохранил без изменений и купюр. Однако в латинской версии хоров, созданной композитором скорее для концертного исполнения, также проявляется консервативный подход к каноническому слову. Таким образом, обращение к литургическому слову в богослужебных опусах автора является примером строго соблюденных и веками сложенных правил, в этом и проявляется консервативное отношение к каноническому слову и приверженность религиозной традиции.

Канонический текст, имеющий строгое строение, всегда является определяющим фактором формообразования в церковных жанрах, где текстовая структура определяет и музыкальную. В отдельных православных хорах на церковнославянский литургический текст сквозная строчная форма подчинена текстовой логике.

В «*Отче наш*» содержится просьба о «хлебе насущном» – источнике жизни, о прощении долгов наших, об избавлении «от лукавого» – от зла в этой жизни, о царстве мира и любви. Смысловое содержание текста 11 строк этого опуса можно разделить на три группы: 1) 1–4 – обращение к Богу; 2) 5–7 – молитва о помиловании; 3) 8–11 – покаяние в грехах наших. Музыкальное прочтение канонического слова максимально приближено к церковному обиходу, что соответствует ритуальному стержню. В основе этого хора также лежит аккордовая псалмодическая речитация, что является прямым подражанием Литургии. Принцип непрерывно текущей формы, передающий смену молитвенного настроения через всё многообразие музыкальных приёмов, направлен на создание особого типа молитвенной композиции.

Содержанием текста 19 строк хора «*Верую*» являются догматы христианства и «основные положения в религиозном учении, считающиеся церковью непреложной истиной» [7], представлены в виде повторяющихся музыкальных фраз. С. Савенко отмечает в этом опусе «стилистическую неамбициозность Стравинского» [8. С. 180], так как здесь наиболее строго представлено молитвенное псалмодирование, максимально подчинённое церковным функциям. Однако ритмическая и интонационная сторона хора выглядит замысловато по сравнению с каноническими образцами: все фразы имеют индивидуальную метrorитмическую протяжённость и пронизаны дорийским и гармоническим *c-moll*. Подобная «структурная игра» (термин С. Савенко) соответствует законам литургического жанра, связанным с речевым дыханием паствы, различным количеством слогов и игрой ударений в словах.

Хоровой акафист «Богородице Дево, радуйся» – традиционный жанр православной церковной гимнографии. Он представлен хвалебно-благодарственным пением, посвящённым Богородице, и содержит ряд восхвалений, начинающихся со слова «Радуйся». В церковном песнопении говорится, что «Божия Мать стоит превыше Херувимов и Серафимов – высших ангельских чинов» [9]. Для реализации музыкальной композиции из четырёх строк композитор использует традиционную строфическую форму.

В латинском варианте духовных хоров также проявляется его консервативное отношение к церковному первоисточнику и приверженность религиозной традиции. Вместе с тем обращение к древнему слову окрашено некоторым авторским самовыражением. Как пишет Н. Мохова, «условность архаического языка даёт возможность безгранично мобильной работы с ним» [10. С. 232]. Новые версии духовных хоров в сравнении с их первоначальными вариантами обретают иное литургическое дыхание, основные изменения коснулись ритмоинтонационной структуры.

При сопоставлении «*Отче наш*» и «*Pater Noster*» в латинском варианте выявляются большая ритмическая ровность и строгость. Смена перевода привносит коррективы в интонационный строй, и создается ощущение вхождения в лоно католического богослужения.

В хоре «*Credo*» Стравинский использует для обозначения речитации слов во всех голосах особый приём фиксации длительностей, типичный для церковной традиции (|| ||). Тем самым автор полностью отказывается от тактометрической системы, использованной в православной версии, оставляя свободу молитвенному высказыванию. Композитор выписывает почти все длительности, однако он помещает в вышеуказанные рамки повторные звуки, на которые произносится большое количество текста.

Наиболее интенсивным изменениям подверглась музыкальная ткань новой редакции хора «*Ave Maria*». Различия текстового источника состоят в краткости латинских фраз. Это подтолкнуло композитора расширить кантленные распевы, поэтому латинский вариант представляет собой композицию почти вдвое длиннее православной. Автор сдвигает тональный центр, тем самым обновляя тональность: d-moll – e-moll. Интонационное и ритмическое содержание также принимает новые очертания. В этом опусе каждая фраза варьируется, при этом используются различные композиционные средства: удлинение слов внутрислоговыми распевами, различные по протяжённости фразы.

Текстомузыкальный анализ хоров на латинские тексты свидетельствует о том, что автор воплощает латинский канонический текст как живую речь, которая не обусловлена метрическими рамками. Все средства, воплощенные в этом сочинении, есть отражение его внутреннего восприятия церковной службы. Именно поэтому возникает ритмическая нерегулярность и «нерегулярная акцентность» (определение С. Савенко). Этот специфический тип ритмики, характерный для творчества И. Стравинского в целом, придаёт музыке особое движение. В нём не только скрыта потенциальная напряжённость, но всегда есть элемент своеобразной игры мотива и акцента.

Таким образом, строение церковных песнопений Стравинского диктуется в первую очередь текстом. Композиция зиждется на словесных закономерностях и конструктивной роли мелодического элемента.

Для своих церковных песнопений Стравинский избирает музыкальные интонации, проверенные временем. Адаптация исторически сложившихся интонационных моделей в духовных хорах обеих версий (на церковнославянские и латинские тексты) проявляется в разнообразных типах мелодического движения. Наименьшая интонационная подвижность с многократными повторениями одного звука характерна для псалмодической речитации. Компо-

зитор использует подобный тип мелодии с ориентацией на диатонику и характерную манеру речевого интонирования в «*Отче наш*» («*Pater Noster*») и «*Верую*» («*Credo*»), что указывает на связи с древнехристианской культурой. Континуальный интонационный стиль, характерный для хора «*Богородице Дево, радуйся*» («*Ave Maria*»), представлен разнообразными распевами слогов.

Среди традиционных факторов, характеризующих неразрывную связь с церковными канонами, важным является выбор исполнительского состава. Несмотря на своё отрицательное отношение к пению без инструментального сопровождения, православные хоры композитор задумывал как исключительно а'сапелл'ные сочинения. Это напрямую связано с христианскими традициями, так как православный канон, по мнению А. Лесовиченко, «последовательно хоровой» [3. С. 94]. Обращаясь к хоровому исполнительскому составу в духовных песнопениях, автор признаёт звучание хора как выражение высокой духовности и важнейшего критерия искусства. Хор несет эту духовность в Слове, интонируемом самыми совершенными и чуткими инструментами – человеческими голосами. Коллективное слияние и художественные усилия хора создают особое качество – «соборность».

Хоровая модель, на которую ориентированы сочинения на церковнославянские тексты, – это дань православной культовой традиции. Однако использование исключительно а'сапелл'ного звучания и отсутствие инструментального сопровождения в католических опусах приводят к расширению границ западноевропейской канонической модели. Конечно, такие части богослужения, как *Pater Noster* и *Credo*, звучали в традиционной западноевропейской службе без аккомпанирования инструментов. Но распевная *Ave Maria* на этом фоне стоит особняком, так как в её исполнении обычно предполагается звучание органа или инструментального ансамбля. Мастер, чьё имя неразрывно связано со всевозможными творческими экспериментами, в трактовке католических опусов также позволяет себе долю свободы. Здесь прослеживается влияние православной традиции. Стравинский сам высказывался о том, что православная религия находится достаточно близко к католицизму. Именно в этом проявляется широта религиозных взглядов композитора, «чьё искусство теснейшим образом связано с центральной идеей экуменизма, идеей объединения всех христианских церквей» [11. С. 111].

Все духовные произведения композитора являются подобием своего жанрового прототипа, церковные хоры наиболее точно воспроизводят литургическую модель, поскольку они имеют прикладное значение и предназначены автором для службы. Православные песнопения были сочинены Стравинским как чисто функциональные опусы, поскольку его не устраивала музыка, звучащая в храме. Как писал композитор, эти сочинения стали выражением «антипатии к плохой музыке и ещё более плохому пению в русской церкви в Ницце» [12. С. 13]. Заметим, что духовный хор «*Отче наш*» впервые прозвучал в июне 1937 г. в Парижской Русской церкви Александра Невского в исполнении хора Н. Афонского.

Среди многочисленных воспоминаний мы не находим каких-либо свидетельств и фактов о предназначении латинской версии этих хоровых опусов.

Поэтому трудно предположить, какая «исполнительская площадка» была приготовлена им: церковная или концертная.

Жанровая память в духовных хорах не нарушена новыми, концертными условиями исполнения. Единая литургическая модель отражает объективность мышления композитора, он сохраняет церковный инвариант и помещает его в рамки «старой традиции». Соблюдение литургических канонов в текстомузыкальной композиции Стравинского позволяет создать атмосферу «отъединенности церковного пения от пения мирского» [13. С. 517]. Но очевидно и другое – духовные сочинения Стравинского ни в коей мере не противоречат глубинным диалогическим основам творческого метода композитора, заимствуя языковую основу литургической музыки, он остаётся верен им самим созданному «методу работы с “моделью”» (определение М. Друскина).

В духовном творчестве Стравинского, как и в творчестве многих композиторов XX в., проявляется феномен межкультурного взаимодействия. Диапазон воскрешаемых традиций в духовных песнопениях рассредоточен между православной и католической моделями, поэтому евразийское мышление Стравинского потребовало выстраивания диалога между ними. Для композитора «истинная традиция не является остатком безвозвратно ушедшего прошлого, это живая сила, одушевляющая и просвещающая настоящее», а потому традиция «походит на наследство, которое даётся при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству» [14. С. 37]. Обращаясь к ценностям прошлого, мастер воссоздаёт духовную общность и единство, восстанавливает и воскрешает архаику древнего языка в общедоступном и понятном варианте. Стравинский создаёт литургические духовные песнопения «не в ретроспективном плане, а с ощущением причастности к ним современного человека, а значит современного осмысления истории» [15. С. 13].

В духовных произведениях Стравинского можно обнаружить точки соприкосновения со стилистикой далекого и недавнего прошлого, а также влияние немusикальских факторов, в первую очередь церковных установок. Ритуальная предназначённость хоров обуславливает особую ситуацию функционирования, обособленную во времени и в пространственном отношении. Это связано с тем, что «в церкви общаются с вечностью, с ценностями вневременного порядка. В храме исчезает противопоставление автора и неавтора, музыка здесь обращена не к аудитории, а к Богу» [16. С. 11]. Церковная музыка Стравинского также призвана отделять богослужение от обыденной жизни.

Литература

1. *Модель*. Общий толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://tolkslovar.ru/m6235.html> (дата обращения: 29.06.2016).
2. *Друскин М.С.* Игорь Стравинский. Л.; М.: Сов. композитор, 1974. 220 с.
3. *Лесовиченко А.М.* Западный музыкально-культовый канон и его историческая судьба. Исследовательский очерк / под ред. М. Сапонова. Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2001. 32 с.
4. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
5. *Православный мир*. Молитвы, заговоры, православные новости [Электронный ресурс]. URL: <http://pravoslavnij.ru/> (дата обращения: 14.06.2016).
6. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни. Л.: Госмузиздат, 1963. 276 с.

7. *Верую*. Общий толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://tolsklovar.ru/d4610.html> (дата обращения: 03.07.2016).
8. *Савенко С.И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
9. *Богородице* Дево, радуйся. Апология. Православный форум [Электронный ресурс]. URL: <http://www.predanieneo.com> (дата обращения: 30.06.2016).
10. *Мохова Н.* О последнем крупном сочинении Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1985. С. 227–275.
11. *Лукашова Е.Н.* Влияние православных традиций на творчество И.Ф. Стравинского // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (59) : в 2 ч. Ч. I. С. 110–112.
12. *Титова Е.В.* Произведения Стравинского для хора // Труды кафедры теории музыки. СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 1995. Вып. 1. С. 5–31.
13. *Трубачев С.* Избранное. Статьи и исследования / сост. игумен Андроник (Трубачёв) и др. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. 720 с.
14. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 302 с.
15. *Труханова А.Г.* Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века : Опыт типологического исследования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 26 с.
16. *Арановский М.Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. статей. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.

Opaley Elena N. Far-Eastern State Institute of Arts (Vladivostok, Russian Federation).

E-mail: opaley.elena@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 93–100.

DOI: [10.17223/22220836/26/10](https://doi.org/10.17223/22220836/26/10)

THE STRAVINSKY'S CHOIRS ON THE LITURGICAL TEXTS: REVISITING THE WORK ON THE LITURGICAL AND PRAGMATIC MODEL

Key words: I.F. Stravinsky, spiritual choirs, liturgical chants, the canonical text, liturgical and pragmatic model.

Within this article some composer's work principles are examined concerning such choral compositions as "Pater Noster", "Credo", "Ave Maria" on the Church Slavic and Latin liturgical texts. The idea of the comparative analysis method of the canticles or the sacred songs on the Orthodox and Catholic textual authentic source is based on the examination of different work principles by the canonical model: attitude to the text selection, performance line-up, musical implementation of the author's idea.

While analyzing the works with liturgical genres, we turn to the conception of the liturgical and pragmatic model. The key to its understanding is the essence of such concept as "canon" and the traditional complex factors related to the canonical art. Canon in religious music is ultimately connected with the conventional text model and the traditional performance line-up.

Reference to the church text as a source material sends us back to a centuries-old tradition of Christian music. Due to the fact that canticles in the first edition were intended by Stravinsky for worshiping only, the text of the three prayers he retained without any changes. However, in the Latin version of the choirs, created by the composer rather for the concert performance, there is also a conservative approach to the canonical word.

The text itself has always been a determining factor for the form making in the church genres. In some Orthodox Church choirs on the Church Slavic liturgical text the recurrent lowercase form is depended on the logic of the text. The musical interpretation of the canonical word is as close to the church usage as it possible, and that matches to the ritual kernel. Under neat the first and the second edition of the choirs "Pater Noster" and "Credo" there is a chordal psalmodic recitation, which is a direct imitation of the Liturgy. The choral acaphistus "Ave Maria" is represented by a continual type of chants.

Text and music analysis of the choirs on Latin texts proves that the author embodies the Latin canonical text as a living language, which is not determined by the metric framework. The structure of the canticles by Stravinsky is dictated primarily by the text, and the composition is based on the verbal patterns and on a constructive role of the melodic element.

Orthodox and Latin choirs were meant to be as exclusively a capella works. Referring to the choir performing staff in canticles, the author considers the sound of the choir as an expression of high spirituality and the most important criterion of art.

Composer's spiritual works are the likeness of his genre prototype; church choirs most accurately reproduce the liturgical model, because they have application significance and are intended by the author for the service. The genre memory in the sacred choirs has not been broken by the new, concert performance conditions. The united liturgical model reflects the objective of the composer's thinking, he retains the church model and puts it into the "old traditions" frame works.

References

1. Tolsklovar.ru. (n.d.) *Model'. Obshchiiy tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Model. General explanatory dictionary of the Russian language]. [Online] Available from: <http://tolsklovar.ru/m6235.html>. (Accessed: 29th June 2016).
2. Druskin, M.S. (1974) *Igor' Stravinskii* [Igor Stravinsky]. Leningrad; Moscow: Sovetskii kompozitor.
3. Lesovichenko, A.M. (2001) *Zapadnyy muzykal'no-kul'tovyy kanon i ego istoricheskaya sud'ba. Issledovatel'skiy ocherk* [Western musical and cult canon and its historical destiny. A research essay]. Novosibirsk: Novosibirsk State Technical University.
4. Stravinskii, I.F. (1971) *Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii* [Dialogues. Memories, reflections, comments]. Leningrad: Muzyka.
5. Pravoslavniy.ru. (n.d.) *Pravoslavnyy mir. Molitvy, zagovory, pravoslavnye novosti* [The Orthodox world. Prayers, magic spells, Orthodox news]. [Online] Available from: <http://pravoslavniy.ru/>. (Accessed: 14th June 2016).
6. Stravinskii, I.F. (1963) *Khronika moey zhizni* [Chronicle of my life]. Leningrad: Gosmuzizdat.
7. Tolsklovar.ru. (n.d.) *Veruyu. Obshchiiy tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [I believe. General explanatory dictionary of the Russian language]. [Online] Available from: <http://tolsklovar.ru/d4610.html>. (Accessed: 3rd July 2016).
8. Savenko, S.I. (2001) *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's world]. Moscow: Kompozitor.
9. Apology. Orthodox Forum. (n.d.) *Bogoroditse Devo, raduysya* [Theotokos Virgin, rejoice]. [Online] Available from: <http://www.predanieneo.com>. (Accessed: 30th June 2016).
10. Mokhova, N. (1985) *O poslednem krupnom sochinenii Stravinskogo* [About Stravinsky's last major work]. In: Stravinskii, I.F. *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memoires]. Moscow: Sovetskii kompozitor. pp. 227–275.
11. Lukashova, E.N. (2015) Influence of orthodox traditions on creative work by I.F. Stravinsky. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice.* 9(59/1). pp. 110–112. (In Russian).
12. Titova, E.V. (1995) *Proizvedeniya Stravinskogo dlya khora* [Stravinsky's works for the choir]. In: Skrebkov, S.S. (ed.) *Trudy kafedry teorii muzyki* [Proceedings of the Department of Music Theory]. Issue 1. St. Petersburg.: Sankt-Peterburgskaya konservatoriya. pp. 5–31.
13. Trubachev, S. (2005) *Izbrannoe. Stat'i i issledovaniya* [Selected articles and researches]. Moscow: Progress-Pleyada.
14. Lobanova, M. (1990) *Muzykal'nyy stil' i zhanr. Istoriya i sovremennost'* [Music style and genre. History and modernity]. Moscow: Sovetskiiy kompozitor.
15. Trukhanova, A.G. (2006) *Dukhovnaya tematika v russkoy khorovoy muzyke kontsa XX veka: Opyt tipologicheskogo issledovaniya* [Spiritual themes in Russian choral music of the late 20th century: The experience of typological research]. Abstract of Arts Studies Cand. Diss. Saratov.
16. Aranovskiy, M.G. (1987) *Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke* [The structure of the musical genre and the current situation in music]. In: Zaderatsky, V.V. (ed.) *Muzykal'nyy sovremennik* [Musical contemporary]. Moscow: Sovetskiiy kompozitor. pp. 5–44.