



*Г. Н. Акбарова*

## **Духовные произведения композиторов Татарстана: новая жизнь традиции**

### **Аннотация**

Статья посвящена претворению духовной тематики в произведениях композиторов Татарстана. На основе анализа сочинений Н. Варламовой и Р. Калимуллина показано взаимодействие канонических и индивидуальных черт, собственная интерпретация жанра.

**Ключевые слова:** духовная музыка, композиторы Татарстана, канон, стиль, церковная музыка.

*G. N. Akbarova*

## **Spiritual works of Tatarstan composers: new life of tradition**

### **Summary**

The purpose of this study is to define the features of modern sacred music of Tatarstan composers. Highlighting traditional, non-traditional, and mixed genres in this sphere, the author uses the example of N. Varlamova's choral cycle and R. Kalimullin's choral miniature to identify traditional and individual features in each of the compositions. These examples demonstrate an important trend of modern sacred music — the synthesis of secular and ecclesiastical, both in concert performing and in the creation of spiritual works by composers.

**Keywords:** sacred music, composers of Tatarstan, canon, style, church music.

Современный период развития культуры в России тесно связан с возрождением духовности и религиозного сознания в различных её областях, в том числе и в музыке. Эти процессы особенно активизировались в конце XX века, когда стали заметными изменения в общественно-политической жизни страны. Вследствие долгого периода насаждения атеизма жанры духовной музыки находились на периферии интересов композиторов. Авторы и исполнители, которые обращались к подобного рода тематике, зашифровывали её под другими названиями. К примеру, «Реквием» А. Шнитке фигурировал как часть музыки к трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос».

Ситуация поменялась к концу 1980-х годов. Этот период характеризуется «духовным Возрождением» и во многом обнаруживает сходные черты с аналогичным периодом конца XIX — начала XX века, когда в творчестве композиторов так называемого «нового направления» сформировался стиль духовно-музыкальных сочинений, своеобразно сочетающий канонические черты и яркий музыкальный язык конкретного автора.

В Татарстане, где традиционно распространены различные религиозные конфессии, духовная музыка представлена многочисленными сочинениями, написанными в различных жанрах вокальной и инструментальной музыки.

Интерес композиторов Татарстана к древним пластам национальной культуры (таким как эпос, баит, мунаджат, книжные распевы) вылился в целый ряд произведений философского содержания: это хоровой концерт «Мунаджаты» Ш. Шарифуллина, Шестая симфония «По прочтении Корана» А. Луппова, Фантазия № 1 для органа «Забытая молитва», «Ходай каршында без сынаулы» («Перед Господом мы в ответе») и «Альвидаг» для хора *a cappella* Р. Калимуллина, многочисленные произведения М. Шамсутдиновой, Р. Зарипова, В. Харисова, Л. Тагировой, С. Зорюковой.

Христианская тематика воплотилась в основном в хоровых сочинениях, что вполне естественно объясняется стремлением композиторов сохранить историческую связь слова и музыки в условиях церковно-канонических жанров. Ярким тому примером является хоровой концерт «Духовные песнопения» Л. Блинова на канонические православные тексты (2002), «Всенощное бдение» Л. Любовского (2012), цикл хоров под общим названием «Тебе, Господи» Н. Варламовой (2012). Жанровая и стилистическая основа этих сочинений позволяет исполнять их во время богослужения.

Довольно большую группу сочинений составляют произведения концертного плана, образно и стилистически восходящие к христианской традиции. Такова рождественская кантата Л. Блинова «Ангел прилетел» на стихи Александра Князева (2010) для солистов и четырёхголосного смешанного хора *a cappella*. Подобная тематика также представлена в произведении Эльмира Низамова «Рождественская звезда» для четырёхголосного хора *a cappella* из цикла «Три хора на стихи И. Бродского» (2008), поэтический текст которого метафорически связан с библейской историей рождения Иисуса.

Христианские мотивы проявляются также в аллегорическом ключе в отдельных частях кантаты А. Луппова «Женщине вся земля» (1999) и кантаты-элегии «Душа» В. Харисова (2008) — обе на стихи М. Цветаевой. Циклические произведения для хора, связанные с духовной тематикой, также представлены оригинальным жанром триптиха. Примером может служить духовный триптих А. Луппова для женского хора «Бессмертная душа» на стихи Сергея Семёнова (2002), три части которого — «Великая Душа», «Сын Бога» и «Во Вселенной» — складываются в цельный возвышенный образ божественного величия.

С духовной тематикой связана значительная часть творчества композитора Наталии Варламовой. Кроме упомянутого выше канонического цикла хоров, она является автором

таких сочинений, как «Сказание о Сергие Радонежском, князьях русских и о Куликовском сражении» для хора и симфонического оркестра» (2013), вокальных циклов «Песни земли» на стихи русских поэтов (2002) и «Странники мира» на стихи английских поэтов (2004). Духовная тематика представлена и в её инструментальных сочинениях: «Притча» для двух скрипок (2008), «Один день во дворах Твоих лучше тысячи» (2009) для гитары, кларнета, виолончели, фортепиано и тарелочки. Православные традиции и образы обнаруживаются в оригинальном по жанру сочинении «Оперные сцены о жизни и судьбе святых Петра и Февронии» (2016).

Индивидуальным решением использования нетрадиционных жанров духовной музыки в инструментальном творчестве стали произведения Леонида Любовского. Стилистика некоторых его сочинений позволяет говорить о преломлении в его творчестве традиций западноевропейской духовной музыки. В ряде произведений можно отметить жанровые элементы пассионов («Passionmusik» для трубы, тромбона, органа и ударных (1988), реквиема («Lacrimosa» памяти А. Д. Сахарова для большого симфонического оркестра с органом (1990), «Litania» (пьеса-молитва для струнного оркестра (2000)). В инструментальных составах ряда сочинений композитор использует тембр органа, а мелодика репрезентирует текстовые образы Священного писания, так что инструменты звучат подобно человеческим голосам.

Среди произведений композиторов Татарстана есть и такие, где духовная тематика проявляется опосредованно, без отсылок к тем или иным конфессиональным и национальным традициям. Это «Танец ангела» для гобоя и фортепиано (2000) С. Беликова, а также «Молитва» для смешанного хора *a cappella* (2017) Э. Низамова.

Принимая за основу положения, сформулированные в исследованиях Е. Назайкинского [8], Н. Гуляницкой [3], А. Ковалёва [4], выделяя критерии использования канонического текста и условий исполнения сочинения, определим

три жанровые группы произведений духовной тематики:

1. Традиционные жанры духовной музыки, связанные с церковно-каноническим текстом, написанные для хора *a cappella* и предназначенные для исполнения во время богослужений.

2. Жанры смешанного типа (духовно-концертная музыка), содержащие черты церковных и светских жанров. Это сочинения для хора *a cappella*, опирающиеся на канонический текст или жанр духовной музыки, но предназначенные только для концертного исполнения. Сюда вошли произведения мусульманской тематики с использованием канонического текста. Также к жанрам смешанного типа относятся произведения для хора с оркестром, частично или полностью основывающиеся на каноническом тексте.

3. Нетрадиционные жанры духовной музыки, отличающиеся свободной композицией, широким использованием средств музыкальной выразительности, произвольным составом исполнителей и свободной трактовкой канонического текста. Это вокально-хоровые и вокально-инструментальные сочинения, а также камерно-инструментальные сочинения (произведения для фортепиано, органа и сочинения для камерных ансамблей), крупные сочинения для оркестра (концерт, симфония, симфония-реквием, симфоническая поэма), музыкально-сценические произведения (балет, фолк-рок-сюита, оперные сцены, а также музыка к кинофильмам).

Рассмотрим по одному сочинению из каждой выделенной категории с позиций жанра, претворения канонического текста, драматургии, музыкального языка и концепции произведения.

Хоровой цикл «Тебе, Господи» в 9 частях Наталии Варламовой явился первым шагом в освоении композитором духовной тематики. Песнопения создавались отдельно (2002–2005) и предназначались для исполнения во время богослужения в церкви (песнопения Литургии и Всенощной). Позже они были скомпонованы

в единый цикл. В этом сочинении отразились новые идеи и индивидуальный подход композитора к созданию цикла духовных песнопений. Хоровой цикл построен следующим образом:

Трисвятое /*мужской хор*/  
 Херувимская песнь  
 Ектения  
 Трисвятое /*смешанный хор*/  
 Тело Христово  
 Ныне отпускаеши  
 Песнь Пресвятой Богородице /*мужской хор*/  
 Хвалите имя Господне  
 Достойно есть Болгарского роспева

Композитор в данном цикле сохраняет жанровые черты, функциональную направленность духовной хоровой музыки, поэтому композиционные средства отдельных номеров цикла соответствуют нормам церковной музыки и они могут исполняться во время богослужений. Принципиально новым является решение скомпоновать хоры из разных циклов богослужебного круга в один концертный хоровой цикл.

Объединяющим моментом служит само название «Тебе, Господи». Каждая часть — это посвящение Всевышнему. Однако единство цикла проявляется и на других уровнях. Так, во всех частях прослеживается тексто-музыкальная форма, подчинение метрической организации тексту, вариантно-попевочный принцип мелодического развития (некоторые части и вовсе построены на одной попевке), ладовое подобие (опора на модальность с характерными плагальными каденциями), линейность фактуры и гармонии (кварто-квинтовое параллельное движение с октавным удвоением) (см. пример 1).

Для Варламовой духовные канонические тексты имеют сакральную значимость. Потому музыка подчиняется слову. Канонический текст не изменён, за исключением 9-й части «Достойно есть»: вместо выражения «без сравнения» используется «во истину» («Честнейшую Херувим и славнейшую во истину Серафим»).

Особенности музыкального языка в цикле тесно связаны с особенностями строения молитвы. В культовой музыке тексто-музыкальная форма всегда являлась господствующей. В цикле «Тебе, Господи» композитор, сохраняя традиции, отталкивается от текста, его структуры и в особенности от содержания, обозначая смысловые акценты при помощи музыкальных средств выразительности. Определённые слова Варламова выделяет с помощью распевов, обособленной интонации, ритмических изменений, например, увеличением длительностей, приходящихся на определённые слоги. Кроме того, тексто-музыкальная форма отличается свободой метрической организации: в некоторых частях чередуются двухдольный и трёхдольные метры, одна часть и вовсе написана с использованием безакцентной метрики с преобладанием распевов и «бесконечной» мелодической линии. Концы фраз композитор подчёркивает использованием более крупной длительности, завершая таким образом и музыкальное построение (см. пример 2).

Мелодика песнопений близка знаменному распеву и одновременно народной песне (ходами на чистую кварту и квинту с последующим их заполнением). В культовой музыке попевка являлась основой осмогласия. В то же время на

1 Н.Варламова, хоровой цикл «Тебе, Господи», № 7 «Песнь Пресвятой Богородице»



2 Н.Варламова, хоровой цикл «Тебе, Господи», № 5 «Тело Христово»

из Литургии

Те - - - ло Хри-сто-во прии - ми те

попевках строились и русские народные песни. Вариантно-попевочный принцип, являющийся здесь основным средством тематического развёртывания, сближает музыку Варламовой с древнерусским певческим искусством.

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

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

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

Общее тональное движение от натурального фа минора первого хора к натуральному ля минору последней части пронизывает весь цикл, олицетворяя возвышение и желание приблизиться к Всевышнему — завершающий аккорд

в До мажоре. Во многих частях присутствует краска характерного для церковных песнопений дорийского лада, а также и миксолидийского.

Изложение хоровой партии в некоторых частях строится по принципу антифона. Хоровая фактура представлена в различных комбинациях, например, сопрано и тенора, либо басовая партия и партия альтов, либо крайние голоса, которые противопоставляются друг другу.

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

На примере хорового цикла Варламовой видно, что традиционная духовная музыка в творчестве современных композиторов, сохраняя канонические черты и практическую направленность, также проявляет в себе новые особенности, характерные для стилистики определённого автора, его мировосприятия.

Примером сочинений духовно-концертной направленности, относящихся к жанрам смешанного типа, характерными чертами которых являются смешение канонического слова и поэтического текста, синтез духовных и светских жанров, является произведение Р. Калимуллина «Ходай каршында без сынаулы» («Перед Господом мы в ответе») на слова Н. Тарземанова для хора *a cappella* (1995).

В жанре хоровой миниатюры композитор раскрывает особенности мусульманской монодийной традиции, обрамляя её хоровой полифонией.

Хор открывает молитва-истиаза: «Әгүзү билләхи минәшәйтан ирражим. Бисмилләһи ррахмәни ррахим» («Прибегаю к защите Аллаха от проклятого шайтана. Во имя Аллаха Милостивого и Милосердного»). С этой фразы мусульмане начинают читать Коран и совершать любое своё деяние. Это мольба к Всевышнему о покровительстве и защите. Монодийность традиционного мусульманского обращения к Всевышнему композитор сохранил в солирующем альтовом голосе, который методом псалмодирования распевает молитву. Мелодике присуща характерная для богослужбной молитвы орнаментальность и наличие остановок на выдержанном звуке. Остальные голоса в начальном разделе создают подголосочную полифонию на вокализе, тем самым выделяя главную линию солирующего голоса.

Общая фактура отсылает к респонсорному пению, где свободная фраза солиста чередуется с короткими ответами-вокализациями в женском хоре, а также с элементами имитационной полифонии (см. пример 3).

Примечателен состав исполнителей: однородный женский хор и два солирующих женских голоса. В процессе тематического развития к альтовому соло присоединяется солирующее сопрано, имеющее самостоятельное мелодическое развитие. Женские образы в сочетании с назидательным характером литературного текста способствуют особому восприятию коллективной молитвы. Произведение состоит из трёх разделов. При этом арабский текст сохраняется в альтовом соло в начальном разделе, переходя в средний раздел, также единожды звучит в соло сопрано, затем в хоровых голосах появляется литературный текст на татарском языке. С добавлением в общую

фактуру второго солирующего голоса, истиаза переходит в другую форму обращения к Богу, воплощённую на татарском языке в жанре мунаджата — одного из древнейших жанров музыкально-поэтического творчества.

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

Композитор не ставит указания метра; ритмические фигурации импровизационного характера содержат дуольную и триольную пульсацию, что характерно для мусульманской традиции. Развитие достигается волнообразным движением мелодии, сопоставлением солирующих голосов, напоминающим антифонное пение, добавлением к общей фактуре терпких аккордов в хоровой звучности, имитациями темы в солирующих голосах и партии первых сопрано в хоре (см. пример 4).

В конце второго раздела появляется указание метра, оправданное сменой общей фактуры на гомофонно-гармонический характер изложения. Появление размера предвосхищает кратковременное слияние в унисон двух солирующих линий, тогда как в хоре возникают ответные реплики в партии сопрано. Постепенно слово проникает во всю звучащую фактуру в едином ритме, что создаёт ощущение единения

3 Р. Калимуллин «Перед Господом мы в ответе» на сл. Н. Тарземанова для хора *a cappella*

Бис - мил-ләһ - ир - рах - мә - нир - ра - хим. O(y)...

O(y)...

O(y)...

4 Р. Калимуллин «Перед Господом мы в ответе» на сл. Н. Тарземанова для хора *a cappella*

мысли хоровых и солирующих партий в завершении произведения. Реплики альтового голоса, переходящие в хоровой унисон, создают арку с начальной молитвой.

В партитуре не выставлены знаки при ключе, они выписаны возле самих нот, в традициях нотной записи партесного пения. Ладовой основой сочинения является натуральный до минор, однако встречаются звуки гармонического минора и фригийского лада. Последний раздел звучит в соль миноре, завершающая восходящая мелодия в партии первых альтов останавливается на квинте (ноте «ре»), словно заставляя задуматься: каждый человек всегда должен помнить о том, что ему придётся отвечать за свои поступки перед Всевышним.

Как видно из приведённых примеров, духовно-концертная музыка также вобрала в себя некоторые религиозные традиции, однако в ней больше индивидуальных черт, нежели традиционных, при этом восточные мотивы органично синтезируются здесь с западноевропейскими элементами.

В современной духовной музыке происходит активное взаимодействие канона и индивидуального авторского стиля, что приводит к неизбежному расширению границ духовной музыки. Отношение авторов к каноническому слову, различные его интерпретации объясняются попытками «отразить эмоциональный и философский смысл стоящих за ним образов»,

стремлением выйти из рамок к «свободе веры и духовного созидания» [12. С. 10]. При этом сохраняется общая сакральность и ориентация на текст первоисточника.

В современной музыке композиторов Татарстана также практически отсутствуют границы претворения духовной тематики. Она представлена в различных жанрах вокальной и инструментальной музыки. Ориентируясь на детерминирующие факторы взаимодействия канона и индивидуальной авторской стилистики, можно представить эти произведения в виде жанровой картины, в которой явно или скрыто отображён библейский сюжет или символы и образы религиозного характера.

Современная духовная музыка вышла за пределы Церкви, а образы религиозного характера проникли в светскую концертную музыку. Таким образом, светское и религиозное синтезировалось и стало отражаться через призму индивидуальной стилистики композитора. Даже те произведения, которые наиболее приближены к канонам Церкви (по формообразованию, по характеру сопряжения музыки и слова) и исполняются в храмах, как, к примеру, отдельные хоры Н. Варламовой, оказываются по своему музыкальному языку вполне современными.

В исполнительской практике грань между церковным и светским также всё больше стирается. Практически все современные духов-

ные сочинения, написанные для богослужения, становятся предметом слушательского интереса — звучат на концертах, в аудио- и видеозаписях.

Композиторы свободно интерпретируют каноническое слово. Оно часто выступает как символ, большое значение придаётся художественной выразительности самой музыки. Поэтому большинство современных сочинений на духовную тематику предназначены лишь для концертного исполнения.

Колокольность как один из символов русской духовной музыки проникает в музыкальную ткань произведений современных композиторов Татарстана. Она отражена в оркестровой, инструментальной и в хоровой фактуре.

Знаменный распев, как основа древнерусской церковной музыки, находит претворение в мелодике ряда хоровых сочинений. Кроме того, его черты обнаруживаются и в некоторых инструментальных соло (как олицетворение мужского тембра). Наряду со знаменным распевом, композиторы включают псалмодирование — мелодическую декламацию примерно на одной звуковысотности, с небольшими отклонениями в начале и в конце фразы, а также хоральный тип изложения. Мотетный тип фактуры встречается в хоровой музыке В. Харисова, Н. Варламовой.

Н. Варламова продолжает традицию, делая обработки церковных песнопений. В цикле «Тебе, Господи», например, использована цитата болгарского распева — одного из самых древних видов распева, сохранявшихся лишь в старых певческих рукописях и в богослужении старообрядцев. Цитаты древних молитв проникают также в инструментальную музыку. К примеру, в финале Первой симфонии Л. Любовского звучит средневековая секвенция *Dies Irae* (в сатирическом ключе), он же используется композитором и в Пятой симфонии.

В некоторых сочинениях композиторами выдерживается строгое четырёхголосие в стиле партесного пения, что приближает звучание к церковному исполнению. Знаки альтерации

часто у современных композиторов Татарстана выставляются возле ноты, а не при ключе, также в традициях написания нотного текста партесных песнопений. В то же время такая запись характерна для современной музыки и обуславливается постоянным движением тонального плана, сменой ладов или использованием кластеров, неполных гармонических созвучий, совмещением функций и т. п.

Стиль партесного пения сформировал гомофонно-гармонический тип фактуры. Литургия переросла в кантату, духовные стихи — в хоровой концерт. Молитвы и псалмы получили претворение в хоровой и вокальной музыке (песнях с духовным содержанием). Все эти черты трансформации жанров нашли отражение и в музыке композиторов Татарстана. Жанры многих произведений оригинальны и обусловлены синтезом разных традиций. В одном сочинении могут быть представлены мусульманская молитва «Аллаху Акбар» и католическая «Kyrie eleison», как, например, в оратории «Трагедия сыноуей Земли» М. Шамсутдиновой.

Все приведённые примеры обнаруживают важную тенденцию духовно-музыкального творчества на рубеже XX–XXI веков — «сращивание» светского и церковного исполнительства в богослужебной и концертной практике, создание композиторами произведений, сочетающих духовную тематику и светские жанры.

Глубоким интересом к духовной музыке отмечено и творчество современных композиторов Татарстана. Доказательством являются многочисленные произведения самых разных жанров, в которых авторы сохраняют постоянную и глубинную связь с традицией. При этом в круг внимания современного композитора, наряду с классической музыкальной традицией, входит разнообразный фольклор, джаз, электронные средства. Индивидуальный авторский стиль современных композиторов стал проявляться гораздо многограннее.

Духовная тематика интересует авторов, независимо от национальной принадлежности и вероисповедания. В творчестве современных

композиторов Татарстана соединяются черты русской, западноевропейской и местных национальных традиций. Для них характерно объединение разнородных источников, порождающих стилевое многообразие, они склонны к смелым экспериментам и в то же время сохраняют яркую индивидуальность творческой манеры, оригинальность творческого метода.

Духовная тематика в творчестве композиторов Татарстана воплощается в художественном содержании произведения, через современную трактовку жанров и индивидуальную стилистику композитора, содержащую определённые композиционные приёмы, интонации, отсылающие слушателя к традициям и канону. Поиск различных эстетико-стилевых и композиционных решений привёл композиторов к созданию стилистически индивидуальных духовно-концертных сочинений. Духовная музыка конца XX — начала XXI века обогатилась целым рядом новых нетрадиционных для этой области творчества жанров. Новые формы претворения духовной тематики открывали новые возможности для творчества: обогатилась стилистика, обновился музыкальный язык духовной музыки, появились новые концертные формы.

## Список литературы

## References

1. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: Сущность. Система. История: в 2 т. — Т. 1: Сергиев Посад: Моск. духов. акад., 1998. — 592 с.; т. 2. — 638 с. [Bogosluzhebnoe penie Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi: Sushhnost'. Sistema. Istorija: v 2 t. — Т. 1: Sergiev Posad: Mosk. duhov. akad., 1998. — 592 s.; т. 2. — 638 s.]
2. *Бородовская Л. З.* Традиции суфизма в татарской музыке: дис. ... канд. искусствоведения. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2004. — 173 с. [*Borodovskaja L. Z.* Tradicii sufizma v tatarskoj muzyke: dis. ... kand. iskusstvovedenija. — Kazan': Kazan. gos. konservatorija, 2004. — 173 s.]
3. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — М.: Издательский дом «ЯСК», 2002. — 432 с. [*Guljanickaja N. S.* Pojetika muzykal'noj kompozicii: Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka. — М.: Izdatel'skij dom «JaSK», 2002. — 432 s.]
4. *Ковалёв А. Б.* Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX–XXI века: жанровая типология: дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 2018. — 473 с. [*Kovalev A. B.* Duhovnaja muzyka otechestvennyh kompozitorov vtoroj poloviny 19–21 veka: zhanrovaja tipologija: dis. ... d-ra iskusstvovedenija. — М., 2018. — 473 s.]
5. *Коврикова Е. В., Шириева Н. В.* Духовные традиции музыкального искусства: сущность и интерпретация // Искусство и образование. — 2018. — № 1. — С. 54–62 [*Kovrikova E. V., Shirieva N. V.* Duhovnye tradicii muzykal'nogo iskusstva: sushhnost' i interpretacija // Iskusstvo i obrazovanie. — 2018. — № 1. — S. 54–62].
6. *Кошмина И. В.* Русская духовная музыка: пособие для студ. муз.-пед. училищ и вузов: в 2 кн. — М.: ВЛАДОС, 2001. — Кн. 1: История. Стил. Жанры. — 224 с.: ноты [*Koshmina I. V.* Russkaja duhovnaja muzyka: posobie dlja stud. muz.-ped. uchilishh i vuzov: v 2 kn. — М.: VLADOS, 2001. — Кн. 1: Istorija. Stil'. Zhanry. — 224 s.: noty].

7. *Лесовиченко А. М.* Каноны в музыкальной культуре Нового времени: монография. — Новосибирск: НГТУ, 2002. — 116 с. [*Lesovichenko A. M.* Kanony v muzykal'noj kul'ture Novogo vremeni: monografija. — Novosibirsk: NGTU, 2002. — 116 s.].
8. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с. [*Nazajkinskij E. V.* Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij. — M.: VLADOS, 2003. — 248 s.].
9. *Труханова А. Г.* Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века: опыт типологического исследования. — Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2015. — 120 с. — ISBN 978-5-94841-202-3. — Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/72140>. Дата обращения: 28.08.2021. — Режим доступа: для авториз. пользователей [*Truhanova A. G.* Duhovnaja tematika v russkoj horovoj muzyke konca XX veka: opyt tipologicheskogo issledovanija. — Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2015. — 120 s. — ISBN 978-5-94841-202-3. — Tekst: jelektronnyj // Lan': jelektronno-bibliotechnaja sistema. — URL: <https://e.lanbook.com/book/72140>. Data obrashhenija: 28.08.2021. — Rezhim dostupa: dlja avtoriz. pol'zovatelej.].
10. *Урванцева О. А.* Стилизовое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков. — Магнитогорск: МаГК, 2013. — 274 с. [*Urvanceva O. A.* Stilevoe modelirovanie v duhovno-koncertnoj muzyke russkih kompozitorov 19–20 vekov. — Magnitogorsk: MaGK, 2013. — 274 s.].
11. *Хватова С. И.* Современный богослужебный репертуар / Чтения памяти С.В. Смоленского. Хоровое искусство в XIX–XXI вв. Тенденции и перспективы // Материалы Междунар. науч. конференции. Казань, 23–25 октября 2012 года. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2013. — С. 66–77 [*Hvatova S. I.* Sovremennyj bogoslužebnyj repertuar / Chtenija pamjati S.V. Smolenskogo. Horovoe iskusstvo v 19–21 vv. Tendencii i perspektivy // Materialy Mezhdunar. nauch. konferencii. Kazan', 23–25 oktjabrja 2012 goda. — Kazan': Kazan. gos. konservatorija, 2013. — S. 66–77].
12. *Шелудякова О. Е.* Методология анализа духовной музыки XX столетия (на примере православной традиции) // Проблемы музыкальной науки. — 2010. — № 1 (6). — С. 6–11 [*Sheludjakova O. E.* Metodologija analiza duhovnoj muzyki XX stoletija (na primere pravoslavnoj tradicii) // Problemy muzykal'noj nauki. — 2010. — № 1 (6). — S. 6–11].