ДУХОВНАЯ МУЗЫКА

Музыкальные произведения христианского содержания, не предназначенные для исполнения за богослужением. Духовная музыка часто противопоставляют светской и в таком понимании к данной области иногда относят чрезвычайно широкий спектр явлений - от богослужебной музыки различных религ. традиций до авторских концертных произведений, написанных на религ. темы или сюжеты; в этом случае в качестве синонимов используются также выражения «сакральная музыка» и «религиозная музыка». Тем не менее, в европейской христианской традиции следует отделять духовную музыку от музыки собственно церковной.

Западная Европа

Внелитургическая духовная музыка - феномен, уходящий корнями в эпоху средневековья; к нему можно отнести, напр., бытовавшие в устной традиции песнопения христианского содержания, отражающие специфику «народной веры» (нем. народные песни о Деве Марии - Marienlieder), репертуар латиноязычных песенников («Кембриджские песни», «Алая книга» (Libre Vermell)), церемониальные *мотеты*, а также многотекстовые мотеты позднего средневековья, в которых одновременно вокализировались светские стихи на народных языках и духовные латинские тексты, испанские «Песнопения во славу Девы Марии» (Cantigas), приписываемые королю Кастилии и Леона Альфонсу X Мудрому (1252-1284), и т. д.

Однако до эпохи Реформации и католической Контрреформации нет оснований противопоставлять собственно церковную музыку религиозному искусству за пределами богослужения и храмового пространства; более того, далеко не всегда (как, напр., в случае с произведениями позднесредневекового духовного театра: *литургическими драмами*, мистериями, мираклями) можно точно определить, где именно и при каких обстоятельствах исполнялась та или иная музыка. Более плодотворным представляется использовать понятие «Д. м.» по отношению к сочинениям религиозного характера в рамках европейской концертной практики Нового времени, созданным в условиях свободы религ. мысли.

В XX в.

по отношению к классической музыке понятие «духовная» имеет универсальный, всеобъемлющий характер. Творчество любого значительного композитора этого периода тесно связано с его духовными исканиями или со стремлением осознанно следовать в русле избранного религ. течения. Сакрализация концертной музыки в XX в. является логичным продолжением тенденций, наметившихся еще в романтическом искусстве. Кроме того, с формированием индустрии развлекательной (эстрадной) музыки совр. композиторы классико-романтической традиции в значительно меньшей степени, чем их коллеги предшествующих веков, уделяют внимание «легким», прикладным бытовым жанрам.

На внешнем уровне «сакральное» в музыке XX в. проявляется прежде всего в 3 формах: в использовании текстов духовного происхождения (богослужебных, библейских, молитвенных, философско-религиозных и т. п.) в концертных

произведениях; в использовании числовой и буквенной символики, почерпнутой из религ. традиции; в обращении композиторов к «жанровым моделям» церковной музыки - часто старинного происхождения, малоупотребительным в классико-романтическую эпоху; сюда же примыкает имитация стилевых особенностей традиц. церковной музыки, в творчестве нек-рых композиторов приобретающая значение индивидуальной стилевой манеры.

И. Ф. Стравинский. Фотография. 1962 г. (ГЦММК)

Свобода трактовки избранных «моделей» весьма велика: каноны жанра могут частично или полностью трансформироваться. Особенно это заметно в тех случаях, когда композиторы, обращаясь к литургическим жанрам, свободно соединяют светские и церковные тексты или вовсе отказываются от последних. Таковы «Реквием по молодому поэту» (1969) Б. А. Циммермана (1918-1970), «Военный реквием» (1961) Б. Бриттена (1913-1976), реквием на стихи У. Уитмена «Тем, кого мы любим» (1946; посвящен памяти амер. президента Т. Рузвельта) П. Хиндемита (1895-1963), «Dies irae» (1967) К. Пендерецкого (род. в 1933) и др.

Немногие значительные сочинения XX в., созданные в традиц. жанрах церковной музыки (месса, реквием, мотет, гимн, цикл песнопений tenebrae), предполагают или хотя бы допускают богослужебное применение; совсем редко композиторы пишут в этих жанрах исключительно для церкви, не подразумевая концертного исполнения. Характерное представление об исчерпанности возможностей творчества в области церковной музыки просто и недвусмысленно формулирует, в частности, Хиндемит: «После Палестрины едва ли можно добавить что-либо достойное к музыке католической службы» (цит. по изд.: *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. М., 1974. С. 361).
В то же время черты «ритуальности» присутствуют в концертной музыке любых жанров; начиная со 2-й пол. XX в. авторы часто мыслят свои произведения как внеконфессиональный «ритуал» или как обряд в рамках собственной религ. системы. Зап. Д. м. последних десятилетий вышла далеко за рамки христ. традиции (как бы широко ни трактовалась последняя). Различные виды внеевроп. ритуальной музыки (африканской, индийской, дальневосточной) служат ее «моделями» на равных правах с христ. прообразами.

Поворот высокой европ. музыки XX в. в сторону ритуальности во многом связан с именем И. Ф. Стравинского (1882-1971). Вехами в истории муз. искусства стали произведения, написанные в «русский период» его творчества, в частности

балет «Весна священная» (1913) и «хореографические сцены с пением и музыкой» «Свадебка» (1923). Отталкиваясь от традиции обрядовых сцен в рус. опере XIX в., Стравинский в стилизованной художественной форме выводит на сцену древний языческий ритуал, подчеркивая его безличностную сущность: в обоих случаях у персонажей отсутствуют персональные черты и артикулируется идея ритуальной жертвы, одна из важнейших в творчестве этого автора.

Однако «докультурное» язычество сравнительно недолгое время интересовало Стравинского, в ритуале его привлекало не собственно религ. содержание, а древность и «строгая красота» обряда, его эстетическая и этическая стороны. Все последующее творчество композитора можно интерпретировать как выявление и исследование ритуального начала в истории культуры, искусства и религии.

Интерес Стравинского к ритуалу стал своего рода реакцией на идеи гуманизма в культуре XVIII-XIX вв. и на открытую, индивидуально прочувствованную экспрессию как основополагающий принцип музыки данного периода. Многократно обращаясь к текстам и жанровым моделям христианского происхождения, Стравинский стремился дать альтернативу церковной и Д. м. предшествующих веков. Так, знакомство с мессами Моцарта послужило импульсом к созданию собственной Мессы (1948), одного из немногих произведений, допускающих исполнение в рамках церковной службы: «Проиграв эти рококо-оперные сладости греха, я понял, что должен сочинить свою мессу, и настоящую» (*Стравинский И. Ф.* Диалоги. Л., 1971. С. 275).
Признавая «подлинным музыкальным языком западного христианства» средневек. и ренессансную полифонию (Там же. С. 276), Стравинский последовательно очищает свои духовные сочинения от завоевания последующих эпох - выразительной трактовки текста, выделяющей его чувственные или даже сентиментальные детали. Чтобы подчеркнуть отсутствие такой трактовки, он обращается к наиболее эмоционально напряженным фрагментам Свящ. Писания, а в «Плаче пророка Иеремии» (1958) в нарушение жанрового и богослужебного канонов он кладет на музыку только те тексты, в к-рых говорится преимущественно о страданиях пророка.

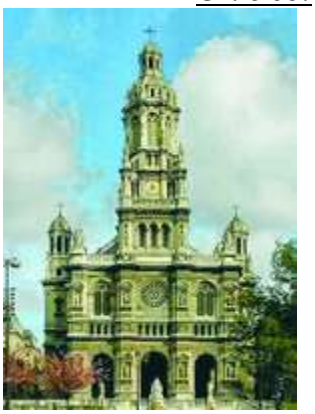
Абстрагируясь от смысловой и эмоциональной сторон священного текста (и даже нарушая естественную просодию), Стравинский строит муз. композицию, основываясь на его фонетических свойствах, с помощью определенных ритмических приемов. Этому способствует использование мертвых языков: латыни - в Мессе, «Священном песнопении» (1955), «Плаче пророка Иеремии», Интроите памяти Т. С. Элиота (1965) и в «Заупокойных песнопениях» (1966); древнееврейского - в священной балладе «Авраам и Исаак» (1963). Еще одним средством «строгой дисциплины» (и своеобразным эквивалентом правил ренессансного контрапункта) в поздних духовных сочинениях Стравинского становится серийная техника композиции.

О. Мессиан за органом ц. Св. Троицы в Париже. Фотография. Нач. XXI в.

Универсализму и абстрактности Д. м. позднего творчества Стравинского отвечает противоположная тенденция, особенно широко представленная в искусстве 1-й пол. XX в.: композиторы различных национальных школ создают духовные произведения на совр. языках, часто служащие откликом на конкретные события политической и духовной истории своего народа. Собственно религ. содержание часто отступает при этом на 2-й план, а религия воспринимается как часть национальной истории и культуры. Чеш. композитор Л. Яначек (1854-1928) писал о своей «Глаголической мессе» (1926): «Я хотел выразить здесь истинную сущность народа не на религиозной, а на нравственной основе, призвав Бога в свидетели» (*Понурова О.* Хоровые шедевры национальных школ XX в. Новосиб., 1993. С. 55). В сочинении использованы тексты на стилизованном старослав. языке в версии чешского лингвиста М. Вейнгарта, добавлены инструментальные части. «Полевая месса» (1939) Б. Мартину (1890-1959), младшего современника Яначека, явилась эмоциональным откликом на начало второй мировой войны и оккупацию Чехии (название заимствовано от разновидности мессы, к-рую служили непосредственно на поле боя). Мартину обращается к светским стихам чеш. поэта И. Мухи, включая фрагменты из богослужебных текстов. В этом же ряду стоят такие сочинения, как «Stabat Mater» (1926) и Литании Деве Марии (1934) К. Шимановского, «Венгерский псалом» (1923) З. Кодаи (на текст Пс 55(54) в переводе на венг. язык XVI в.) и др.

В то же время создаются сочинения, авторы к-рых обращаются к музыкальному наследию предшествующих лет и стремятся воссоздать стилистические черты ранних многоголосных месс эпохи Ars nova. Их следует рассматривать в контексте неоклассицизма - одного из магистральных стилей 1-й пол. XX в. Такова, напр., Месса (1963) для хора *a cappella* Хиндемита, в 6 частях ординария которой сочетаются жесткие созвучия средневековой музыки (с преобладанием квартовых и секундовых ходов) и полифонические принципы барокко. В части «Gloria» композитор использует цитату из григорианской мессы Aux fetes solennelles (На торжества) и выводит из нее все мотивные образования этой части. Однако Хиндемит не ставил задачи создать музыку для богослужения.
Рационализм и сдержанность в чувствах Стравинского, Хиндемита и др. представителей т. н. неоклассицизма 20-30-х гг. также вызвали к жизни противоположную тенденцию. Наиболее ярко она проявилась в творчестве группы «Молодая Франция» (1936), выступавшей «за гуманизм, новый

романтизм и религию». Духовную позицию представителей этой группы, О. Мессиана (1908-1992), Даниель-Лесюра (1908-2002), А. Жоливе (1905-1974), И. Бодрие (1906-1988), следует рассматривать в контексте *неотомизма*, один из главных идеологов к-рого, Ж. *Маритен*, призывал: «Не отделяйте в себе искусство от веры... но пусть остается отделенным то, что существует отдельно. Не старайтесь перемешать насильно то, что прекрасно соединяет сама жизнь. Если вы превратите эстетику в религию, то повредите вере. Если превратите благочестие в непременное творческое правило или назидание - в художественный прием, то повредите искусству» (*Маритен Ж.* Искусство и схоластика // *Он же.* Избранное. М., 2004. С. 487).



Церковь Св. Троицы, Париж. Архит. Т. Бальмо. 1860-1863 гг.

Ключевой фигурой религиозно-программного направления считается Мессиан, к-рый не просто использовал духовные сюжеты, но пытался выразить через них свое мироощущение, основой к-рого была вера. Композитор говорил о себе: «Я христианин, католик, я имел счастье родиться верующим. Эта вера укрепилась усердным чтением - от Ветхого и Нового Завета до современных теологов. В большинстве моих произведений я размышляю о таинствах веры, что отражается в их заглавиях» (см. изд.: Сов. музыка. 1988. № 12. С. 115). Избранные Мессианом темы - это повод для муз. размышлений (не случайна приверженность Мессиана к жанру медитации), комментариев, подобно тому как это делали совр. ему католич. философы (Э. А. Жильсон, Г. О. Марсель, П. Тейяр де Шарден). К этой линии в творчестве композитора принадлежат органные циклы «Небесный пир» (1928), «Явление вечной Церкви» (1931), «Вознесение» (1934), «Рождество Господне» (1935), «Тела нетленные» (1939), «Месса Пятидесятницы» (1950), «Медитации на Мистерию Святой Троицы» (1969), «Книга святого Причастия» (1984). С сюжетами Свящ. Писания или с церковной историей связаны др. сочинения Мессиана, напр. «Гимн святому Причастию» (1932), «Квартет на конец времени» (1941) (навеян образами Апокалипсиса), «Образы слова Аминь» (для 2 фортепиано; 1943), «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» (для фортепиано; 1944), «Три маленькие литургии Божественного присутствия» (для жен. хора и инструментального ансамбля; 1944), «Цвета града небесного» (для фортепиано, духовых, ударных; 1963), «И чаю воскрешения мертвых» (для духовых и ударных; 1964), «Преображение нашего Господа Иисуса Христа» (оратория для хора и оркестра; 1969), опера «Святой Франциск Ассизский» (1983). Будучи мыслителем-

теоретиком, Мессиан так классифицирует Д. м.: «Музыка может быть приспособлена к религии разными способами. Сначала церковная музыка (la musique liturgique), которая следует структуре службы и имеет значение только как ее сопровождение. Затем идет религиозная музыка (la musique religieuse) - и это название охватывает широкий спектр различных эпох и стран, различных эстетических взглядов. Наконец, прорыв дальше, к невидимому и невыразимому, что можно передать с помощью «звука-цвета» и свести к ощущению «ослепляющего восхищения»» (*Мессиан О.* Доклад на конференции в соборе Нотр-Дам, Париж, 1978 / Рус. пер.: Е. Д. Кривицкая; цит. по изд.: *Кривицкая.* 2003. С. 291).

Чеш. композитор П. Эбен (род. в 1929), подобно Мессиану, во мн. сочинениях стремится выразить через музыку христ. ценности. Провозглашая равенство различных религ. традиций перед Богом, он цитирует католич., правосл., иудейские песнопения. Среди произведений Эбена есть литургические опусы, однако известность ему принесли религиозно-программные сочинения для органа, предназначенные для концертного исполнения: «Воскресная музыка» (1958), «Laudes» (1964), «Иов» (1987), «Пейзажи Патмоса» (по Апокалипсису, 1984) для органа и ударных.

Старший современник Мессиана Ф. Пуленк (1899-1963), один из участников группы «Шесть» (франц. Les Six), представляется его антиподом. Поворот Пуленка к религии произошел в 1936 г. Испытав потрясение от трагической смерти композитора П. О. Ферру, он вернулся к католич. вере своего детства. К тому же году относятся его поездка в Рокамадур и новое потрясение, связанное с увиденной скульптурой Рокамадурской Богоматери из черного дерева. Пуленк так объяснял свои мотивы обращения к Д. м.: «...большую роль сыграла наследственность. Если одна сторона моего искусства объясняется суперпарижским началом, унаследованным от моей матери, то не надо забывать, что мой отец был уроженцем того самого горного кряжистого Айверона, который находится между Овернью и Средиземноморьем… В архитектуре романский стиль, особенно романский стиль юга Франции, всегда был моим идеалом церковного зодчества, я говорю о Везелэ, Отэнэ, Муассане или церквах Богоматери в Пюи или Конке... Я люблю, когда религиозный дух выражается ясно, солнечно, с тем же реализмом, какой мы видим в римских куполах» (*Пуленк Ф.* Я и мои друзья: Пер. с франц. Л., 1977. С. 48). Эти представления нашли отражение как в церковных сочинениях - Messe G (1937), «Stabat Mater» (1951), так и в сочинениях духовного содержания - «Литаниях Черной Богоматери» (для хора; 1936), «Диалогах кармелиток» (опера; 1957). Как писал исследователь творчества композитора А. Эль, «католицизм Пуленка не абстрактен, не бесплотен. Ему нужны посредники рядом с Богом. Но не любые, не все. Не случайно в качестве эпиграфа к опере «Диалоги кармелиток» он помещает слова св. *Терезы Авильской*: «Пусть Бог отдалит от меня мрачных святых»» (*Hell H.* Francis Poulenc, musicien français. P., 1978. P. 218-219).

Рокамадурская статуя Божией Матери (XII в.) в часовне Нотр-Дам, Рокамадур. Франция

Др. члены группы «Шесть» также обращались к духовным жанрам и сюжетам, хотя и не декларировали свою веру. У А. Онеггера (1892-1955) можно назвать оратории «Царь Давид» (1922), «Жанна д'Арк на костре» (1935-1944, в сотрудничестве с католическим писателем П. Клоделем), Литургическую симфонию (1945-1946) и Рождественскую кантату (1953), у Д. Мийо (1892-1974) - Третью симфонию «Te Deum» (1946) и хоровую симфонию «Pacem in terris» (1963, на слова энциклики папы *Иоанна XXIII*).

Нигилистическая позиция представителей послевоенного авангарда по отношению к предшествующей истории культуры имеет и духовную подоплеку. В случае с Дж. Кейджем (1912-1992) это увлечение идеями *дзэн* с характерной для последнего проповедью ненасилия. Согласно воззрениям амер. музыканта и мыслителя, традиц. композитор насильственно организует муз. материал, а сотворенная им прекрасная музыка искусственна и мешает человеку слышать звуки окружающего мира и прислушиваться к самому себе (чтобы слушать композиторскую музыку, необходимо «закрыть окно»). Поэтому, провозглашая себя «декомпозитором», Кейдж исходил из принципа случайности и ставил перед собой цель научить людей видеть муз. текст и слышать музыку буквально повсюду.
Наиболее заметная фигура европ. муз. авангарда, К. Штокхаузен (1928-2007), непримиримо и последовательно критиковал культуру Нового времени за ее индивидуализм, антропоцентризм и светский характер. В отличие от Стравинского и др. музыкантов старшего поколения он не довольствовался идеей возвращения к к.-л. традиц. формам европ. духовности и Д. м., но опирался на собственную религ. доктрину, объединяя приверженцев своего творчества в квазирелиг. секту. Спекулируя данными научных открытий, указывающих на волновую природу материи, Штокхаузен провозглашал музыкальность Вселенной (в духе пифагореизма), а саму музыку рассматривал как наиболее сакральное, божественное и наивысшее из искусств. Исходя из научной гипотезы о нахождении центра Вселенной в районе звезды Сириус, Штокхаузен объявил, что именно там обитает высший божественный разум и располагается центр космической музыки. 1951 г., момент создания своей 1-й авангардной композиции «Перекрестная игра», Штокхаузен воспринимал не

просто как точку отсчета новой музыкально-исторической эпохи, но и как начало «Новой эры» - эры космической музыки. Почитая Бога Отца «лучшим из композиторов», Штокхаузен воспринимал собственное творчество как своего рода трансляцию божественной музыки со звезды Сириус, для улавливания к-рой должны служить его произведения ритуального характера. Так, исполнители вокального секстета «Stimmung» (1968) почти в течение 70 минут интонируют на открытом воздухе ясной ночью созвучие-нонаккорд, «настраивая» себя на прием сигналов из космоса. В соч. «Звездное звучание» (1971) нонаккорды интонируют уже 5 групп исполнителей, располагающихся согласно особой схеме. Вначале музыканты должны прочесть специальную молитву, написанную также Штокхаузеном: «Боже, Ты еси всецелостность. Галактики - Твои члены. Солнца - Твои клетки. Планеты - Твои молекулы. А мы - Твои атомы. Наполни же нас Своим Светом» (цит. по изд.: *Просняков.* 2003. С. 231). Необходимо отметить, что в названных действах Штокхаузен демонстрирует высокий уровень композиторской техники (изобретательно варьируя при неизменности звуковысотной структуры ритм, тембр и плотность звучания).

Одним из первых Штокхаузен включил в партитуру своих сочинений жесты актеров-мимов; в композиции «Инори» (1973) они воспроизводят ритуальные жесты, заимствованные из разных религиозных традиций. Наивысшего развития ритуальный театр Штокхаузена достигает в грандиозной гепталогии «Свет», над к-рой композитор работал с 1977 г. вплоть до недавнего времени. Части цикла, названные по дням творения, рассматриваются как структура некоего «универсума»: «Понедельник» - день его зарождения, «Вторник» - день войны хаоса и провидения в эволюционном эксперименте, «Среда» - день согласия этих сил, «Четверг» - день познания сил и выбора пути, «Пятница» - день искушения и покаяния, «Суббота» - день смерти и трансформации, «Воскресенье» - день полета и растворения в свете. В гепталогии 3 главных персонажа - Михаил, Ева и Люцифер, каждый из к-рых имеет 3 воплощения в виде певца, музыканта-инструменталиста и танцовщика. Как и в тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» (послужившей Штокхаузену исходной моделью), образы и судьба персонажей обнаруживают близость к характеру и жизни автора.

Музыка Штокхаузена - крайний, хотя и далеко не единственный в своем роде случай свободного религ. творчества в сфере муз. искусства. Авангардные религ. концепции, во мн. случаях вдохновляемые ожиданием наступления «новой эры» (New Age), присущи творчеству не только представителей т. н. Новой музыки, но и тех их современников, чей муз. язык выглядит более или менее традиционным. Так, брит. композитор сэр М. Типпет соединял веру в наступление эры Водолея, к-рая придет на смену эре Рыб, начавшейся с рождением Христа, с приверженностью юнгианской теории архетипов и, в частности, утверждениям Юнга о том, что на смену «миру Сына» (христ. эре) должен прийти «мир Святого Духа». Юнгианскими идеями проникнута уже оратория «Дитя нашего времени» (1939-1941) - наиболее популярное произведение композитора, созданное в начале творческого пути. В дальнейшем мысль о смене эпох, варьируясь на разные лады, определяет замысел большинства сочинений автора, в т. ч. центральных для его творчества (таких,

как опера «Свадьба в Иванов день» (1955), кантата «Видение святого Августина» (1965), телеопера «Новый год» (1989)).

Одним из признаков авангардного мышления является отказ от использования традиц. жанров. Вместе с тем подобные тенденции не стали универсальными для музыки 2-й пол. XX в., и уже начиная с 60-х гг. к жанровым моделям христ. происхождения начали обращаться даже многие из тех, кого принято считать представителями послевоенного авангарда. Композитор венгерского происхождения Д. Лигети (1923-2006), сочинив Реквием (1965), говорил: «Средства - традиционные, форма и звучания новые» (*Лигети Д.* «...В поисках синтеза музыки и драмы» // Сов. музыка. 1975. № 3. С. 132). Лигети произвольно отобрал канонические тексты и выстроил четырехчастную композицию: Introitus, «Kyrie eleison», De die judicii sequentia (куда вошли строфы «Dies irae»: «Tuba mirum», «Recordare», «Confutatis») и «Lacrymosa». Муз. содержание Реквиема связано с жертвами холокоста, лично пережитого Лигети.
Циммерман ввел в «Реквием для молодого поэта» (1969) элементы «конкретной музыки», электроакустической музыки - препарированные фрагменты человеческой речи, коллаж из выступлений А. Гитлера, И. В. Сталина, Мао Цзэдуна, из текстов Книги Екклесиаста, Дж. Джойса, В. В. Маяковского, К. Байера и др. Полистилистическое сочинение Циммермана - это и грандиозный документальный портрет его эпохи (к-рая предстает перед взором наблюдателя одномоментно, в соответствии с авторской концепцией «шарообразного времени»), и трагические размышления о судьбе художника в совр. мире.

Гораздо строже, чем Лигети и Циммерман, и с очень вдумчивым и ответственным отношением к богослужебным текстам трактует жанр заупокойной мессы Бриттен. Его «Военный реквием» написан к освящению собора св. Михаила в Ковентри 30 мая 1962 г. Восстановление этого собора, целенаправленно уничтожавшегося ударами фашистской авиации, стало не только символом примирения некогда враждовавших наций, но и своего рода ответом на характерные для представителей авангарда идеи, будто разрушенная войной традиц. европ. культура - бесполезные руины, от к-рых надо скорее избавиться. В этом монументальном произведении Бриттен стремится привести к гармонии религ. традицию (музыку на лат. богослужебный текст, исполняемую смешанным хором в сопровождении симфонического оркестра, а также «ангельскими голосами» располагающегося в отдалении хора детей) и историческую реальность (положенные на музыку антивоенные стихи погибшего в первую мировую войну англичанина У. Оуэна; тенор и баритон в сопровождении камерного оркестра, к-рым управляет 2-й дирижер). Однако гармония эта дается с трудом: в сочинении сильна нота скепсиса, концентрированным выражением которого становится центральный муз. символ «Военного реквиема» - интервал тритона.

А. Пярт. Фотография. Нач. XXI в.

Свое прочтение жанра представили Пендерецкий в «Польском реквиеме» (1984) и Д. Куртаг (род. в 1926) в «Реквиеме по другу» (1987). В творчестве Пендерецкого поворот в сторону традиц. Д. м. совершается в 1962 г., когда он пишет «Stabat Mater» для хора a cappella, где не только стремится выразить эмоциональный смысл известной католич. секвенции, но и воссоздает обстановку в храме (напр., чтение и нестройное бормотание прихожанами слов молитвы), его акустические свойства. Затем Пендерецкий обращается к жанру пассионов и создает в «Страстях по Луке» (1965) монументальную 2-частную композицию. Следующий опус - оратория «Dies irae» (1967) (без использования текста лат. секвенции), посвященная памяти жертв Освенцима. В 1970-1971 гг. у Пендерецкого возникает интерес к Православию, в результате чего появляется его «Утреня», представляющая цикл из 2 самостоятельных произведений: «Положение во гроб» на тексты из вечерни Великой пятницы и из утрени Великой субботы и «Воскресение» на тексты из пасхальной заутрени.

Как решительную реакцию на сложность письма и искусственность концепции мн. авангардных композиций следует рассматривать тенденции к упрощению муз. языка и к традиционности духовного содержания, характерные для мн. музыкантов начиная с 60-х гг. XX в. Иллюстрацией этого процесса может служить творчество эст. композитора А. *Пярта* (род. в 1935), в частности полистилистическая композиция «Credo» (1968) для фортепиано, смешанного хора и большого оркестра. В основе сочинения лежат 2 цитаты: текстовая (на латыни) из Нагорной проповеди («Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злому» - Мф 5. 38-39) и музыкальная из прелюдии C-dur 1-го т. «Хорошо темперированного клавира» Баха. Сталкивая этот материал с экспрессивной диссонантной музыкой на серийной основе, Пярт приводит слушателя к торжеству евангельской истины и веры.
В дальнейшем изучение средневек. церковной музыки в сотрудничестве с ансамблем «Hortus musicus» привело Пярта к созданию собственной манеры - tintinnabuli (лат.- колокольчики), подчеркнуто простой и ясной, вызывающей несомненные ассоциации с музыкой средних веков, но избегающей прямого подражания. В этом стиле выдержаны многочисленные произведения композитора на духовные тексты; большинство из них написано после эмиграции в Зап. Европу (1980). Долгое время Пярт использовал тексты

исключительно на лат. языке - в сочинениях «Страсти по Иоанну», «Te Deum» (1986), «Magnificat» (1989), Берлинская месса (1992) и мн. др. Однако со временем он обратился к текстам на др. языках, тщательно вслушиваясь и вчувствуясь в каждый из них. На нем. языке написаны 7 антифонов к «Magnificat» (1988), на церковнославянском - одно из лучших сочинений композитора, «Канон покаянен» для хора без сопровождения (1998).

Интерес к правосл. духовности не редкость для западноевроп. композиторов. Иногда этот интерес приводит к обращению в правосл. веру, как это произошло с англичанином сэром Дж. Тавенером (род. в 1944). Первое его значительное сочинение, кантата «Кит» (1966), связано с библейским сюжетом, в последующих также проявляется тяготение к духовной тематике. Таковы медитация о Распятии Ultimos Ritos (1972), «Маленький реквием по отцу Малахии Линчу» (1972), опера «Терезия» (о жизни св. Терезы Авильской; 1976). После перехода Тавенера в Православие в 1977 г. меняется и его композиторский стиль. Как он отмечает: «С детства я ощущал метафизический, духовный смысл реальности. Но так и не присоединился ни к одной из западных разновидностей христианства. Однажды я зашел в одну из русских православных церквей в Лондоне и почувствовал себя там, как дома... Возможно, что тот факт, что я принял Православие, необычайно важен, как и то, что моя музыка вдохновлена Православием. С его помощью я могу трогать сердца англичан способом, о котором они не помышляли и с которым никогда не соприкасались» (*Тавенер Дж.* Я испытал огромное влияние древнерус. духовного пения: [Интервью для радио «Свобода»]. 2006. 10 нояб. // http://www.svobodanews.ru/Article/2006.html [Электр. ресурс]). Композитор сравнивает свой метод сочинения с методом иконописца: «Когда я пишу музыку,- продолжает Тавенер,- передо мной всегда стоит икона Спасителя. С появлением музыки я чувствую, как что-то проходит сквозь меня. Трудно сказать, что это такое и откуда это исходит» (Там же). Тавенер даже изобрел жанр «музыкальной иконы», к-рый воплощен в вокально-инструментальных композициях «Благодарственный акафист» (1987), «Воскресение» (1989). Он также пишет множество хоровых опусов, где воссоздает стилистику знаменного распева.

Литература:

Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М., 1974; *Баранова Т. Б., Владышевская Т. Ф.* Церковная музыка // Муз. энциклопедия. М., 1982. Т. 6. С. 118-134;

Екимовский В. А. Оливье Мессиан. М., 1987; *Савенко С.* О стилистических тенденциях творчества Лигети (кон. 50-х - 80-е гг.) // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество / Сост.: Ю. Крейнина. М., 1993. С. 38-55;

Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. / Ред.-сост.: В. С. Ценова. М., 1996. Вып. 2. С. 208-228;

Мир Стравинского. М., 2001;

Пантиелев Г. Бернд Алоиз Циммерман // XX в.: Зарубежная музыка: Очерки. Док-ты. М., 1995. Вып. 1. С. 58-80;

Зенкин К. Музыка в «час нуль» культуры // *Жабинский К., Зенкин К.* Музыка в пространстве культуры. Р. н/Д., 2003. Вып. 2. С. 71-102;

Кривицкая Е. Д. История франц. органной музыки. М., 2003;

Насонов Р. Бриттен // Искусство. 2003. № 20(284). 16-31 окт.;

Просняков М. Т. Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий // Ю. Н. Холопов и его науч. школа: (К 70-летию со дня рождения): Сб. ст. / Ред.-сост.: В. С. Ценова. М., 2003. С. 228-237;

Новое сакральное пространство: Духовные традиции и совр. культурный контекст: Мат-лы науч. конф. М., 2004. (Науч. тр. МГК; 47);

Джон Кейдж: К 90-летию со дня рожд.: Мат-лы науч. конф. / Ред.: Ю. Н. Холопов. М., 2004;

История зарубежной музыки: XX в. / Ред.: Н. А. Гаврилова. М., 2005; *Донцева Н.* Слово о музыке и слово в музыке Б. А. Циммермана: Дипл. / МГК им. П. И. Чайковского. М., 2005. Ркп.;

Хомутова А. Сэр Майкл Типпет и его время: Дипл. / МГК им. П. И. Чайковского. М., 2006. Ркп.;

Карпова А. П. Эбен: «Фауст» и «Иов» // Муз. академия. 2007. № 2. С. 100-107.