

УДК 783.6  
ББК 85.313(2-411.2)6-8Фалик448.9  
DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-438-444

А.Б. КОВАЛЕВ

# «ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ» ЮРИЯ ФАЛИКА: ПРОБЛЕМА ЦИКЛИЧНОСТИ

---

---

**Андрей Борисович Ковалев,**  
Академия хорового искусства им. В.С. Попова,  
кафедра истории и теории музыки,  
доцент  
Фестивальная ул., д. 2, Москва, 125565, Россия  
кандидат искусствоведения  
E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

---

---

**Реферат.** Статья посвящена проблеме цикличности хорового произведения Ю. Фалика «Литургические песнопения». Актуальность темы связана с возрастающим значением духовной музыки в сфере отечественной культуры, с созданием музыкальных произведений в самых разных жанрах и формах, ориентированных как на богослужебное, так и на концертное исполнение. Новизна решения проблемы определяется рассмотрением данного циклического произведения в контексте типологии произведений русской духовной музыки, включающей в себя триаду традиционных жанров, жанров смешанного типа и нетрадиционных жанров. Хоровой цикл Ю. Фалика, состоящий из 15 песнопений на канонические тексты для хора а саррелла, принадлежащих к разным богослужениям, разным церковным

праздникам, относится к жанрам смешанного типа. В статье рассматриваются особенности драматургического построения хорового цикла, использования средств музыкальной выразительности, образно-тематического содержания, в основе которого лежит литургическая идея, созвучная главному православному богослужению — Литургии: очищение, просвещение, преображения души через Причастие, принятие Святых Тайн. Важным наблюдением автора статьи является наличие системности в последовании песнопений, не связанных с конкретным богослужением или церковным праздником. В первой части цикла до Херувимской песни преобладает тема покаяния, во второй — тема надежды на спасение, прославления Бога. В заключении делается вывод о характерных особенностях данного произведения, с одной стороны, близкого к нетрадиционному жанру (кантатно-ораториальному), с другой — несущего в себе черты богослужебно-певческой традиции.

**Ключевые слова:** хоровой цикл, литургия, канон, традиция, концертность, богослужение, жанр, песнопение.

**Для цитирования:** Ковалев А.Б. «Литургические песнопения» Юрия Фалика: проблема цикличности

сти // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 438–444. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-438-444.

**Р**усская духовная музыка рубежа XX–XXI вв. многогранна и многообразна. В ее панораме представлены произведения, написанные в самых разных жанрах-формах, для различного состава исполнителей, как с каноническим богослужебным, так и с внебогослужебным текстом. Если за основу классификации взять критерий близости или удаленности духовно-музыкальных произведений от богослужебно-певческой традиции, то можно выделить три типа жанров: *традиционные, смешанного типа, нетрадиционные* [1, с. 54–59]. К первому жанровому типу следует отнести хоровые циклы, в основе которых лежат богослужебные чинопоследования (например, Божественной литургии, Всенощного бдения) или произведения на тексты отдельных песнопений службы. Ко второму — хоровые циклы, разделы которых относятся к разным службам, разным церковным праздникам. К третьему — жанры и формы, широко используемые в светской музыке (оратория, кантата, концерт и др.). Принципы цикличности произведений *жанров смешанного типа и нетрадиционных жанров* обусловлены не чинопоследованием богослужения, а образно-тематическим содержанием.

Хоровой цикл Юрия Фалика «Литургические песнопения», созданный в 1992 г. в период возрождения православной культуры в России, по целому ряду признаков следует отнести к *жанру смешанного типа*. В состав хорового цикла входят песнопения на канонические тексты для хора а cappella, принадлежащие к разным богослужениям, различным церковным праздникам, собранные из разных богослужебных книг. В **Таблице** (с. 440–441) представлено последование разделов хорового цикла «Литургические песнопения» с указанием вида песнопения, его принадлежности к тому или иному богослужению или празднуемому событию, а также текстового источника.

Из представленной таблицы видно, что хоровой цикл Ю. Фалика «Литургические песнопения» включает в себя 15 разделов певческого последования, состоящего из покаянных молитв (1, 11), молебных песнопений (4, 13), песнопений служб суточного круга (2, 5, 10), Божественной литургии (6, 8, 12), Святой Четыредесятницы (7), Страстной седмицы (3), а также — тематически связанных с главными церковными праздниками Пасхи и Рождества Христова (14, 15). Подобное многообразие видов гимнографических форм из разных богослужений поначалу может ввести в затруднение

и вызвать сомнение, является ли данный опус целостным хоровым циклом или сборником отдельных духовных песнопений? Поэтому неперменной задачей исследования является выяснение проблемы цикличности, художественной цельности данного произведения. Для ее решения необходимо понять идею произведения, определить особенности драматургического построения, образно-тематического содержания.

Прежде всего хотелось бы обратить внимание на предваряющие хоровой цикл «Литургические песнопения» два эпиграфа-четверостишия, принадлежащих перу великих русских поэтов XX и XIX вв. — Анны Ахматовой и Евгения Баратынского [2, с. 5]. Стихи Анны Ахматовой, написанные в 1946 г., обращены к распятому за грехи человечества Господу, к Телу Христову, по безграничной Божьей милости дарованному нам для исцеления во святом Причастии, к молитвенному слову Божию, обладающему чудом исцеления телесного: «В каждом древе распятый Господь, / В каждом колосе Тело Христово, / И молитвы пречистое слово / Исцеляет болящую плоть».

Поэтические строки Евгения Баратынского, датированные 1834 г., посвящены божественной силе песнопения, распятого слова, призванного утешать душу, усмирить страсти: «Болящий дух врачует песнопенье. / Гармонии таинственная власть / Тяжелое испугит заблужденье / И укротит бушующую страсть».

Таким образом, стихотворные эпиграфы предваряют и во многом проясняют концепцию произведения, его идею, которую можно сформулировать следующим образом: путь к исцелению душевному и телесному лежит через Святое Причастие, через принятие Тела Христова, через соединение с Господом в таинстве, которое следует принимать с сердечной молитвой, верой и надеждой на спасение, освящение души и тела.

Следует отметить, что подобный замысел невозможен вне личного отношения композитора к вере и понимания сущности церковных таинств. Посвящение хорового цикла памяти матери напоминает о приходе автора в лоно православной церкви. Как вспоминал Ю. Фалик, после смерти матери среди ее вещей он нашел целую стопку религиозных книг, о существовании которых он не подозревал. Среди них были молитвослов, Библия, Закон Божий, жития святых. «Я был потрясен, во мне что-то переломилось, и я потянулся к тому, чем жил дорогой мне человек» [3, с. 172]. И хотя автор писал свой цикл для концертного исполнения, «вне канонической логики», он, тем не менее, стремился передать сущность Божественной Литургии — службы служб, праздника праздников, венца церковного богослужения и жизни христианина в целом. По признанию композитора, он отбирал тексты «самые значимые, выражающие вечное, но сопряженные с нашим временем, созвучные душе современного человека» [3, с. 176].

Таблица

## Последование разделов хорового цикла «Литургические песнопения»

№	Название раздела цикла	Вид песнопения	Богослужение, праздник	Текстовый источник, богослужебная или певческая книга
1.	<b>Пролог</b>	молитва перед Причастием (чтец) тропарь на «Славу» первой песни покаянного канона	литургия домашнее чтение перед причастием	служебник молитвослов
2.	<b>Господи, воззвах к Тебе</b>	стихи 140 псалма с припевом (Пс. 140:1–2)	вечерня	часослов, обиход
3.	<b>Не рыдай Мене, Мати</b>	ирмос девятой песни канона Великой субботы (застольник)	утреня и литургия Великой субботы	Постная триодь
4.	<b>От святых иконы</b>	тропарь Иверской иконы Божией Матери	служба Иверской иконы	Миния месячная
5.	<b>На великом повечерии</b>	молитвенное обращение к Богородице, святым небесным силам бесплотным, угодникам Божиим	Великое повечерие	часослов
6.	<b>Отче наш</b>	Молитва Господня (Мф. 6:9–13)	поется на литургии, читается на всех службах, в т. ч. келейно	часослов, молитвослов
7.	<b>Душе моя</b>	кондак Великого покаянного канона преп. Андрея Критского	великое повечерие первой седмицы, утреня четверга пятой седмицы Великого поста	Постная триодь
8.	<b>Херувимская</b>	Херувимская песнь «Иже херувимы»	литургия	Обиход
9.	<b>Святый Боже</b>	Трисвятое	поется на литургии, утрене, читается на всех службах, в т. ч. келейно	Обиход
10.	<b>Песнь Пресвятой Богородице</b>	отпустительный тропарь «Богородице Дево, радуйся»	воскресное всенощное бдение, вечерня	Обиход
11.	<b>Из канонов покаянного и молебного</b>	богородичен на «И ныне» первой песни покаянного канона; ирмос шестой песни молебного канона Божией Матери	домашнее чтение перед причастием  молебен	молитвослов  молитвослов, требник
12.	<b>Блажени</b>	Заповеди блаженств (Мф. 5:3–12)	литургия	Обиход
13.	<b>Из канона Ангелу Хранителю</b>	первый тропарь из первой песни; ирмос, первый и второй тропари шестой песни	домашнее чтение перед причастием	молитвослов

№	Название раздела цикла	Вид песнопения	Богослужение, праздник	Текстовый источник, богослужебная или певческая книга
14.	<b>Стихира пред пасхальной утреней</b>	Великое славословие, фрагмент (чтец) Воскресная стихира	утреня  Пасхальная заутреня; на стиховне воскресной вечерни шестого гласа	часослов  Цветная триодь, Октоих
15.	<b>Ангельское славословие</b>	Ангельское славословие в Рождество Христово (Лк. 2:14); стих 50 псалма (Пс. 50:17)	Утренняя, перед шестопсалмием	часослов

Здесь явно напрашивается параллель с написанной несколькими годами ранее, в 1988 г. [4, с. 160] хоровой музыкой Р. Щедрина «Запечатленный ангел» по одноименному рассказу Н. Лескова. Это произведение композитор назвал *русской литургией*, хотя здесь также отсутствует структура и чинопоследование Божественной литургии. Хоровой цикл Р. Щедрина включает в себя песнопения, в большинстве своем относящиеся к времени Великого поста. Как объяснял сам композитор, жанровое определение «русская литургия» следует воспринимать исключительно в афористическом смысле — как «вершину библейского повествования» (из личной беседы автора статьи с композитором 7.11.2006), как средоточие идей, потаенных смыслов, созвучных не только главному православному богослужению, но и понимаемых в более широком духовном контексте [5, с. 17].

Думается, в определенной степени эти слова можно отнести и к хоровому циклу Ю. Фалика «Литургические песнопения». Однако необходимо уточнить, что прилагательное «литургический» синонимично слову «богослужебный» и необязательно связано с главным православным богослужением, но прежде всего обозначает храмовую принадлежность данных песнопений, подчеркивая их сакральный смысл. И опять хочется привести еще одно сравнение с произведением, имеющим похожее название — с Камерной кантатой № 6 «Литургическое песнопение» Ю. Буцко, созданной в 1982 г. и включающей в себя преимущественно покаянные песнопения и молитвы. По словам исследователя хорового творчества композитора Н. Филатовой, прилагательное «литургическое» автор ставит в единственном числе не случайно. «Оно свидетельствует о трактовке композитором произведения как единого песнопения», что, по мнению исследователя, сопоставимо

со сквозным характером богослужения литургии [6, с. 21–22].

Вернемся к произведению Ю. Фалика и попытаемся установить закономерности, системообразующие основы хорового цикла. Обратим внимание на наименование раздела «Пролог» (1), свидетельствующее о некой «точке отсчета», «предначинательном» песнопении, презентующем основную идею произведения, круг его образов, тематику. Нотный текст предваряется текстом словесным «Верую Господи и исповедую...», в котором мы узнаем молитву, читаемую священнослужителем перед принятием причастия на литургии. То есть, еще до мощного вступления смешанного хора, «читается» идея хорового цикла: он начинается с вершины, с причастия, с духовной высоты, к которой еще предстоит долгий и тернистый путь через сердечное покаяние, сокрушение и смятение, веру и надежду, благодарение и славление Бога.

Итак, логика построения цикла освящается *литургической идеей*, основной мыслью литургии как главного православного богослужения: очищение, просвещение, преображения души через причастие, принятие Святых Тайн.

Напомним, что тема покаяния была ведущей в творчестве отечественных композиторов конца XX века. Наверное, неслучайно для многих авторов, свидетелей происходящих в стране общественно-политических, экономических и природных катаклизмов, были особенно близки темы апокалипсиса, покаяния, сердечного сокрушения в грехах и жажды духовного очищения. Вот что писал по этому поводу на переломе 1980–1990-х гг. музыковед А. Тевосян: «Который уж год наше общество, а с ним искусство и литература пребывают под знаком покаяния. Оно проступает во всем, что окружает нас, что видится, слышится, вспоминается, что может помыслиться» [7, с. 181]. Так, кни-

га Откровения святого апостола Иоанна Богослова вдохновила В. Мартынова на создание масштабного многочастного произведения «Апокалипсис» для двух хоров и солистов а cappella (1991). Немалая доля духовно-хоровых сочинений Г. Свиридова, опубликованных в постсоветский период, содержит строки покаянных песнопений и псалмов. Достаточно упомянуть сами названия этих сочинений: «Покаяние блудного сына», «Помилуй нас, Господи», «Кондак о мытаре и фарисее», «Господи воззвах».

В настоящее время становится все очевиднее, что тему покаяния невозможно рассматривать вне любви к Богу, очищения и обновления души. По слову св. прав. Иоанна Кронштадтского, очищение «больше всего совершается именно через Жертву, Причащение» [Цит. по: 8, с. 64]. В этой связи отметим, что в композиционном построении хорового цикла «Литургические песнопения» наблюдается сложное переплетение образов покаяния и надежды, ведущих к очищению и просвещению души, ее таинственному соединению с Господом. Так, тема покаяния преобладает в разделах «Пролог» (1), «Господи, воззвах к Тебе» (2), «На величии повечерии» (5), «Душе моя» (7), «Из канонов покаянного и молебного» (11). Состояние надежды на спасение и духовного очищения заметно в «Не рыдай Мене, Мати» (3), «От святых иконы» (4), «Отче наш» (6), «Песнь Пресвятой Богородице» (10), «Блажени» (12). А «Херувимская» (8), «Стихира пред пасхальной утреней» (14), «Ангельское славословие» (15) восходят к теме ангелоподобия, радостного славения Господа, ликования христиан вместе с небесными силами бесплотными.

Таким образом, учитывая преобладание покаянного настроения в разделах до «Херувимской» и усиление темы надежды на спасение, славения Господа в разделах, начиная с названного песнопения, можно сделать вывод о *двухчастном* построении хорового цикла. В контексте данной структуры «Херувимская» (8) — одно из главных песнопений богослужения Литургии, открывающая сокровенную, таинственную ее часть, и «Святый Боже» (12) — молитвенное обращение к Пресвятой Троице, являются осью симметрии.

Наряду с двухчастностью в крупном масштабе, внутри общего целого встречаются и малые циклы, диптихи из разделов, взаимно дополняющих друг друга или построенных на ярко выраженном контрасте. Это, например, разделы 1 и 2; 3 и 4; 8 и 9; 14 и 15.

«Пролог» (1) и «Господи, воззвах к Тебе» (2), идущие без перерыва, воспринимаются как два образа покаяния: в первом случае — истовое, с сокрушенным сердцем, во втором — умиротворенно тихое, как бы идущее из потаенных глубин души.

Истовый характер покаянной молитвы, обусловленный словесным текстом тропаря покаянного канона: «Безумне, окаянне человеце, в лености время губиши», достигается мощной динамикой (начальный раздел — fff, реприза трехчастной формы — ff), плотной аккордовой фактурой, где трезвучия сочетаются с диссонирующими аккордами. Обращает на себя внимание аллюзия на романтическую гармонию ( $\text{VI}_{\text{мин.}}^5 \text{III}$  минора), вносящая оттенок сокрушенного состояния, тоски по оставленной духовной обители. Средняя часть «Пролога» характеризуется некоторым динамическим и интонационным контрастом, где ведущее место получает тема фугато, напоминающая знаменный распев с характерной интонацией опевания, которая неоднократно будет встречаться в последующих разделах цикла.

Авторское указание темпа и характера раздела 2 — «медленно, сосредоточенно», отвечая состоянию «тихого» обращения к Господу, взаимодействует с другими средствами выразительности: гармонией, фактурой. Особенно впечатляет певучее соло сопрано, начальное проведение которого происходит на фоне монодии, затем на фоне выдержанных аккордов смешанного хора.

Диптих «Не рыдай Мене, Мати» (3), исполняемый мужским хором, и «От святых иконы» (4) — женским хором, совсем иного плана. Это два образа надежды на спасение, исцеление души и тела. В разделе 3 преобладают выразительные приемы, близкие богослужебно-певческой традиции: аллюзии на знаменный распев, монодийное проведение темы в октаву мужским хором, мелодико-гармонические обороты, напоминающие обиходную гармонизацию шестого гласа. И важно отметить, что повествование о положении Христа во гроб и призыв к надежде на спасение через грядущее Воскресение Христово ведется от лица *мужского хора*, традиционно опирающегося на глубокие басы.

«От святых иконы» (4) по контрасту с предыдущим разделом окрашен в совершенно иные тона. Прозрачное светлое звучание женских голосов, интонации, более близкие к фольклору, нежели к знаменному распеву, воспринимаются как обильное излияние благодати, проявление неизмеримой любви Божией Матери к обращающимся за помощью в различных невзгодах.

«Херувимская» (8) и «Святый Боже» (9) образуют центральный блок цикла, с намечающимся поворотом к образам надежды, очищения, прославления Господа вместе с ангельскими силами. Включение в хоровой цикл Херувимской песни непременно ассоциируется с чинопоследованием литургии, с началом ее сокровенной части — литургии верных, во время которой происходит таинство преложения хлеба и вина в Тело и Кровь Христову. Однако Херувимская Фалика практически не сопоставима ни

с каноническими образцами «Иже херувимы», ни с известными авторскими произведениями на данный текст. Вместо степенного мелодического или мелодико-гармонического развертывания музыкальной темы — эхообразные переключки чистых квинт в высоких и низких голосах в подвижном темпе, антифонное сопоставление мужской и женской групп хора, что, пожалуй, призвано к созданию образа небесного ликования ангелов и имитации колокольного звучания. Обращает на себя внимание необычная для Херувимской песни рондообразная форма с рефреном на словах «Иже херувимы». Рефрен чередуется с эпизодами «Тайно образуяще и животворящей Троице», «Всякое ныне житейское», исполняемыми группами солистов на фоне выдержанных аккордов смешанного хора. Все это вкуче, по замыслу композитора, должно создавать ощущение бесконечности, вне-временности. Заключительные мажорные аккорды «аллилуйя» звучат особо торжественно, словно проливающийся яркий сноп света, тем самым контрастируя музыкальному материалу предшествующих номеров цикла. Таким образом, несмотря на ярко выраженный внебогослужебный характер этого раздела, утверждение небесно-светлого начала продолжает драматургическое развитие целого по направлению к теме любви Божией, надежды на Его милость и спасение.

«Святой Боже» (9) также не имеет ничего общего с каноническим последованием «Трисвятого» на литургии. В трактовке Ю. Фалика многократно повторяющийся текст прославления Святой Троицы подчинен музыкальной форме с элементами куплетности и трехчастности. Постепенное усиление звучности (от *pp* до *fff*), восходящее последование аккордовых пластов смешанного хора, соответствующих каждому из вариантных разделов текста «Святой Боже, Святой Крепкий...», направлено к динамической кульминации всего цикла — третьему проведению «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу...». Особая торжественность кульминации подчеркивается авторской ремаркой «Празднично», нюансом *fff* и до-мажорными созвучиями в уплотненной фактуре.

И наконец, еще один диптих песнопений, идущих без перерыва: «Стихира перед пасхальной утреней» (14), «Ангельское славословие» (15) утверждают тему славения Бога христианами вместе с небесными бесплотными силами. Эти разделы динамически контрастны: 14-й отмечен энергичным волевым посылом, а 15-й эмоционально более сдержан. Однако интонационно их объединяет общность симметричных мелодических структур.

Таким образом выстраивается логика цикличности, исходящая из литургической идеи произведения: от слезного покаяния, основанного на любви к Богу (I часть цикла *до* Херувимской песни), к надежде на спасение, соединению с Господом во

Святом причастии и хвалению Его вместе с небесными силами (II часть — *начиная* с Херувимской песни). В первой части преобладают покаянные песнопения в истовом или молитвенно-сосредоточенном звучании, подводящие к своего рода обобщающему разделу первой части «Душе моя» (7). Это песнопение является кондаком Великого покаянного канона преп. Андрея Критского, занимающего важное место в последовании Великого поста (словесный текст дается композитором в сокращении). В музыкальном воплощении кондака слышны отдельные интонации шестого гласа киевского распева, аллюзия на его партесную гармонизацию, впечатляют сочетания разных групп хора с солистом (тенор), причем его партия на пророческих словах «конец приближается» выписана в высокой тесситуре с нюансом *f* на фоне *pp* выдержанного созвучия группы хора (альты, басы). Во второй части, начиная с Херувимской песни (8), преобладают более светлые оттенки, выраженные яркой мажорной окраской центральных созвучий в условиях модальности.

Заметим, что подход к музыкальной организации цикла с точки зрения образно-тематического содержания не является единственно возможным: многогранность музыки Фалика предполагает и другие обоснования цикличности. Так, исследователь хорового творчества Юрия Фалика О.В. Тарасова выделяет здесь две драматургические линии: «молитвенную» и «концертную» [9, с. 103–115]. Если первая, по словам О. Тарасовой, ориентирована на древнерусскую традицию, то вторая — на индивидуальный авторский стиль композитора. К песнопениям близким богослужебно-певческой традиции исследователь относит «Не рыдай Мене, Мати», «Отче наш», частично «Пролог», «Блажени». Добавим, что важным интонационным приемом в «Блажени» становится мелодическое нисходящее движение по обиходному звукоряду в разных голосах.

О «концертности» уже упоминалось в связи с Херувимской и «Святой Боже», О. Тарасова к этой линии также относит разделы «На величье повечерия» (5) и «Стихира пред пасхальной утреней» (14).

Итак, проблема цикличности в хоровом цикле «Литургические песнопения» Ю. Фалика представляет несомненный интерес в плане выявления образно-тематического содержания произведения, относящегося к жанру смешанного типа, имеющему внебогослужебное предназначение, но, тем не менее, во многом несущему в себе черты богослужебно-певческой традиции. В то же время масштабность данного хорового цикла, значимость его музыкально-драматургической основы приближают его к произведениям кантатно-ораториального жанра, довольно широко представленным в творчестве современных композиторов — авторов духовной музыки.

### Список источников

1. Ковалев А.Б. Типология жанров русской духовной музыки второй половины XIX — начала XXI века // Музыкальная Академия : ежеквартальный научно-теоретический и критико-публицистический журнал, 2015. № 4. С. 54–59.
2. Фалик Ю. Литургические песнопения : [ноты] для смешанного хора. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. 79 с.
3. Фалик Ю.А. Метаморфозы / лит. версия В. Фиалковского. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 366 с.
4. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва : Композитор, 2000. 310 с.
5. Ковалев А.Б. Литургические основы «Запечатленного ангела» // Музыкальная Академия : ежеквартальный

научно-теоретический и критико-публицистический журнал, 2007. № 4. С. 16–23.

6. Филатова Н.Ю. Художественный мир хоровых сочинений Ю.М. Буцко 1980-х — 1990-х годов : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 256 с.
7. Тевосян А.Т. Литургические песнопения «Светлое Воскресение» // Музыкально-поэтические горизонты. Владимир Рубин — композитор, философ, поэт : статьи, беседы, воспоминания / сост. О. Аверьянова. Москва, 2012. С. 179–190.
8. Архиеп. Вениамин (Федченков). Небо на земле. Москва : Паломник, 2003. 206 с.
9. Тарасова О.В. Хоровое творчество Юрия Фалика : дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2009. 191 с.

## YURY FALIK'S "LITURGICAL CHANTS": THE PROBLEM OF CYCLICITY

ANDREY B. KOVALEV

V.S. Popov Academy of Choral Art, 2, Festivalnaya Str., Moscow, 125565, Russia  
E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the problem of cyclicity of Yu. Falik's choral composition "Liturgical Chants". The relevance of the topic is associated with the increasing importance of spiritual music in the sphere of national culture, with the creation of musical works in a variety of genres and forms, oriented both to liturgical and concert performance. The novelty of solving the problem is determined by the consideration of this cyclic work in the context of the genre typology of the works of Russian sacred music, which includes a triad of traditional genres, mixed genres and non-traditional genres. The choir cycle of Yu. Falik, consisting of 15 chants for canonical texts for choir a cappella, belonging to different services, different church holidays, refers to the genres of mixed type.*

*The article deals with the features of the dramatic construction of the choral cycle, the use of musical expressiveness means, the image-thematic content, which is based on the liturgical idea, consonant with the main Orthodox divine service — Liturgy: purification, enlightenment, soul's transformation through the Eucharist, adoption of the Holy Communion. An important observation of the article's author is the presence of systematicity in succession of the chants that are not associated with a specific church service or holiday. In the first part of the cycle, before the Cherubic Song, the theme of repentance prevails, in the second — the theme of hope for salvation, the glory of the Lord.*

*Finally, the author draws a conclusion about the characteristic features of this work, which is, on the one hand,*

*close to the cantata-oratorio genre, on the other hand, it bears the features of the liturgical and singing tradition.*

**Key words:** choral cycle, liturgy, canon, tradition, concert, church service, genre, melody.

**Citation:** Kovalev A.B. Yury Falik's "Liturgical Chants": The Problem of Cyclicity, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 438–444. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-438-444.

### References

1. Kovalev A.B. The typology of Genres of the Russian Sacred Music of the Second Half of the 19th — Beginning of the 21st Century, *Music Academy: Quarterly Scientific-Theoretical and Critical-Publicistic Journal*, 2015, no. 4, pp. 54–59 (in Russ.).
2. Falik Yu. *Liturgical Chants: for a Mixed Chorus*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2003, 79 p. (in Russ.).
3. Falik Yu.A. *Metamorphoses*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2010, 366 p. (in Russ.).
4. Kholopova V.N. *The Path in the Center. The Composer Rodion Shchedrin*. Moscow, Kompozitor Publ., 2000, 310 p. (in Russ.).
5. Kovalev A.B. Liturgical Foundations of "The Sealed Angel", *Music Academy: Quarterly Scientific-Theoretical and Critical-Publicistic Journal*, 2007, no. 4, pp. 16–23 (in Russ.).
6. Filatova N.Yu. *The Artistic World of Yu.M. Butsko's Choral Compositions of the 1980s–1990s*, Cand. art. sci. diss. Moscow, 2011, 256 p. (in Russ.).
7. The Liturgical Chants "Easter Sunday", *Musical and Poetic Horizons. Vladimir Rubin — A Composer, Philosopher, Poet: The Articles, Interviews, Memoirs*. Moscow, 2012, pp. 179–190 (in Russ.).
8. Metropolitan Veniamin (Fedchenkov). *Heaven on Earth*. Moscow, Palomnik Publ., 2003, 206 p. (in Russ.).
9. Tarasova O.V. *Yury Falik's Choral Art*, Cand. art. sci. diss. Nizhny Novgorod, 2009, 191 p. (in Russ.).