

called «big-bit»). There are «Oreol», «Vatra», «Arnika», «Lysy» and others. In this article will be shown the influence of these bands to next generations and things which caused the decrease of their popularity.

Key words: rock music, rock and roll, big beat, multinational culture, «the Sixties».



УДК 78.04/78.03+781

О. Серова

ХРИСТИЯНСЬКА ДУХОВНА МУЗИКА ТА МІНІМАЛІЗМ

У статті зроблено спробу виявити специфіку презентації стилевих форм мінімалізму у духовній музиці. З 1990-х років європейські композитори широко використовують мінімалістську техніку в музиці духовно-релігійного плану (сакральний мінімалізм). Специфіка музичної мови прихильників сакрального мінімалізму проявляється у синтезі поліфонічних прийомів богослужбового співу Середньовіччя, традиційних класичних основ та авангардних знахідок європейських композиторів, власних експериментів і розуміння та відчуття глибинного онтологічного, духовного сенсу музики з технічними набаннями еталонних зразків американсько-музичного мінімалізму.

Ключові слова: богослужіння, літургія, мінімалізм, «незахідна музика», сакральний мінімалізм.

Актуальність проблеми. Гносеологічні витоки мінімалізму (Minimal Music) сягають архаїчно-релігійних і середньовічно-християнських джерел. Знавець музичного мінімалізму Д. Андросова у зв'язку з цим зазначає, що релігійний аспект складає суттєву детермінацію континуальності мислення, зокрема, музичного. Відносно сутності мінімалізації в музиці авторка стверджує, що вона засновується жорсткими релігійними установками культури, презентуючи передусім невідривність музики в її сакральному виявленні від фізично протилежної її сутності молитовного неозвучування. Тобто семантичне уподібнення субстратно-протилежного; а також — заперечення форми-композиції, що утворює зміст «звукової мінімалізації» богослужбового співу [2, с. 17–18].

Зародившись наприкінці 1950-х років у США, мінімалізм вже у 1980–1990-х роках органічно прижився на ґрунті європейської музичної традиції, викликавши до життя нові стилістичні модифікації «міні-

малістської» музики, істотно розширивши сферу її впливу. З 1990-х років європейські композитори широко використовують мінімалістську техніку в музиці духовно-релігійного плану (сакральний мінімалізм). Серед таких композиторів можна назвати росіянина Володимира Мартинова, естонця Арво Пярта, англійця Джона Тевнера, поляка Хенрика Миколая Гурецького, грузина Гія Канчелі, українців Олександра Шетинського, Олександра Козаренка, Вікторію Польову та ін. [14; 15].

Серед музикознавців різних країн, які сферою своїх наукових інтересів обрали сакральний мінімалізм, можна назвати Д. Андросову [1; 2], Л. Браунайса, В. Грачова [3; 4; 5; 6; 7; 8], Н. Гуляницьку, О. Дубинець [9], О. Лазорську, О. Каутні, С. Кареда, М. Катунян, І. Крапивину, О. Кушнір, В. Мартинова [10; 11; 12], В. Медушевського, О. Осецьку, П. Поспелова, С. Савенко [13], О. Токун [16], П. Хільера, В. Юровського та ін.

Предметом дослідження є специфіка презентації стильових форм мінімалізму у духовній музиці. **Об'єкт дослідження** — композиторська творчість композиторів-прихильників Minimal Music. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає у комплексному аналізі та узагальненні особливостей виразності й образності мови сакрального мінімалізму.

Основний зміст роботи. Прихильники сакрального мінімалізму, шукаючи нові форми викладу музичного матеріалу в умовах незмінної повторності паттерну, виявили асоціації медитативної техніки мінімалізму з прийомами богослужбового співу Середньовіччя. Вони зуміли переосмислити репетитивну техніку відповідно до прийомів остінатного розгортання, притаманних поліфонічній школі Середньовіччя. У ракурс їх творчості потрапив «діалог епох в обширному часопросторі, що вміщує чи не все мистецтво Християнської доби» [7].

У такому контексті важливо зазначити, що В. Грачов, дослідник релігійної творчості таких яскравих представників сакрального мінімалізму, як В. Мартинов і А. Пярт, визнав за необхідне уточнити термін «релігійна (церковна) музика». Зокрема від підкреслив, що богослужбовим співом є музика, що виконується під час православної літургії. Разом з тим, враховуючи традиції Заходу, церковною можна вважати музику релігійного змісту, богослужбову та «позахрамову», створену на основі жанрових особливостей та лексики богослужбового співу Західного християнства. Термін «духовно-концертна музика» (Н. Гуляницька), в якому сполучені і духовне, і світське (релігійний зміст і богослужбова музична лексика поєднуються зі світською фор-

мою виконання), автор вважає не вельми коректним. На його думку, найбільш повно відображає подвійний статус релігійних творів митців формулювання «благочестива світська музика релігійного змісту у жанрах богослужбового співу, що виконується в концерті» [7].

Специфіка музичної мови російської школи *Minimal Music* проявляється передусім у синтезі традиційних класичних основ, авангардних знахідок європейських композиторів, власних експериментів і розуміння та відчуття глибинного онтологічного, духовного сенсу музики з технічними надбаннями еталонних зразків американського музичного мінімалізму. Музика не тільки збагачується філософсько-сакральним змістом, до неї додаються нові грані: фольклор, арт-рок, церковний спів. Поширеними стають літургійні жанри, наповнені глибоким духовним змістом, нерозривно пов'язані з богослужінням. Така музика адресована слухачеві-інтелектуалові, вона прагне до глибини, до розмови про вічні духовні й етичні цінності.

Яскравою презентацією сакрального мінімалізму, як вже зазначено, стала творчість *Володимира Івановича Мартинова* (нар. у 1946 р.). В період свого т. зв. «творчого мовчання» (1978–1984 рр.) він навіть став викладачем духовної академії Троїце-Сергієвої Лаври, одночасно займаючись дослідженням як давньоруського церковного співу, так і техніки європейського середньовічного багатоголосся. Як наслідок, його музика не тільки збагачується філософсько-сакральним змістом, до неї додаються нові грані: фольклор, арт-рок, церковний спів.

Літургійні жанри у творчості В. Мартинова представлені такими творами, як «*Stabat mater*» (1994), «*Magnificat*» (1993), «*Requiem*» (1995); жанри «паралітургійні» — «*Апокаліпсис*» (1992), «*Плач пророка Іеремії*» (1992), «*Canticum fratris Solis*» (1996). Російська духовна музика знаменного розспіву, трирядності, партесного співу, духовних концертів; західноєвропейська музика епохи Каролінгів, органуму, постренесансу, класицизму, романтизму XIX ст. відтворена у таких композиціях, як «*Opus post I*» (1984) для фортепіано, ударних і дисканта, «*Come in!*» (1985), «*Opus post II*» для двох фортепіано, ударних і дисканта (1993), «*Requiem*», «*Magnificat*», «*Народний танець*» для фортепіано (1997), «*Canticum fratris Solis*» та ін.

Свою концепцію «нового сакрального простору» композитор представляв як синтез архаїчних мелодійних формул і структур з сучасними методиками постмодернізму. За висловом В. Грачова, «в духовно-концертній музиці Мартинова «язичницький» мінімалізм проявляється у цілком зміненому вигляді. Споконвічне «Ніщо» —

«чорна космічна діра» змістовної сторони — у нього обертається шляхетністю змісту, що пов'язаний із втіленням Слова Божого» [8]. Ідеї та прийоми Minimal Music у своїй релігійній творчості В. Мартинов переломлює у контексті традицій християнського церковного співу. Паттерни у нього виявляються не просто конструктивними моделями з акцентом на фоніці, як у представників класичного мінімалізму, а *сакральними ідеями у звуках, що віддзеркалюють релігійну символіку, пов'язану з вокальним славленням Господа*. До інтонаційної основи композитор закладає модальний (наспівний) мелос християнського церковного співу. У ролі паттерна часто застосовує його традиційні аналоги, пов'язані з круговою (або спіральною) формою розвитку й остінатністю: тему-ритурнель у куплетній формі, тему чакони, наспів Cantus Firmus'а. Часом він розширює ідею паттерна, перетворюючи його на частину або кілька частин твору. Репетитивність, інспірована в мінімалізмі затвердженням немов беззмістовної тези-паттерну, у В. Мартинова сприяє втіленню ортодоксальних сакральних ідей: божественної Краси та Святості, допомагає підносити молитви: «Господи, помилуй!», «Святий Господь!».

Часом репетитивність у В. Мартинова застосовується у сполученні з адитивністю. Так, у «Passionslieder» («Страсні пісні» для сопрано та камерного оркестру на вірші Йогана Венцлера, 1977) він використовує прийом дослівної повторності на рівні окремої пісні (повторюваними сегментами служать цілі строфи протестантського хоралу), вводячи адитивні додавання у масштабі пісенного циклу. Сполучення репетитивності й адитивності характерні і для «Пісні № 1» («Прелюдія для зірки та волхвів») із «Різдвяної музики» (1976), в якій композитор 26 разів проводить початкову квінтову мелодійну тезу, двічі дослівно повторюючи кожний такт, поступово розширюючи діапазон хвилеподібного руху мелодії. Адитивність виявляється провідним конструктивним прийомом й у «Плачі пророка Ієремії».

Варіант «нової простоти» від В. Мартинова виявився найрадикальнішим в Європі. Найбільш прогресивною стала його «ідея паттерну» як частини всього твору, як основи формоутворення. Розширений до розмірів кількох сторінок, звучить такий паттерн хвилину або дві (здебільшого у повільному або середньому темпі) і повторюється з помітним варіюванням разів сім або п'ятнадцять. Наприкінці відбуваються помітніші зміни: наприклад, частіше змінюються гармонії або диригент кидає ноти на підлогу тощо. З часом музичний матеріал паттерну у В. Мартинова втрачає оригінальність і наближа-

ється до стилістичної цитати (від середньовіччя до рок-музики): це могли бути і григоріанський хорал, і пишний романтизм, і бароко, і примітивне цюкання в барабан тощо. *Мартиновський паттерн* — це *передусім духовна субстанція, а не просто матеріальне втілення нот.*

Прагнення до синтезу російських, західних і американських традицій притаманно також творчості *Миколи Сергійовича Корндорфа* (1947–2001, з 1991 проживав у Канаді). Предмет його музики — серйозні філософські, релігійні, моральні проблеми. Сильний емоційний та інтелектуальний вплив його доробків реалізується передусім завдяки синтетичному поєднанню Minimal Music з іншими композиторськими техніками. Типовою особливістю музики М. Корндорфа, зокрема, є *сполучення принципів статичної форми з процесами динамічного розвитку*, що майстерно виявлено у знаній фольклорній п'єсі «Ярило» (1981) для фортепіано та магнітофонної плівки, а також у філософсько-релігійно орієнтованих композиціях: оркестрових «Гімні I» («Sempre tutti») та «Гімні II» (обидва 1987), обряду «Так!» для трьох співаків, камерного ансамблю та магнітофону (1982) та ін.

Антон Олександрович Батагов (нар. у 1965), віддаючи належне «незахідній музиці» (non-western music), одному із суттєвих аспектів Minimal Music, у багатьох своїх творах відтворював медитативний стан, який допомагає слухачеві зосереджуватися і перебувати якби «поза простором і часом», міркувати на тему «порожнечі» у буддиському розумінні цього терміна. До такої медитації у певній мірі закладені елементи культового та ритуального. Найпоказовішою стала «Музика для 35 Будд» (2001) для ансамблю та фонограми. Композиція не дублює етнічні канони й елементи. Музичний процес не спровокований ніякими концептуальними й форматними правилами і догмами. Це — медитація у чистому вигляді, поза індивідуальними афектами та емоціями, за допомогою якої досягається приголомшливий стан перебування «поза часом і простором», з'являється сприйняття «порожнечі» як чогось відчутного та гіперреального.

Тут варто відзначити ювелірну роботу А. Батагова із звуковим часопростором: набір інструментів надзвичайно лаконічний (рояль, вібрафон і набір залізних перкусій, голос Лами, вокал), а їх звучання якісне і точне. Провідні інструменти ансамблю — рояль і вібрафон — за тембральними характеристиками, за формою звукового подання тяжіють до взаємозлиття. Разом з цим при всій своїй вихідній тембральній злитості їх звуки гранично локалізовані у просторі. Використання металевих ударних інструментів у певному звуковому обсязі

підкреслює наявність «порожнечі», тому що на тлі щільної звукової фактури вони просто розчиняються.

До Minimal Music часто відносять й творчість естонського композитора *Арво Пярта* (нар. у 1935, нині працює у Німеччині), засновника оригінальної техніки композиції, що отримала авторську назву *tintinnabuli* (лат. — «дзвіночки») [15]. Музика А. Пярта відзначається релігійністю, рідкісною чистотою звучання й організована настільки індивідуально, що сприймається як особливий феномен у сучасній музичній творчості. Примхливе переплетення тонально-модальних принципів стало відзнакою особистого почерку А. Пярта, в якому відобразився рух від тональності до модальності, властивий сучасному музичному мистецтву.

Tintinnabuli-музику А. Пярта з Minimal Music поєднує: свідоме обмеження музичного матеріалу, відродження цінності категорії благозвуччя музики, повернення до композиційного процесу первинних елементів музичної мови, складених з найпростіших, найелементарніших компонентів тональності (гами, арпеджіо, тризвуки тощо), поняття мелодико-ритмічного рисунка, ефірної ясності структури, простих, сприйманих на слух статичних методів розвитку, завжди пізнаваної слухом репетитивності, схильності до подовженої тиші тощо. Поширеним прийомом у творах А. Пярта стало застосування елементів адитивного перетворення.

Проте *tintinnabuli*-музика А. Пярта і класичний американський мінімалізм — це різні художні феномени. По-перше, в той час, як американський мінімалізм прагнув перетворити звукове «Щось» у «Ніщо», в музиці А. Пярта самі першоелементи мають культурну глибину. Він милується звучанням стародавніх інструментів (виготовлених майстрами вручну), навіть тембр майже по-кейджевськи пре-парованого фортепіано звучить у його концерті «*Tabula rasa*» (1977) немов покритий історичним пилом. По-друге, американці тяжіють передусім до швидкого рівно-статичного темпу «вище людських можливостей», в той час як у А. Пярта переважає повільний, часто свідомо вповільнений темп з великою кількістю багатозначних пауз. По-третє, важливого значення набувають розходження у культурній генезі авторських стилів А. Пярта й американських мінімалістів. Класики американської Minimal Music спиралися на найдавніші музичні традиції non-western music, не порушені європейською цивілізацією (традиції балійської, африканської, індійської музики). Підвалини формування мінімалістів укорінені у ритуалі, медитації.

Tintinnabuli-стиль Пярта бере свій початок з григоріаніки, з європейських традицій церковної музики.

Глибокий вплив на композитора мала православна духовна традиція. Після прийняття у 1972 р. православного віросповідання композитор черпав натхнення у текстах псалмів, до яких часто писав одноголосні розспіви. Він прагнув розвинути у собі новий слух, здатність цілком довірятися простоті та неспішності звучання. Так, його «Третя симфонія» (1971), симфонічна кантата «Laul armasta-tule» (1973) насичені гострою домірністю та складним контрапунктом, що виходять з музики XIV–XV ст. Саме «Третю симфонію» А. Пярт назвав «радісною музичною п'єсою», підкреслюючи, разом з цим, що вона є «кінцем мого розпачу та мого пошуку» (цит. за: [17, с. 211]). В ці роки композитор розпочинає співробітництво з естонським ансамблем давньої музики «Hortus Musicus».

У tintinnabuli-стилі написані хорові «Силабічна меса» (1977–1991), а також «Passio Domini nostri Jesu Christi seaindum Joannem» (1977–1982) для тенора, баса, вокального та інструментального квартету й органа (згодом первісний оркестровий супровід замінено звучанням а capella). Релігійністю насичені також його перші твори, створені в еміграції: «Cantus in Memory of Benjamin Britten» (1980), «Passio» (1982), «Es sang vor langen Jahren» (1984), «Stabat Mater» (1985), «Te Deum» (1986), «Magnificat» (1989), «Miserere» (1989–1990), «Berliner Messe» (1990–1991), написана до 90-го з'їзду німецьких католиків, «Litaney» (1994) та ін.

Загалом з початком 1990-х років у творчості А. Пярта визначилися нові стильові тенденції, викликані звертанням до текстів, що належать до духовної традиції православ'я («Песнь Силуана», 1991; «Trisagion»), інтересом до хорового співу а capella російської православної церкви («Богородице Дево»; «Канон покаянен», 1997; «Triodion»), різних мов (латина, німецька, церковнослов'янська, англійська, італійська, іспанська, французька). Прагнення до нового звучання призвело до вільнішого застосування технічних прийомів tintinnabuli, формування нової якості мелодійної лінії, мелодійності голосів, що, по суті, спирається на більш тонку та складну їх структурну організацію («Канон покаянен», «Como cierva sedienta»). У творах 2000-х років знову з'являється латина («Nuns dimittis», 2001). Відзначається менш жорстке, вільніше поводження композитора з технікою tintinnabuli. Проте аскетичний стиль композитора залишається єдиним. «Tintinnabuli-гени», що міцно укорінилися у музич-

ному мисленні А. Пярта, об'єднують твори композитора, виконані у техніці *tintinnabuli* з такими, що не пов'язані з нею прямо, проте відчутні у чистоті й аскетичності звучання.

Зразком «сакрального мінімалізму», як вже зазначалося, називають і музику польського композитора *Хенрика Миколая Гурецького* (1933–2010). Найпопулярнішими його доробками стали «*Epitafium*» для змішаного хору и камерного ансамблю, «Стара польська музика» для оркестру (1969) та ін. Вершиною творчості Х. Гурецького, що принесла йому міжнародну популярність, стала «Симфонія скорботних пісень» («Третя симфонія» для сопрано з оркестром, 1976). Техніка *Minimal Music* дозволила композитору проникливо передати нетерпимість, насильство та покаяння ХХ ст., що пов'язані з подіями Другої світової війни, в якій Польща стала осередком більшості концентраційних фашистських таборів. У лібрето симфонії використані три тексти: плач XV ст., лист на стіні у в'язниці гестапо, написаний дівчинкою-підлітком у Закопаному, сілезька народна пісня про бль матері, яка втратила сина на війні.

Композиція «*Lux et tenebrae*» (1993, друга ред. — 1999) грецького композитора *Димитриса Терзакіса* (нар. у 1938, нині працює у Німеччині) нав'яна ідеєю очищення душі за «Федоном» Платона. Сакральність образів твору від початку асоціюється із двохфазністю Православної літургії: Літургія оглашених, Літургія вірних. Квартовий хід, що за задумом автора визначає всі тематичні складові, демонструє показову «економію матеріалу». Репетитивність буквально не виділена у творі Д. Терзакіса. Проте явно відчувається інтервальна «мінімалізація» (кварта-квінта) висотних відносин, що вводить «ігрову штучність» у інтервально-інтонаційні відносини; повторюваність регістрових зіставлень, в основі яких лежить ритуалізованість звучань «дзвінності» у нижньому регістрі; фактурна простота гетерофонних паралелізмів, що символізує першоестетичні стимули творчості та ін.

Композиторські техніки та виразові засоби *Minimal Music* гармонійно впливають у складні стилеутворюючі процеси української духовної музики. Так, у творах О. Щетинського, О. Козаренка, В. Польової можемо спостерігати звертання не лише до інтонацій візантійського та київського розспіву, медитативне розгортання музичного часу, застосування модальної гармонії, стретність партесного концерту, багату мелізматику бароко, але й тяжіння до мінімалізму, сонористики (шепіт, свист, декламування тексту, гліссандо), колористики хорових «педалей», використання кластерів та політональності.

Таким чином, стилістичні елементи мінімалістської техніки широко використовуються в музиці духовно-релігійного плану, що нерозривно пов'язана з богослужінням. Адже гносеологічні витoki стилю сягають архаїчно-релігійних і середньовічно-християнських джерел.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. В. Минимализм в музыке : направление и принцип мышления : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Д. В. Андросова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2005. — 169 с.
2. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці : [посіб. з курсу історії сучасної музики та музичного виконавства] / Д. В. Андросова. — Одеса : Астропринт, 2009. — 184 с.
3. Грачев В. Н. «Канон покаянен» А. Пярта в контексте православной традиции / В. Н. Грачев // Искусство и образование. — 2009. — № 5 (61). — С. 46–53.
4. Грачев В. Н. О «благочестивом минимализме» в творчестве Владимира Мартынова / В. Н. Грачев // Музыкальная академия. — 2004. — № 1. — С. 12–19.
5. Грачев В. Н. Православная музыка В. Мартынова : проблема индивидуального стиля / В. Н. Грачев // Музыковедение. — 2010. — № 4. — С. 2–7.
6. Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта : восхождение к традиции неразделенной церкви / В. Н. Грачев // Педагогика искусства : [электр. науч. журн.] ; Институт художественного образования Российской академии образования. — 2010. — № 1.
7. Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова : традиция, стиль : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / В. Н. Грачев ; Военный институт (Военных дирижеров) Военного университета. — М., 2012. — 40 с.
8. Грачев В. Н. Религиозная музыка В. Мартынова : преобразование «новой простоты» и минимализма / В. Н. Грачев // Педагогика искусства : [электр. науч. журн.] ; Институт художественного образования Российской академии образования. — 2009. — № 3. — Режим доступа : <http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2009>
9. Дубинец Е. А. Памяти Николая Корндорфа [Электронный ресурс] / Е. А. Дубинец // Муз. академия. — 2002. — № 2. — Режим доступа : <http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec2002/20020001.htm>
10. Мартынов В. И. История богослужебного пения : [учеб. пособие] / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральных архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
11. Мартынов В. И. Конец времени композиторов / послесл. Т. В. Черденченко / В. И. Мартынов. — М. : Русский путь, 2002. — 296 с.
12. Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси / В. И. Мартынов. — М. : Прогресс-Традиция, 2000. — 224 с.

13. Савенко С. И. *Musica sacra* Арво Пярта / С. И. Савенко // Музыка из бывшего СССР. — М., 1996. — Вып. 2. — С. 223–224.
14. Серова О. Ю. Специфика стилизованных интерпретаций минимализму у творчестве российских композиторов / О. Ю. Серова // Питание культурологии : [зб. наук. праць] / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2012. — Вип. 28. — С. 108–121.
15. Серова О. Ю. Стиль «минимализму» у сучасній європейській музиці / О. Ю. Серова // Вісн. КНУКіМ : [зб. наук. праць]. Серія «Мистецтвознавство». — К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2011. — Вип. XXIV. — С. 187–197.
16. Токун Е. А. Арво Пярт. *Tintinnabuli* : техника и стиль : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. А. Токун ; Моск. гос. консерват. им. П. И. Чайковского. — М., 2010. — 26 с.
17. Schwarz R. 20th-century composers. *Minimalists* / K. Robert Schwarz. — London : Phaidon Press Limited, 1996. — 238 p.

Серова Е. Христианская духовная музыка и минимализм. В статье осуществлена попытка анализа специфики презентации стилизованных форм минимализма в духовной музыке. С 1990-х годов европейские композиторы широко используют минималистскую технику в музыке духовно-религиозного плана (сакральный минимализм). Специфика музыкального языка сторонников сакрального минимализма проявляется в синтезе полифонических приемов богослужебного пения Средневековья, традиционных классических основ и авангардных находок европейских композиторов, собственных экспериментов, понимания и ощущения глубинного онтологического, духовного смысла музыки с техническими приемами эталонных образцов американского музыкального минимализма.

Ключевые слова: богослужение, литургия, минимализм, сакральный минимализм.

Sierova O. Christian Sacred Music and Minimalism. In this article attempt to reveal the specificity of a presentation style forms of Minimal Music in a sacral music («mystic minimalist», «holy minimalist») undertaken. The holy minimalists, using new forms of a musical material's statement in the conditions of an invariable frequency to a pattern, have found out associations of Minimal Music's meditative techniques with polyphonic receptions of the divine service singing of the Middle Ages. Thus, stylistic elements of Minimal Music's techniques are widely used in a sacral music which inseparably linked with divine service.

Keywords: worship, liturgy, minimalism, sacred minimalism.

