

УДК 78.03+784.96

Є. Бондар

## НОВА САКРАЛЬНА МУЗИКА: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА НОВАЦІЙ (латиномовний аспект)

*Стаття присвячена дослідженню особливостей художньо-стильового синтезу сучасної неосакральної хорової музики, де основою опусу стають образи, сформовані канонічним латинським текстом. В роботі представлені окремі визначення щодо провідних ознак неосакральної хорової музики латиномовної традиції в контексті дослідження явища художньо-стильового синтезу в сучасній хоровій творчості.*

**Ключові слова:** хорова творчість, неосакральна хорова музика, інтонаційно-художній синтез, художньо-стильовий синтез.

Сучасна хорова творчість демонструє впевнене тяжіння до процесу синтезування, котрий відбувається на різних рівнях — інтонаційному, жанрово-стильовому, художньо-стильовому та ін. — та створює складну ієрархічну систему. Як відомо з музикознавчо-історичних та хорознавчих досліджень, провідними напрямками в розвитку хорової музики впевнено виокремлюють сакральний (церковно-ритуальний, духовно-релігійний, світський духовний), фольклорний (реконструктивно-архаїчний, неофольклорний, обрядово-ритуальний, стилізований), світсько-концертний (з його стильовими та жанровими різновидами).

В сучасній композиторській творчості сакральна тематика розвивається насамперед в напрямку основних християнських номінацій — православ'я, католицизму, протестантизму. Творчість сучасників відзеркалює уподобання композиторів у творчому залучанні традицій різних церков, у спробах їх протиставлення та поєднання, у художньо-стильовому та інтонаційному синтезуванні (див. «Реквієм» Д. Лігетті, «Stabat mater» К. Пендерецького, «Credo» А. Пярта та ін.). Так, якщо навіть стисло оглянути панораму творчості лише вітчизняних композиторів, то виявимо, що поліфонічні обробки протестантських хоралів використовують у своїх творах М. Шух та О. Шетинський; О. Козаренко та Є. Станкович звертаються до характерних ознак пасонів, а В. Рунчак у «Страстях за Владиславом» використовує джаз-рокові інтонації та залучає мультимедійні засоби (відеоряд, діапроектор) та ін.

За мету *представленої статті* визначаємо розгляд особливостей художньо-стильового синтезу<sup>1</sup> сучасної неосакральної хорової музики, де основою опусу стають образи, сформовані канонічним латинським текстом. Відповідно до цього важливими *завданнями* вважаємо: визначення щодо провідних художньо-стильових ознак неосакральної хорової музики латиномовної традиції; розгляд окремих прикладів щодо явища інтонаційно-художнього синтезу в неосакральній хоровій музиці.

Західноєвропейська (латинська або католицька) церковна традиція у творах сучасників представлена, насамперед, через звернення до латинського канонічного тексту богослужіння, характерних жанрів-форм (як то *Stabat Mater*, *Requiem*), через технологію цитування різного рівня, вільну обробку, стилізацію тощо. Спробуємо виявити жанрово-стильову палітру неосакральної музики західної традиції, де в основу дослідження покладемо взаємодію таких складових як текст, жанр, композиторські технології. В якості прикладів оберемо загально визнані «знакові» твори ХХ кінця — початку ХХІ століття, які є виконуваними та «репертуарними», а також мають зафіксовані виконавські інтерпретації у вигляді відео- або аудіозаписів.

Ступінь повноти втілення канонічного тексту в творчості сучасних митців є дуже різним. Так, в цілому ряді випадків відтворюється традиційна модель прочитання старовинних жанрів (наприклад, І. Рамінш «*Stabat mater*»); в інших — незмінним об'єктом ставав лише сам текст, але образи втілювалися у зверненнях до іншостильової, іншожанрової моделі, як то симфонія для хору тощо (див. А. Шнітке «*Agnus dei*»); відомими є твори, в яких канонічний текст виступив за межі однієї церковної традиції, конфесії (див. М. Шух «*Via dolorosa*»); нарешті, з'явилися твори, в котрих композитори свідомо відмовились від канонічного тексту, зберігаючи образне та смислове наповнення конкретного різновиду церковного пісенспіву (див. К. Пендерецький «*Dies irae*»). Звісно, ці тенденції не існують в «стерильному» вигляді, але все ж таки розглянемо означені напрямки докладніше.

Отже, перший напрямок — відтворення жанрової моделі з повним текстом *Vatican*. Нашу увагу привернула Меса І. Стравінського,

---

<sup>1</sup> Поняття «художньо-стильовий синтез» в хоровій творчості розуміємо як творчий процес особливого поєднання експресивних засобів «своїх» та «інших» видів мистецтва, інтонацій, жанрів, стилів та їх складових, музичних форм, образів, способів звуковилучення та звуковедення, форм існування хорового концерту та ін., в результаті якого утворюється якісно нове художнє явище — хоровий синтез-стиль.

де ми стикаємось з технікою варіацій на стиль (стильових варіацій), адже композитор апелює до інтонаційного контексту старовинної музики. Згідно з твердженням самого Стравінського, він не керувався установками на відтворення стилістики давньої музики, але разом з тим, архаїка являє себе і «відлуннях» старовинних ладів, поліфонічному строгому стилі, використанні малооб'ємних інтонацій, псалмодичній речитації, імітаційній техніці, відтворенні стилю григоріанського співу та ін. (більш докладно див.: [4, с. 72–73]). Витримано також ряд специфічних структурних закономірностей жанру: рядковий принцип в текстовій побудові, антифонне співвідношення хору та ансамблю духових, респонсорне зіставлення хорового тутті і сольного розспіву (в частинах Gloria, Sanctus) тощо. Модель середньовічної меси постає «в контексті дванадцятиступеневої хроматичної системи та ритмічної нерегулярності — різновид варіацій на жанр і стиль» [4].

Окремим явищем в ряду новаторських творів II половини XX століття постає «Dies irae» (1967 р.) К. Пендерецького для солістів, хору та оркестру. Ця ораторія стала свого роду «енциклопедією» нової хорової техніки (в аспекті як композиторської, так і виконавської діяльності). В творі наявний органічний зв'язок з традицією, і разом з тим, відчувається постійний творчий пошук вирішення надскладних образно-тематичних завдань. Це зумовлює звернення до таких засобів виразності, котрі відповідали б енергії, накалу почуттів і саме це стає причиною того, що «новаторство переступило не тільки всі минулі межі музики, але й іноді межі музики взагалі» [8].

Традиційно знаходить втілення в обраному композитором жанрі — ораторія, і відповідно, у традиційному для цього жанру складі виконавців; в назві твору — «День гніву» — що відразу, ще до виконання, асоціативно пов'язує з образами та змістовністю середньовічної секвенції та з найдраматичнішою частиною католицької заупокійної служби — реквіємом; в тричастній формі; в «мертвій» латинській мові, завдяки якій перекладені (окрім грецького) поетичні тексти втратили свою одномірність, однозначність, але набули понадчасового виміру, набули значення загальності, універсальності. Більш того, змістовність поетичного тексту ораторії не є описом фактів, не є «переказом» тексту Vatican, але це емоційно-асоціативна, інтуїтивна палітра образів, станів, афектів. Щодо вокально-хорового вирішення та фактурних засобів, то слід відмітити різні рівні діалогічності: взаємодію, суперечність, протиставлення і врешті решт синтез

таких різностильових, різноісторичних, різнобуттєвих форм як спів, речитація, шепіт, псалмодування, скандування, крик, виття; хоральність, серійність, сонорика, монодію тощо.

Звернемо увагу на інший приклад в напрямку поєднання різностильового (за походженням) музично-інтонаційного мовлення. Так, в 1993 році відбулася прем'єра Меси in D московського композитора Г. Дмитрієва на канонічний текст для солістів і хору а капела. У цьому творі нашу увагу привернув «подвійний експеримент»: по-перше, меса створена для хору а капела, що апелює до форми а капельної меси, традиційної для нідерландської поліфонії епохи Відродження, і, по-друге, одночасно із зверненням до старовинної форми композитор застосовує серійну техніку в рамках роботи з вокально-хоровим багатоголоссям. Таким чином, цей твір являє собою приклад сучасної техніки мовлення в рамках старовинної форми.

Дійсно, композитори сміливо працюють зі структурою циклу, по-своєму компонують тексти, іноді залучають поезію світських авторів. Яскравий приклад авторського ставлення до канонічного тексту — Реквієм А. Шнітке. Як відомо, за каноном вся заупокійна меса окреслена звучанням двох наріжних постулатів — «Вічного спокою» (*Requiem aeternam*) і «Вічного світла» (*Lux perpetua*), залишаючи людині надію на вічне життя після закінчення життя земного. Композитор переакцентує ці головні теми-образи, підкреслюючи значення християнського постулату віри, а саме: автор вилучає строфи (з Інтроїта) і цілі частини (*Lux aeterna*, *Libera me*), саме ті, що стосуються ідеї «вічного світла», та вводить «Credo». Як відомо, текст *Credo* за ритуалом не входить в заупокійну службу, але Шнітке не лише увів цю частину, але зробив її кульмінаційною (№ 13), затверджуючи «віру в єдиного Бога, в Господа Ісуса Христа, Бога від Бога, Світло від Світла...» (*Deum de Deo, lumen de lumine*).

Дійшовши до вищої точки напруги, звучання «Credo» ніби обривається, щоб знову занурити нас у медитативну, немов існуючу поза часом інтонаційність першої частини — «*Requiem aeternam*». Так закінчується «Реквієм», утворюючи коло, що підкреслює нескінченність переходу життя й смерті.

Вокально-інтонаційна складова Реквієма А. Шнітке є досить складною, вирізняється взаємодією різних прийомів поліфонічного письма, містить виконавський діапазон від псалмодування, хоральних стовпів до скандування. Особливим, «підкреслено не канонічним» є інструментальний склад виконавців. Композитор повністю

виключає струнні, кажучи, що струнні мають занадто «теплій», «людяний» тембр, але натомість віддає перевагу тембрам двох електрогітар, труби, тромбону, челести, роялю, органу та застосувавши велику групу ударних інструментів, що створюють всілякі «театральні» ефекти (дзвони, як церковний символ, «завиваючий» флексатон і т. ін.). «Реквієм» А. Шнітке у виконавському плані «підпорядковується» лише досвідченим, «універсальним» виконавцям. Цей твір є в репертуарі різних колективів, в тому числі виконувався й хором Одеської музичної академії, але відомо, що новий, визнаний еталонним запис Реквієму Шнітке був здійснений Камерним хором Московської консерваторії під керівництвом Б. Тевліна [9].

Інший приклад переакцентуації в жанрі «Реквієм» знаходимо у американського композитора уругвайського походження Мигеля дель-Агіла. Його «Реквієм» був прем'єрно виконаний студентським хором Одеської консерваторії та оркестром філармонії та отримав схвальні відгуки. Зокрема в цьому традиційно багаточастинному творі знаходимо: канонічний латинський текст, традиційну структурну побудову, але також поєднання новітніх інтонаційних та фактурних засобів, що призводить до зміни образно-сислової наповненості твору. Наприклад, в № 12 «Sanctus» — одному з традиційно найсвітліших й урочистих номерів форми композитор застосовує вільно організовану декламаційну поліфонію, вимагаючи від виконавців, щоб звучання поступово досягло стану *хаотичності та істеричності* (вказівки на це містяться у вербальних авторських ремарках). З огляду на інтонаційно-художні засоби в попередніх номерах форми (формульна репетитивність невеликих за діапазоном мотивів, акордова фактура, медитативність і т. ін.), звучання і вплив цього номеру на слухачів неможливо передбачити, адже виникає дисонанс між традиційним образно-сисловим наповненням тексту та музично-виконавським поданням. Такий прийом протягом всього твору більше ніде не застосовується. Отже, цей номер безумовно є підвищено інформативним, він вимагає певної емоційної напруги як при виконанні, так і в процесі сприйняття. Композитор поєднує полярні явища: медитативність та істерію, сувору метроритмічну впорядкованість і хаос, висотно-інтонаційний спів та шепіт. Такий ефект у виконавському аспекті досягається взаємодією численних засобів музичного мовлення: параметрами звуку (тембр, динаміка тощо), граматичних систем (принципами організації), а також артикуляцією, як одним з надвиразних і найактуальніших сучасних засобів хорової виразності.

Зразком полістилістичного опусу зі сміливими трансформаціями традицій романтичного реквієму став, на думку музикознавців, «Реквієм» Е. Л. Уеббера. Це дійсно один із зразків серйозного переосмислення семантики жанру, де немає ні картин страшного суду, ні образу долі. І. Гулеско визначає даний твір як синтез реквієму і меси. Аргументує свою позицію вчена таким чином: «В образній сфері немає традиційної для реквієму полярності, тут взагалі відсутні сили зла, насильства, року, вони подаються в циклі як ілюзії» [2]. Автор протиставляє грані одного стану — світла, добра в одвічних космогонічних позачасових категоріях. У циклі домінує тенденція дедраMATизації, безконфліктний тип драматургії. У реквіємі також домінує принцип стисненого викладу матеріалу, що відповідає сучасному світосприйняттю сучасної людини.

«Український Реквієм»<sup>1</sup> О. Козаренка продовжує традиції цього жанру в національній композиторській творчості ХХ–ХХІ століття: його присвячено усім «жертвам репресій, депортації і голодомору».

В основі твору 12 частин латинської заупокійної меси, переспівані львівським поетом Назаром Федораком. Композитор запропонував поєднання жанрової основи західноєвропейської церковної традиції з колоритом національних інтонацій. Насамперед це знайшло втілення в інструментальному складі, котрий було доповнено українським народним інструментарієм (цимбали, флюяра, тилинка, трембіта та ін.). Як сказав на київській прем'єрі Блаженніший Кардинал Любомир Гузар, звучання цих інструментів в поєднанні із тембровістю симфонічного оркестру стало «уособленням єдності українського народу — від Карпат до Слобожанщини, бо за невинно убієтними плакала-ридала вся Україна, незалежно від того, хто гинув — чи лемки, чи полтавчани» [7]. Крім того, співвідношення європейського та національного начат проявляється також і на музично-інтонаційному рівні: музичні інтонації поєднують елементи європейського бароко та слов'янського фольклору (зокрема, теми плачів) [1]. Музика «Українського реквієму» виростає з однієї поспівки, що як заплачка думки «розростається деревом» пов'язаних із нею мотивів, які, не втрачаючи зв'язку з риторичною фігурою *catabasa*, до кінця твору все більше «просвітлюється»,

---

<sup>1</sup> «Український реквієм» (або «Лемківський») був написаний 2008 року і вперше виконаний Заслуженою академічною капелюю «Трембіта» під час XIV Міжнародного музичного фестивалю «Контрасти». Твір став знаковим в українській музиці останніх років і вийшов у світ у вигляді компакт-диску в серії «Духовна музика України», неодноразово транслюювався Українським радіо.

виявляючи свою національну українську природу. Так на музичному рівні відтворена головна ідея Реквієма — від страждання, через молитву до умиротворення і Спокою, віднайденого в Господі [1].

За словами доктора мистецтвознавства, професора Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка Стефанії Павлишин, «Український реквієм» Олександра Козаренка є гідною національною відповіддю знаменитих заупокійних мес європейських композиторів (передовсім, Кшиштофа Пендерецького, зокрема його «Страстей за Лукою» пам'яті жертв Хіросіми, «Польського реквієма»), з якими твір О. Козаренка зближує не тільки тематика, але й глибинність задуму та оригінальність втілення, заснованого на поєднанні національного первня з його модерним прочитанням [7].

Прикладом не лише жанрового синтезу, але й синтетичного поєднання жанрово-конфесійних ознак є органна меса «Via Dolorosa», яку композитор М. Шух обирає як змістовний та емоційний символ, вільно інтерпретуючи канонічну структуру і виокремлюючи лише текст «Kyrie eleison» та уривки з «Credo». Доповнюють ці традиційні частини меси секвенція «Stabat Mater», імітовані наспіви григоріанського хоралу, церковні органні імпровізації. Органна меса М. Шука «Via Dolorosa» побудована за традиціями французької меси, де основним є принцип сюїтного циклу. Музична стилістика поєднує особливості григоріанського хоралу та специфіку обробок протестантських хоралів у старо-німецькій поліфонічній традиції. Таким чином, цей твір М. Шука репрезентує різні іпостасі єдиної європейської християнської традиції, поєднуючи традиції різних християнських конфесій, видів церковно-ритуального музикування; є прикладом трансформаційних процесів в галузі традиційних жанрів та форм; є важливою спробою та, власне, досвідом художньо-стильового синтезування на рівнях інтонаційності, вербальних текстів, традицій музикування, конфесійної приналежності.

Окремим напрямком в розвитку неосакральної музики латинської (католицької) традиції стали твори, які зовсім не містять канонічного тексту меси чи реквієму, але за своєю тематикою, драматургією розвитку, образно-тематичними характеристиками відповідають вказаним жанровим категоріям. Як приклад можемо навести кантату Луїджі Ноно «I canto sospeso» («Перервана пісня») — твір, якому притаманна висока інформативність, надекспресивність музичного висловлювання та гострий вплив на слухача. В дослідженні Л. Кирилліної «Луїджі Ноно» [6] знаходимо посилання на роботу італійського музикознавця

М. Міла, котрий висловив думку про те, що в основі всього циклу лежить структура католицької заупокійної меси, де немає «Gloria», але є «Dies irae». Зокрема, М. Міла запропонував таку трактовку: I частина зі «смутно-сірим» колоритом нагадує Кугіє. Потім II частина — «Помираю за мир, котрий засяє таким світлом, такою красою, що моя жертва буде ніщо в порівнянні з цим...» (слова болгарського вчителя і журналіста Антона Попова) — хор a cappella в якості Credo. В III частині використовуються фрагменти листів трьох грецьких юнаків, а три голоси-соло, безсумнівно, висловлюють сакральний сенс троїчності. Наступну частину можна порівняти з розділом Scutifixus. V частину для тенора і оркестру за змістом літературного тексту і за тембровим рішенням можна уподібнити Lacrimosa: «Якби небо стало папером, а всі моря світу чорнилом, я не зможу написати Вам мою пісню і все те, що я бачу навколо себе. Я говорю лише «прощай» і плачу» (поляк Хаїм, 14 років). VI частина трактується як Dies irae: «Двері відчиняються. Це йдуть наші вбивці. Одягнені в чорне...». Зміст слів Любові Шевцової з VII частини: «Прощай, мамо, твоя дочка Любка йде в сиру землю» — співвідносяться зі змістом Agnus Dei. Рядки IX частини — «у мене немає страху перед смертю... Я йду з вірою в краще життя» — завершають кантату з вражаючим почуттям жертвовного спокою і світлим поглядом у майбутнє (див. докладніше в: [6]).

У «Перерваній пісні», за свідченням композитора, відчувається зв'язок з поліфонією епохи Відродження та раннього бароко і навіть з політекстовими мотетами XII століття. Під час написання кантати Ноно виявляв особливий інтерес до Меси h-moll Баха і Реквієму Моцарта, особливо до тих поліфонічних фрагментів, де використовуються різні тексти в одночасному звучанні [6].

Твір написано в серіальній техніці, котра застосовується не лише в інтонаційному контексті. Але й вміщується в ритмі та динаміці. Засоби пуантилістичні композитор залучив в роботі з поетичним текстом. У зв'язку з цим зауважимо, що з позиції слухача здається, що сенс тексту від нас вислизає. Це відбувається тому, що жодна фраза не звучить цілком в одному голосі, в одній партії: слова пуантилістично розосереджуються по вертикалі і діагоналі, розбиваються на склади і фонемі. Розсіювання і затушовування слів відбувається не тільки через їх особливий розподіл між голосами, а й за рахунок контрастності і рухливості динамічних відтінків.

Дійсно, композиторська техніка Л. Ноно спрямована на «підсвічування» емоцій, поезії, і навіть фонізму в звучанні окремих складів.



Як відомо з музикознавчих досліджень, в середині 50-х років у творчості Ноно позначається інтерес до «просторового слухання кожного елемента композиції і музично смислового стереофонізму». Е. В. Денисов в статті «Додекафонія і проблеми сучасної композиторської техніки» виділяє ряд особливостей звуковисотної серії, яку використовував італійський композитор в «Перерваній пісні»: «Серія... побудована як ряд концентричних звукових кіл, що розходяться від вихідної точки, і має своєю основою протилежний рух двох хроматичних ліній... слово «sospeso» (sospeso в італійській мові означає одночасно і «перерваний», і «що повис») може бути успішно застосоване і до самої серії, оскільки вона «перервана», хоча в принципі вона могла розвиватися таким чином до нескінченності» [3].

Як приклад особливого художньо-стильового синтезу можемо навести також Концерт М. Шука «І промовив я в серці своєму» (1992) на тексти Еклезіаста і латинських частин реквієму — «Kyrie eleison», «Lacrimosa» і «Agnus Dei». Музично-стильовими ознаками західної християнської традиції тут стали цитування тропованого хоралу XII століття «Agnus Dei» та наслідування широких юбіляцій<sup>1</sup>. Композитор запропонував стилізацію поліфонічних обробок протестантського хоралу у бахівській традиції. Галузь експериментування представлена також залученням шумів й синтезованих «підкладок» до живих інструментів і голосів, котрі вирізняють особливість твору та, в поєднанні із зверненням до жанру концерту, складають відчуття надчасовості та надпросторовості. Так само, як і в багатьох сучасних творах неосакральної тематики — простежується діалог традиції та сучасності в музичній мові. Тут представлено звернення до риторики католицької та протестантської церков, до жанру концерту та його формують особливостей, що віддзеркалює поліконфесійність сучасного українського простору, до специфіки інтонаційно-художнього синтезування різностильових та різночасових засобів музичного мовлення.

Отже, в результаті дослідження взаємодії таких складових як жанр, текст, композиторські технології в напрямку неосакральної хорової музики (з огляду на проаналізовані твори) можна виявити досить струнку структуру, що певним чином відбиває процеси художньо-стильового та жанрово-стильового синтезування в сучас-

---

<sup>1</sup> Юбіляції як риторичні фігури сприймалися ще з раннього середньовіччя як найважливіша й найбільш висока форма музичного мистецтва, єдиний безпосередній спосіб спілкування душі з Богом.

ній хоровій творчості. Панораму сучасних процесів та відповідних трансформаційних проявів можна окреслити наступним чином:

– Твори-відтворення канонічної жанрової моделі і структурної побудови, тобто «нове прочитання старовинних форм»;

– Твори-трансформації на основі змін окремих жанрових ознак: структури, прочитання та інтерпретації образно-змістовних компонентів, відтворення інтонаційно-жанрових складових;

– Твори-функції, де характерним стає звернення до іншостильової та іншожанрової моделі як в композиторській, так і в виконавській сферах, але із акцентованим значенням канонічного тексту та семантики художнього образу, інтонаційної сфери (часто із залученням цитат або алюзій);

– Твори-синтез на основі особливих взаємодій інтонаційності музичного мовлення, канонічного та поетичного текстів, інтонаційних та конкретно-музичних (фактурних, артикуляційних і т. ін.) особливостей різної конфесійної, стильової, жанрової, часової приналежності, технологічної специфіки виконання тощо.

Обмежені рамками статті, ми не маємо змоги розглянути всі можливі прояви процесу художньо-стильового синтезування в напрямку неосакральної музики західноєвропейської традиції достатньо широко. Крім того, окремого дослідження потребує розгляд особливостей неосакральної музики православної традиції. Означені напрямки можуть стати метою окремих статей та сформувані завдання для наступних робіт.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Афоніна О. С. Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. — теорія та історія культури / О. Афоніна. — Київ : Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2011. — 199 с.

2. Гулеско І. І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті : [монографія] / І. І. Гулеско ; Харк. держ. акад. культури. — Х., 2003. — 75 с.

3. Денисов Е. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники / Е. Денисов // Музыка и современность. — М., 1969. — Вып. 6. — 193 с.

4. Дьячкова Л. Проблема некоканона в Мессе Стравинского // Стравинский в контексте времени и места : материалы научной конференции / ред.-сост. С. Савенко. — М., 2006. — Сб. 57. — С. 67—85.

5. История отечественной музыки второй половины ХХ века : [учебник] / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб. : Композитор, 2010. — 556 с.

6. Кириллина Л. Луиджи Ноно [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655>— Дата доступу : 07.12.14. — Назва з екрану : Л. Кириллина Луиджи Ноно

7. Музичні твори «Український реквієм», «Орестея», «Sinfonia Estravaganza». Анотація [Електронний ресурс]. — Режим доступу : // <http://knpu.gov.ua/content/музичні-твори-український-реквієм-орестея-sinfonia-estravaganza> — Дата доступу : 16.12.14. — Назва з екрану : Музичні твори «Український реквієм», «Орестея», «Sinfonia Estravaganza» / Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка

8. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Холопов // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке : сб. статей. — М. : Сов. композитор, 1982. — С. 52–104.

9. Шнитке А. Реквием [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.mosconsrv.ru/ru/disk.aspx?id=138780>— Дата доступу : 10.11.13. — Назва з екрану : МГК им. Чайковского — CD — Альфред Шнитке. Реквием.

**Бондарь Е. Новая сакральная музыка: художественно-стилевой синтез традиций и инноваций (латиноязычный аспект).** Стаття посвящена дослідженню особливостей художественно-стилевого синтезу сучасної неосакральної хорової музики, де основою опуса стають теми і образи, сформовані канонічним латинським текстом. В роботі представлені окремі визначення основних особливостей неосакральної хорової музики латинської традиції в контексті дослідження явлення художественно-стилевого синтезу в сучасній хоровій музиці.

Ключевые слова: хоровое творчество, неосакральная хоровая музыка, интонационно-художественный синтез, художественно-стилевой синтез.

**Bondar I. New sacral music: artistic and stylistic fusion of traditions and novations (Latin language aspect).** The purpose of the article is to consider the peculiarities of artistic and stylistic fusion of modern neosacral and choral music where the basis of opus is the image formed by the canonical Latin text. The tasks of the article became the following: definition of leading artistic and stylistic features of neosacral choral music of Latin language tradition: consideration of single musical examples in the research context of the phenomenon of intonational and artistic fusion in neosacral choral music.

Key words: choral performance, new sacral choral music, intonation and art synthesis, artistic and stylistic synthesis.

